НАРОДНАЯ ИКОНА: продолжение разговора

Год назад, в июне 2011 года, вследствие громадного интереса к народной иконописи как самобытному явлению в художественном наследии Нового времени, в Кирилло-Белозерском музее состоялись уникальные выставка и конференция, посвященные этой теме. В конференции принимали участие ведущие искусствоведы и коллекционеры. После этого, прошлой осенью, выставка «Народная икона» с большим успехом прошла в Историко-культурном комплексе «Вятское» Ярославской области. Наконец, этим летом в сильно расширенном формате (более 30 коллекционеров, включая музейные собрания и более 400 предметов) она «добралась» и до Москвы.

Сентябрьский номер за 2011 год журнала «Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования» практически целиком был посвящен народной иконе: опубликованы статьи участников конференции и «круглого стола», а также многочисленные иллюстрации икон с выставки в Кирилло-Белозерском музее. Кроме того, нами был выпущен специальный фильм о народной иконе, который как приложение был вложен в каждый номер журнала. Редакция делает это и в нынешнем году – уже на материале сегодняшней выставки «Народная икона из музейных и частных собраний» в Российской академии художеств, тем более что наш журнал является одним из ее организаторов. Наряду с традиционными материалами по народной иконе, мы публикуем статью о полотенцах—«рушниках», а также заметку, посвященную такой малоизученной теме, как православные вотивные подвески, которые представлены целой витриной на выставке. Думается, все эти материалы помогут нам сделать еще один шаг вперед в познании такого самобытного явления, как народная икона. Приглашаем всех наших читателей к диалогу.

Михаил ЧЕРНОВ,
директор раздела икон




Авраамъ приноситъ въ жертву сына своего Исаака

Парадоксы народной иконы

Словосочетание «народная икона» существует уже давно и выглядит вполне привычным. Тем не менее при ближайшем рассмотрении оказывается, что в терминологическом качестве это определение пока еще далеко не сформировалось.

Прежде всего, непонятно, к какой категории относится описываемое явление: слово «народная» недвусмысленно указывает на социальный аспект, «икона» отсылает к богословию или искусствознанию. Если воспринимать «народную икону» как творчество «народа» (низших социальных слоев), то в нее придется включить, например, дорогие и высокопрофессиональные образа мстерских и палехских мастерских: хотя они предназначались для самых элитарных слоев общества, вплоть до царской фамилии, но их авторами были крестьяне — потомственные иконописцы-ремесленники. Если руководствоваться критериями художественной формы и искать в иконах специфические черты народного искусства, то эти черты могут быть обнаружены в большом количестве произведений русской средневековой иконописи; иногда они фактически определяют собой лицо периода или школы (например, новгородской). Однако понятно, что было бы абсурдно говорить о «более народной» иконописи Новгорода или «менее народной» иконописи Москвы. Кроме того, в связи с народной иконой обязательно встают проблемы профессионализма, художественного качества, отождествления этой иконы с примитивом и т. п. В данной статье под термином «народная икона» мы будем понимать моленные образы, созданные мастерами из низших социальных слоев для потребителей того же социального статуса.



Икона «Святая Троица». XIX в. Собрание В. Кургузова, Москва.

В предыдущей публикации[1] мы отмечали, что народная икона получила заметное распространение в Новое время, но впервые это явление зафиксировано в XVI веке в документах Стоглавого собора: «иконники неучи по те время писали не учася самовольством и самоловкою, и не по образу, и тех икон променяли дешево простым людем поселяном невежам»[2]. Несомненно, иконопись, с которой призывали бороться участники собора, типологически принадлежала к средневековому искусству, ибо других вариантов просто не существовало. Недовольство царя и духовенства вызывала не стилистика изображений, а их несоответствие привычным иконографическим схемам, не позволяющее уверенно идентифицировать композицию или персонажа.

Однако этот недостаток, очевидно, был устранен очень быстро. Учитывая ограниченный иконографический репертуар домашних святынь (несколько типов и изводов богородичных икон, Господь Вседержитель, «Никола Чудотворец», «Воскресение Христово» с праздниками, святые-помощники — Флор и Лавр, Георгий, Илья Пророк, Власий, архангел Михаил, Параскева), усвоение основных композиционных схем не

представляло особого труда. В дальнейшем народные иконописцы столь строго следовали этим схемам, что иконография народной иконы оказалась унифицирована значительно сильнее, чем иконография средневекового церковного искусства, и тем более иконография церковной иконописи Нового времени.

Описанную ситуацию можно назвать первым парадоксом народной иконы. Действительно, и в средневековье, и в Новое время на Руси, как и в других европейских странах, параллельно существовали два слоя культуры – элитарный и массовый. Христианство, принятие которого было инициировано представителями правящей верхушки, долгое время оставалось достоянием элиты, значительную часть которой составляло высшее духовенство (в том числе греческое). И в дальнейшем именно эта элита оставалась носителем «канонического» христианства: ей были доступны книги, фиксирующие те определения и понятия вероучения, которые признавались единственно верными. Знакомство с христианскими догматами вне книг и книжности неизбежно должно было быть отрывочным и неточным – учитывая к тому же, что в средневековой русской Церкви не предусматривалось ни проповедей, ни катехизации мирян. В такой ситуации сложилась особая народная религиозность, не совпадающая с догматами православия.

Наличие в русской культуре народного варианта православия было замечено и осмыслено еще в XIX веке. Тогда и возник термин «двоеверие», фиксирующий сосуществование в народных представлениях старых языческих и новых христианских мотивов[3]. В последнее время сам этот термин подвергся обоснованной критике. Многие исследователи отмечали, что народное мировоззрение было целостным, поскольку субъективно языческие и христианские элементы воспринимались как составляющие одной системы. Но в большинстве работ до сих пор подразумевается или утверждается, что на протяжении длительного периода русской истории происходило постепенное вытеснение языческих религиозно-мифологических представлений христианскими; при этом язычество и христианство рассматриваются как противоположные и взаимоисключающие формы религиозного опыта. По нашему мнению, «двоеверие» возникло на основе *общности* этих форм: народное сознание усвоило из христианства преимущественно то, что укладывалось в архетипы языческой религии. Таким образом, христианство оказалось фактически адаптировано язычеством, и это положение устойчиво сохранялось в русской культуре.



Икона «Святой Феодосий Тотемский». XIX в. Собрание В. Кургузова, Москва.

Естественно было бы ожидать, что народное иконописание отразит паганизированные представления и разойдется с элитарной иконописью не меньше, чем народные верования и поверья разошлись с догматическим богословием. Однако ориентация на византийскую традицию, обретшую в православии силу канона, парадоксальным образом оказалась значительно более жесткой, чем в церковном искусстве верхушки общества. Для авторов и потребителей «расхожих» икон, которые сотнями тысяч писали во владимирских селах, такая икона была не просто изображением, но предметом особого рода, когда и материальные особенности основы, и способ письма, и выбор красок включались в понятие «истинности» образа. В результате как средневековая художественная система, так и чисто ремесленные средневековые формы и приемы законсервировались в крестьянской иконописи на вечные времена – по крайней мере, они бытовали и в первые десятилетия XX века. Несомненно, важную роль в этом сыграло старообрядчество, широчайшим образом распространенное в крестьянской среде. Но, независимо от этого, быт и менталитет крестьянского населения и в XIX столетии мало чем отличались от средневековья, и следование традиции являлось фундаментальной основой всего жизненного уклада. Народная икона оказалась значительно более ортодоксальной, чем иконописание официальной Церкви.

Второй парадокс заключается в том, что расцвет народного крестьянского иконописания, консервирующего средневековые формы, приходится отнюдь не на Средневековье, а на эпоху Нового времени. Благочестие в этот период приняло выраженный личностный характер, что отразилось в художественных формах элитарной иконы: она стала «живоподобной», воспринимающейся как реалистический портрет. Здесь нужно отметить, что ренессансный (академический) способ изображения нисколько не противоречил принципам иконописания, изложенным в документах Седьмого Вселенского собора (787 г.). На этом соборе, участники которого сформулировали основные положения церковного учения об иконах, говорилось, что Христа, Богоматерь и всех святых следует изображать в том виде, какой они имели на земле: «Мы делаем иконы



Икона «Святой Георгий Победоносец».
XVIII—XIX вв. Собрание В. Кургузова, Москва.



Икона «Святые Георгий Победоносец и Дмитрий Солунский».
XIX в. Собрание музея «Невьянская икона», Екатеринбург.



Икона «Богоявление». Иконописец А.Д. Кошелев, 1831 г.
Собрание В. Кургузова, Москва.

тех, кои были людьми и святыми слугами Божиими и носили плоть; делаем это для того, чтобы напоминать об них и почитать их; и потому мы не делаем ничего неприличного, изображая их такими, какими они были... мы изображаем в телесном виде не бестелесных каких-либо существ. <..> Если же мы делаем иконы... Господа и Спасителя нашего Иисуса Христа; то мы изображаем Его так, как Он был видим на земле и обращался между людьми, а не так, как мы представляем Его в божественном естестве»[4]. Более того, попытка изображения этого божественного естества каким бы то ни было способом, включая и символический, является злейшей ересью. Вообще священные изображения служат «удостоверением подлинного, а не призрачного воплощения Бога-Слова»[5] и показывают плоть Христа как истинно человеческую, ничем не отличающуюся от телесного облика обычных людей. Чем более «телесно» Спаситель представлен на иконе, тем лучше она отвечает догматической стороне иконописания. Наиболее достойными образцами иконописи отцы собора считали позднеантичную живопись с ее выраженным иллюзионизмом.

Проецируя это положение на новую эпоху истории русской культуры, нетрудно понять, что древние иконы стали восприниматься образованной частью общества,



Икона «Воскресение — Сошествие во ад с праздниками». XVIII в. Собрание музея «Невьянская икона», Екатеринбург.



Икона «Святой Иоанн Воин». Южная Россия, XIX в. Собрание Ю. Игнатьева, Москва.



Икона «Святой Георгий Победоносец». Южная Россия, XIX в. Собрание музея «Невьянская икона», Екатеринбург.



Икона «Спас Нерукотворный». XIX в.
Собрание Д. Литовченко, Москва.

знакомой с новоевропейской живописью, именно как «призрачные» образы, схематичные и бесплотные, обладающие весьма малой степенью сходства с первообразом-оригиналом. Вполне естественно, что появилась осознанная необходимость скорректировать религиозную живопись соответственно новым способам передачи натуры. Древняя иконопись для просвещенного верующего новой эпохи не могла полноценно выполнять свою основную задачу. И тем не менее крестьянская народная икона, вызванная к жизни *личной* потребностью в священных образах, полностью осталась в русле средневекового имперсонализма.

Стремление к удешевлению продукции крестьянских иконописных промыслов влекло за собой лаконичность композиционных решений, ограниченную цветовую гамму на основе землистых охр и оранжевого сурика, тяготение к плоскостности, силуэтности, превращение фигур в своего рода орнаментальные знаки т. п. Авторы таких икон сводили используемую иконографию к простейшим схемам, как бы воспроизводя самую суть, изобразительную формулу события или основные признаки персонажа. Подобная трактовка не противоречит требованиям, предъявляемым к священному образу: его главная задача – возведение ума к первообразному – могла успешно осуществляться даже «подокладницами», где единый образ как бы расчленялся между доской (лики) и окладом (фигуры). Очередной – третий – парадокс заключается в том, что народные мастера в принципе продолжили дело греческих монахов-иконописцев послеиконоборческого периода, некогда очистивших иконопись от иллюзионизма античности. Скупость и лаконичность художественного языка «расхожих» икон еще более усиливали то впечатление аскетизма, бестелесности, сосредоточения духовной энергии, которым отличалась иконопись Древней Руси. Кроме того, упрощение опять-таки парадоксально способствовало поддержанию достаточно высокого профессионального и художественного качества. Постоянное повторение неизменной, простой и цельной схемы – как само́й иконы (линейной композиции, наложения цветовых пятен), так и приемов ее создания, – само по себе гарантировало определенный уровень произведения, выработанный в процессе коллективного творчества.

До сих пор речь шла о крестьянской народной иконе, классическим примером которой служит продукция



Икона «Спас Великий Архиерей».
XIX в. Собрание музея «Невьянская икона», Екатеринбург.



Икона «Богоматерь Казанская со святой мученицей Анфисой». XVIII в. Собрание С. Пчельниковой, Москва.



Икона «Богоматерь Казанская». XIX в. Собрание А. Кондрашова, Москва.

владимирских иконописных сел. Но не менее мощный пласт образовывала икона городская, предназначенная для небогатых горожан. Образцами для иконописцев-самоучек были произведения профессиональных художников, работавших в стилях барокко и классицизма. Такие произведения, находившиеся в главных городских храмах, воспринимались как апробированный идеал. Однако адекватное повторение высококачественной живописи ренессансного типа возможно было только при наличии соответствующей выучки – если не в Академии художеств, то в частной художественной школе с правильно построенным обучением. Основная масса «богомазов» не имела шансов получить такое образование. Используя масляную технику, они искажали пропорции фигур, уплощали объем, упрощали светотеневую моделировку и колорит. В итоге живопись нового типа приобретала типологическое сходство с иконописью предшествующего средневекового этапа: городской примитив, живущий в лоне официальной Церкви, и крестьянская традиционная икона, старообрядческая в своей основе, обнаружили тенденции к сближению. И в этом заключается еще один парадокс народной иконы.

Выставка, проходившая в залах Академии художеств (Галерея Церетели) летом 2012 года, показала и многообразие, и единство явления, называемого народной иконой. «Расхожие» иконы Палеха и Мстеры стойко сохраняют средневековые черты, в то время как соседний Холуй затронут влиянием барокко. Иконописцы Русского Севера вдохновлялись традициями столичного искусства второй половины XVII века – «школы Оружейной палаты», в Сибири развивался городской примитив, ориентированный на академические образцы. Пышные розаны на фонах южнорусских икон апеллируют к украинскому барочному искусству, а нарядные, белоликие, но в то же время схематизированные и уплощенные фигуры святых напоминают о византийских истоках. Разные варианты народного иконописания еще предстоит изучить и осмыслить. При этом, несомненно, обнаружатся новые парадоксы, которые лучше всего свидетельствуют о сложности, неоднозначности и важности народной иконы как фундаментальной части национальной культуры.

Ирина БУСЕВА-ДАВЫДОВА

---

1 Бусева-Давыдова И.Л. Народная икона: к определению предмета//Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2011. № 9 (89). С. 6–20.

2 Стоглав: Собор, бывший в Москве при великом государе царе и великом князе Иване Васильевиче (в лето 7059). СПб., 1997.

3 Подробнее см.: Бусева-Давыдова И.Л. Искусство и культура в эпоху перемен: Россия семнадцатого столетия. М., 2008. С. 136—137.

4 Деяния Вселенских соборов. Т. 4. СПб., 1996. С. 493.

5 Цит. по: Карташов А.В. Вселенские соборы. М., 1994. С. 500.

Народная икона Стародубья

Издревле земли Брянского края являлись российским пограничьем. Западные районы современной Брянской области (Погарский, Почепский, Стародубский, Суражский, Мглинский, Новозыбковский, Клинцовский, Климовский, Красногорский) входили в состав Стародубского уезда Черниговской губернии (и епархии) и занимали около 40% от ее общей территории. В настоящем кратком обзоре речь пойдет именно о произведениях народной иконописи, бытовавшей на Стародубщине, как о самобытном и малоизученном явлении.

Уникальное географическое и геополитическое положение обусловило своеобразие развития местной культуры – синтез русских, украинских и белорусских художественных традиций и элементов католического искусства, на формирование которой оказал влияние ряд факторов, в том числе обычаи и традиции служилых людей, присылавшихся сюда со всех концов государства для службы на неспокойной границе, а также годы иностранной интервенции и попытка насаждения унии в XVII столетии.

Памятники народной иконописи Стародубья обладают признаками как народной иконы, так и примитива. Для них характерно упрощение, скорописность, лаконичность композиции и узнаваемость изображаемого персонажа. Яркая цветовая гамма, состоящая из небольшого набора цветов, и фактурность поверхности придают им нарядность и декоративность.

В то же время, несомненно, что местная иконопись обладает признаками примитива, это отмечали и М.М. Красилин, и И.Л. Бусева-Давыдова. Богомазы пытались повторить в своих произведениях образцы ренессансной и барочной западноевропейской живописи, упрощая оригинальные схемы композиционно и колористически, подстраивая их под собственное умение и менталитет. Иконография местной народной иконописи не отличалась большим разнообразием. Сложившийся еще в XVIII веке набор изводов оставался неизменным до начала XX столетия.

На территории Стародубщины бытовали различные виды народной иконы, которые писали как богомазы-самоучки, так и небольшие артели. Наибольшее распространение получили:

– «малярські» иконы (от укр. «живописные»), в которых особо ярко проявили себя украинские народные художественные традиции;

– примитивы, тяготеющие к провинциальному академизму, в том числе иконы-подокладницы.

«Малярські» иконы отличаются праздничностью и нарядностью, они покоряют своей простотой, выразительностью, открытостью локальных цветов и их гармоничным сочетанием. При этом однотипность техники, стилистики и иконографических схем говорит о существовании на протяжении XIX столетия нескольких артелей, писавших недорогие иконы для местных храмов и населения. Широкое распространение подобных икон, вплоть до Урала и Западной Сибири, может рассказать о путях миграции (добровольной или вынужденной) малороссийского казачества, поскольку Стародубский полк был одним из самых больших и знаменитых и просуществовал с 1654 по 1782 год.

Общие признаки, характерные для всех «малярських» икон:

а) тонкая сосновая доска с ярко выраженной структурой древесины; основа может быть как цельная, так и составная. С тыльной стороны поверхность доски гладкая. Шпонки тонкие, сквозные, клиновидные, трапециевидной формы в сечении;

б) грунт отсутствует. По этой причине и из-за плохого сцепления красочного слоя с поверхностью происходит осыпание краски соответственно структуре древесины, по срезу годовых слоев;

в) техника масляная. Мазок фактурный, придающий формам рельефность, что особенно ярко выражено в орнаментике фонов. Цветовая гамма строится на сочетании четырех основных цветов – желтого, ярко-красного, белого и зеленого.

При общих технологических признаках произведения разных мастерских имеют стилистические различия, главные из которых – различная цветовая гамма и орнаментика фонов, а также манера написания личного. По этим признакам можно выделить «малярські» иконы с красно-желтыми и черными фонами.



Икона «Господь Вседержитель». XIX в. Церковное собрание.



Икона «Архангел Михаил». XIX в. Церковное собрание.



Икона Божией Матери «Троеручица». XIX в. Церковное собрание.



Икона «Святой Николай Чудотворец». XIX в. Церковное собрание.



Икона «Святая великомученица Параскева». XIX в. Церковное собрание.



Икона «Святая великомученица Варвара». XIX в. Церковное собрание.

Красно-желтый фон

• Фоны красные, орнамент желтый, сплошное заполнение фона орнаментом.

• Основной элемент орнаментики – барочные завитки тонких ветвей с мелкими листочками; косая клетка в различных вариантах; крупные стилизованные розы в окружении зеленых листьев. Нимбы сплошные, желтые, часто с двойной широкой обводкой.

• Изображение плоскостное. Светотеневая моделировка условная. Построение объемов за счет крупных мазков на тон темнее основного цвета.

• Личное сильно выбелено. Объем моделируют неглубокие тени, проложенные по контуру, линии носа и под бровями. Типажи обобщенные.

• Иконография: святая великомученица Варвара, святая великомученица Параскева, святой Николай Чудотворец, «Богоматерь Почаевская», Михаил Архангел, Господь Вседержитель. Реже встречаются «Казанская» и «Ахтырская» иконы Божией Матери.

«Богоматерь Троеручица» является одной из известнейших на Брянщине чудотворных икон. Она была написана в 1718 году известными московскими иконописцами Артемием Федоровым и Афанасием Ивановым и в 1724 году принесена из Москвы в Белобережский монастырь под Брянском. Нередко на списках с красно-желтыми фонами можно встретить надпись «Богоматерь Троеручица Белобережская».

Также широко были распространены иконы с изображением коленопреклоненного святого, держащего на руках спеленатого младенца. Иконография данного образа соответствует изображению в русской иконописной традиции святого Иулиана, епископа Кеноманийского (I в.). Почитание этого святого как покровителя и молитвенника за грудных детей было особенно велико в сельских районах с высокой младенческой и детской смертностью. На Стародубщине иконы святого Иулиана в большинстве своем датируются серединой – второй половиной XIX века. Возможно, что это было связано с эпидемиями холеры, которые прокатились по этим землям в 1831, 1848 и 1850-х годах.

Местные образы этого святого именуются по-разному, и «С. Преп. Устилиан», и «С. Преподоб. Устиниан», и «С. Преп. Иустиниан», что может вызвать аналогии с именем греческого монаха – святого преподобного Стилиана (V в.), который также почитался как покровитель младенцев. Однако такие детали изображения, как облачение с черным епископским клобуком и омофором, указывают на высокий сан святого в церковной иерархии (св. Иулиан был епископом Кеномании). На иконах варьируется только состав предметов на аналое (книга, подсвечники, крест), отсутствие или наличие иконы Божией Матери в левом верхнем углу и тяжелой портьеры справа, вместо которых изображались пышные розы. Икона с подобным изводом, упрощенный вариант которой представлен в стародубских памятниках, была напечатана в хромолитографии Е.И. Фесенко в Одессе в 1889 году.



Икона «Святая великомученица Варвара». XIX в. Церковное собрание.



Икона «Святая великомученица Варвара». XIX в. Церковное собрание.



Икона «Святая великомученица Варвара». XIX в. Церковное собрание.



Икона «Святые мученики Флор и Лавр». XIX в. Церковное собрание.



Икона «Господь Вседержитель». XIX в. Церковное собрание.

Иконы с черными фоном

● Фоны черные, орнаментированы красными розами с темно-зеленой листвой. Нимбы сплошные, желтые.

● Личное живоподобное, с подрумянкой и проработанной светотеневой моделировкой. Глаза большие, с тяжелыми подочьями и верхними веками, которые придают взгляду особую выразительность.

● Иконография: «Господь Вседержитель», «Богоматерь Одигитрия», икона Божией Матери «Почаевская», святители и апостолы.



Икона «Господь Вседержитель». XIX в. Церковное собрание.



Икона «Святые апостолы Петр и Павел». XIX в. Церковное собрание.



Икона Божией Матери «Почаевская». XIX в. Церковное собрание.



Икона «Святой Николай Чудотворец». XIX в. Церковное собрание.



Икона «Архангел Михаил». XIX в. Церковное собрание.

Примитивы

Наиболее близко стоят к примитиву распространенные на Стародубщине образы, иконография и стилистика которых напрямую отсылает к барочным западноевропейским образцам и даже к произведениям круга В.Л. Боровиковского. Наиболее ранние из них датируются концом XVIII столетия, основное время бытования – XIX век.

Для них характерны: масляная техника, живописная манера, провинциальная барочная стилистика, поиски цветовой гаммы, ее различные варианты (зелено-красно-синяя; бело-зеленая; желто-красная; бело-сине-красная). Фоны нейтральные, чаще всего заполненные клубящимися облаками.

Наиболее распространены изводы: «Архангел Михаил», «Святой Георгий Победоносец», «Святой Иоанн Воин», «Коронование Богоматери», «Господь Саваоф», «Троица Новозаветная», «Богоматерь Трех Радостей» (Рафаэль, тондо «Мадонна в кресле», ок. 1513–1515 гг.).



Икона «Господь Саваоф». Начало XX в. Церковное собрание.



Икона «Архангел Михаил». XIX в. Церковное собрание.



Икона «Коронование Богоматери». XIX в. Церковное собрание.



Икона «Святой мученик Иоанн Воин». XIX в. Церковное собрание.



Икона «Господь Саваоф». XIX в. Церковное собрание.



Икона «Избранные святые». Конец XIX в. Церковное собрание.

Подокладницы

Не только в Стародубье, но и на территории всей Черниговщины были широко распространены подокладные иконы, написанные в местных мастерских. Датируются они, как правило, второй половиной – концом XIX и началом XX века и обладают рядом характерных особенностей:

• Икона заключалась в глухой деревянный со стеклом киот, максимальный размер которого мог составлять примерно до 80х90 см.



Икона «Богоматерь Трех Радостей». Конец XIX в. Церковное собрание.



Икона Божией Матери «Взыскание погибших». Конец XIX в. Церковное собрание.



Икона «Богоматерь Трех Радостей». Конец XIX в. Церковное собрание.

• Оклады изготовлены из латунной фольги. Рисунок продавливался, иногда сверху частично покрывался белой полупрозрачной краской, чтобы подчеркнуть некоторые элементы орнамента. Ступенчатая фольговая рама состояла из отдельных прямоугольных полосок. Ажурные орнаменты из фольги украшали углы и середины сторон рамы. Венчики накладные.

• Поверхность доски не прогрунтована. Техника масляная. Манера — «провинциальный академизм» с характерными для примитива признаками. Цветовая гамма — теплые телесные тона.

• Изображенные лики и кисти рук имеют темную (черную или темно-коричневую) обводку. Контуры остального изображения не прорисованы. Лики лишены индивидуальных черт.

• Лики овальные, брови дугообразные. Глаза крупные, миндалевидные, широко поставленные, со слезником и белильным бликом на радужке. Они имеют темную обводку и небольшие тени в области подочья и над верхним веком у переносицы. Глаза написаны во фронтальном положении, без ракурсного искажения даже при повороте головы на три четверти. Подрумянка имеет дугообразную форму и проложена под скулами. Нос с закругленным, немного свисающим кончиком, губы алые, верхняя имеет V-образное углубление по центру. Линия подбородка обозначена темным штрихом под нижней губой. Волосы расчесаны на прямой пробор, килевидной формы по центру лба.

• На ликах избранных и палеосных святых густые тени проложены по контуру с акцентированием на скулах, чтобы подчеркнуть аскетичность персонажа. У старцев — седые бороды с характерными длинными свисающими усами.

• Иконографические изводы весьма разнообразны. Наиболее популярны были различные иконы Пресвятой Богородицы, среди которых чаще остальных встречается образ «Трех Радостей».

В статье перечислены признаки наиболее распространенных групп памятников, но нельзя сказать, что ими исчерпывается все многообразие народной иконы Стародубщины Нового времени. Исследователям еще предстоит выявить ее связи с украинскими богомазами, мастерами владимирских и курских сел, проследить пути распространения по торговым (ярмарочным) и миграционным путям, локализовать ту или иную группу памятников относительно конкретных населенных пунктов, определить исходные изводы (гравюрные и живописные), послужившие образцами для народных мастеров. Ведь судьба народной иконы на Стародубщине сложилась более счастливо, нежели у древних почитаемых икон. Рассчитанные на простонародные вкусы и изначально не представлявшие большой материальной ценности, они смогли избежать уничтожения в первой четверти XX века и преступных посягательств в конце столетия, сохраниться до настоящего времени и радовать своей наивностью, открытостью и трогательностью образов как прихожан сельских храмов, так и искушенных ценителей русской иконописи.

Ирина ЗЛОТНИКОВА

Великосельский образ ярославских святых



Икона «Святые благоверные князья Федор, Давид и Константин, Василий и Константин перед иконой Богоматери Ярославской». С. Великое Гаврилов-Ямского р-на Ярославской области, конец XIX — начало XX в. Собрание автора.

Народная икона — феномен в большей степени Нового времени, того периода в развитии русской культуры, когда народная культура окончательно отделилась от элитарной и продолжила свое существование по своим, издревле хранившимся принципам. Одним из основных признаков народной культуры является оперирование в ней архетипическими устоявшимися представлениями, которые определяют народное сознание, пронизывают народное искусство, икону в том числе. Понятие «народная культура» связано также с ценностными представлениями народа, выраженными в ясных, устоявшихся формулах, проверенных временем. Народная икона, в данном случае, несет в себе народную формулу христианского мировоззрения, такую же целостную, как тот образ, которому оно соответствует.

Таким представляется и образ ярославских святых на народной иконе XIX века из села Великого. Святые благоверные ярославские князья Федор, Давид и Константин, Василий и Константин представлены в молении образу Богоматери Ярославской. Тем самым пред нами явлена некая ярославская «формула святости», сконцентрированная в образах пяти ярославских святых и одного из главных ярославских богородичных образов.

Иконография ярославских святых, благоверных князей Федора, Давида и Константина, изображенных на иконе слева, имеет достаточно долгую историю, она насчитывает почти четыреста лет.

Святые ярославские князья — представители последней династии ярославских князей, от которой пошли дворянские роды князей Львовых, Курбских, Шаховских, Прозоровских и других. Князь Федор Черный, сын Ростислава Смоленского и внук Мстислава Давидовича, был первым князем Можайским, князем Смоленским и Ярославским, и, как все русские князья, — Рюриковичем.

Канонизация князя Федора и сыновей его Давида и Константина состоялась в 1463 году после обретения их святых мощей в Спасо-Ярославском монастыре при архимандрите Христофоре, о чем можно узнать из записей летописных сводов под 1463 годом [1]. Память святых князей празднуется 19 сентября, в день смерти Федора Черного, и 5 марта, в день обретения мощей.

Поскольку были обретены мощи сразу всех троих князей, отца и двух его сыновей, канонизация была общей. Это также отразилось и на их совместной иконографии, которая имеет не так уж много аналогов в истории русского православного искусства. Князья изображены в рост, причем сыновья намного меньше Федора. И, несмотря на то что все трое святых скончались уже взрослыми, постепенно в поздней иконографии, при все уменьшающейся условности в языке иконы, они превращаются в мальчиков. Федор по традиции изображается в схиме, Давид и Константин — в княжеских одеждах. Аналогом данной иконографии является образ первых русских святых — Бориса и Глеба, самая ранняя икона которых относится к концу XIII века. Это подтверждается и пояснением, данным к канону изображения князей Федора, Давида и Константина в иконописном подлиннике: «...дети же его... подобны Борису и Глебу» [2]. К ней также восходит и иконография святых, возникающая и в других местах, например, иконография святых муромских князей Константина, Михаила и Федора. (Это, в частности, покров «Святые муромские князья Константин, Михаил и Федор» 1661 года, а также другие из Муромского музея [3].)

В ходе исследования памятников с образами ярославских святых, которое ведется автором статьи на протяжении уже более полутора десятков лет, их было выявлено не менее сотни (иконы, шитые пелены, фрески) — как местного, так и общерусского значения, и это еще не окончательная цифра. Некоторые из этих памятников, к примеру, иконы из собрания Третьяковской галереи, еще в шестидесятые годы были описаны в каталоге, составленном В.И. Антоновой, Н.Е. Мневой [4], ярославская житийная икона XVI века упоминается еще С.И. Масленицыным [5] и И.П. Болотцевой [6]. Другие памятники выявлены впервые. Таковой является и представленная в данной статье икона XIX века «Святые благоверные князья Федор, Давид и Константин, Василий и Константин перед иконой Богоматери Ярославской» из собрания автора.

Иконография другой группы представленных в иконе князей — святых Василия и Константина — распространена менее, чем предыдущая, поскольку эти святые были канонизированы только как местночтимые в 1501 году. Самая древняя икона с образами Василия и Константина — складень первой половины XVII века из ГТГ [7]. Самая репрезентативная, большая житийная икона святых благоверных князей Василия и Константина из собрания ЯИАМЗ датируется 40-ми годами XVII столетия — началом XVIII века. Память их празднуется 3 июля (в день гибели князя Константина) и 23 мая вместе с Собором Ростово-Ярославских святых. Святые обычно изображаются в богатых княжеских одеждах, в трехчетвертном пово-



Икона «Ярославские князья Феодор, Давид, Константин, Василий и Константин и преподобный Александр Свирский». XVII—XVIII вв. Собрание Ярославского художественного музея.



Икона «Ярославские чудотворцы (благоверные князья Феодор с чадами Давидом и Константином, Василий и Константин)». Вторая половина XVII в. Собрание Государственного музея-заповедника «Ростовский кремль».

роте к среднику иконы, где может находиться какой-либо моленный образ.

Иконография, в которой можно видеть всех пятерых перед каким-либо чтимым образом, появляется уже в XVII веке. Вторая половина XVII – первая половина XVIII века характеризуется наличием ряда больших храмовых икон с образами всех ярославских святых, изображенных в молении перед какими-либо значимыми иконами, часто – на фоне ярославской архитектуры. Это такие иконы, как «Избранные святые» (Федор Черный, Давид и Константин, Василий и Константин) конца XVII века из церкви Иоанна Златоуста в Коровниках города Ярославля[8], икона «Ярославские чудотворцы, князья Федор, Давид, Константин, Василий и Константин, перед иконой Богоматери «Знамение» (конец XVII – начало XVIII в.)[9], икона «Благоверные князья Василий, Константин и Федор, Давид и Константин» из Троицкого собора Троице-Сергиева Варницкого монастыря (последняя треть XVII в.)[10], икона «Святые князья ярославские» из местного ряда главного иконостаса Воскресенского собора города Тутаева, «Избранные святые: Григорий Неокесарийский и ярославские князья Федор, Давид и Константин, Василий и Константин» (XVIII в.)[11]. Воплощением ярославской святости стала икона «Предста Царица» с припадающими ярославскими князьями Федором, Давидом и Константином, Василием и Константином» (XVII в.)[12], происходящая из церкви Ильи Пророка города Ярославля, выполненная художниками круга Федора Федорова.

Выражением идеи местной (храмовой или, может быть, приходской) святости выступает икона «Святые ярославские князья Федор, Давид, Константин, Василий и Константин, пророк Илья и святитель Николай Чудотворец в молении иконе святой Троицы»[13] (XVII в.) из церкви Параскевы Пятницы на Туговой горе. Здесь и ярославские святые, и очень почитаемые в Ярославле святые Николай Чудотворец и Илья Пророк, и икона Троицы в ознаменование Троицкой субботы, на которую приходилось поминовение усопших, которых всегда вспоминали на Туговой горе. Кроме того, день обретения мощей Василия и Константина (8 июня) находится во временной близости с праздником Троицы.

Помимо больших храмовых икон, образы ярославских святых появляются на небольших иконах, которые необходимы в церковном обиходе. Это иконы аналойные, иконы для поднесения благотворителям и именитым гостям. Таковыми, наверное, и являются иконы «Святитель Николай Чудотворец, святые ярославские князья Федор, Давид, Константин, Василий, Константин в молении Толгской иконе Богоматери» (XVIII в.)[14].

Для простых паломников делались раздаточные иконки, совсем маленькие с весьма простой живописью. Их и по сей день можно встретить в антикварных лавках.

Одним из последних на сегодняшний день образов, посвященных ярославским святым князьям, можно считать икону из местного ряда иконостаса Успенского собора в Ярославле (2010 г., художник А. Соколов). Ее отличает своеобразная композиция, которая не встречалась ранее применительно к этому сюжету. На иконе изображены пять ярославских святых, благоверные князья Федор, Давид и Константин, Василий и Константин Ярославские, перед образом Спаса Эммануила. Композиция иконы характеризуется сферичностью: образы четырех ярославских князей сконцентрированы вокруг главного – образа святого князя Федора, представленного, по традиции, в схиме. Вероятно, эта икона положит начало ряду новых изводов известного нам с XVII века образа.

Икона из села Великого, написанная народными мастерами в конце XIX века, композиционно тяготеет ко всем, кроме последней, перечисленным иконам с изображением всех ярославских святых, но дает более упрощенный, тем самым более концентрированный образ ярославской святости, такой, каким его, вероятно, понимали заказчики этой небольшой иконы. По своим размерам она соответствует иконам домашним и семейным. Но в отличие от образов соименных семье заказчика святых эта икона выражает идею местного заступничества, венчаемого образом понятным и логичным именно Богоматери Ярославской.

Иконы подобного стиля в среде антикваров принято называть «гаврилками» – по месту нахождения села Великого, которое относится сейчас к Гаврилов-Ямскому району.

Село это имеет длинную и славную историю. Одно из древнейших в Верхневолжье, первое упоминание о нем относится к XIII веку, Великое отмечено и сражением с татаро-монголами в 1392 году, и междоусобными войнами – в 1435-м. Отметилось село и в событиях 1612 и 1812 годов. В селе бывали и Михаил Романов, и Петр I. Именно



Икона «Ярославские святые». XVII в. Строгановские письма (Прокопий Чирин ?). Coleccion Roger Cabal, Париж.



Икона «Ярославские чудотворцы Давид, Феодор, Константин и князья Василий и Константин, предстоящие иконе Толгской Богоматери». Конец XIX — начало XX в. Собрание Рыбинского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника.



Икона «Ярославские святые в молении образу Богоматери Толгской». Ярославль, конец XVII в. Частное собрание.

в Великом был возведен один из самых высоких ярославских храмов — церковь Рождества Богородицы (1721 г.), высота четверика которого — 13 метров, а соборная колокольня достигла высоты 75 м. Этот храм стал одним из трех храмов-памятников Полтавской битве, существовавших в России.

С середины XVIII века село Великое становится крупным центром льнопрядильного и кожевенного производства, кузнечного и слесарного промысла. Развивались и другие промыслы — швейное, кирпичное, ватное производства.

Было бы странным, чтобы в селе, население которого составляло от трех до пяти тысяч человек, было три больших храма и несколько часовен, не было бы иконописного промысла и иконописных мастерских. Вопрос о великосельском иконописании, конечно, еще не изучен до конца.

Совсем недавно, стараниями ярославцев, краеведов и искусствоведов, специалистов по иконе, в научной литературе стали появляться имена великосельских иконописцев[15]. Постепенно формируется представление о династиях мастеров-иконописцев, о стиле их работ.

Отдельной темой также должна стать великосельская народная икона, имеющая свои местные особенности, которые демонстрирует описываемая в этой статье икона.

Прежде всего, обращает на себя внимание сближенная гамма красно-коричневых и зеленовато-коричневых оттенков. Художник оперирует скупым темным колоритом, к которому добавлены черный (рамка, доска без ковчега) и белый (им лаконично моделируются лики и складки на одежде, обведены нимбы, написан орнамент и тексты). Композиция отличается скованностью, застылостью фигур. Монголоидность ликов как бы напоминает о забытой истории связей княжеского дома с Ордой.

В завершение можно сказать о том, что в перспективе круг великосельских народных икон может быть расширен. Представленная икона, в свою очередь, является одним из подтверждений существования в народной иконописи княжеских сюжетов, что немаловажно для понимания круга народных представлений, существовавших в русской православной культуре конца XIX века.

Татьяна ЮРЬЕВА

1 Московский летописный свод XV века//ПСРЛ. М., 1949. Т. 25. С. 278; Никоновская (или Патриаршая) летопись//ПСРЛ. М., 1965. Т. 11–12. С. 115–116.

2 Строгановский иконописный лицевой подлинник (конца XVI – начала XVII стол.). М., 1869.

3 См. Сухова О.А. Коллекция лицевого шитья в Муроме// Древнерусское художественное шитье. Материалы и исследования. М., 1995. С. 82–95.

4 Антонова В.И., Мнева Н.Е. Государственная Третьяковская галерея: Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации. М., 1963.

5 Масленицын С.И. Ярославская иконопись. М., 1973. С. 11.

6 Болотцева И.П. Ярославская иконопись XIII–XVIII веков. Статьи и исследования. Ярославль, 1996. С. 8.

7 Полушкина Л.Л. Складень XVII в. «Ярославские благоверные князья Василий и Константин в житии» из собрания Государственной Третьяковской галереи//Икона. Альманах общества «Икона» в Ярославле. Ярославль, 2005. С. 33–38.

8 ЯМЗ. Инв. № 41973. ИК-834.

9 ЯХМ. Инв. № И-1403.

10 ГМЗ РК. Инв. № И-126.

11 ЯМЗ. Инв. № 40860. ИК-56.

12 ЯМЗ. Инв. № 40931. ИК-127.

13 ЯХМ. Инв. № И-643.

14 ЯХМ. Инв. № И-1069.

15 Полушкина Л.Л. Иконописцы села Великого Ярославской губернии//XVI Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой. Ярославль, 2012. С.178–190; Шемякин А.И. Словарь мастеров художественных ремесел Ярославля XVII–XIX веков. Ярославль, 2012.

Образ «Огненное вознесение пророка Илии» в народной иконописи



1. Икона «Огненное вознесение пророка Илии (с предстоящими свв. Власием, Модестом, Флором и Лавром)». Невьянск, вторая четверть — середина XIX в. Частное собрание, Москва.

Обозревая экспонаты на выставке «Народная икона из музейных и частных собраний» в Российской академии художеств, нельзя не отметить большое количество представленных здесь образов огненного вознесения пророка Ильи. Это неудивительно, так как Илья Пророк был особо популярен именно в народной среде.

Великий праведник, подвижник и властитель над небесами, Илья Пророк был, без сомнения, самым почитаемым ветхозаветным святым на Руси, чтимым, по выражению известного исследователя В.Г. Брюсовой, «и в хижинах и во дворцах»[1]. Известно, что Илью Пророка почитали как покровителя монашества за его аскезу, отшельничество и праведность[2], а также в старообрядческой среде — за следование истинной вере, бесстрашное обличение «сильных мира сего» и огненное восхождение[3]. Но более всего народ почитал его как повелителя грозных сил небесных — туч, дождя, молнии и грома. Даст ли земля новый плодородный урожай, не погубят ли его обильные ливни или страшная засуха, — этот вопрос был жизненно важным для наших предков и находился в прямой «компетенции» пророка Ильи. Соответственно, Ильин день был на Руси один из самых значимых праздников народного календаря. В этот день устраивались крестные ходы, проводилось освящение воды, читались каноны о дожде и бездождии. Молебны Илье Пророку проходили не только в день его памяти (20 июля по старому стилю), но и в случае стихийных бедствий — наводнений, вызванных сильными дождями, лесных пожаров и засухи *.

Предания и поверья приписывают Илье Пророку происхождение не замерзающих зимой родников, произошедших от удара его огненных стрел. Над такими святыми источниками ставились кресты и часовни с иконами Божией Матери и Ильи, к ним совершались крестные ходы, вода в них считалась целебной. Во время крестных ходов, связанных с засухой, крестьяне опускали в родник икону, ставили рядом чаши с овсом, пшеницей и рожью и молили пророка о дожде.

В народной среде Илья считался также покровителем скота, сближаясь по почитанию к культу Модеста, Власия, Георгия, Флора и Лавра. Очень часто этих святых изображали вместе с Ильей на многочастных образах или же в качестве предстоящих на иконах «Огненное вознесение пророка Илии» (илл. 1). Такие иконы представляли собой целый крестьянский «пантеон» — основных святых (изображаемых вместе, на одной доске, так как это было более доступно по цене), покровительствующих и помогающих в повседневной жизни сельского труженика.

У северных народов (карелов, вепсов) Илья Пророк был связан с их древними культами — он должен был охранять стадо от волков[4]. Как отмечали исследователи, еще во второй половине XIX века на Ладожском озере у Ильинской часовни в Ильин день существовал обряд принесения ему в жертву быка или барана (а в древности — оленя или лося)[5]. Интересно, что подобные обряды существовали не только на Севере, но и в Уральском регионе. Так, на Ильин день жители Пермского края «собираются из двух или трех деревень в одну, приводят с собой быка или теленка и колют, потом варят и съедают всем обществом. Цель этого обычая — умилостивить этой жертвой пророка. В этот день нигде не выгоняют скот, веря и других уверяя, что в это время по лесу свободно ходят ядовитые гады и хищные звери»[6]. Заканчивался подобный праздник народными гуляниями — играми, хороводами и песнями. Во время праздничных гуляний на Ильин день в ряде регионов бытовал и такой обычай: выходили с поленьями за околицу, нападали на первого встречного и били его, «совершая таким образом обряд защиты жатвы от тайной порчи, связанной с верой в дух зерна»[7]. В том же Пермском крае, в часовни, которые были посвящены святому Илье, местные жители приносили жареные или печеные козьи и бараньи головы с горохом. Своей жертвой просили они у Ильи Пророка защиты «козам, баранам, гороху и под видом его всему растущему на полях и огородах. Горох употребляется в этих случаях потому, что он есть единственный плод, который там созревает к Ильину дню. Головы и горох в виде подарков поступают священно-церковно-служителям»[8].

Данные аспекты культа Ильи, безусловно, имеют глубоко народный характер. Они сложились в процессе длительной и сложной интерпретации ветхозаветных преданий, которые тесно переплетались с дохристианскими славянскими верованиями. Можно говорить об определенной связи между культами Ильи Пророка и языческого Перуна-«громовержца» и о трансформации в народном сознании языческого бога в христианского святого. По мнению Э.С. Смирновой, основную роль в формировании культа и почитания Ильи Пророка играли не «архаические языческие реминисценции, а легенды Ветхого завета, известные на Руси по переложениям богослужебных текстов и другим источникам»[9].

Широкое и повсеместное почитание Ильи Пророка в народной среде породило большое количество примет, пословиц и поговорок. Наряду с такими известными и распространенными, как «Илья-пророк — косьбе срок» или «На Илью до обеда лето, а после обеда — осень», встречаются и более редкие, связанные с описанными выше древними обрядами: «Илья — бараний рог», «На Илью — баранью голову на стол»[10]. Известно, что в Ильин день на Руси старались не работать, чтобы не вызвать его гнев, так как Илья, по народному поверью, «был слишком строг в отношении народной распущенности, и потому народ в этот день вообще религиозен и боится его мщения огнем»[11]. Нельзя было работать ни в поле, ни в огороде, поскольку считалось, что если в этот праздник даже просто зайти туда, то огурцы сгниют на корню и опадут, а капуста сделается мягкой. Нельзя было и сено косить: «На Ильин день стогов не метут — спалит грозой». Сами крестьяне строго следили, чтобы никто не работал в этот день, — боялись, что Илья за подобный грех может сжечь всю деревню. У нарушившего это правило односельчанина могли выпрячь лошадей из телеги, снять хомут и сбрую и пропить в трактире всем обществом.

Слыша раскаты грома, простые люди начинали набожно креститься, веря, что это едет Илья Пророк в своей огненной колеснице. Верили и в то, что в Ильин день вся злая сила, спасаясь от огненных стрел Пророка, бежит прочь и обращается в различных диких зверей и домашних животных. В народе существовал обычай — в этот день

* *В 2010 году, во время страшных пожаров, молебны Илье Пророку проходили во многих храмах постоянно, в течение двух месяцев.*



не пускать в дом собак и кошек, чтобы не навести на избу гром и молнию. Молнии же его, по старинным народным верованиям, были не только карой, но и целебным средством: «громовая стрела, убив дьявола, уходит в землю, и там, пролежав три года скрытно, потом объявляется в виде продолговатого пальцеобразного кремня. Его употребляют в случае колотья, окачивают его водою, и этой водой обливают больного»[12]. К Илье Пророку обращались за исцелением от разных болезней: сибирской язвы, порчи, сглаза, падучей, болезни глаз, зубной боли и других, произнося при этом различные заговоры и заклинания[13].

Пророку Илье на Руси было посвящено огромное количество храмов, приделов и часовен; иконы с его изображением были практически в каждом доме, включая и жилища беднейших крестьян. Соответственно, большое количество образов Ильи, в первую очередь — извода с его огненным вознесением, как наиболее типичного и распространенного, встречается именно в народной иконе.

Для народной иконы в целом (в отличие, скажем, от «скорописной» иконы) характерны такие неоднократно отмечавшиеся исследователями признаки, как грубая обработка доски, схематичность и разреженность композиции, монохромность, упрощенное написание личного, угловатость и непропорциональность фигур и ряд других. По справедливому утверждению И.Л. Бусевой-Давыдовой, типичное для народной иконы «отсечение» всего необязательного, схематизация композиций, сведение деталей к своеобразным знакам способствовало вычленению сути моленного образа. Главная каноническая задача иконы —



2. Икона «Богоявление Господне и Огненное вознесение пророка Илии». Русский Север, XVIII в. Частное собрание, Москва.

возведение ума к первообразному – могла успешно осуществляться даже «подокладницами», где единый образ как бы расчленялся между доской (лики) и окладом (фигуры)»[14]. Данными признаками в полной мере обладают и иконы «Огненное вознесение пророка Илии», представленные на выставке *.

Практически на всех памятниках можно наблюдать присутствие двух основных сюжетов: Илья Пророк в пустыне и его огненное вознесение; иногда добавлены сцены перехода через Иордан и явление ангела спящему Илье (илл. 2–13). Огненная колесница может представлять собой, например, простой ящик с одним колесом (илл. 14) – такое живописное решение занимавшийся исследованием этого образа М.М. Красилин назвал «шедевром иконописной знаковой системы»[15]. Кроме того, на народных иконах с вознесением Ильи мы можем увидеть и другие подобные «шедевры», связанные с колесницей: и двухколесную, напоминающую рикшу, пролетку (илл. 11), и отдельно находящиеся от повозки колеса (илл. 12), и лошадей, «участливо» наблюдающих передачу милоти пророку Елисею (илл. 4). На полях ряда народных икон встречается орнамент, близкий по росписи к домашней мебели и утвари (илл. 15, 16).

Наряду с народной (наивной) иконой в художественной культуре Нового времени существовали такие понятия, как академический примитив и «скорописная» (ремесленная) иконопись.

* *Иллюстрации икон представлены как с выставки, так и из архива автора.*



3. Икона «Огненное вознесение пророка Илии». Вторая половина XIX в. Собрание музея «Невьянская икона», Екатеринбург.



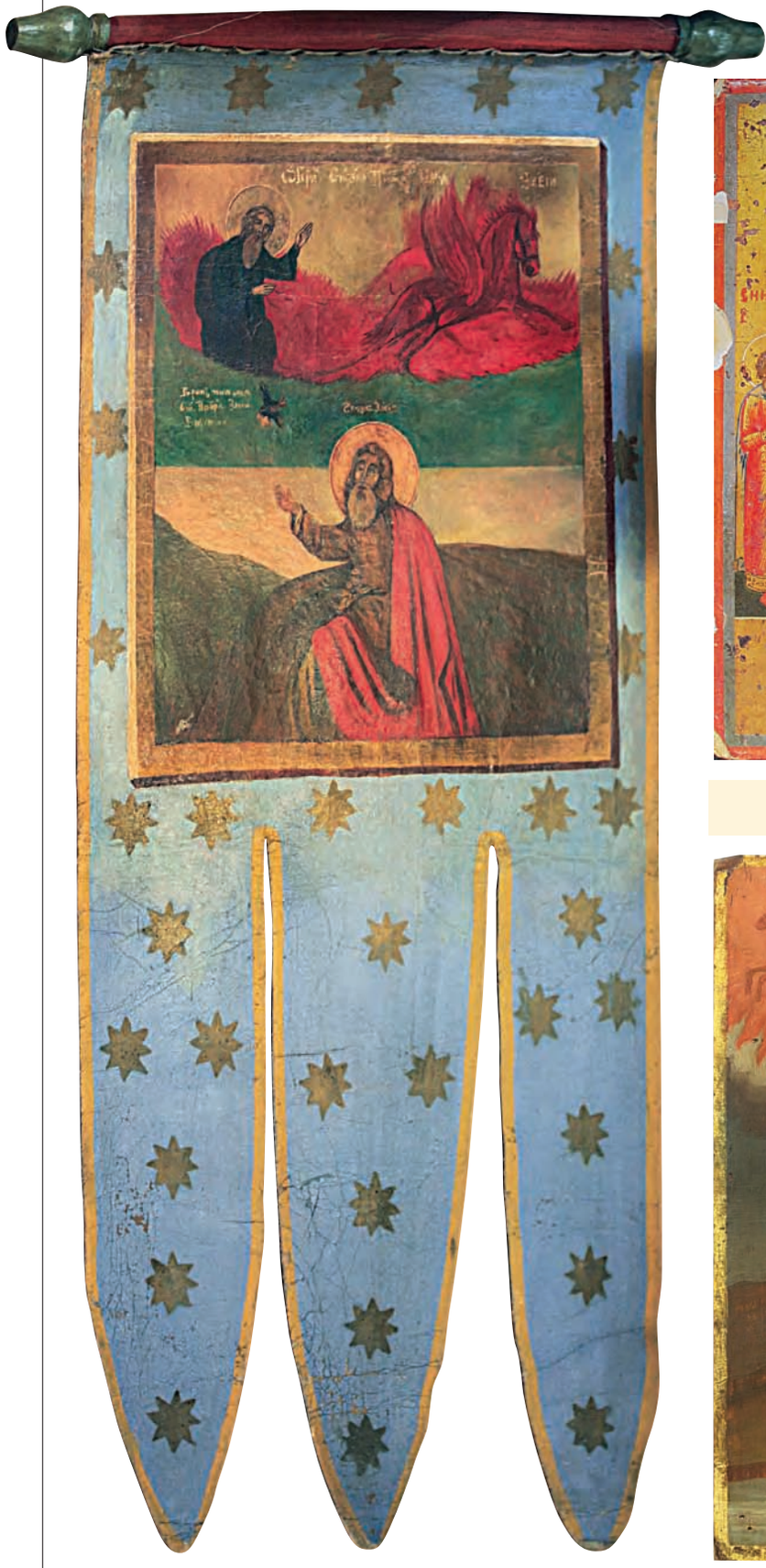
4. Икона «Огненное вознесение пророка Илии». Вторая половина XIX в. Частное собрание, Москва.



5. Икона «Огненное вознесение пророка Илии». Русский Север, XIX в. Собрание Галереи Русской Иконы, Таллинн.



6. Икона «Огненное вознесение пророка Илии».
Вторая половина XIX в. Собрание ГосНИИР.



*7. Хоругвь «Огненное вознесение пророка Илии».
Вторая половина XIX в. Собрание музея «Невьянская икона», Екатеринбург.*



*8. Икона «Огненное вознесение пророка Илии».
Урал, вторая половина XIX в. Частное собрание, Москва.*



*9. Икона «Огненное вознесение пророка Илии».
Вторая половина XIX в. Собрание музея «Невьянская икона», Екатеринбург.*



10. Икона «Огненное вознесение пророка Илии». Вторая половина XIX в.
Собрание А. Кондрашова, Москва.



11. Икона «Огненное вознесение пророка Илии». Русский Север, вторая половина XIX в.
Собрание Музея народного искусства О. и А. Ильиных, с. Вятское Ярославской области.



12. Икона «Огненное вознесение пророка Илии». Вторая половина XIX в.
Собрание музея «Невьянская икона», Екатеринбург.



13. Икона «Огненное вознесение пророка Илии». Русский Север, вторая половина XIX в.
Собрание Музея народного искусства О. и А. Ильиных, с. Вятское Ярославской области.



14. Икона «Огненное вознесение пророка Илии». Вторая половина XIX в. Собрание ГосНИИР.



15. Икона «Огненное вознесение пророка Илии». Северное Предуралье, конец XVIII в. Частное собрание, Москва.

16. Икона «Преображение Господне и Огненное вознесение пророка Илии». Русский Север, XVIII в. Собрание А. Руднева, Москва.





16а. Икона «Преображение Господне и Огненное вознесение пророка Илии» (фрагмент). Русский Север, XVIII в. Собрание А. Руднева, Москва.



17. Икона «Огненное вознесение пророка Илии». Холуй, конец XIX в. Собрание С. и У. Риццо, Москва.

Под примитивом здесь следует понимать «освоение типологии и форм профессиональной академической живописи художниками-самоучками, как правило, низкого социального статуса»[16]. В иконописи он характерен прежде всего для южнорусских губерний, а также Сибири, куда многие сибирские архиереи, выходцы с Украины, привозили своих земляков-художников[17]. На представленной иконе «Огненное вознесение пророка Илии» из Иркутского областного художественного музея (илл. 18) иконописец, подражая художникам-академистам, развернул сцену вознесения на фоне хорошо узнаваемого пейзажа с панорамой Ангары[18].

Что касается «скорописной» иконы (или ремесленного примитива, как часто ее еще называют), то в первую очередь речь идет о продукции владимирских иконописных сел: Мстеры и, естественно, Холуя. Как известно, холуйские иконы миллионными тиражами развозились практически по всей России, своей дешевизной оказывая серьезную конкуренцию местному иконописанию. Кроме того, холуйская иконопись оказывала влияние и на развитие локальных художественных центров, например, сузунской народной иконы[19]. Для продукции Холуя рубежа XIX–XX веков характерны такие приемы, как ограниченная цветовая гамма на основе черного и оранжевого колорита; а также композиционная простота, лаконичность и сведение деталей к символическим и орнаментальным знакам (признаки, отмеченные нами и в народной иконе). Но ремесленный примитив коренным образом отличается от народного тем, что там трудились мастера-профессионалы и упрощение образа делалось исключительно с целью удешевления продукции. Здесь мы не увидим ни грубо обработанных иконных досок (иконописцы Холуя сами не занимались их производством, выгоднее было купить готовые), ни неумело и непропорционально написанных фигур. Наоборот, в холуйских памятниках чувствуется четко поставленная и уверенная рука мастера, изо дня в день повторяющего в своем творчестве одни и те же иконописные приемы (илл. 17).

В заключение хотелось бы отметить, что подобные выставки заметно обогащают наши знания о художественной культуре Нового времени и народная иконопись занимает все более важное место и в исследованиях искусствоведов, и в пристрастиях коллекционеров.

Михаил ЧЕРНОВ



18. Икона «Огненное вознесение пророка Илии». Сибирь, XIX в. Собрание Иркутского областного художественного музея.

[1] Брюсова В.Г. Федор Зубов. М., 1985. С. 63.

[2] Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э.А. Живопись Великого Новгорода. XV век. М.,1982. С. 223.

[3] Чернов М.А. Образ «Огненное вознесение святого пророка Илии» в иконах поморского письма Выга и Урала//Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. М., 2006. № 39. С. 54; «Огненное вознесение пророка Илии» в старообрядческой иконописи Горнозаводского Урала и Ветки//Там же. М., 2010. № 75. С. 4–6.

[4] Смирнова Э.С. Живопись Обонежья XIV–XVI веков. М., 1967. С. 39.

[5] Андреев А.Н. Ладожское озеро. СПб., 1878. С. 258.

[6] Русский народ. Его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия/ Сост. М. Забылин. М., 1880. С. 96.

[7] Макашина Т.С. Ильин день и Илья-пророк в народных представлениях и фольклоре восточных славян//Обряды и обрядовый фольклор. М., 1982. С. 93.

[8] Русский народ. Указ. соч. С. 97.

[9] Смирнова Э.С., Лаурина В.К., Гордиенко Э.А. Указ. соч. С. 224.

[10] Русские имена в исторических лицах, церковных и народных праздниках, пословицах и приметах/Сост. Н.И. Решетников. М., 2002. С. 194.

[11] Русский народ. Указ. соч. С. 96.

[12] Русский народ. Указ. соч. С. 264.

[13] Майков Л.Н. Великорусские заклинания. СПб., 1869. С. 81.

[14] Бусева-Давыдова И.Л. Аннотация к выставке «Народная икона из музейных и частных собраний». М.: РАХ, 2012.

[15] Красилин М.М. Иконопись и декоративно-прикладное искусство// Духовная среда России. М., 1996. С. 139.

[16] Бусева-Давыдова И.Л. Народная икона: к определению предмета// Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. М., 2011. № 89. С. 10.

[17] Красилин М.М. Народные иконы: региональные особенности// Русское народное искусство. Сергиев Посад, 1998. С. 40–52.

[18] Иркутские иконы: Каталог. М., 1991. С. 78.

[19] Чернов М.А. Сузунская икона//Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. М., 2011. № 90. С. 4–26.

Народная икона в ростовской финифти

Ростовская финифть является одним из немногих художественных ремесел, впоследствии перешедших в «разряд» народных промыслов, чья живописная традиция (иконописи на эмали) была сформирована в Синодальный период. Со времени появления в 60-х годах XVIII века и до первых десятилетий XX века в ростовской финифти нашли воплощение все направления бытовавшей тогда русской иконописи, в том числе и народная икона.

Изначально художественные характеристики ростовской финифти были далеки от народной иконы. Изделия из столь дорогих материалов (медь, эмаль, серебро в оправе), выполненные в столь сложной технике (миниатюрная живопись), с применением специального оборудования (муфель), использовались представителями высшей церковной иерархии в качестве подарка (благословения). Канонизация святителя Димитрия, митрополита Ростовского, привела к возникновению в Ростове производства паломнической иконы на эмали. С тех пор ростовская финифть развивалась в двух направлениях. Как бы мы сегодня сказали, в одном — создавались эксклюзивные произведения, другое направление представляло массовую икону, но и она писалась с оглядкой на стилистику образа академической школы.



1. Икона «Собор Киево-Печерских святых». Ростов, конец XIX — начало XX в.

Для формирования в ростовской финифти иконописного образа, отвечающего содержанию и стилистике народной иконы, было необходимо совпадение многих факторов. Среди них: доступность иконы по содержанию и цене широкому кругу потребителей, соответствие определенным представлениям об эстетических требованиях, но самое главное — ростовские мастера должны были выбрать народную икону в качестве основного приоритета в своей работе. На такие произведения нужно было получить социальный заказ.

Необходимые условия начали складываться в конце первой половины XIX века. В это время наблюдалось снижение интереса к живописи по эмали в целом, как светской, так и церковной. В первом случае сказалось изобретение фотографии, во втором — изменение художественных пристрастий. Вследствие возросшего интереса к отечественной истории, эмали допетровского времени, например, по скани, стали считать традиционными, а живопись — «иноземной». В это время в ростовской финифти стабильным остался заказ только на иконы нижнего ценового сегмента.

К середине XIX века ростовская финифть лишилась своих основных заказчиков (покровителей и посредников). Роль последних сначала исполняли ростовские архиереи (в частности, архиепископ Арсений Верещагин), затем настоятели Спасо-Яковлевского Димитриева монастыря (архимандрит Иннокентий). В целом, когда снизился поток просвещенных паломников в Ростов, интерес к высококачественной росписи по эмали пошел на спад.

Во второй половине XIX века организацией промысла занялись перекупщики из числа тех же мастеров, кто обеспечивал доставку икон к местам их реализации. От них инициатива быстро перешла к изготовителям оправ. Последние скупали миниатюры и выполняли для них оправы, доводя произведения до законченного вида. Однако все усилия ростовских мастеров по сохранению ремес-

ла были бы тщетны, если бы они не смогли найти своего нового покупателя, каковым стал прихожанин или паломник невысокого достатка. Основной вопрос, который при этом необходимо было решить, – снижение цены на изделие.

Изначально ростовская финифть была ориентирована на профессиональную живопись по эмали. Она заимствовала не только технику, но и принципы использования миниатюр в церковной утвари или облачениях в качестве дробниц, что подразумевало драгоценную оправу. Цена финифтяной иконы находилась в прямой зависимости от сложности заказа и материала оправы. Многосложная живопись пластины иногда не превышала половину стоимости всего произведения. Не случайно уже в первой половине XIX века самые успешные мастера стали брать разрешение на работу с серебром. В результате основная масса живописцев попадала в зависимость от владельцев ювелирных мастерских. Хотя, говоря о ростовской финифти прошлого, мы, как правило, подразумеваем живопись по эмали.

Необходимым условием для снижения цены иконы на эмали было удешевление оправы за счет снижения затрат на ее художественное воплощение и на материал изготовления. В XVIII–XIX веках в Ростове работали «мастера серебряных дел», но значительная часть продукции оправлялась либо в Москве, либо в Ярославле, что повышало цену готового изделия. Впервые в ростовской финифти недорогая оправа была создана мастером Иваном Завьяловым в середине XIX века. Она выполнялась из латуни с использованием штампа и пайки. Несколько икон в подобных оправах представлено на выставке «Народная икона из музейных и частных собраний», проходящей сейчас в Российской академии художеств (илл. 1). В результате миниатюры получили достаточно широкую рамку с «отливами» (волнистыми полями). Чем шире были отливы, а они встречались и двойные, и тройные, тем проще была задача живописца. Это использовалось и в темперной иконе, когда в глубоких киотах с обильной резьбой буквально «утопали» небольшие иконы конца XIX – начала XX века с весьма несложной живописью.

Очень редко встречалась деревянная оправа. Одно из таких произведений экспонируется на выставке (илл. 2). Это икона «Преподобный Сергий у гроба родителей», где мы видим ростовскую миниатюру в рамке, представляющей собой сергиевопосадскую резьбу по дереву. Уникальный памятник одновременно относится к двум народным промыслам. Иконы, посвященные прп. Сергию Радонежскому, были одной из самых распространенных тем в ростовской финифти. Троице-Сергиева лавра, как иногородний рынок сбыта, была первой освоена ростовскими мастерами. Чаще всего писали иконы с единоличным изображением прп. Сергия Радонежского, «Явление Богоматери преподобному Сергию» (илл. 3) и «Преподобный Сергий у гроба родителей», реже – в Соборе святых.

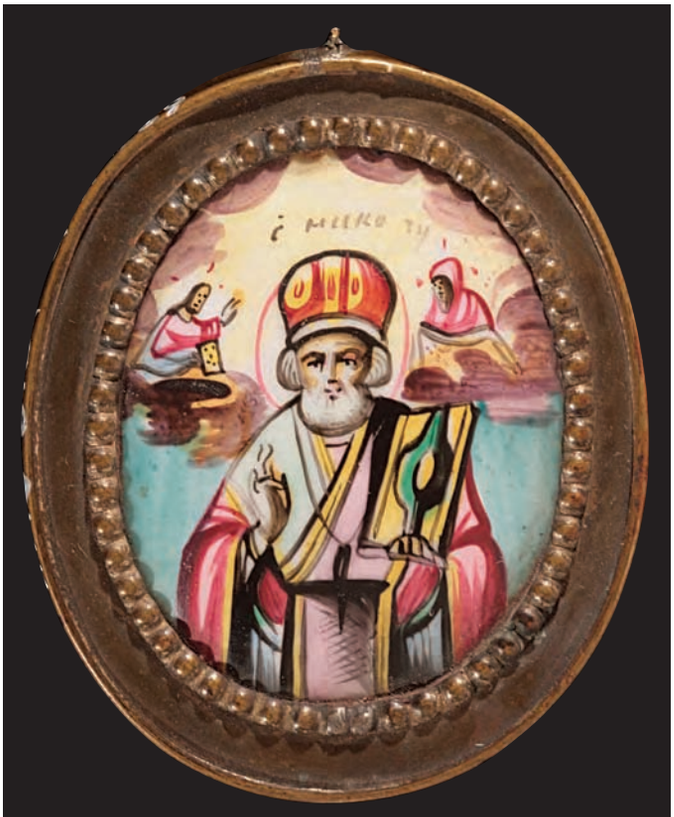
Характер художественной формы в народной иконе был неразрывно связан с изменениями в технологии производства. В ростовской финифти, как и в других промыслах в это время, достаточно сложный технологический процесс был разделен на этапы, исполнение каждого из которых требовало не особых способностей, а использование определенного приема. Это были: белоготовка (подго-



2. Икона «Преподобный Сергий Радонежский у гроба родителей». Ростов, Сергиев Посад, 1840– 1870-е гг.



3. Икона «Явление Богоматери преподобному Сергию». Ростов, середина XIX в.



4. Икона «Святитель Николай Чудотворец». Ростов, конец XIX — начало XX в.



5. Икона «Святитель Николай Чудотворец». Ростов, конец XIX — начало XX в.

товка белой пластины к росписи), припорох (нанесение рисунка), подмалевок (первый слой живописи) и раскрышка (окончательная проработка).

Собственно, в живописи был найден необходимый минимум художественных средств, удовлетворяющий запросы широкого потребителя. Для него при восприятии ростовской финифти на первом месте стояли внеэстетические требования, заключающиеся в представлении необходимого набора узнаваемых черт и символов того или иного святого. Условность изображения воспринималась как необходимая дистанция между верующим и святым на иконе. Основным требованием к миниатюре становится не тщательное исполнение, а набор знаков или атрибутов, связанных в народном сознании с образом святого.

В Статистико-экономическом описании Ростовского уезда известный археолог и краевед А.А. Титов привел мнение финифтянщиков о том, почему покупатели не ценят тщательно выполненную миниатюру: «...как ни напиши, хотя бы, например, Николая Чудотворца, а за 2-х вершковый в оправе образ простолюдин-покупатель более 60 коп. не даст. Он сравнит хорошо и дурно написанные образа и скажет: «Я Миколу знаю, для меня тот и другой все равен Микола», и возьмет последний, как более подходящий ему по цене»[1]. Иконы святителя Николая рассылались практически по всем адресам, некоторые из таких миниатюр представлены на выставке (илл. 4, 5).

Ростовская финифть изначально была связана с графикой, сначала с книжной, затем с лицевым подлинником, а к концу XIX века утвердилась связь с раскрашенной литографией. Последняя значительно повлияла на выбор художественных средств в ростовской финифти. Об этом свидетельствуют опубликованные прежде материалы[2] из архива семьи Фуртовых (Разумовских-Потаниных), где представлены как образцы для иконописи, так и рисунки с нее, предназначенные для перевода в эмаль. Новые качества ростовской финифти также возникали под влиянием конкуренции с иконами, выполненными промышленным способом. Как писала исследователь второй половины XX века Т.М. Разина: «...производственные навыки быстрой работы... рождали новые художественные средства, приемы, мотивы, которые обладали своей выразительностью, убедительным лаконизмом, виртуозной точностью, связанной с самой техникой. Постепенно формировались иные декоративные принципы, близкие основам народного искусства и в то же время удовлетворявшие запросы Нового времени»[3].

О специфике живописного исполнения ростовской народной иконы на эмали свидетельствуют представленные на выставке произведения (илл. 6). Мастера отказывались от сюжетных характеристик, предельно упрощая композицию, которая в основном свелась к изображению святого на условном фоне. Допускалось совмещение разномасштабных фигур, различных сцен в одной плоскости. Рисунок кистью полностью вытеснил пунктир (точечное письмо, используемое в профессиональной живописи на эмали). На первое место выступила линия, ее выразительность, ритм, силуэт (илл. 7). В эмали мастера теперь видели лишь основу для живописи — плоскость. Они не использовали глубину и прозрачность материала, помня лишь о его белизне, которая позволяла добиваться ярких и контраст-

ных цветовых сочетаний. В ростовских иконках начинает преобладать чистый цвет — красный, синий, зеленый — без тоновой разработки, а также черный контур и желто-коричневый подмалевок личного.

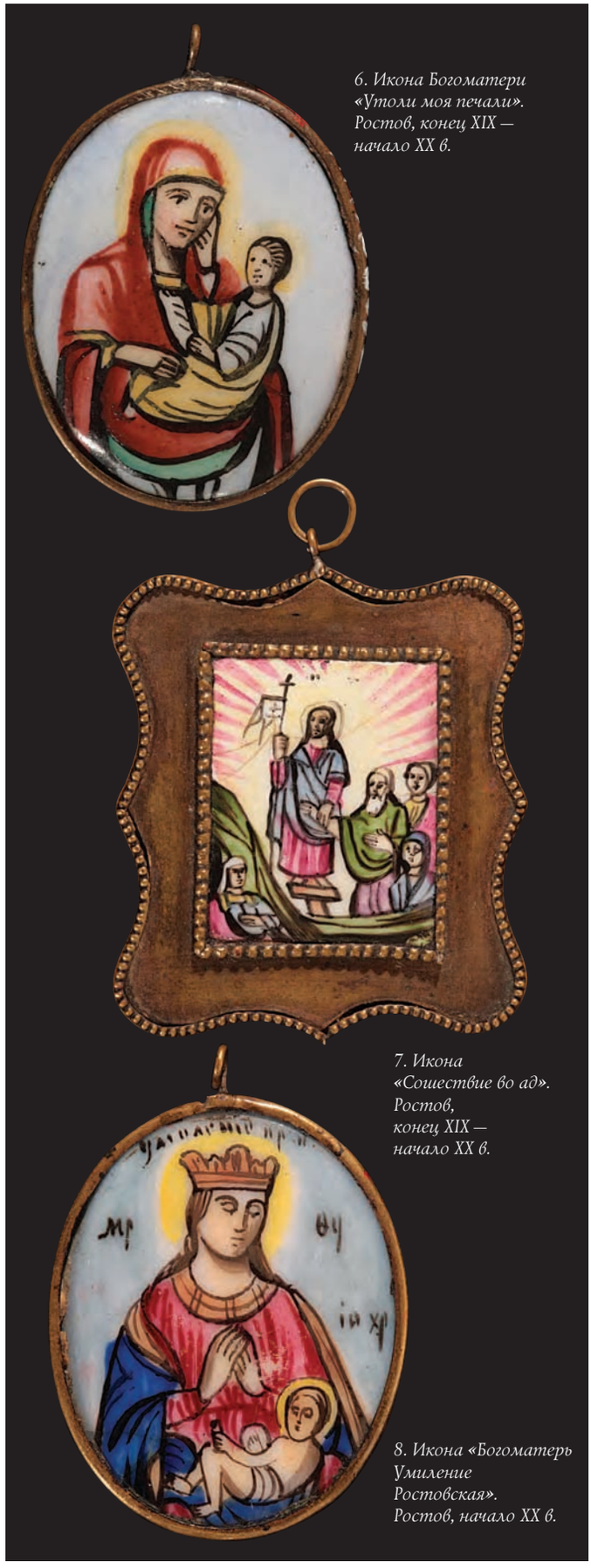
Манера росписи, выполняемая ростовскими мастерами, была универсальной. С поправкой на миниатюрность, она использовалась и при работе на дереве, и на холсте, и на бумаге. По разложенным пятнам подмалевка мастер быстро и «размашисто» рисовал кистью. Его не смущало, что подмалевок не всегда совпадал с границами рисунка. Объем, если и обозначался, то чуть ли не с помощью штриховки (илл. 8). Этой штриховкой мастер не столько пытался выявить форму, сколько украсить или разнообразить одежды, так как ее ритм был совершенно не связан с изображаемым объемом. В росписи наблюдалось преобладание раскраски над живописью, что приводило к повышению роли контура и графичности изображения.

Каждый образ характеризовался не столько индивидуальными, сколько типическими чертами. К такому произведению в полной мере можно отнести крестьянскую игрушку, исследованием которой занимался один из основоположников науки о русском декоративно-прикладном искусстве А.В. Бакушинский: «...каждый образ... знак — символ той или иной категории явлений, творчески организуемых сознанием в некие единства. ...Отсюда вытекает ряд свойств примитивного творческого образа: его предельная простота, полная самозамкнутость, статическая уравновешенность строения, синтетическая природа всех средств воздействия. Пластическое овеществление примитивного творческого образа в каком-либо материале порождает примитивную скульптуру в широком смысле этого термина»[4]. Именно изображение примитивной скульптуры напоминали образки «простого письма». Им свойственны простота, обобщенность, цельность образа, некоторая зашифрованность, замкнутость, погружение в себя. Таким образом, ростовская финифть, как и другая народная икона, прошла в этом направлении путь поиска архаики, как сути явлений, занимавший профессиональную живопись в начале XX века.

В представлении рядового покупателя достоинства образка или иконки определялись не эстетическим совершенством, а религиозным содержанием. Образок, учитывая миниатюрные размеры ростовской финифти, воспринимался как оберег, типа змеевика, зашифрованность которого только помогала отгонять злых сил.

Появление в ростовской финифти народной иконы привело к ее переходу в другое качество. Изменилось предназначение ростовской финифти — из художественной миниатюры, украшавшей церковную утварь, она стала паломнической иконой. Это был образок, который носили на груди наряду с крестом, либо небольшая иконка. Она была удобна при транспортировке, не теряла со временем своих эстетических качеств, ее можно было только разбить.

Такая иконка должна была быть актуальной, быстро отзываться на все события в церковной жизни. В связи с этим значительно расширился иконографический и сюжетный диапазон ростовских миниатюр — мастера писали иконы всех святых Нового времени. Из них на выставке представлены иконы свт. Димитрия — митрополита Ростовского, свт. Митрофания Воронежского, свт.



6. Икона Богоматери «Утоли моя печали». Ростов, конец XIX — начало XX в.

7. Икона «Сошествие во ад». Ростов, конец XIX — начало XX в.

8. Икона «Богоматерь Умиление Ростовская». Ростов, начало XX в.



9. Икона «Преображение Господне». Ростов (?), XIX в.



10. Икона «Воздвижение креста». Ростов (?), XIX в.

Тихона Задонского. Иногда у ростовских мастеров был свой взгляд на иконографию, как это произошло с иконами свт. Димитрия Ростовского и свт. Митрофания Воронежского. В Ростове писали все почитаемые и вновь явленные иконы, могли воспроизвести любую миниатюру или отреставрировать предмет с живописной эмалью. На выставке представлены иконы, различающиеся по сложности используемых приемов.

Народная икона в ростовской финифти — самодостаточное явление. И если дорогостоящие иконы еще как-то были сравнимы и зависимы от профессиональной миниатюры, то в «быстром», или «простом», письме мастера создали свой стиль. Большая часть ростовской финифти теперь соответствовала не столько характеристикам художественного ремесла, сколько народного промысла. Именно в народной иконе сложилась общая стилистика промысла. Об этом, а также о преемственности традиций, коллективном характере творчества, работе на рынок мы можем говорить только во второй половине XIX века. В ранней ростовской финифти сложно выделить общие стилистические признаки или использование каких-то приемов росписи, если речь не идет о произведениях одного мастера. Во второй половине XIX века ростовская финифть стала узнаваемой, привлекали ее яркие, звонкие краски, наивные, простодушные образы. Народная икона в ростовской финифти — это и есть народный промысел. На этой стадии развития она и была описана своими первыми исследователями — А. Титовым и К. Фуртовым.

На выставке представлены не только ростовские иконы «простого» письма на эмали. Миниатюры «Преображение Господне» и «Воздвижение креста», скорее всего, исполнены в Москве в начале XIX века (илл. 9, 10). Подобные миниатюры были известны уже в последней четверти XVIII века, но о формировании стилистики народной иконы в московских эмалях мы говорить не можем.

Народная икона в ростовской финифти XIX века — пример живучести этого направления иконописи в Синодальный период. Не народная икона в процессе эволюции на пути художественного совершенства преобразилась в иконопись, если не академическую, то ориентированную на нее, а наоборот, профессиональная живопись на эмали дала возможность реализации различных направлений, в том числе и народной иконы. Иконы «простого письма» не были следствием только ускоренного темпа росписи, когда человек соревновался со штамповочной машиной или печатным станком. Отбор выразительных элементов был не случайным, а осознанным выбором. Представленные на выставке миниатюры первой половины XIX — начала XX века в достаточной мере характеризуют народную икону в ростовской финифти.

Марина ФЕДОРОВА

1 Титов А.А. Статистико-экономическое описание Ростовского уезда Ярославской губернии. СПб., 1880. С. 119.

2 Федорова М.М. Архив Ивана Алексеевича Фуртова//История и культура Ростовской земли. Ростов, 2001. С. 310–320.

3 Разина Т.М. Русское народное творчество. М., 1970. С. 160.

4 Бакушинский А.В. Игрушка как разновидность примитивной пластики//Исследования и статьи: Сборник. М., 1981. С. 310.

Народная икона: год спустя



Икона «Воскресение Христово». XIX в. Собрание Д. Баркова, Ярославль.

В прошлом году, когда шла подготовка к выставке народной иконы из частных собраний в Ферапонтово, даже сами организаторы довольно расплывчато представляли себе критерии отбора экспонатов. Сам термин «народная икона» вызывал споры – слишком разное понимание вкладывали в него участники выставки и искусствоведы, приглашенные на открытие. Из создавшегося положения был найден удачный, на мой взгляд, выход: поскольку все участники являются опытными коллекционерами или антикварами, устроители решили отменить какую-либо цензуру и положиться на личный опыт и понимание темы каждого из них, оговорив при этом, что предоставленные экспонаты и будут являться иллюстрацией представления о народной иконе каждого из участников выставки.

Изданный к открытию каталог в полной мере отражает набор этих мнений. Прошедший «круглый стол» и конференция по итогам выставки заложили некие начала, выработали направление, по которому нужно двигаться в изучении памятников иконописи, бытовавших в народной среде, хотя по-прежнему неясно, как понимать границу «народности» – по сути, охватывающей все население страны, и по-своему правы несогласные с названием выставки. Но, поскольку предлагавшиеся альтернативные термины «примитивная», «наивная», «крестьянская» икона точно так же не отражают в полной мере это масштабное явление, термин «народная икона» закрепился как наиболее общий.



Икона «Обретение Честного Креста Господня». Русский Север, XIX в. (киот — XIX в.).
Собрание Музея народного искусства О. и А. Ильиных, с. Вятское Ярославской области.



Икона «Святой Георгий Победоносец». XIX в. Собрание Музея народного искусства О. и А. Ильиных, с. Вятское Ярославской области.

Как известно, изначально икона на Руси была предметом элитарным — в силу особой дороговизны и редкости ее могли иметь в личном пользовании только князья и узкий круг приближенных. Поставленные в храм, созданные на пожертвования или завоеванные в междоусобных войнах иконы составляли общественную собственность. В более поздний период, с XV–XVI веков небольшие моленные образа в личном пользовании (это известно из записей на обороте некоторых икон того периода) уже имели и просто состоятельные люди, хотя широкое распространение личный моленный образ получил значительно позже. Опыт, приобретенный в процессе подготовки и проведения выставки в Ферапонтово, историко-архитектурном комплексе «Вятское» под Ярославлем, в Екатеринбурге и в Академии художеств, а также постоянное обсуждение этой темы в течение года выработали у меня убеждение, что зарождение такого явления, как народная икона, состоялось в XVIII веке. Этому способствовало развитие торговли и производства, расширение территориальных границ России, и в немалой степени — раскол церкви. Опыт собирания икон наглядно показывает изменения в технологии их изготовления с начала XVIII века, которые привели прежде всего к удешевлению их производства. Наряду с традиционно дорогим исполнением, в XVIII веке появляются иконы без применения золота в подложке под живопись, с окладами из медного сплава взамен серебряных, изготовление основы также меняется в сторону упрощения. Этот процесс не коснулся некоторых старообрядческих центров, таких как Невьянск, набиравший обороты в начале XVIII века. Развитие торговли также способствовало удешевлению иконы, предлагая готовые краски, гравюры в качестве образцов для подражания, а также предоставляя услуги в реализации готовой продукции. Ослабевший надзор церкви давал возможность иконописцам не придерживаться установленных веками правил, и в результате применение смешанной техники в написании икон, упрощавшее технологию нанесе-



Икона «Святой Георгий Победоносец». Конец XIX — начало XX в. Собрание музея «Невьянская икона», Екатеринбург.



Икона «Христос в темнице». XVIII в. Собрание В. Барышнева, Ярославль.



Икона «Коронование Богоматери». Русский Север, XIX в. Собрание Музея народного искусства О. и А. Ильиных, с. Вятское Ярославской области.

ния красок, а также отказ от золотого ассиста существенно сокращали время, необходимое для изготовления иконы.

Примерно в это же время берет свое начало традиция обустраивать в домах «красные углы» с множеством икон. В развитой фазе «красный угол» выглядел следующим образом: в самом центре, часто в золоченом киоте, хранился наиболее дорогой образ — как правило, он соответствовал престольному празднику, который в народной среде был вторым по религиозной значимости после Пасхи и первым по размаху гуляний. По сторонам развешивались иконы, доставшиеся от родителей как благословение на брак, а поскольку семьи были большие — наследников много, — то это не всегда были дорогие иконы. Завершали дело купленные на ярмарке расхожие иконы, изображающие святых, к которым можно было обратиться по любому житейскому поводу, будь то весенний выгон скота, болезнь домочадца, начало какой-либо работы и т. д. Мода на обустройство «красных углов» способствовала зарождению и развитию промыслов по изготовлению недорогой продукции, которая укладывается в понятие «народная икона», то есть доступная по цене простым людям.

В то же время основное на сегодня определение «доступная по цене простым людям», на самом деле, кроме констатации факта недорогого исполнения, ничего более конкретного про народную икону не сообщает, потому как процесс развития технологий изготовления народной иконы шел во многих направлениях. Вначале, как представляется, появились мастера, имеющие талант к живописи и, наравне с другими крестьянами, которые по окончании сельскохозяйственных работ занимались плетением лаптей, изготовлением посуды и необходимого в хозяйстве инвентаря, писавшие по своему разумению иконы. Поскольку хозяйство было натуральным, эти иконописцы-самоучки обменивали свои иконы на ярмарке, как и другие индивидуальные производители продукции. Впоследствии, если наследники перенимали умение писать иконы, возникала артель, в которой могло иметь место разделение труда; в случае, если такая деятельность приносила прибыль, соседи перенимали затею, и постепенно, с ростом спроса на изготавливаемую продукцию, возникали целые промыслы. Именно так, или примерно так, образовался куст деревень и сел во Владимирской области, ставший в итоге крупнейшим в России многоплановым иконописным центром. Коллекционеры давно облюбовали выпускавшуюся в нем иконную продукцию, отдавая предпочтение селам Мстера и Палех; иконописцы из этих сел, в совершенстве владея техникой миниатюры, легко приживались в Москве и Санкт-Петербурге, обустраивали мастерские и открывали иконные лавки. Впитывая достижения лучших московских и питерских мастеров, они одновременно передавали им и свое умение. Конечно, высококлассные произведения не могли остаться незамеченными для коллекционеров. Но кроме дорогих икон владимирские села производили огромное количество расхожих, причем лидерство в этом, бесспорно, можно отдать Холую. В Палехе тоже писали недорогие иконы, но они разительно отличались от продукции Холуя, что проявлялось в безупречном рисунке, буквально повторяющем прорись дорогой иконы. При этом, однако, не использовалось золото, краски были глухими, в два-три цвета, личное упрощенное, основа небрежная, характерная для расхожих икон. В двух словах, отличие недорогой иконы, изготовленной в Палехе, состояло в использовании прорисей. Ни в одном другом иконописном центре, выпускавшем расхожую икону, прорисей не знали в силу того, что нанесение краски по заранее намеченному, правильному, рисунку существенно увеличивало затрачиваемое на единицу продукции время. Да и вряд ли можно считать расхожей недорогую палешанскую икону, поскольку широкого распространения она не получила, и бытование ее ограничивается Владимирской областью.

Продукция Холуя и прилегающих деревень хорошо известна, хотя глубокого искусствоведческого изучения по ней до сих пор не проводилось. Благодаря огромному объему производства и распространению по системе ярмарочной торговли иконописная продукция Холуя встречается повсеместно и в большом количестве — такое изобилие подтверждает мнение, что Холуй являлся крупнейшим центром изготовления расхожей иконы.

Еще один центр, второй по массовости изготавливаемой продукции, к великому сожалению, до сих пор



Икона «Коронование Богоматери». XIX в. Собрание Музея народного искусства О. и А. Ильиных, с. Вятское Ярославской области.



Икона «Господь Вседержитель (Царь Царем)». XIX в. Собрание Музея народного искусства О. и А. Ильиных, с. Вятское Ярославской области.

не локализован. Как это могло случиться, непонятно – при том, что только иконы Холуя и этого второго центра, имеющего условное название «южнорусский», имеют массовое распространение по всей территории России. И все же мы до сих пор не знаем, где точно он находился.

Не имеет смысла повторно возвращаться к характеристике икон, вышедших из этих двух крупнейших центров (материалы на эту тему опубликованы в сентябрьском номере журнала за прошлый год), стоит лишь признать, что столь продуктивных центров в России больше не было. Побочным следствием засилья продукции этих двух центров явилось уничтожение местного иконописания — мастера просто не выдерживали ценовой конкуренции. Исключение составили старообрядческие поселения и территории, находящиеся за пределами досягаемости хорошо развитой к концу XIX века системы ярмарочной торговли.

Наряду с крупными, в России существовало множество небольших иконных центров, и их выявлению будет способствовать проведение подобных выставок. Несмотря на то, что к народной иконе коллекционеры относились с небрежением, а искусствоведы обходили ее своим вниманием, тема для тех и других оказалась неожиданно интересной: для исследователей — это непочатый край научных изысканий, а для коллекционеров — приобретение самобытных шедевров, хотя, казалось бы, что интересного можно найти в массовой продукции, в том же Холуе. Но в среде мастеров были свои таланты, да и творческий подход увлеченных профессией существовал во все времена. Мастерство некоторых иконописцев, шлифовавших быстроту мазка, доходило до такой степени совершенства, что впору сравнивать их произведения с общепризнанными выдающимися образцами. Наивность и самобытность непрофессиональных местных иконописцев, неожиданные решения в подаче образа также достойны самого пристального внимания. Конечно же, далеко не каждая расхожая икона способна соответствовать высоким критериям, зато при этом повышается значение образцов, достойных внимания искушенного собирателя. Каким-то непостижимым образом народная икона притягивает к себе особое внимание и одаривает «заболевшего» ею азартом и страстью обладания едва ли не в большей степени, чем общепризнанные произведения искусства. Объяснение этому кроется, на мой взгляд, в многочисленности пока еще доступного коллекционного материала, возможности выбирать и самому находить произведения высокого уровня в пределах понятия «народная икона», чего не дает нынешнее положение на рынке традиционно коллекционируемой иконы. Есть и еще один повод для коллекционеров обратить внимание на народную икону: не секрет, что высокий профессионализм в искусстве часто грешит тем, что, достигнув своей вершины и не имея возможности развиваться далее, он механически повторяет наработанные приемы, удачные заимствует на стороне, и в результате возникает формализм и эклектика, и подготовленного зрителя такие произведения уже не трогают. Народная же икона в своих лучших образцах способна удовлетворить эстетические запросы искушенного коллекционера в полной мере.

Практика собирательства показывает, что даже в самых серьезных и дорогих коллекциях обязательно находится место народной иконе. Попадаясь на глаза коллекционеру, некоторые иконы так «влюбляют» в себя, что становятся дорогими сердцу, при том что их нынешняя стоимость далеко не эквивалентна их уровню, — хотя и это дело времени. Другое дело — цель, которую преследует коллекционер. Несмотря на то, что многие, пытаясь соблюсти чистоту жанра, декларируют платоническую любовь к таким произведениям, на деле материальная ликвидность коллекции — не последний по значимости фактор для собирателя. И в этом отношении народная икона, по мере ее понимания и признания полноценным предметом искусства, сможет соперничать с традиционной, но формально написанной иконой и в стоимости.

Собирание коллекции культивирует страсть к обладанию редкостью (пример тому — совершенно поразительный «Георгий Победоносец», приобретенный недавно Евгением Ройзманом (илл. на с. 52). Увидев этот образ, я испытал отчаянную зависть, хотя сегодня купить такую икону можно за очень небольшие деньги — нужно только ее найти). При должном подходе народная икона и эту страсть сможет поддерживать еще достаточно долгое время.

Выставка, проводимая в Академии художеств, подводит итог интенсивному обсуждению того, что же считать народной иконой, которое велось в течение последнего года. Искусствоведы и коллекционеры пока так и не пришли к окончательному выводу. Суть вопроса в том, что бытовавшие в народе иконы разноплановы — здесь есть и высокопрофессиональная продукция крупных иконописных центров, которую вряд ли можно считать наивной или примитивной, хотя технология изготовления доведена у них до простоты, граничащей с имитацией иконы, и продукция центров поменьше, которая была рассчитана на местный рынок и встречается только по месту изготовления, и изделия мастеров-одиночек, научившихся писать иконы самостоятельно и по своему разумению (именно такие иконы до сих пор считались у коллекционеров народными).

Последнее слово скажут искусствоведы. Общее представление, сложившееся у меня, заключается в том, что, хоть и существует пласт икон, отличающийся по исполнению от выработанной веками традиции, любую икону необходимо рассматривать в общем контексте. В древности иконописными центрами были Псков, Новгород, Суздаль, Ростов, позже — Ярославль, Кострома, Каргополь, Устюг, еще позже — Невьянск, Гуслицы, Выг, Павлово на Оке, Сызрань, Калуга, Сузун, Палех, Мстера, Холуй и другие, многие из которых еще предстоит выявить. Каждый центр иконописания имеет свои характерные особенности, временной отрезок существования (этим и отличается, например, Псков XIV–XV веков и Холуй XIX), ну и, конечно, значение и место в истории русской культуры у этих центров неодинаковые. Местные иконописные центры по мере накопления научного материала обретут свое собственное лицо, а с мастерами-самоучками дело обстоит сложнее — вряд ли удастся идентифицировать их произведения, поскольку за последние десятилетия почти все иконы вывезены из мест первоначального бытования, причем собиратели не считали нужным фиксировать их происхождение. Это обстоятельство в большинстве случаев не позволит исследователям установить окончательную истину. Впрочем, для ценителя не так уж и важно, где именно написали хотя бы того же «Георгия» из собрания Евгения Ройзмана. Главное — что он есть, и, возможно, такая же удача выпадет и другим коллекционерам...

Александр ИЛЬИН

Взгляд на народную икону

Моя первая встреча с народной иконой произошла почти 40 лет назад в маленьком украинском селе Винницкой области, куда будущий муж привез меня для знакомства с его родителями. Войдя в дом будущих родственников, я впервые увидела очень яркую икону «Усекновение главы Иоанна Предтечи».



1

Она стояла на столике, прислоненная к чисто выбеленной стене. На ней была изображена голова Иоанна с полуоткрытыми глазами, лежащая на овальном блюде, обрамленном ярко-зеленой каймой. Блюдо было наполнено кровью, стекающей на стол. Икона была написана непрофессионально, с явными нарушениями пропорций и нарочитой живоподобностью. Потом каждый раз, когда мы с детьми приезжали навестить родителей мужа, я сразу шла в ту комнатку, где на прежнем месте стояла эта необычная икона, от которой невозможно было отвести взгляд.

Давно ушли из жизни родители моего мужа, практически умерло некогда цветущее село, но до сих пор стоит у меня перед глазами эта удивительная икона, написанная потрясающе талантливым непрофессионалом.

По прошествии многих лет собирательства удивляешься тому факту, что контент простой, искренней, наполненной наивной чистотой народной иконы долгие годы не был востребован и не оценен по заслугам. Бывало, такую икону, написанную часто на незалевкашенной доске, собиратели, приобретая за бесценок, откладывали в дальний угол, как говорится, «на потом». Недооцененность народной иконы приводит к ее невостребованности широким кругом собирателей. Вот поэтому в небольших иконных лавках такие иконы зачастую стыдливо прячутся где-нибудь в уголочках, «не на виду».

Незавидна жизнь простеньких икон и в семьях, которым они достались в наследство от стареньких бабушек-дедушек. Такими иконами не гордятся, не ставят их на видное место, не задаются вопросом о необходимости реставрации. Исключение составляют только иконы, бытование которых окрашено какой-нибудь романтической или иной семейной легендой. Но это, к сожалению, только исключение. В основном владельцы таких икон как не ценили, так и до сих пор не ценят подобное наследство.

Таким образом, отсутствие интереса порождает поверхностное отношение к народной иконе, и в результа-

те этого, в основной массе, эти иконы не реставрируются в должной мере и на необходимом уровне. Реставрация таких икон достаточно затратна, а результат, скорее всего, трудно продаваем. А ведь судьба иконы, требующей реставрации и не получающей ее, весьма драматична. Но еще более драматична ситуация, когда подобную икону приобретают с целью поистине варварской: смыть всю живопись и нарисовать (именно «нарисовать», а не написать) «новодельчик».

Одним из самых востребованных народных икон были иконы Богородицы. Безусловно, ни одна семья не могла обойтись без икон главной заступницы и защитницы — Божией Матери.

Небольшая иконка «Божия Матерь с Младенцем» (илл. 1), на которой Она изображена с задумчиво-грустным взглядом серо-зеленых глаз, мягким овалом лица и легким румянцем щек, — так видел сельский иконописец нежный образ Богородицы. Младенец с васильковыми глазами и мягкими кудрями, расчесанными на прямой пробор над высоким лбом, сосредоточен и спокоен. Одежды Богородицы и Младенца яркие: белая рубашка и ярко-синий хитон Младенца, оранжево-красный с бирюзовым подбоем мафорий Богородицы. Очевидно, что икона была написана непрофессионалом: правая, благословляющая, ручка Младенца намного больше левой. Однако это несоответствие не мешает иконе обладать неповторимым обаянием.

А вот совсем другой тип народной иконы Богородицы, без всякой претензии на «красивость» (илл. 2).



3

2



Маленькая иконка Казанской Божией Матери XVIII века, оборотная сторона которой украшена крошечными декоративными уголочками из меди. Вероятно, это створка от маленького складня, написанного скорописью. Художник-самоучка использовал ограниченное количество красок, цветовая гамма иконки скудна. Лики выполнены в несколько слоев плавей, создающих их объемность, мазки быстрые, уверенные, но вместе с тем — неточные. Так, «жемчежины» на мафории Богородицы очень похожи на зрачки Младенца. Этот маленький образочек, написанный деревенским богомазом, мог брать с собой и ямщик, отправляющийся в путь, и рекрут, уходящий служить в армию, и крестьянин, идущий на заработки.

Желание ежедневно молиться святым, соименным членам семьи, просить у них помощи и поддержки, было присуще не только богатым, но и простолюдинам. Вот почему так много народных икон с избранными святыми (илл. 3). Изображенные на этой иконе святые Агриппина и Анастасий коренастого сложения, с натруженными руками, в простых одеждах. Верхние углы иконы украшены небогатым золотистым узором на черном фоне, причем узор образует подобие арки, под которой стоят святые. При всей скудности возможностей, иконописец создал икону яркую, праздничную. Образы святых понятны



4



5

и близки как благочестивому заказчику, так и исполнителю заказа.

Сельскому жителю, основному покупателю народной иконы, были близки сюжеты, которые в какой-то мере отражали крестьянский быт. В результате этого до нас дошло большое количество так называемых «лошадиных» икон.

Очень редкая икона, написанная сельским иконописцем на рубеже XVIII–XIX веков, иллюстрирует чудо спасения святым Федором Тироном своей матери из плена злобного Змия (илл. 4). Икона изображает малоизвестное чудо из жития святого Федора. Святой Федор изображен стоящим у поверженного врага; на святом нет богатых лат – ведь он не офицер, а только молодой новобранец – «тирон». Побежденный святым змий жалок: покрытый редкими колючками с высунутым от усталости языком он сидит в позе собаки, послушно подающей лапу хозяину по его приказу. Матушка святого спокойно взирает на поверженного мучителя. Пейзаж скуден: горки, поросшие редкими травками, а на верхнем плане – деревья, похожие на переросшие мухоморы. Но сельский иконописец не смог обойтись без еще одного персонажа, для него очень важного, – коня. Конь наблюдает за всем происходящим из-за холма, вытянув от любопытства шею и как бы поторапливая хозяина: «Победил, так возвращайся ко мне поскорее, я уже устал ждать».

Вот еще одна народная икона, подчеркивающая любовь сельских иконописцев к лошадям (илл. 5).

На иконе «Георгий Победоносец» автор по-своему расставляет акценты важности персонажей. Для него, безусловно, главный герой этой иконы – конь. В стремительном порыве конь привстал на задние ноги, чтобы передними копытами раздавить дракона. Его грива развевается языками белого пламени, ярким огнем горит глаз, сбруя с красными ремешками подчеркивает мощную фигуру прекрасного коня. А вот фигура Георгия Победоносца явно проигрывает своему коню. Корпус неестественно развернут, тоненькие ручки с трудом удерживают несоразмерно тяжелое для них копье, слабенькая ножка с утоньшенной коленочкой не попадает в стремя. Да и фигура дракона не внушает страха. Он, поверженный на спину, пытается прикрыть свое толстенькое брюшко маленькими, похожими на гусиные, крылышками.

Каждая такая икона – это серьезный повод к изучению многообразия и неповторимости народной иконы, подкупающей своей наивной чистотой и бесхитростной красотой.

Беспрецедентная выставка «Народная икона», которая проводится в выставочных залах Российской академии художеств, направлена на кардинальное изменение вектора интереса к народной иконе, и значит – на ее сохранение как замечательного явления русского искусства.

Нина ГЕРАСИМЕНКО

hargesheimer & günther

KUNSTAUKTIONEN DÜSSELDORF

АУКЦИОНЫ: ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО/ ИКОНЫ/ ИСКУССТВО И АНТИКВАРИАТ

14 И 15 СЕНТЯБРЯ 2012 | 10:00

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЙ ПРОСМОТР:
06.09.2012 – 12.09.2012

ПОНЕДЕЛЬНИК – ПЯТНИЦА 10.00 – 20.00
СУББОТА/ВОСКРЕСЕНЬЕ 10.00 – 18.00



LAMPI, GIOVANNI BATTISTA

Friedrich–Ebert–Straße 11–12 | 40210 Düsseldorf | Germany | Tel. +49 (0) 211 302 001 –0 | Fax +49 (0) 211 302 001 –19
info@kunstauktionen–duesseldorf.de | www.kunstauktionen–duesseldorf.de

КНИЖНЫЙ КЛУБ



Журнал «Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования».
Ранее вышедшие номера
за 2004–2012 гг. – от 330 руб./экз.

Журнал «Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования» и специализированные книги для коллекционеров вы можете приобрести или заказать по телефонам:

(499) 248-7408,
(495) 585-7312,

на нашем сайте

www.shopuuu.ru.

В магазинах:

– Московский Дом книги, ул. Новый Арбат, д. 8, тел. 247-9886.
– Торговый Дом «Москва», ул. Тверская, д. 8, тел. 229-6483.
– Дом Книги «Молодая гвардия», ул. Б. Полянка, д. 28, тел. 238-5001.
– «Библио-Глобус», ул. Мясницкая, д. 6/3, тел. 781-1900.



Несколько слов о вотивных подвесках

В период подготовки выставки народной иконы в Академии художеств в наше собрание попал набор вотивных подвесок. Это была часть привесов с чтимой иконы, обнаруженных в городе Клинцы Брянской области, – тридцать три подвески с изображениями мужских и женских фигур в крестьянской и монашеской одежде, запеленутых младенцев и стилизованных частей тела – ног, глаз и сердец. Учитывая очевидную их принадлежность к народной среде и особую редкость, было решено включить эти подвески в экспозицию выставки. Известно о подобных подвесах лишь то, что они пришли к нам через южные губернии, от католиков, и получили достаточно широкое распространение в России, включая и северные территории. В некоторых российских музеях привесы подобного плана имеются, но в силу небольшого их количества в основной экспозиции они не выставляются и хранятся в фондах.

Вотивные привесы (ex-voto) широко распространены в католицизме. Их приносят в дар храму по данному обету либо в благодарность. Чаще всего такие приношения совершались в Италии, Испании, странах Южной Америки, Мексике и США. Вотивные предметы обычно выполнены в виде органов и частей тела, об исцелении которых просили верующие.

На Руси пожертвованные привесы к иконам существовали с древних времен в виде монет, ювелирных изделий (цаты, дробницы с драгоценными камнями или чернью) и предназначались для украшения оклада иконы.


1

Князья, отвоевавшие образ у соседей или получившие его в дар от византийских патронов, старались украсить его богатым окладом; приближенная к князьям знать жертвовала образу заказанные у ювелира дробницы и цаты, умножая великолепие иконы и рассчитывая на ее покровительство. Мотивы людей, желающих сделать персональное подношение чтимой иконе, с тех пор не изменились. В поздний период (вероятно, не ранее XIX в.), наряду с традиционными, продававшимися в иконных лавках цатами, серебряными венцами, накладками на углы и поля оклада, которые часто украшались стразами и эмалью и предназначались для монтирования на уже существующий оклад, получают распространение привесы, подносившиеся с просьбой об исцелении или в благодарность за свершившееся по молитве исцеление. Изготовленные из драгоценного металла и изображавшие конкретного человека, часть тела или стилизованные органы тела, такие привесы утратили функцию украшения – их целью стало наглядное выражение благодарности иконе или просьбы к ней (илл. 1). После пожертвования их нанизывали на жгут, прикрепленный с внутренней стороны стекла к киоту, в котором хранилась икона. Такое понимание веры не могло не вызвать противодействия официальной церкви, тем более что просьбу о помощи верующие обращали непосредственно иконе и благодарность за оказанную помощь выражали ей же. Обеспокоенность властей по этому поводу выразилась в указе от 19 января 1722 года о снятии привесов с чтимых в народе образов (в основном это были перстни, серьги, монеты). Некоторые священники, служившие в храмах с чтимыми образами с привесами, отказывались подчиняться указу, называя выемку пожертвований ограблением.

Привесы с изображениями людей, частей тела или человеческих органов, имевшие локальное распространение в православных храмах России, еще ждут отдельного исследования. Первым этапом такого исследования мог бы стать сбор информации о сохранившихся до наших дней привесах, и в этой связи помощь коллекционеров, имеющих в своих собраниях подобные предметы и неравнодушных к отечественной истории, была бы бесценна.

Ольга ИЛЬИНА

«Рушник – книга народной мудрости»*



Полотенце. Лен, хлопок, вышивка. Украина, начало XX в.

Неотъемлемой частью народной культуры, связанной с иконами, являлись полотенца-«рушники». Рушник – единственный ритуальный предмет из языческого прошлого, который без перерыва традиции используется в народном быту по своему прямому назначению – защищает святые углы, божницы, дверные и оконные проемы, свадьбы, праздники своими магическими изображениями и оберегами от сглаза и порчи, а также является пристанищем душ умерших родственников.

Что такое рушник? Вряд ли кто-то сегодня не знает этот предмет или, по крайней мере, не слышал о нем. В сегодняшнем понимании многих, рушник – это длинное вышитое полотенце, которое использовалось для встречи дорогих гостей. Но чем являлся рушник для наших прародителей, знают далеко не многие.

Рушник – это обрядовое (не бытовое), расшитое декоративное полотно прямоугольной формы из конопляного или льняного холста шириной 35–40 см и длиной 3–5 м, богато украшенное вышивкой, кружевом, лентами, браным ткачеством и тесьмой. Слово имеет корень «руш», «рух», что означает «рушить» – рвать, ломать, то есть рушник – это оторванный кусок ткани, отрез. В славянском языке корень с этим значением встречается в таких словах, которые означают одежду (рубаха) – рухо, рухлядь, то есть полотно, целостность которого нарушена. Но почему же ткань рвали, а не резали? Дело в том, что ткачество как таковое появилось намного раньше металлических ножниц. И в тот период одежду кроили, сделав надрез острым камнем, а затем ткань рвали руками.

Созвучие со словом «рука» наталкивает на ошибочное толкование слова «рушник» как полотенца для рук. Однако для вытирания использовались утирки, ширинки, рукотерки, ручники – ветошка, висящая при рукомойнике, – небольшие куски полотна, которые были украшены гораздо скромнее по сравнению с настоящим рушником. Возможно, что утирками становились части старых, уже непригодных рушников, – ведь в небогатом крестьянском быту изделия из ткани никогда не выбрасывались, а изнашивались практически до дыр.

* *Выставка с таким названием проходит в «Музее истории русского платка и шали» (г. Павловский Посад, Московская область).*

Узоры на рушнике

Роль полотенца усиливалась нанесенным на него орнаментом. Узоры, которые обрамляют рушники, являются не только украшением, но и символизируют о связях людей со своим родом и предками.

Появление вышивки в России относят к первым столетиям Древней Руси. Рисунки часто составляли из стилизованных изображений фигур животных и человека, по узорам на окнах зимой и разнотравья полей летом. В каждой губернии, порой даже в самом маленьком уезде рождалась своя, отличная от других, техника вышивания. Условия жизни, обычаи, родная природа определяли характер вышивки и цвет. До XVIII—XIX веков каждый вышитый узор имел свой смысл и предназначение.

По технике исполнения рушники делятся на вышитые, тканые, набивные и вывязанные. Основными цветами вышивки являлись красный, черный и белый. Красный — цвет солнца, тепла и красоты, черный — символ богатства (например, чернозем), белый — символ чистоты. Одной из главных фигур в вышивке славянских народов являлась женщина в широкой юбке в виде колокола с поднятыми руками, переходящими в изображения птиц или ветви дерева (в этом изображении проявлялся культ богини земли и плодородия). Позднее в народных вышивках XVIII—XIX веков изображения птиц и животных поменяли смысл и воспринимались как выражение добра и благополучия в семье, согласия, любви между мужем и женой.

На рушниках вышивались орнаменты **зооморфные** (лебеди, петухи, куры, орлы, утки, олени, кони, львы), **растительные** (дуб, хмель, виноград, калина, мак, роза) и **геометрические** (круги, ромбы, зигзагообразные линии). Раскидистое дерево с мощными ветвями, оканчивающимися большими цветами (розетка), является изображением мирового дерева, древа жизни. Птицы на деревьях, вышитые на полотенцах, — это посредники между миром живых и миром мертвых. Лебеди являлись олицетворением верной любви, чистоты, уточки — знаком трудолюбия хозяйки дома и символом плодородия, голуби — символами супружеского счастья. Тема «виноградья» выражает идею изобилия, тесно связанную с предсвадебным и свадебным периодом.

Геометрический ромб — главная, наиболее устойчивая фигура в орнаменте. Крючки и палочки, выпускаемые по сторонам ромба, условно понимали как лучи солнца. Этот знак-оберег превратился во множественный символ: жилище молодой семьи, источник воды, огня, плодородия и жизни. Так, если он изображался с точками в центре или поделенным на четыре маленьких ромбика с кружками в каждом, то обозначал плодородную почву, засеянное поле, крестьянский надел или усадьбу. Пустой в середине ромб означал землю или твердь. Цепочка вертикально расположенных ромбов — «дерево» жизни.

Как справедливо было замечено В. Стасовым: «Древний орнамент никогда не заключал ни единой праздной линии: каждая черточка тут имеет свое значение, является словом, фразой, выражением известных понятий, представлений».

Схема вышивки рушника

Выделяются 4 фрагмента узора, каждый со своим значением:

1. «Зачин». Начало вышивки. Его можно вышить узенькой полоской.

2. «Земля». Рисунок вышивается, по сравнению с «зачином», большего объема (ведь от земли идет богатство), используется растительный орнамент.



Полотенце. Лен, вышивка «крестом». Северные губернии, XIX в.



Полотенце. Лен, вышивка.
Каргопольский уезд, Олонецкая губерния, XIX в.

3. «Дом». Должен быть красивый, статный и высокий, показывать достаток, мастерство рукодельницы.

4. «Венец». Вышивается богато. Это то, к чему стремишься в жизни.

Причем фрагменты узора вышивки между собой отделяются либо полосками «зачина», либо вместо полоски «зачина» можно использовать кружево или мережки. Рисунок заполнял ткань рушника на две трети. Низ рушника украшался кружевом, связанным крючком или в технике филейного вязания.

Наши предки воспринимали рушник как полотно, на котором красной нитью изображалось прошлое, настоящее и будущее, поэтому приниматься за вышивку позволялось только с благими мыслями и хорошим настроением.

Свадьба

Особая роль принадлежала свадебному рушнику. Не менее 40 рушников необходимо было припасти к свадьбе. Ведь по старинному народному обычаю невеста должна была одарить каждого гостя рушником, они назывались **«дарьё»**.

Сватовские рушники – это самые большие, чтоб хватило перевязать высоких, видных мужиков, которых выбирали в сваты. Родня жениха вышивала петухов или павлинов с намеком на красоту и стать парня, дубовые листья с желудями – это богатство и крепость семьи.

Самым нарядным было **рукобитное** полотенце – жениху в знак согласия невесты и ее родителей на брак. Когда невеста была подготовлена к свадьбе, ее отец передавал в дом жениха **посыльный рушник** – знак того, что можно ехать за невестой и начинать свадьбу. А когда в день свадьбы он приезжал за невестой, изукрашенное **полотенчико-ширинку** клали жениху в шапку. Сакрально такой рушник означал, что невеста уже «умерла» для отчего дома, и ее пора ввести в дом жениха. **Рушник-ширинку** повязывали на руку невесте, чтобы вывести девушку из родного дома, взяв за руку, но, не касаясь ее кожи. Запрет прикасаться к открытой коже невесты символизировал то, что она в этот момент не принадлежит миру живых: из родного дома уже ушла, а в дом мужа еще не вошла.

Перед венчанием родители благословляли молодых иконами, украшенными **благословенным (родительским) рушником,** на который преклоняли колени моло-



Полотенце. Конопляное полотно, вышивка «крестом».
Орловская губерния, начало XX в.



Полотенце. Конопляное полотно, вышивка «крестом».
Липецкая губерния, начало XX в.

дожены. На свадебном рушнике, который подносят родители, чаще всего изображается пара птиц (как правило, голубки или жаворонки). Они являются символом любви, добра и счастья.

Кроме птиц, на рушнике также вышивают пожелание, благословение, имена жениха и невесты. Цветочные мотивы являются символом любви, счастья, рождения детей и богатой жизни. Для свадебного ритуала обязательны были **рушники на вожжи** — их использовали вместо вожжей (заменены сейчас лентами на машине), обвивали дуги и укладывали вдоль спин лошадей. Все участники обряда были «намечены» рушниками: жених и невеста держали полотенце в руках, а дружка повязывал крест-накрест на груди (**дружные рушники**). Вот откуда пошел обычай повязывать ленты свидетелям.



Полотенце с надписью «Люблю сердечно, дарю навечно. Ъ.В.Р.»
Конопляное полотно, вышивка «крестом». Липецкая губерния, начало XX в.

Самый главный **свадебный рушник** носит название **«венчальный»**. На венчании молодые становятся у аналоя на венчальный белый рушник — как на облаке, поставляются жених и невеста, вырванные на время из мира и как бы восхищенные в Царствие Небесное, ибо там совершается благословение их брака. У белорусов есть выражение «встать на рушник», которое означает «выйти замуж». Во время венчания священник перевязывает руки венчающихся **союзным рушником.** Эта традиция несет символ духовных уз, знак союза любви и взаимной привязанности супругов, их тесного духовного единения. По старинной русской традиции после венчания родители встречают молодоженов хлебом да солью, преподнося им каравай на свадебном **хлебосольном рушнике.** На рушнике изображаются пары птичек (жаворонки, голуби) — они символизируют жениха и невесту. Рисунок олицетворяет собой семейное счастье, верность в любви. Рушники с цветочными узорами чаще всего использовались в свадебных обрядах, поскольку цветы являлись не только символом плодородия и апогея лета, но и были сильнейшим оберегом благодаря своему яркому цвету, сильному запаху и целительным свойствам от «темных сил».

В современном свадебном обряде до сих пор «живет» рушник при традиционном родительском благословении и встрече молодоженов после регистрации брака. Зачастую молодые люди задаются вопросом: «Что делать с рушниками после свадьбы?» Их следует сохранить на память об этом незабываемом торжестве. В годовщину и юбилей свадьбы дом украшают рушниками и тем самым возрождают воспоминания об этом дне. Это будет передача традиций через поколения.

Разновидности рушников

Обыденные рушники вышивались в течение одного светового дня, когда злые силы тьмы не могли им повредить. Такие рушники использовались в различных обрядах, например, когда начиналась засуха или мор скота. Их никогда не ткали заранее, а только в день использования в обряде.

Если вспомнить известное выражение «скатертью дорога», которое имеет сейчас негативное значение, то раньше таким образом путникам желали счастливого пути и скорого возвращения. А связано это с особыми, **подорожными рушниками**. Небольшие, со скромной вышивкой, они давались в дорогу тем, кто покидал родной дом, отправляясь в странствие: воинам, торговцам, путешественникам.

На **родильный рушник** повитуха принимала новорожденного, а на крестины вышивали **крестильный рушник**, на котором ребенка несли в храм и вытирали после окунания в купель. После крестин из этого рушника могли сшить первую детскую рубаху.

На Масленицу в благодарность за угощение хозяев дома одаривали **рушником-блинником**. Выпеченные куличи и хлеба ставили на **пасхальные рушники**, на них часто присутствовали буквы «ХВ» (Христос Воскресе).

«Божником» называли рушник, обрамляющий иконы.

А когда умирал человек, погребальным полотенцем покрывали гроб. Затем дома, в течение сорока дней, полотенце выкладывали на подоконник, веря, что там «отдыхает» душа умершего. А в дни поминовений вывешивали полотенце за окно, чтобы «пришедшие» умершие по нему вошли в дом.

Рушник играл в жизни славян сакральную роль, сопровождал человека от рождения до смерти, был важным элементом в быту и сохранился до наших дней. Это история наших предков, красота и богатство духовной и материальной культуры народа.

Мария АЛЕКСЕЕВА,
Ирина КУРНИКОВА

«Северные письма»

Автор не случайно заключил название в кавычки, поскольку он вкладывает в него более широкий смысл, чем определение узкой группы икон, написанных северными мастерами. Давние многолетние путешествия по северным краям оставили в памяти некую единую картину, связанную с глубинными пластами богатейшей народной культуры, некогда введенной в научный оборот Игорем Грабарем и вновь открытой после многих лет забвенья в шестидесятые годы.



Икона «Деисус». Русский Север, XVII в. Собрание К. Воронина, Москва.

Пространство, определяемое классическим треугольником Кижи – Соловки – Ферапонтово, в этот период было охвачено мощным миграционным потоком художников, писателей, физиков, студентов, искусствоведов. Они обогащали центры своего обитания не только интеллектуальными визуальными «накоплениями», но и вполне материальными предметами, как то: древние книги, иконы, прялки, туеса, старинные костюмы и многое другое. Эти предметы, в большинстве случаев найденные на чердаках крестьянских изб или в полуразрушенных и заброшенных церквах и спасенные от бытового или идеологического уничтожения, приобретали в городских условиях новую жизнь, создавали новую культурологическую среду, способствовавшую осмыслению национальных корней. Этот интерес к Северу тех лет я бы осмелился назвать крупнейшим феноменальным явлением, принципиально изменившим менталитет общественности. Его успешный рост, безусловно, инспирированный эпохой «оттепели», развивался первоначально вне официального надзора, придавая приобщению к Северу более



Церкви Архангела Михаила (1776 г.) и Рождества Богородицы (1726 г.). С. Заостровье на Северной Двине.

широкое содержание, нежели лишь только познание народной культуры. Оно выражалось в ощущении некоей свободы и открытости мира.

Взрыв интереса к древнерусской культуре (читай: и в том числе — северной) был определен выходом в свет книжки Д. Лихачева «Культура Древней Руси» и фундаментального каталога древнерусской живописи Третьяковской галереи В. Антоновой и Н. Мневой. Музейные экспедиции в Архангельскую, Вологодскую области, Карелию сумели в короткий срок вывести из разрушенных храмов выдающиеся памятники древнего искусства. Участившиеся выставки икон, среди них надо особо выделить три, в которых акцент был поставлен на искусство Архангельской, Вологодской областей и Карелии. Это знаменитая московская выставка «Северные письма» и последовавшая за ней книга с тем же названием М. Реформатской, затем блестящая экспозиция Русского музея, посвященная результатам музейных экспедиций в 1966 году, и выставка карельских икон, организованная Савелием Ямщиковым. Именно в это время создавались новые обширные частные собрания икон. Все это не только спровоцировало невероятный бум по отношению к культуре Севера, но и способствовало резкому росту авторитета отечественной реставрации.

Нельзя не упомянуть и короткую, но содержательную деятельность московского молодежного клуба «Родина» (1965–1968) (одно из неожиданных постоттепельных образований), созданного еще до официозного Общества по охране памятников истории и культуры. Он объединил множество людей разных профессий, открывавших для себя новый мир собственной истории и культуры. Здесь в значительной степени формировалось непредвзятое отношение к духовному наследию прошлого России. Отсюда в летние месяцы, чувствуя себя первопроходцами, растекалась молодежь по северным дорогам. И одним из них был автор этих строк. Там, на Севере, происходили встречи, завязывались новые знакомства, определившие для многих и самые жизненные пути.

Обращаясь вновь к северной теме — «северным письмам» — нельзя не вспомнить своеобразия северных встреч с природой, памятниками, людьми, которые в целом составляли единое целое этой уже неповторимой народной культуры.

Безусловно, одним из главнейших импульсов, вдохновлявших на дальние странствия, была знаменитая кнебелевская «История русского искусства» Игоря Грабаря. Это уникальное издание сохранило для нас в виде черных фотографий бесценные свидетельства могучего творческого духа северной культуры. «Диву даешься, глядя на эту огромную и упорную работу. Сколько нужно было умения и навыка. Чтобы справлять все дело одним топором. Рубили лес и дрова, рубили храмы и избы. Рубили в прямом смысле слова», — писал восторженно Грабарь свыше восьмидесяти лет назад. И это чувство восторженности сохра-

няло свою свежесть и остроту при своих личных встречах с северной жизнью.

Только благодаря пожелтевшим страницам грабаревских фолиантов мы имеем относительное представление о навсегда утраченных деревянных, да и каменных, шедеврах национального зодчества. Эти тома провоцировали жажду самостоятельного узнавания на месте того, что както еще уцелело. Время от времени просачивались в газетах сведения о том, что опять где-то сгорела церковь XVII века. И это было не один раз. В те годы сгорела великая многоглавая церковь в Вытегре (соперница Кижей). На один год я опоздал и не увидел шедевр деревянной шатровой архитектуры — церковь Владимирской Богоматери (1642 г.) в Белой Слуде на Двине. В 1966 году она сгорела от удара молнии. И этот архитектурный мартиролог нескончаем. Не считая множества погибших икон.

Культура архангельских, вологодских, карельских земель стремительно уходила, и надо было успеть застать ее последние следы. Никаких «бедеккеров» не было. Драгоценная книжка И. Бартенева и Б. Федорова «Памятники Русского Севера» вышла в свет лишь в 1968 году, да и была она недоступна. А только начавшие появляться путевые заметки местных краеведов в Архангельске, Вологде были далеки. Все зависело от личной информированности. Большим подспорьем для меня в разработке маршрутов от



Петропавловская церковь. 1722 г.
С. Погост (Рато-Наволок).

церкви к церкви был знаменитый атлас академика Петра Симона Палласа (1741–1811), доступный мне в библиотеке музея-усадьбы «Архангельское». Он зафиксировал на своих гравированных картах едва ли не все храмы «медвежьих углов» России. И хотя от многих из них там не осталось и следа воспоминаний, ему можно быть благодарным за то, что он дал нам возможность собственными глазами увидеть необычайные просторы северной земли.

Сейчас перед читателем не исследования и скрупулезные описания архитектурных памятников и даже не путевые дневники. Это несколько впечатлений о «северных письмах» в случайно сохранившихся записях многолетних путешествий шестидесятых годов, дополненных памятью.



Икона «Святой Пророк Захария». Русский Север, XVII в.
Собрание А. Кулинича, Москва.

Дороги

Преодоление дорог для путешествующих — норма жизни. В поисках свидетельств народной северной культуры использовались все виды транспорта — от поездов, пароходов до попутных машин, телег

и собственных ног. По железным дорогам, скромным шоссе, едва видимым тропинкам приходилось продвигаться к искомой цели. Среди множественного их разнообразия особо запомнилась одна, которую можно было соотнести лишь с эпической былинной: «по ней ни пешему не пройти, ни конному проехать». Преодолев ее, мне стало ясно, почему Батый не дошел до Новгорода. Я думаю, что именно с этими оборонными целями она и была включена в изданный «Атлас автомобильных дорог СССР». О ней и пойдет речь.

Все путевые встречи с такими же неуемными странниками приводили, как правило, к обсуждению путей-дорог. Так, будучи на Соловках, наша компания внимательно слушала рассказ двух студенток о пути из Белозерья в Каргополь коротким путем. Дело в том, что архитектурная сокровищница — Каргополь — стоит вдали от железных дорог. Традиционный путь — от железнодорожной станции Няндома. И чтобы попасть в Кириллов, надо было делать большой крюк. А дорога напрямую в Кириллов вроде бы есть, но никто не знал, есть ли там какое-либо сообщение. Так вот эти девушки рискнули. Как потом выяснилось на собственном опыте — они рискнули самым серьезным образом. Потому что эта дорога была просто непроходима. Наверное, в силу молодости не отдаешь отчета о подстерегающих опасностях. Но осознание их



Никольская церковь. 1727 г.
С. Погост (Рато-Наволок). Церковь недавно погибла.



Икона «Святой Никифор». Русский Север, XVIII в. Собрание Музея народного искусства О. и А. Ильиных, с. Вятское Ярославской области.

проходит позднее. Если, конечно, остался цел. В общем, путь был простой: сначала от Каргополя на попутке надо было доехать до границы Архангельской и Вологодской областей, где расположился леспромхоз. Здесь нужно нанять машину, углубиться в вологодские земли, ну а оттуда и рукой подать, если ходит автобус, до Кириллова.

Лишь к вечеру добрались до леспромхоза. Местечко мрачноватое. Бойкий и любопытный мальчишка с удочкой по-свойски посоветовал здесь не задерживаться. Тут свои нравы, и единственный страж порядка предпочитал на улице в сумерках не показываться. Пришлось срочно уговаривать здешнего шофера за небольшую мзду завести нас в вологодские края до первой деревни. И мы пересекли государственную границу (на этом участке между областями никакой связи) в глубокой тьме. Деревню можно было



Икона «Благоразумный разбойник». Русский Север, XVII в. Собрание С. Воробьева, Москва.

определить лишь на ощупь. Ни одного огонька. Все жители были в клубе («кино привезли»). Она носила романтическое название — Черная Грязь. Преодолевая разные комические ситуации, мы с трудом нашли ночевку — «девушка от будет на кровати, а кавалеры на полу». С весьма большим интересом поутру за самоваром хозяева слушали наши планы о походе на Кириллов. Дорога-то, конечно, была. Только никто не помнил, когда кто-то там проезжал в последний раз — то ли год назад, то ли два. Однако, попив чайку и поблагодарив хозяев, мы самонадеянно отправились в путь. Дорога поросла нетронутой травой. На нее наступали чудные сказочные леса. Вскоре показалась деревушка в три дома на берегу хрустальной речки (это не банальность, а такой она была). Шедшая от нее старушка от неожиданности уронила ведро с водой. Прохожих и проезжих она уже давно не помнила. Но бывают чудеса, и вдруг раздались звуки моторов и показалась автомобильная процессия — два мощных агрегата, что-то вроде современных «камазов» и маленький самосвал. Шофер последнего две недели жил в Вытегре и ждал попутчиков. Опасался один ехать. Перед глазами медленно поплыли былинные красоты. Скорость была небольшая. Дай Бог, если удавалось в час проезжать километров десять. Часто самосвал погружался по радиатор в жижу. Тросами вытягивали его на безопасное место. Я не помню по пути больше никакого жилья. Лишь раз — как в сказке — у дороги среди льняных полей оказалась избушка на курьих ножках, от которой шел дивный аромат горячего хлеба. Это была здешняя пекарня. Правда, я так и не понял, почему она здесь — где жилье, где народ. Горячая ржаная буханка была подарком на весь оставшийся день. Лишь часам к семи вечера наш кортеж выехал на нормальную грунтовую дорогу, которая вела к Липину Бору. А там, близ озера, в местной столовой ждала горячая еда — настоящие благоухающие масляные блины. И часов в десять мы достигли долгожданного Кириллова. Эти сто километров за целый день остались на всю жизнь. Должен сказать, что все рассказы об этом переходе у людей здешних вызывали лишь саркастическую улыбку. Просто никто не верил.

Эти небольшие северные заметки я сознательно начал с дорог, потому что без них невозможно полноценно представить себе «письма Русского Севера» во всей их полноте.

Архитектура

Из всех многочисленных Кулиг Архангельской области интересно было попасть в ту, которая находится километрах в восьми от села Пермогорья на Двине и называется еще Дракошовой. По В.И. Далю, «кулига» означает выселок, деревня в лесу. И эта таковой и была. Поездка туда была по проселочной дороге сквозь густой лес под мелким моросящим дождиком, обострявшим свежесть хвойных запахов. И вдруг раздавшийся лес уступил место черным мокрым избам. Между ними, словно отстранившись, в туманном просвете стрелой одиноко стояла свеча — колокольня. По высоте с ней равнялись ели. Точнее — она была выше. Ее стройность оттеняла стоявшая невдалеке приземистая церквуха, обращенная в тракторную ремонтную мастерскую. Полусгнившие бревна восьмерика колокольни местами просвечивали насквозь. Еще стоявший, венчавший ее крест напоминал кружево. Новое

поколение тренировалось по нему в стрельбе. Велико было искушение взобраться наверх. И оно победило. Подниматься пришлось по пазам выпавших ступенек. На сохранившиеся наступать было опасно. Нога по контуру обуви продавливала набухшую водой и никогда не просыхавшую древесину. Многослойный птичий помет покрывал настил. Но и на него не стоило наступать. При каждом порыве ветра колокольня судорожно вздрагивала. (Кулиговскую колокольню позже разобрали и перевезли в село Лявлю под Архангельском, где создавался музей под открытым небом. А не то любоваться бы нам грабаревскими фотографиями.)

Повезло также и деревянной церкви в Верхней Уфтюге. Ею в 80-х годах занялись реставраторы. Но мне-то пришлось ее видеть еще в первозданном виде. Для этого надо было из Красноборска переправиться на правый берег Двины в запань Дябрино. Оттуда на попутке в кузове с шофером Василием. Жара стояла страшная. Ветер не свистел в ушах. На здешних дорогах скорость не разовьешь. Стоял густой прожаренный запах хвои. Голубое небо сливалось с полями цветущего льна. Тянулись длинные цепи деревень. Вплотную к тракту подступали амбары с широкими навесами. А на берегах синих речек, которые машина переезжала вброд, словно вырезанные по силуэту стояли избы с тесовыми покатыми крышами, нередко украшенными «коньками». Время от времени Василий останавливал машину и с кем-нибудь из пассажиров уходил в такую столетнюю избу к знакомым чайку попить. В этом чувствовалась своеобразная непосредственная патриархальность местных обычаев.

К концу дня показался желтый в солнечном свете шатер. Еще оставалось километров шесть. Потом как-то все раздвинулось и открылся широкий луг, а за ним на холме – долгожданная уфтюжская церковь Димитрия Солунского (XVIII в.). Ее чуть раздавшийся массивный вытянутый шатер на восьмерике едва удерживал высокий четверик. Василий рассказал, что раньше в церкви зерно хранили. А теперь пустая стоит, запертая, чтобы ребятишки не баловались. Позже пришлось убедиться в том, что зерно хранили во всех закрытых деревянных храмах, пока хозяевами не становились галки да вороны, залетавшие сквозь выпавшие тесины. Советского потребительства хватало, чтобы только использовать, а не ремонтировать. Всегда удивляло, как могли сохраниться деревянные церкви, тогда как каменные в своем большинстве были разрушены. Ответ оказался простым. Деревянные использовались как амбары для хранения зерна, а каменные разрушали, чтобы строительный материал получить. Да ничего из последнего не выходило. Строили не так. Вот и стоят одновременно удручающие и прекрасные развалины памятником великим строителям и вандалам. Показательна история одного каменного храма в Заостровье на Двине. На безлесном берегу стоят кустом две шатровые церкви, обшитые тесом. Между ними – руины каменной церкви. Последняя свой облик сохраняла довольно долго. Местные комсомольцы превратили ее в клуб. И надо отдать им должное, приложили немало сил сделать его красивым. Внутри была большая сцена – на месте алтаря, конечно. Пол был застлан, по словам местных жителей, паркетом. Был он теплый. Но недолго веселилась молодежь. Нагрянула партийная комиссия. Углядела в этом идеологический просчет. Клуб закрыли, а здание велено было на кирпичи разобрать. Однако при взрыве от церкви отвалилось несколько глыб, из которых, конечно, никому ни одного кирпичика выковырять и не удалось. Осталась деревня и без замечательного храма, и без приличного клуба. Так власть результативно покончила и с религией, и с культурой.



Церковь Димитрия Солунского. XVIII в. С. Верхняя Уфтюга. До реставрации.

Особенно успешно борьба с религией проходила, наверное, в Шенкурском районе. На гравированных картах Палласа крестиками отмечены храмы. Церкви стояли в самом Шенкурске, Сийском, Кицком, Ямскогорском, Богословском, Есиповском, Усть-Паденьге, Усть-Пуйском,



Икона «Святые Прокопий и Иоанн Устюжские». 1889 г. Собрание музея «Невьянская икона», Екатеринбург.

Суланде, Самсоновском, Дудкинской, Осередском, Канцгарском и множестве других мест. Атлас пытливого академика долго нас водил по красотам здешних мест, но от церковной архитектуры осталась лишь пара милых шатровых часовенок да поздняя церковь в Литвинове, из которой происходит чудесная праздничная икона XVI века «Чудо Георгия о змие», ныне находящаяся в Третьяковской галерее. Некогда ею было заколочено окно, пока один писатель не вывез ее в Москву. Но это другая история.

В поисках древних памятников мы оказались на реке Мехреньге. По ней лихой и крепко пьяный парень повез нас в лодке-долбленке в далекую деревню. Близился вечер. В тихой воде не широкой реки отражались стоящие на берегу ели. В какой-то момент терялось ощущение реальности. И через часа три на глади воды появились перевернутые избы и луна. Переночевав на повети, мы были разбужены громким зычным голосом. Оказалось — пробуют громкоговорители. Их установили на столбах посреди деревни. Но деревня доживала последние дни. Здесь жило несколько стариков, которым зимой продукты подвозили на волокушах, а летом проезда, кроме водного, не было никакого. В памяти осталась чудная нетронутая природа и на отшибе стоявшая маленькая избушка, арендованная «Металлсырьем». Там на полу была гора меди — подсвечники, ендовы, рукомои, о которых мог бы мечтать любой музей. Но... все это, сданное за копейки, предназначалось на переплавку. И никакие уговоры и деньги не могли ничего изменить.

Но вернемся снова на Двину. На одном из ее притоков, маленькой речке Емце, стоит село Сельцо. Уменьшительное название никак не соотносится с тем, что было перед глазами. Оно некогда славилось своими местными ярмарками. Может, поэтому здесь, как нигде, была ощутима особая широта человеческой натуры, ее особый размах. Может быть, именно он сказался в строительстве таких мощных изб на высоких подклетях. Но главной их особенностью являются широкие стрехи громадных покатых кровель, снизу расписанные многоцветными и геометрическими орнаментами, заполненными розанами и ягодами. Эта часть деревенского декора, честно говоря, мне более нигде не встречалась. Хотя, говорят, подобные орнаменты можно встретить в Вологодской области в районе Тотьмы. Естественно, что вряд ли кто из современных владельцев сейчас озабочен сохранностью уникальной, более чем столетней живописи народных мастеров.

Кроме росписей под стрехами, Сельцо еще отмечено монументальной шатровой церковью, которая подобно маяку стоит над крутым берегом Емцы, являясь главной доминантой села. Явно рассчитанная на большие наплывы молящихся в периоды ярмарок, она царит над окрестностями. Насколько мне известно, этот храм также ждет своего исследователя.

В том же районе мне и моим друзьям пришлось, наверное, быть последними свидетелями земного бытия чудного храмика святого Георгия в Средней Ваймуге. Его можно было бы назвать шедевром кубового покрытия, пришедшего на смену изгнанным церковью шатрам. По словам местных жителей, церковь лет восемьдесят назад перевезли сюда из Верхней Ваймуги. Близ него разыгрывались своеобразные мистерии, свидетельствуя о неизбывных следах далеких языческих обрядов. Весной в Георгиев день крестьяне забивали лося и его кровью кропили лошадей и коров, предохраняя их, таким образом, от всяческой напасти. Но менялись времена, менялись нравы. В 1926 году церковь закрыли и стали в ней зерно хранить, пока крыша не прохудилась. А латать ее было, как и повсюду, во всех деревянных храмах, лень. Стала церквушка бельмом на глазу. И вот покосившийся игрушечный храм 18 августа 1967 года разметал по бревнам налетевший ураган. Как говорят старушки, его Бог и прибрал.

Увы, это судьба немногих оставшихся деревянных храмов. Уже сейчас, совсем недавно, в 1997 году, сгорела церковь на Нижм-озере, оставшаяся в памяти на картинах московской художницы Тамары Гусевой. И надо низко поклониться тем художникам, которые, не боясь невзгод, забирались, увешанные тяжелейшими этюдниками и рюкзаками с красками, в северные дебри, чтобы сохранить в памяти потомков эти хрупкие создания человеческого духа и рук. Среди многих из них я бы назвал Николая

Александровича Белавина, который посвятил всю свою жизнь этой теме и чье творчество еще не получило достойной оценки современников.

В лучшем положении оказывались те церкви, чьи рубленые из вековых бревен четверики и восьмерики были обшиты в XIX веке тесовыми досками. Несмотря на гладкую, мышиного цвета «упаковку», эти памятники и поныне заставляют восхищаться безошибочно тактичным вкусом и природным архитектурным интеллектом безымянных строителей. Едва ли не в первую очередь поражает идеальная «вписанность» в пейзаж. И сразу в памяти возникает Георгиевский храм в Пермогорье (1664 г.). Он стоит на самой кромке высокого левого берега Двины. Чуть поодаль от него — полуразрушенный белый каменный храм. Широкие луговые просторы изрезаны узкими, глубокими, ниспадающими к реке оврагами, заросшими черными елями. Их макушки торчат словно из под земли, образуя своеобразные ограды храмов. Точеный силуэт Георгиевской церкви читается издалека от реки. В архитектуре храма тонко сочетаются древний тип церкви, рубленой «клетски», то есть в виде клети — обычного помещения с окнами и дверями, с более поздним ярусным типом, занесенным на Север в начале XVII столетия. Этот ярус — небольшой четверик, на котором во все четыре части света смотрят «бочки» — округлые покрытия, увенчанные тремя главками.



Икона «Архангел Гавриил и апостол Павел». Русский Север, XVIII в. Собрание А. Липницкого, Москва.

Несмотря на то, что в громадном селе Черевкове, вытянувшемся по обеим сторонам дороги, церковь не сохранилась, его имело смысл увидеть. Здесь сложился какой-то ни на что не похожий местный дизайн. Черевковские дома словно покрыты какой-то паутиной, белым кружевом, ярко выделявшимся на темном фоне старых бревен. Это кружево было в виде орнаментально вырезанных дощечек, сплошь покрывавших поверхность каждого дома. Это поистине — северное чудо. Но потомки искусных резчиков и строителей пошли дальше. Они украсили родное село наглядной агитацией в виде множества громадных плакатов. И не бумажных или фанерных, а из сосновых досок. Через каждые пятьдесят метров по обеим сторонам дороги были установлены бревенчатые столбы с деревянными щитами, выкрашенными в красный цвет и громогласно призывавшими к чему-то несбыточному.

Однако и в Черевкове нашлись люди, которым была близка собственная история и культура. Их силами был создан народный музей, собиравший драгоценные свидетельства прошлого. Кстати, такие музеи в эти годы возникали во многих местах — в Красноборске, например. В трех километрах от Емецка здешний гончар Семен Аксенов открыл музей керамики. Слава Богу, еще не все потеряно.

Народные мастера

Одним из главнейших компонентов северных поездок шестидесятых годов для многих был поиск икон, и обязательно древних. Кому-то что-то удавалось найти, кому-то нет. Одни за ними охотились с коммерческими целями, другие — чтобы создать свои коллекции. И эти «охотники» нередко оказывались оперативнее музейных экспедиций. Но, как бы там ни было, с иной временной дистанции следует признать, что все вывезенное иконописное наследие, в частных ли руках, в музейных ли фондах, все-таки сохранено. Во всяком случае, в круг интересов автора этих строк во время северных поездок эта тема не входила. Однако, когда я попал в дом одной старушки в одной из деревень куста Белая Слуда, было чему подивиться. Все стены снизу доверху были увешаны иконами. Подробно их рассмотреть строгая хозяйка не дала, но, по-видимому, работы XVII века вполне могли там быть. Робкую попытку купить-продать она сразу пресекла и не без задней мысли, надо полагать, сообщила, что ее зять — начальник краснобор-



Георгиевская церковь. 1665 г.
С. Пермогорье на Северной Двине.

ской милиции. На вопрос о старых книгах, старушка немного подумала, полезла на чердак и из громадного сундука, видимого снизу (наверх никого не пустила), вытащила для каждого из присутствовавших по книге. И не забыла цену назвать. Мой экземпляр теперь находится в Музее фресок Дионисия в Ферапонтове.

Чаще и больше на пути через многие деревни к местам, освященным существованием деревянных храмов, попадались прялки. Отношение к ним было разное. В домах, где уже не было стариков, связывавших жизнь поколений, прялки отправлялись в сарай «на дрова». За небольшую мзду, а нередко и без нее, добродушно отдавали их хозяева в новые руки. И эти руки спасали нарядные, веселые, яркие незатейливые создания крестьянского быта. Знаковый рисунок, орнамент, цвет в росписях на прялках были адресными. Они свидетельствовали о прочных, устоявшихся региональных изобразительных программах, которые позволяли четко определить границы их бытования и миграции. Например, через ярмарку в Сельце, о котором уже упоминалось, мезенские прялки попадали в разные районы Северной Двины.

Добрейшая Александра Антоновна протерла прялку и вынесла ее на солнце. По плоскости ее «лопаты», сметая все на пути, летела огненная кобылица. Ее стремительный абрис был заполнен горячей красной краской. Легкий изящный рисунок прялки был сродни мезенским, на которых пасутся целые табуны. Каким ветром занесло сюда, в Рато-Наволок, этот мотив, распространенный в четких границах Мезени и явно заимствованный оттуда? Александра Антоновна сослалась на то же Сельцо, в котором жил Иван Андреевич Хорлов. Он и писал такие прялки. А свою она бережет, потому что еще прядет.

Из разговоров удалось узнать, что Хорловых было здесь немало. Их родство не совсем ясно, но упоминались они вместе. Федор Николаевич Хорлов – дед. Николай Андреевич Хорлов, Мария Алексеевна Хорлова, Андрей Афанасьевич, который умер в возрасте восьмидесяти семи лет в 1925 году. И самый известный – Иван Андреевич Хорлов. Он умер в возрасте сорока семи лет в 1930 году. «Простудился, когда дом белил на угорье».

Действительно, хорловские лошадки встречаются повсюду в районах рек Емцы, Ваймуги и Мехреньги. И работают на них старушки в Чурозгоре, Мякурье, Мургах. Повсюду хозяйки знают имя Хорлова, и именно поэтому берегут его прялки как зеницу ока. Это ли не настоящее народное признание художника.

Литературные вплетения в прялочное убранство – отдельная тема для исследования. Это и авторские, и владельческие надписи. На прялке из под Сухарева надпись – «Писала Феклония Дорофеевна Аксенова и потписалъ Сергей Степанович Аксенов». На Мехреньге встретилась прялка с монограммой «МАХ», то есть Мария Алексеевна Хорлова. Но чаще встречаются стихи, в которых порой слышатся интонации «жестокого» романса (автор наверняка побывал в городе), порой – частушки. Приведу некоторые из них, списанные с сохранившихся прялок в разных местах:

Не хотел тебе открыться,
Да неволя заставлят.
На тебе хотел жениться,
Да соседи не велят.

Сладко было спознаваться
Мне красавица с тобой.
А трудно было расставаться
Словно будто бы как с душой.

Овин позолотишь,
Да есть захочешь.

Не Иван ли Андреевич Хорлов имелся в виду в следующих стихах:

Слепите . . . (утрачено) *из глины,*
Наймите Ваньку Мараля.
Он нарисует вам картину
Про все великие дела.

Прялочное производство просуществовало довольно долго. Встречалось множество прялок, датированных 1929 и 1930 годами. Не исключаю, что их производили и до самой войны. Ну а после войны их использовали, как это удалось воочию увидеть, и до наших дней. На одной из них в радостный красно-желтый орнамент был вписан серп и молот.

Иные шедевры народного искусства можно встретить в верховьях Северной Двины. В одном из домов деревни

Толша (куст Белая Слуда) нас обступила живопись. Она покрывала все: двери, полки, торцы полатей. На темно-красном фоне цвели большие синие цветы, пели птицы. Хозяйка виновато призналась, что недавно закрасила подпись художника. Она и сама не знает, как это получилось, и сестры ее ругали. Но она запомнила, что было написано: «Красил Николай Юркин, 1887 год». Вот еще один мастер, еще один удивительный художник. В Красноборском районе можно найти его уникальные росписи и в Кулиге Дракововой (куст Пермогорье), и в Исакове (куст Уфтюга). Как-то разговорившись с одной женщиной на пристани, я узнал, что в доме ее отца Василия Яковлевича вся изба тоже расписана Юркиным, который пометил свою работу 1928 годом. Уже много позже и совсем в другом месте, в Верхней Синячихе под Екатеринбургом, я увидел уральские росписи домов. При всей их разности с двинскими (юркинскими) – одно было общее: изумительное чувство цвета и условной формы, как будто бы все это писал между делом Матисс.



Заметки на полях. *Попутно уместно вспомнить, что в Москве некогда был самый первый и старейший музей — Кустарный в Леонтьевском переулке. Был, потому что его сейчас как будто нет. Некогда известнейший купец Савва Тимофеевич Морозов купил старую усадьбу и построил для соотечественников замечательный музей во славу русской культуры. В залах этого нарядного в русском стиле здания можно было увидеть немало уникальных произведений, созданных великими безымянными народными мастерами. Потом советская власть эти залы отняла под какое-то бытовое ведомство. Шедевры «уплотнили» в одном зале, на который и теперь покушаются. Старые коллекции уже не существующих промыслов не доступны для нового поколения, которому просто не на чем учиться. Так где же в столице можно увидеть, чем славен был российский народ? Неужто никому не нужно?*



Георгиевская часовня. С. Верхняя Ваймуга.
Часовня снесена порывом ветра через три дня после фотосъемки.

Безусловно, названным не исчерпываются проявления народного творчества. Мне приходилось видеть и дивно изукрашенные сундуки, и множество резных изделий – пряничных досок, различных хозяйственных предметов из дерева, глины, кованного металла. И в каждом из них проявлялось необъяснимое чувство формы, декора, цвета, фантазии, как будто их создатели прошли школу Строгановки, Баухауза и Ритвельда.

Хорошо бы это все сохранилось. Многое попало в музеи, но, увы, многое и безвозвратно сгинуло. Но самое худшее, что могут исчезнуть и музеи, хранящие народное добро.

Михаил КРАСИЛИН

Все фотографии архитектурных памятников выполнены автором статьи во время поездок по Северу в 1960-х годах. Фото икон – с выставки.