

Ю.Е.Горбунов
Б.Г.Херсонский



ЛИПОВАНСКАЯ ИКОНА XVIII - XX В.В.

ОДЕССА
2000 г.

Одесский государственный университет им. И.И. Мечникова

Исторический факультет

Институт последипломного образования

ДИПЛОМАНСКАЯ ИКОНА

**Ю.Е. ГОРБУНОВ
Б.Г. ХЕРСОНСКИЙ**

ЛИПОВАНСКАЯ ИКОНА

**Одесса
2000**

ББК 85.14

Г 67

УДК 7.046

Горбунов, Ю.Е., Херсонский, Б.Г. Липованская икона. – Одесса: Друк, 2000. – 124 с: ил.

Несмотря на возрастающий интерес к поздней иконописи, в том числе и к искусству старообрядцев, настоящее исследование по сути является первой попыткой систематизированного подхода к сложному и многогранному феномену “липованской иконы”. Наряду с анализом произведений, находящихся в коллекциях Одесского художественного музея, Музея личных коллекций имени А. Блещунова, авторы широко используют произведения из частных собраний коллекционеров, домовых собраний старообрядцев, а также иконы “липованских” писем из православных и старообрядческих храмов Одессы и Одесской области.

Ответственный редактор – Губарь О.И.

Рецензенты – искусствовед, кфн, доцент ОПУ, Сауленко Л.Л.,
кин, доцент ОГУ, Кушнир В.Г.

Г 4903020000
2000

ББК 85.14

УДК 7.046

ISSBN 966-7487-44-x

© Ю.Е. Горбунов, Б.Г. Херсонский, 2000

© Друк, 2000

Почти утраченное искусство (вместо предисловия)

* * *

- Так что там у Б., говорят – чемодан досок? – Да, но сплошь – старообрядки. - Золотофонки? - Несколько штук. Но я смотрел невнимательно, может быть это - горячая олифа по фольге.

- А лики? “Рачьи глазки”? – Нет, получше. Но это все наши липоване. Может быть – Молдавия, может быть – Вилково. Я в этом не разбираюсь. Письма, конечно, нет. Но вещи – интерьерные. Должны “уйти”.

Таким мог быть типичный разговор двух собирателей (перекупщиков?) икон. Здесь неточно скромное заявление “я в этом не разбираюсь”. Пожалуй, лишь собиратели, в отличие от профессиональных искусствоведов хоть как-то разбирались в искусстве старообрядцев, более двух столетий назад обосновавшихся в Новороссийском крае и в Бессарабии. Традиционное название местных старообрядцев “липоване” восходит к наименованию одного из толков поповщины, возникшего в Стародубье в самом начале XVIII в. (Горбунов Ю.Е., 2000) Соответственно “липованскими” именуются и иконы, происходящие из старообрядческих поселений края.

Увы, и интерес, и информированность коллекционеров были небескорыстными. Мало кто собирал произведения старообрядческого искусства. Среди собирателей “старообрядки” традиционно считались “товаром второго сорта”. Их покупали для обмена или перепродажи. И даже в терминах, принятых в кругах собирателей, чувствовалась некоторая пренебрежительность, оскорбительная для религиозного чувства... Походный иконостас назывался “забором”, большой литой крест с множеством плакеток с изображением двенадесяти праздников и избранных святых назывался “лопатой”, четырехстворчатый

складень с фигурным киотным навершием – “утюгом”. Иконы, изображающие избранных святых “в рост” получили ироничное название “столбов”. Да и термин “рачьи глазки” (так называли маловыразительные лики на многофигурных иконах) звучит кощунственно...

Создается впечатление, что произведения искусства липован повторяют судьбу тех, кто эти произведения создавал. И было бы совершенно несправедливо говорить о книге и иконе, не говоря о тех, кто эти иконы писал, кто молился по этим книгам, либо размышлял над ними о конце мира и скором пришествии Антихриста, а вслед за ним и Второго пришествия Иисуса (никакой старообрядец не написал бы как мы – Иисус) Христа. Гонимые или приручаемые (чаще безуспешно) официальными церковными и светскими (а позднее – советскими) властями, общины “раскольников” соревновались друг с другом в степени неприятия мира. Поколения староверов видели апокалиптическую “печать зверя” и на указах Петра Первого и на паспортах царской и, разумеется, советской России.

По сути, раскол стал цепной реакцией распада, дробления. Кто, кроме специалистов сегодня перечислит все многочисленные старообрядческие “толки” и “согласия”... Две иерархических, признающих епископство и священство, церкви – Белокриницкая (поповцы, центры ныне – в Москве, на Рогожском кладбище и в Брыле, Румыния) и Новозыбковская (бывшие – беглопоповцы, принимавшие “беглых” священников из Православной Церкви), и “беспоповцы”, считавшие священство и епископство навечно утратившими благодать, а потому – отменивших церковную иерархию, и большинство церковных таинств... “Поморцы”, “Федосеевцы”, “Филипповцы”, “Бабушкино согласие”, “Часовенное согласие”, “Любушкино согласие”... Все эти общины – за редкими исключениями (“дырники”, молившиеся на дыру в восточной стене дома, обычно закладываемую кирпичом и лишь на время молитвы открываемую в пространство, а значит – Богу) почитали иконы, а значит – писали их, ибо пользоваться иконами Православной Церкви они считали греховным. То же касалось и богослужебной литературы. Лишен-

ные до 1905 года собственных легальных типографий, а затем, с воцарением большевизма, вновь утратившие религиозную свободу, старообрядцы либо хранили старые “дониконианские” книги, либо нелегально перепечатывали и даже – переписывали их (Горбунов Ю.Е., 1999, 32-33). Еще в шестидесятых годах нынешнего столетия в Сибири работали профессиональные старообрядческие книгописцы! (Покровский М.Н., 1984, 19-21). Делая на заседании общества библиофилов доклад о самизате, один из авторов этого текста вместе с фотокопиями книг Пастернака, Зиновьева и Солженицына принес и рукописную Псалтирь второй половины девятнадцатого века, когда-то принадлежавшую купчихе-старообрядке из Балты. Конечно, в этой акции присутствовало желание показать красивую редкую, написанную “полууставом” книгу с цветной миниатюрой. Но мы действительно считаем старообрядцев-книжников прямыми предшественниками самиздатчиков советского периода. Не случайно Александр Исаевич Солженицын всегда был внимателен к исторической судьбе русского старообрядчества, считая невозможным оздоровление религиозной жизни до той поры, пока не будет залечена рана, нанесенная Православию расколом семнадцатого века. “И сегодня в Сергиевом Посаде при стечении верующих идет вечная неумолчная служба над мощами преподобного Сергия Радонежского, но богослужебные книги, по которым молился святой, мы сожгли на смоляных кострах как дьявольские. И это непоправимое гонение – самоуничтожение русского корня, русского духа, русской целостности – продолжалось 250 лет... И могло ли оно не отдалиться ответным ударом всей России и всем нам?” (Третьему Собору Зарубежной Русской Церкви, 1974 год). Великий писатель чувствовал глубинную связь гонений на старообрядцев и гонений советского режима. Где насилие и ложь, там и появляется самиздат...

Века противостояния не привели ни к подлинному примирению, ни к новому расцвету старообрядческой культуры. Напротив, печальным итогом является обмирщение, а то и вымирание – духовное и физическое старообрядческих общин, вы-

мывание – добровольной ли продажей, бессовестным ли выцыганиванием, прямым ли грабежом старообрядческих святынь и растворением, обезличиванием их в общем потоке “коллекционно-аукционного” материала. Вот пример – “книжная” история. Как-то знакомый показал одному из авторов две старообрядческих книги в прекрасных кожаных переплетах с медными застежками. Книги принесли знакомому для продажи. Цена была – тридцать рублей за книгу, деньги, казалось бы, небольшие, но.... К тому же обе книги были почти современными, изданными в Московской старообрядческой типографии в десятые годы нынешнего века (революция 1905 года позволила староверам выйти из подполья). Одна книга все же заинтересовала – это был катехизис с краткой историей старообрядчества. Ответ автора был таков: Если возможно, книгу придержать, а я начинаю копить деньги. Деньги копились достаточно долго, что-то около двух месяцев. Когда автор принес три десятки приятелю, он сказал мне следующее: “Ты знаешь, я решил оставить эту книгу себе. Но у меня есть еще одна. Ее, правда читать нельзя, ничего не разберешь”. Через пять минут автор уносил до сей поры единственную в его собрании по-настоящему редкую старопечатную книгу начала семнадцатого века, служебник (“mineя”) за ноябрь месяц, с владельческой надписью того же времени... В семье того, кто передал моему приятелю книги для продажи, одна из книг сохранялась шестьдесят лет, а вторая – более трехсот. Но что можем мы сказать о судьбе этих книг и этих семей сегодня? Разобщенные, разошедшиеся по рукам книги из одного собрания сохранили свою материальную стоимость. Но во многом утратили историческую ценность.

Бывают и счастливые исключения. Не так давно нам удалось ознакомиться с книжным собранием наставницы одесской общины филипповцев В.В. Емичкиной. Ни наставницы, ни самой общины сегодня уже не существует. Но собрание ее книг заботливо сохраняется наследниками. В относительно небольшой библиотеке – книги середины семнадцатого – начала двадцатого столетия. Здесь и несколько замечательных в художе-

ственном отношении памятников московской и украинской печати XVII века, и издания “подпольных” старообрядческих типографий Украины, Беларуси, Литвы. Необыкновенным изяществом отличаются издания малоизвестной Старопоморской типографии, нелегально основанной в начале восьмидесятых годов девятнадцатого века московским филипповцем А.П. Овчинниковым. Эта типография просуществовала недолго – последовал арест издателя, судебный процесс, конфискация. Книги, напечатанные здесь, чрезвычайно редки и до сих пор не введены в научный оборот. Как и любое собрание, библиотека В.В. Емичкиной многое говорит о личности собирателя, её духовном мире и среде, в которой формировались её читательские пристрастия..

Поражает и другое – временной размах изданий (здесь почти три столетия!) и то, что внешне все эти книги отличаются друг от друга мало: те же шрифты, те же кожаные переплеты и медные застёжки. Как будто столетия спрессованы в один миг.

И в этом дух старообрядчества: сохранить традицию, “остановить мгновение”. В отличие от Фауста, старообрядцам это почти удалось – по крайней мере, на несколько веков. За это они заплатили страшную цену.

Вот старообрядческий рукописный “синодик” – поминальник, изготовленный в Измаиле 150 лет назад. Сотни имен, начиная от священнопротопопа Аввакума, священноиерея Лазаря с примечаниями: “Сожжены”, “Донские, на Москве замучены”, “В Казани по многим мукам сожжены”, “сожженные благочестия ради”. География мученичества – доподлинно вся Россия – новгородские, псковские, соловецкие, холмогорские, вологодские, олонецкие..

Произведения искусства как бы продолжают этот скорбный список – конфискации старообрядческих икон, а затем, после революции – десятилетия вандализма, уничтожения икон атеистической властью и чрезмерно активными атеистами. Знакомая одного из авторов буквально плакала, рассказывая, как ее отец сжигал иконы и очень красивые огромные книги, оставшиеся от бабушки-старообрядки. Семилетняя девочка за-

помнила только те же внешние признаки – переплеты, обтянутые кожей, застежки, цветные заставки. Какова была истинная ценность тех икон и книг – того не узнать нам никогда.

Но не только вандалы нанесли непоправимый ущерб исследовательской работе. И давние, и современные торговцы иконами “офени” XIX века или, как полушутя называли их в семидесятые годы XX столетия, “хриstopродавцы”, заходя в дома старообрядцев, старались купить, выманить наиболее ценные иконы. Так, из домовых собраний вымывался пласт наиболее репрезентативных произведений, искажалась общая картина бытования иконы в старообрядческой среде. Молодежь, вступая в наследственные права, зачастую отправляла образа на чердак, где они гибли либо становились легкой добычей “иконкрада”. Многие начинающие коллекционеры, не имея ни знаний, ни опыта брались за реставрацию икон.

Для смывания потемневшей олифы используются очень активные химические вещества, разрушающие красочный слой. Выражение “перемытая икона” укоренилось в кругах собирателей. И, наконец, сами верующие избавлялись от икон, на которые по разным причинам они не могли молиться: потемнел лик, закоптилась, осыпалась краска, рассыпается изъеденная шашелем доска. Липоване Подунавья обычно такие иконы хоронили. Икона дожидалась своего часа, когда умирал кто-либо из членов семьи. И утративший надлежащий вид образ ставился в могилу рядом с гробом... Слова “реставрация” липоване не знали. Объясняя эту традицию, А. Панкратов, сам верующий старообрядец и исследователь-историк, говорил, что в сознании у рядового старообрядца сохранялась уверенность, что новую икону он все равно добудет и “без благочестия” в доме не останется. Для верующего человека икона – святыня, и все, что можно сделать с разрушенной святыней, – это воздать ей последние почести. В других регионах России вышедшую из употребления икону сжигали на перекрестке либо сплавляли по реке, поставив на доску зажженную свечу...

Огромное количество старообрядческих икон все же уцелело. И поныне в антикварных магазинах Одессы, Киева, Нью-

Йорка, Вены на продажу выставляются старообрядческие иконы (по подсчетам одного из авторов – от 30 до 90 процентов всех продающихся икон!). Но эти иконы, увы, “беспаспортные”. Они не могут рассказать, откуда они родом, в каких домах хранились. А уж проследить их путь до прилавка невозможно. Еще в девятнадцатом веке митрополит Московский Филарет (Дроздов) возражал против публикации икон, хранящихся в старообрядческих молельнях, опасаясь, что такая публикация может привести к уголовным преследованиям (цитируем по О.Ю. Тарасову). Насколько эти тенденции актуальны сегодня? Ответ дает печальная статистика: из почти трехсот икон собрания Одесского художественного музея 103 (то есть – чуть более трети) иконы поступили из РОВД, прокуратуры и финансовых органов города и области... В смешении вывезенных, проданных и перепроданных икон, казалось бы, потерялась сама возможность восстановить особенности местных иконописных школ..

* * *

- *А это что за шедевр?*

- *Ты шутишь, или серьезно?*

- *Серьезно. Посмотри – небольшая доска, а на ней и Воскресение Христово, и двенадцать праздников, и тысячи фигурок святых, а икон Богородицы... – Более двухсот. Это – годовая минея, то есть – весь православный календарь. Это ведь и впрямь уникальный сюжет. Но старообрядка она старообрядка и есть.*

- *Оставишь у себя?*

- *Старообрядок не держу. Продам или поменяю.*

* * *

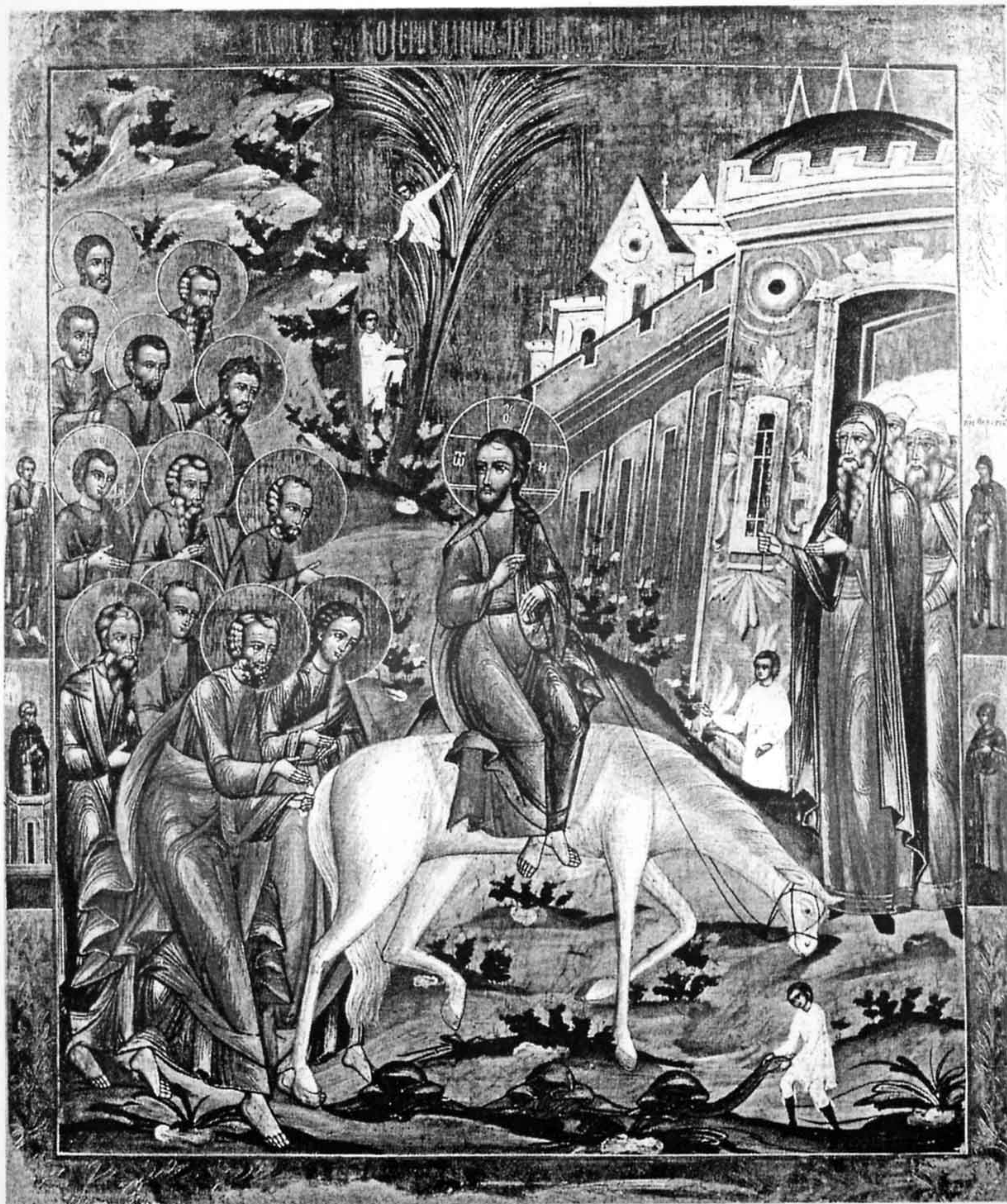
К двухсотлетию юбилею города Вилково был установлен памятник: старообрядец на фоне восьмиконечного креста и рыбацкой лодки, один из безымянных русских основателей Украинской Венеции...

Быть может, это первый официальный знак благодарности суровым и мужественным людям, которые бесстрашно защищали свое право верить так, как верили их отцы и деды, они сохранили (как умели) до наших дней не только икону, но и древнерусское знаменное одноголосное церковное пение, и иные давние традиции религиозного искусства.

И эта небольшая книга – также дань признательности старообрядцам-липованам, принесшим образ Руси семнадцатого столетия на земли Подунавья и Поднестровья и сохранивших этот образ до настоящего времени.

Авторы выражают благодарность сотрудникам Одесского художественного музея, Музея личных коллекций имени А. Блещунова, а также коллекционерам и владельцам художественных галерей города Одессы за содействие в сборе материалов для этой книги.

ЛИПОВАНСКАЯ ИКОНА XVIII-XX ВЕКОВ



Илл. 1. Вход во Иерусалим. Липованские письма.
Вторая половина XIX века.

1. Что есть старообрядческая икона?

Несмотря на возрастающий в последние десятилетия интерес к искусству старообрядцев- “липован”, число исследований, посвященных этому вопросу относительно невелико. В 1972, 1973, 1975 и 1976 году МГУ были проведены четыре археографических экспедиции в местах традиционного расселения старообрядцев в Украине и Молдавии. По итогам этих экспедиций были опубликованы две статьи Э.К. Гусевой (1978, 1982), долгое время остававшиеся самыми серьезными исследованиями. Буквальные заимствования из них в избытке встречаются в работах других авторов до самого последнего времени (К. В. Цеханская, 1994, 226-227)

Изданный в 1995 году альбом-каталог дает представление о собрании икон Одесского художественного музея (Л. А. Еремина, 1995). Лишь малая часть их экспонируется, большинство – в запасниках. В каталоге приводятся сведения о иконах – сюжет, время написания, размеры, у кого и при каких обстоятельствах приобретена. Однако нет даже попытки соотнести эти памятники с определенным регионом и иконописной традицией. Между тем такие возможности имеются. Принадлежность весьма значительного числа икон из собрания Одесского художественного музея к старообрядческой традиции (в том числе и к региональным иконописным мастерским) не вызывает сомнений.

Вот типичный пример: икона Вход Господень в Иерусалим (илл. 1). Большая, красочная, написана на сусальном золоте, с награвированным орнаментом. Девятнадцатый век. В живописи можно усмотреть следы балканских влияний: встречающие Христа стоят не рядом, а непосредственно в проеме врат, на стене Иерусалима – грубоватый орнамент, выполненный “пробелами”, стена “скошена”. Икона, вероятнее всего, написана где-то на юго-западе современной территории Одесской области. Известно, что она приобретена у Суршикова Т.Е., Одесская область... Еще одна экспонируемая икона “Иоанн Богослов в молчании” из того же собрания – несомненно старообрядческих писем, и тоже, вероятнее всего – Подунавье. На

красочном календаре, изданном музеем в том же 1995 году (подарочное издание) более половины икон – старообрядческих писем. Часть этих икон – из Одесской области. Но никаких указаний на это в календаре нет.

Нет даже приблизительной атрибуции старообрядческих икон и в солидных научных изданиях, вышедших в Москве и Петербурге. К 1000-летию крещения Руси в Москве проводилась весьма представительная выставка русского религиозного искусства, по материалам которой был издан великолепный каталог. Во вступительной статье к разделу “икона” авторы отмечают роль старообрядцев в сохранении и развитии древнерусских художественных традиций (Вилинбахова Т.Б., Болотцева И.П. 1988 г.). Но экспонируемые на выставке старообрядческие иконы, как правило, не атрибутируются (иногда, впрочем, указывается, что икона происходит из той или иной старообрядческой церкви). Да и число подобных памятников, представленных на выставке, было минимальным. Другой пример – альбом “Поздняя русская икона. Конец XVIII – XIX века”, изданный в Санкт Петербурге в 1994 году. И здесь памятники старообрядческой иконописи репродуцируются, но о происхождении их не сказано ничего... Зато в стенах украинской национальной святыни – Киево-Печерской лавры – одно из выставочных помещений отведено под тематическую экспозицию, где представлены древне-русские и старообрядческие иконы лаврского собрания. Отрадно, что киевские музейщики сочли нужным особо оговорить старообрядческое происхождение экспонатов в специальных аннотациях, помещенных здесь же, на выставке. Из доступных нам литературных источников, пожалуй, лишь монография О.Ю. Тарасова “Икона и благочестие” (Москва, 1995 год) дает более или менее адекватную картину старообрядческой традиции в иконописи. Но главная сфера интересов автора – иконный промысел в основных художественных центрах суздальской земли. Палех, Холуй, Мстера... Традиция иконописания, сложившаяся на территории современных Черниговской, Брянской, Гомельской областей (исторические Ветка и Стародубье) и генетически связанная с ней иконопись Бессарабии разве что только упоминаются в этой замечательной книге. По счастью, многие образцы живописи брянских

и гомельских старообрядцев собраны в Ветковском музее народного творчества, издан альбом (1994), в котором репродуцируются иконы, принадлежащие к местной художественной традиции. Но и здесь почти нет попыток осмысления стилистических особенностей старообрядческой иконы; более того, иконы, явно принадлежащие кисти московских мастеров, атрибутируются как местные. Музей был открыт лишь в 1987 году. И здесь основание его заложил энтузиаст-собираатель Федор Григорьевич Шкляр, передавший свою коллекцию музею незадолго до своей смерти.

В большей степени повезло старообрядческим иконам, созданным на Урале (“Невьянская икона”), нашедшим своих исследователей. Сборник научных трудов, посвященных невьянской иконе с великолепным альбомом, репродуцирующим сотни памятников, был издан в Екатеринбурге в 1997 году. Прозвучал интерес и к почти забытым “поморским письмам”. Беда лишь в том, что сохранившийся в коллекционерском обиходе термин, как оказалось, почти невозможно соотнести с какими-либо конкретными, едиными по стилю памятниками (Иткина Е.И., Юхименко Е.М., 1994 31-32). И уж совсем ненамного продвинулось изучение художественного наследия “юго-западной ветви” старообрядчества (статьи в периодической печати авторов настоящей работы).

Между тем иконопись старообрядцев-поповцев представляет собою сложный, многоуровневый феномен народного искусства. Старообрядчество, по крайней мере, декларативно не приняло европейских влияний, искаживших традиционные черты древнерусской иконописи. Протопоп Аввакум писал: “Изографы (иконописцы) пишут, а власти соблаговоляют им и все грядут в пропасть погибели. Пишут Спасов образ Еммануила – лицо одутловато, уста – червонные, власа – кудрявые, руки и мышцы толстые; тако же и у ног бедра толстые, и весь яко Немчин учинен, лишь сабли при бедре не написано”. “Старые добрые изографы писали не так подобие святых – лицо и руки и все чувства отончали, измождали от поста и труда и всякия скорби. А вы ныне подобие их изменили, пишете таковых же, каковы сами”.

Прославленная древнерусская иконопись, с ее сочетанием аскетизма, гармонии и мажорного колорита, символизирующего “радость окончательной победы Богочеловека над зверочеловеком” (Е.Трубецкой), в известном смысле – вся с т а р о о б р я д ч е с к а я, то есть она развилась и достигла расцвета в тот период, когда Русская Православная Церковь придерживалась старых обрядов. Реформы Никона не просто совпали с постепенным обмирщением и деградацией иконописи: и то и другое было выражением внезапно развившегося “комплекса неполноценности” русской духовности – в сравнении ли с богословием православных греков, либо – с европейским изобразительным искусством...

Для старообрядцев же был характерен скорее “комплекс превосходства”, а поэтому любое внешнее влияние на стиль иконописания и иконописные сюжеты теоретически исключалось. Но на практике, мастера-иконописцы, работавшие в царских мастерских, время от времени переходили в старообрядчество и бежали в потаенные скиты, где продолжали писать иконы, сочетавшие принципы древнего канона с некоторыми новыми веяниями в искусстве. Кроме того, в семнадцатом веке, когда произошел раскол, “лучшее время” классической древнерусской религиозной живописи было уже позади. И искусство старообрядцев законсервировало уже несколько измененную, в известной степени, европеизированную (т.н. фрязь), русскую иконопись... Характерный пример – образ св. Сергия Радонежского XIX века, явно принадлежащий кисти липованского иконописца (собрание Покровской старообрядческой церкви в г. Одессе). Извод этой иконы и характерная объемно-пластическая трактовка форм прямо восходят к известной иконе кисти Симона Ушакова, провозвестника новых тенденций в иконописи и непримиримого врага старообрядческой эстетики (см. “Преподобный Сергий”, табл. 52) (илл.2)



Илл. 2. Лики преподобного Сергия Радонежского на липованской иконе XIX века (слева) и на иконе письма Симона Ушакова обнаруживают удивительное сходство в образно-пластической трактовке формы.

В узком смысле слова, говорить о старообрядческих иконах можно только в период после раскола, да и то, не в первые десятилетия, когда расхождение между официальным Православием и староверами еще не успело наложить жесткий отпечаток на религиозное искусство. Икона старообрядческая – икона “поздняя”, написанная в восемнадцатом, девятнадцатом и двадцатом столетиях. Следует учитывать, что с последних десятилетий девятнадцатого века древнерусские традиции вновь постепенно возвращаются в официальное церковное искусство, а позднее канонически написанные иконы, что называется, входят в моду: грань между старообрядческим и официальным церковным искусством вновь начинает стираться. Но это нивелирование различий заметно в основном на уровне столичных мастерских. Что до провинции, то здесь “неоклассические” тенденции в иконописи так и не успели развиваться.



Илл.3. Богоматерь Грузинская. Липованские письма. 20е годы XX века.

Еще один существенный фактор. Значительная часть “старообрядческих икон” написана для старообрядцев, но исходит не из старообрядческой среды. Куда реже иконописец-старообрядец писал икону в расчете на православного заказчика. Подобные случаи зафиксированы в литературе (Э.К. Гусева, 1978, 134). Мы располагаем поздней иконой Богоматери Грузинской (илл.3.), несомненно принадлежащей кисти старообряд-

ца, но выполненной по заказу православного верующего – на иконе имеется новообрядческий четырехконечный крест-крыж, категорически неприемлемый для старообрядческого благочестия. В качестве образца для иконы, по всей вероятности, использована олеография. В печатной продукции синодальной Церкви Богоматерь Грузинская изображалась с вотивным крестом на груди – как на оригинале из Красногорского монастыря. Традиционные суздальские иконописные промыслы Палеха, Мстеры, Холуя вопреки официальным запретам обслуживали оба типа российского благочестия: старый и новый. Мастера – старильщики в совершенстве владели древней техникой и ориентировались как на вкусы, так и на покупательную способность “потребителя”. В одних старообрядческих общинах любили письмо в новгородском стиле. В других предпочитали небольшие, тонко прописанные иконы в “строгановском стиле”. Богатый купец-старообрядец мог позволить себе приобрести дорогую “стильную”, писанную на сусальном золоте икону. Простой крестьянин покупал икону–скорописку с имитацией золотого фона, приближающуюся к древнему стилю – “подстаринную икону”. Суздальские ремесленники-иконописцы угождали и тем, и этим, а разносчики-торговцы офени разносили “товар” по всей России и за ее пределы. Иконы суздальских писем находятся в Греции, Румынии, Болгарии (П. Тотева, 1975, с 22, табл.25)

Как бы то ни было, но суздальские иконы, оставаясь в рамках старообрядческой богослужебной традиции, не были феноменом старообрядческой культуры как таковой. Лучшие из подобных икон часто называют “стильными”. В этом слове есть и признание высоких художественных достоинств иконы, но есть и намек на то, что эти прекрасно написанные иконы являются стилизацией. Еще более характерен употреблявшийся в среде иконописцев термин “подделок”.

Вероятно, мы несколько сужаем понятие старообрядческой иконы, называя так произведения, написанные иконописцем-старообрядцем для своего единоверца. И тем не менее именно такой подход, на наш взгляд, является самым приемлемым. Здесь наибольший интерес для нас имеет творчество иконо-

писцев, живших на стыке русских, белорусских и украинских земель, на Ветке и в Стародубье, где существовал крупнейший духовный и художественный центр старообрядчества. Представляется, что именно они и развивали собственно старообрядческую иконопись. Кроме того, выявлены тесные связи иконописцев этого региона со старообрядцами Правобережной Украины и Молдавии. Сюда доставлялись иконы, написанные в “черниговских раскольничьих слободах”, сюда же выезжали иконописцы для выполнения местных заказов (Э.К. Гусева, 1978, 134). Художники-иконописцы, работавшие в Бессарабии и на соседних украинских землях, перенимали стиль и технику иконописания у заезжих ветковских мастеров. А после 1905 года для написания иконостасов в разрешенных отныне старообрядческих церквях Подунавья приглашались иконописцы из Москвы, принешие в наш регион несколько иные стилистические традиции.

В липованском искусстве действовали те же закономерности, что и в суздальском иконном промысле: распределение памятников по уровню, “классу”. В среде липован-иконописцев были свои лучшие мастера, а вернее, мастерские, ибо икона была часто продуктом коллективного труда. Собственно, и во времена Андрея Рублева иконописцы работали артелью. Но все мастерские не могут быть лучшими. К тому же, собственно профессионализм, техника письма и художественная выразительность иконы – не всегда тождественные понятия.

Для данного исследования использованы липованские иконы, хранящиеся в собраниях Одесского художественного музея, Одесского муниципального музея личных коллекций им. А. Блещунова, в личных коллекциях одесских собирателей, в художественных галереях и антикварных магазинах. Мы намеренно не проводили отбора, не стремились показать лишь самые лучшие, наиболее ценные в художественном отношении памятники. Липованская икона заслуживает внимания как достаточно цельный феномен культуры, и мы не можем игнорировать скромные иконы местных писем, в том числе и поздние, тяготеющие к лубку и иным формам примитива.

2. Время и место

Как атрибутировать старообрядческую икону? Повторимся, сегодня – это весьма сложно. Если говорить о времени, то в основном приходится решать вопрос, написана ли икона во второй половине XVIII века (первый период), конце XVIII – первой трети XIX века (второй период), середина девятнадцатого века – начало двадцатого века (третий период), двадцатые-сороковые годы двадцатого века (исключительно в Подунавье и Поднестриевье, где под властью Румынии старообрядческие общины сохраняли религиозную свободу). Как мы увидим, старообрядцы пишут иконы и в наши дни, но датировка поздних икон трудностей не представляет.

К сожалению, традицией стало относить почти все старообрядческие иконы к XIX веку. Сюда попадают как ранние памятники, так и ряд прекрасных по качеству икон, написанных после 1905 года, когда манифестом 17 октября старообрядцам было даровано право возводить новые и реконструировать старые храмы. Это и привело к оживлению традиционного иконописного дела и появлению новых тенденций в старообрядческой иконе Юго-западной Украины и Бессарабии. Если до этого времени местные иконописцы следовали образцам Ветковско-Стародубской традиции, то приезд московских иконописцев вызвал волну подражания. Именно в этот период смешение “московских” и “ветковских” традиций привело к рождению собственно местной иконописной манеры, увы, просуществовавшей совсем недолго. Самые поздние старообрядческие иконы (шестидесятые годы) часто атрибутируются двадцатыми годами. Людям трудно представить себе, что в век “покорения космоса” в каком-нибудь Буджакском тупике продолжает работать старообрядец-иконописец...

Каковы же опорные пункты для более точной хронологической дифференциации?

Молящийся концентрирует свое внимание на лице Спасителя, Богородицы или святого. Собирателю прежде всего

осматривает доску, на которой написана икона. Материал, технология говорят о многом, помогают распознать время написания и, предположительно, область, откуда икона происходит, что можно определить именно по доске... Разумеется, если на старой доске не написана новая икона. Наиболее дорогие иконы писались на досках из кипариса. Для более дешевых подбирался “местный” материал, и здесь уже есть возможность для ориентации. Технология иконописи ветковско-стародубского центра рассмотрены в недавно вышедшей статье Т.Е.Гребенюк (1998)

Одна из версий народной этимологии названия липован связана с изготовлением икон на липовых досках. В северных областях чаще использовалась сосна. В старые времена обратную сторону доски обрабатывали скребком, а потому поверхность была неровной. В восемнадцатом веке в обиход вошел рубанок. Для старообрядческой иконы, в силу относительной молодости, грубая обработка доски свидетельствует не о времени, но о месте – глухие северные скиты или небольшие сельские иконописные мастерские. На оборотной стороне иконы иногда писали название сюжета, фамилию заказчика и даже – цену. Чаще не писали, а процарапывали (в случаях поновления старой доски). Иногда рядом с надписью особый знак – круг с вписанным в него крестом. Если такая надпись есть, то можно уточнить палеографические особенности надписи, не забывая о том, что датировку мы устанавливаем по принципу: не ранее чем... Даже в конце девятнадцатого века некоторые мастера писали скорописью семнадцатого века. Иногда – просто сохраняя традицию. А начиная с середины девятнадцатого века, фальсификация старинных икон становится одним из промыслов, который, увы, жив и поныне. Значительно меньшее палеографическое значение имеют надписи на лицевой стороне иконы: в основном они выполнены вязью и воспроизводят графику семнадцатого века. Вместе с тем и тут имеются определенные вероятностные признаки, которые должны быть учтены. Наиболее совершенная каллиграфия, несомненно, у иконописцев, принадлежавших к беспоповской художественной тра-

диции. Надписи на иконах из Невьянска близки к книжному полууставу, характерному для старопечатных книг. Карандашные надписи с указанием сюжета и имен заказчика характерны для икон конца девятнадцатого – начала двадцатого века.

Одной из наиболее характерных особенностей старообрядческой иконы Украины и Бессарабии является отсутствие ковчега, наличие которого весьма характерно для икон, написанных в российских центрах старообрядческого иконописания. На иконах липован отсутствует орнамент с применением холодной эмали на полях иконы.

Лишь в начале XX века, наряду с другими заимствованиями, традиционный для русских икон ковчег и орнамент на полях появляются и на образах, выполненных местными липованскими мастерами. Практически не встречается так называемый “двойной ковчег” (любопытно, что такой вид обработки доски, типичный для XVII века, сохранился в молдавской примитивной иконе, возможно вследствие того, что местные мастера широко использовали старые иконные доски).

Для того, чтобы доску не “вело”, использовались шпонки, как правило – две, реже одна или три поперечные планки, которые либо врезались по задней поверхности доски (“сквозные” – через всю доску, “встречные” – клиновидные, сужающиеся к середине, где желобки для шпонок кончаются в нескольких сантиметрах от противоположного края доски), либо по торцу (“торцевые”). Здесь также имеются некоторые “опорные пункты” для атрибуции.

Торцевые шпонки употреблялись со времен средневековья и получили распространение еще в Византии (накладные!). На Руси они появляются с конца семнадцатого века (в мастерских Оружейной палаты). Техника их изготовления другая – они врезаются по торцу. По преимуществу на таких досках писались иконы в новом, европеизированном, “фряжском” стиле (В.В. Филатов, 1986, 21). Старообрядцы писали на досках с торцевыми шпонками уже в восемнадцатом веке. Более того, для некоторых центров старообрядческого иконописания (Ветка, Невьянск) именно такие шпонки и являются наиболее ха-

раактерными для периода второй половины XVIII – первой трети XIX века. В иконах из Невьянска встречается любопытная комбинация торцовых и встречных шпонок, что типично для относительно ранних памятников (Голынец Г.В., 1997, 188). Позднее (с середины XIX века торцовые шпонки в мастерских Ветки и Стародубья практически не применяются. То же касается и иконописи липован южных регионов Украины).

Начиная с конца восемнадцатого века шпонки делались фигурными и получили название “ампирных”, как по времени, так и по стилю исполнения (наличие каннелюров). Ампирные шпонки могли быть изготовлены и в конце девятнадцатого века, но – значительно реже.

Изучая доску, на которой написана икона, мы не должны забывать о возможных несоответствиях. Не говоря уже о том, что икону могли написать на старой доске не поверх древней живописи, а просто с целью подделки, если оригинальная живопись была разрушена. В новую доску могли сделать “врезок” древней иконы. Точно так же в старой доске мог оказаться “врезок”, искусственно имитирующий древнюю живопись. Чаще всего подобные вещи происходили вследствие уже упоминаемого нами тайного похищения старообрядцами дониконианских икон из новообрядческих храмов. В частной коллекции в Одессе находится древняя (XV в.?) икона Крещения, “врезанная” в доску второй половины XIX века с “ампирными” шпонками. Врезок древней иконы Спаса Оплечного находится в фонде Одесского художественного музея.

Поверх доски обычно наклеивали материю – паволоку, которую затем грунтовали, клали левкас. Вместо паволоки иногда использовался цветастый ситец, купленный в лавке. А иногда на доску наклеивали бумагу (речь идет о расхожих, скорописных иконах), в том числе и – газету. Если такая “паволока” обнаруживается под осыпавшимся грунтом, то атрибуция иконы облегчается. Один из авторов видел икону Богоматери Огневидной, где под осыпавшимся грунтом была видна румынская газета...

Паволоку поверх доски клали не всегда, но левкас (грунт) варили по-старому, даже самые дешевые иконы в старообрядческой среде на негрунтованных досках не писались. И краски чаще всего готовили по древним рецептам. Ни живописи на холсте, ни масляных красок, ни, тем более, олеографий у старообрядцев не было... Лишь в тридцатые годы нашего века иконописцы-старообрядцы пытаются пользоваться современными масляными красками. Тогда же в обиход входит и бронзовая краска, с помощью которой местные живописцы пытаются имитировать золотой фон. Авторам приходилось видеть лишь единичные иконы такого рода.

Не менее сложен вопрос: откуда происходит икона?

И здесь сложился упрощенческий подход. Мастерски выполненная икона на доске с ковчегом – обязательно Палех или Мстера, добротные декоративные иконы на золотом прочеканенном фоне – Ветка или Новозыбков. Икона поплоче – местные, провинциальные липованские письма. Между тем география иконописных центров куда более сложна и пока известна лишь в общем, а стилевые особенности и уровень мастерства зависели не только от места написания. Так, например, во второй половине XIX века в Вилково действовала мастерская, иконописная продукция которой отличалась не только высоким качеством, но и вполне определенными стилевыми особенностями (особые, узнаваемый пуантальные “облачка”, овражный рельеф местности с характерными изломами и растительностью с красными ягодами, типичные приемы золочения).



Илл. 4. Никола Чудотворец “Отвратный”. Липованские письма. Начало XX века.

3. Попытка классификации

Ниже мы попробуем дать классификацию икон, бытовавших в старообрядческой среде – от наиболее ценных – к расхожим. Сразу оговоримся – в церквях и домовых собраниях икон у старообрядцев были как привозные, так и местные иконы. Поэтому приводимая классификация чисто типологическая и имеет отношение к “уровню” (тут и художественные и моленные достоинства образа, и рыночная цена) иконы, а не к месту ее написания.

На первом месте – **древняя, дониконовская икона**, передаваемая из поколения в поколение, либо правдами или неправдами приобретенная у православного верующего, принадлежащего к “господствующей” церкви, а то и подмененная в церкви на искусно сделанную копию (Г.Вздорнов, 1986, 65). Особенно часто эти иконы встречались в беспоповской среде.

Затем следуют лучшие произведения собственно старообрядческой иконописи, в кругах собирателей получившие название школьных. Как и многие обиходные названия, оно неточно, потому что не отражает влияния той или иной школы древнерусской живописи, а скорее – уровень мастерства, “тонкости” написания иконы. Лучше употреблять уже упомянутый термин **“стильная икона”**. Типичное описание стильной старообрядческой иконы: размер чаще небольшой, аналойный, обязательен ковчег. Ковчег отделялся от поля лузгой... Оливковый фон, обилие твореного золота, искусно выписанные иконные горки. Все, как на иконах строгановских писем. Палехские иконы, как известно, характеризуются особой разделкой одежд. Наряду с золотопробельным письмом использовался древний метод пробелки краской в три тона. Другой вариант стильной иконы – монументальное произведение, явно предназначенное для храма. Такие масштабные иконы часто создавались уже в начале двадцатого века, когда в 1905 году по всей России открывались новые старообрядческие храмы. И здесь также бросается в глаза подчеркнутая архаичность памятников и высокий уровень их исполнения. В старообрядческом искусстве консерватизм и качество идут рука об руку...

Далее следует класс икон, которые в кругах коллекционеров называли **золотофонными**, или, снисходительно, “золотофонками”. Необходимо четко оговорить, что речь идет не столько об употреблении золота, как о технологическом приеме, а об определенном, сложившемся в представлении собирателей типе, “классе” иконы.



Илл. 5. Иоанн Предтеча со сценами жития. Липованская “золотофонная” икона. XIX век.

Преимущественно это иконы, происходящие из белорусских и украинско-молдавских старообрядческих иконописных центров. На левкас клалось настоящее сусальное золото, которое иногда прочеканивалось, украшалось тонким орнаментом и покрывалось олифой. Икона писалась непосредственно на золотом фоне. Здесь достаточно редко используются доски с ковчегом. Формат икон часто – большой. Опушь (обрамление) – красно-сине-белая кайма. Лузга (внутреннее обрамление) – красная, в центре верхнего поля приподымающаяся полукругом, оставляя место для изображения “ветхого деньми” Бога Саваофа либо Иисуса Христа в облаках, благословляющего святого (на одночастных, реже – на четырехчастных иконах). Техника написания “облачков” является характерным стилизовым признаком, она указывает на какие художественные образцы ориентировался мастер, а также является своеобразным показателем “класса” иконы (подробнее об этом будет сказано ниже). На полях – изображения святых, тезоименитых членам семьи, заказавшей икону... Использование дорогого материала и тонкой техники проработки фона как бы автоматически предполагало достаточно высокий уровень самой живописи. Но, к сожалению, так было далеко не всегда. Хотя золотофонная икона – всегда декоративна, красочна. Но по тонкости письма, гармоничности композиции и колорита она уступает “стильным” иконам (илл.4, 5).

Далее следуют так называемые **двойниковые иконы**. О них можно сказать практически то же, что и о золотофонных. Главное отличие – использование вместо золота так называемого двойника – сусального серебра, обработанного особыми способами. Цель – удешевить икону, сделать ее более доступной, сохранив внешние признаки “богатой” иконы. Разницы в уровне самой живописи и характере композиций нет.

Подстаринные иконы. Это как бы упрощенный вариант стильной иконы. Происходит почти исключительно из суздальских иконописных центров. Главная цель – ввести покупателя в заблуждение, создать у него иллюзию древнего, намоленного образа. Доска обязательно с ковчегом, часто – двойным. Типичен латунный чеканный оклад, имитирующий басму старых

икон. Письмо темное – создается иллюзия старой потемневшей олифы. Многие собиратели, принимая такие иконы за старинные, брались отмывать их и... икона гибла. Живопись на таких иконах, как правило, упрощенная, “тощая”, по выражению некоторых иконописцев. Для пущей убедительности обратную сторону доски обрабатывали олифой или чесночным соком, в результате чего доска темнела. Иногда использовались старые иконные доски

Еще одна группа – упрощенные варианты золотофон-



Илл. 6. Богоматерь “Милующая”. Липованские письма. Бессарабия, 30-е годы XX века

ных икон. Прежде всего исчезают дорогие материалы и тонкие технологические приемы изготовления иконы (золочение и прочеканка фона, использование твореного золота, “ложной

эмали” по полю иконы). Затем предельно упрощается так называемое доличное письмо, уходит обилие барочного орнамента, столь характерного для “золотофонки” прошлого столетия. Как ни странно, но такое упрощение иногда архаизирует икону и придает ей большую выразительность. Одежания святых расписываются не золотыми, а красочными пробелами, сохраняя при этом структуру классической разделки “в перо”. Иногда на одежаниях святых появляется местный (украинский, молдавс-

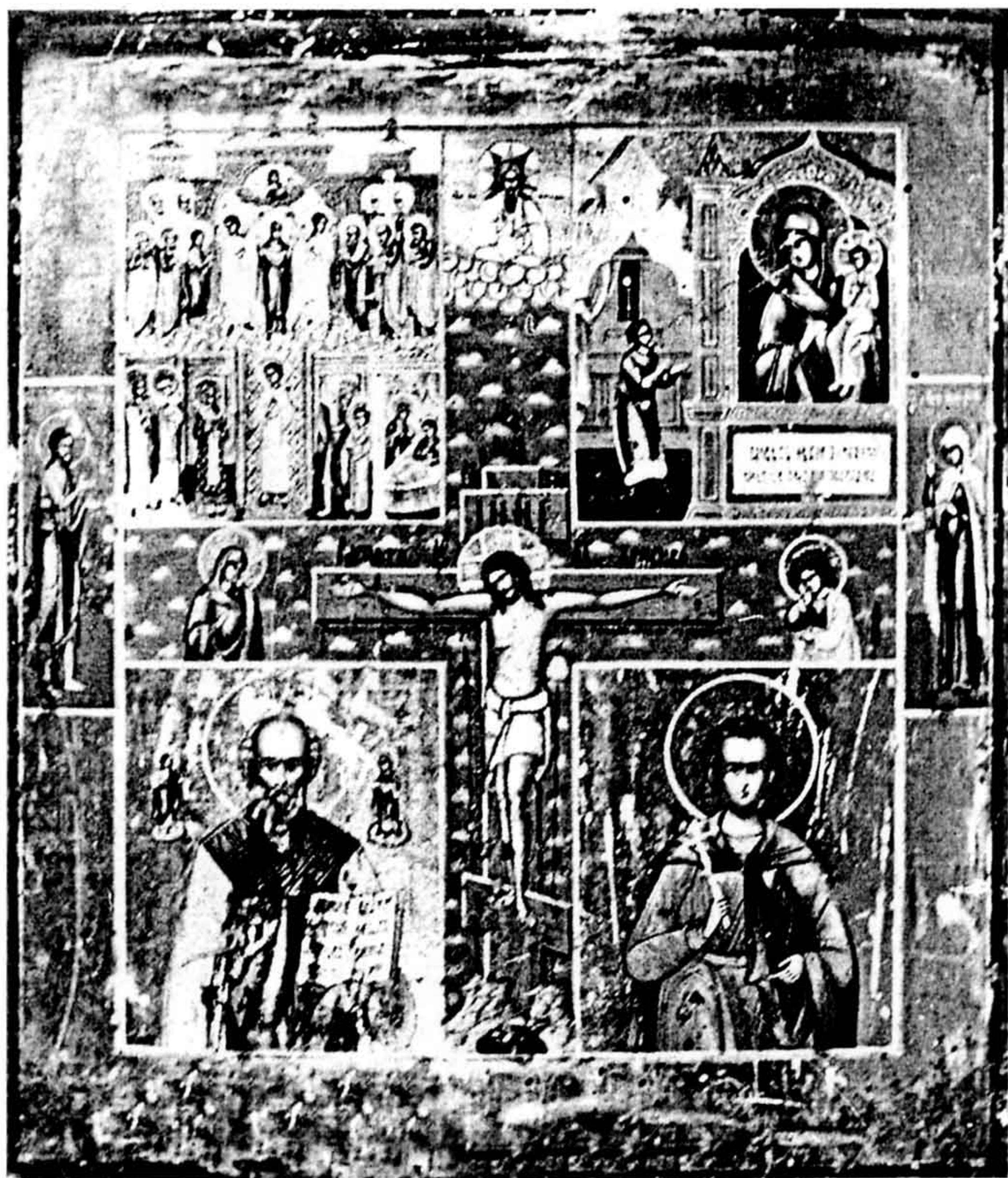


Илл. 7. Никола Можайский со сценами жития. Липованские письма. Конец XIX века

кий) орнамент. Следующая ступень снижения – упрощение “личного письма”, которое иногда напоминает поздние балканские иконы с резкими контрастными высветлениями. К сожалению,

в большинстве случаев лики на иконе становятся совершенно плоскими, маловыразительными. И, наконец, приходится сталкиваться с поздними копиями золотофонных икон, выполненных масляными красками, о художественных достоинствах которых говорить не приходится...(илл.6-7)

Лубок. Упрощение живописи на старообрядческой иконе иногда достигает той степени, которая позволяет соотнести ее с народным лубком. Такое сходство особенно бросается в глаза в сложных, многофигурных композициях, либо в “житийных иконах”.



Илл. 8. Четырехчастная икона суздальских писем (“краснушка” XIX век) из с. Великоплоское.

И, наконец, достаточно распространенный, “расхожий” тип иконы – так называемая **суздальская краснушка**. Иконы этого типа были чрезвычайно дешевы и разносились офенями далеко за пределы России. Попадали они и в наши края – в Южную Бессарабию, где до сих пор можно увидеть их в иконостасах некоторых местных старообрядческих церквей.

Такая иерархия икон имеет вполне прозаическое объяснение. Хотя те, кто продавали и покупали иконы, избегали употреблять слово “торговля”, “продажа”, как оскорбительные для святыни (в ходу было слово “выменивать”), икона была товаром. Иконы, написанные лучшими мастерами были непомерно дороги. А потребность в иконе, освящавшей пространство жилища, да и пространство вообще (например, иконы устанавливались на перекрестках дорог либо в дуплах деревьев в лесах), не зависела от материального уровня верующего.

Кроме того, в условиях “диаспоры в изоляции” местная иконопись, вне постоянного контакта с ведущими художественными центрами, деградировала. Да, многие старообрядческие иконы восхищают нас гармоничностью и филигранностью техники... Но куда чаще мы видим: цвета становятся яркими, кричащими, лики на иконах чуть одутловаты, линия прорисовки утрачивает пластичность. С удивлением можно обнаружить в русской старообрядческой иконе элементы балканской, молдавской, украинской и белорусской народных традиций. Хотя удивляться нечему: живя среди людей, мастера поневоле перенимали некоторые художественные приемы, а иногда – копировали местные иконы. Эта особенность указана еще Э. К. Гусевой, как определяющая для южной ветви старообрядческой иконописи. Как отмечает Т.Е. Гребенюк, “жизнь в пределах Малороссии наложила отпечаток на вкусы ветковцев. Повышенная декоративность икон сказалась и в цветовой палитре, и в рисунке складок одежд, и в рисунке “света”. Колорит народной росписи и вышивки ... повлиял на вкусы пришельцев-старообрядцев, в сознании которых местное многоцветие воспринималось, как образ сада Эдемского, что оказалось им понятным и близким. Они восприняли и переработали это многокрасочное разнообразие барочных букетов, гирлянд, картушей в своем искусстве и закрепили в традиции” (Гребенюк Т.Е. 1998, 389).

Другие влияния менее очевидны. Открытым остается вопрос о том, как именно балканские традиции вошли в липованскую иконопись. Не исключено, что источником влияния была фресковая живопись в старых церквах Молдовы и Румынии, а также иконы, наполнявшие храмы в селах болгарских переселенцев. (илл.9)



Илл. 9. Иоанн Предтеча. Липованская икона конца XIX века (Бессарабия)

Непросто выявить и особенности сюжета, стиля, композиции иконы, характерные именно для искусства старообрядцев, особенно – специфические черты местных писем.. Основной тезис здесь таков: старообрядческая икона – это русская православная икона.

Немного “абсолютных” признаков, позволяющих провести жесткие границы. Так, например, никогда не увидишь на старообрядческой иконе благословляющей руки с именованным перстосложением, святительских посохов со змеевидным навершием; святого Николу в митре. Однако следует учитывать, что перстосложение (илл. – двоеперстие, троеперстие, именованное перстосложение) на старообрядческой иконе могло быть изменено по постановлению церковных властей при конфискации иконы и передаче ее в православный или единоверческий храм. Не были приняты старообрядцами некоторые иконописные сюжеты, появившиеся в русской церкви после раскола: Богоматерь Иверская, извод Богоматери “Всех скорбящих радости” с монетами. Канонизированные официальной церковью святые: непримиримый враг и обличитель раскольников Дмитрий Ростовский, Феодосий Черниговский и др. по понятным причинам не изображались на старообрядческих иконах. Вполне очевидны и стилевые приоритеты – официальная православная иконопись XVIII – XIX веков – тяготеет к академической живописи, старообрядческая икона строго канонична.

4. Монтаж

О.Ю. Тарасов, описывая принцип “скрытого монтажа” в старообрядческой иконе, трактует его чрезвычайно широко: “обломки художественных текстов и многократные отражения символов разных эпох и “чужих” культур – все это можно найти в старообрядческих иконах, несмотря на строгость культа староверов”. Не затрагивая символического значения иконы и разнородности стилевых элементов, мы остановимся лишь на одном из аспектов монтажа, который является отнюдь не скрытым, а совершенно явным: сочетание нескольких сюжетов на одной иконе, механизм их объединения в единую композицию, развертывание сюжета во времени, заменяемое последовательным развертыванием событий в пространстве иконы (принцип, известный нам и в религиозной живописи Запада).

Практически все исследователи указывают на крайне распространенное в старообрядческой среде комбинирование нескольких сюжетов на одной иконе. Вряд ли уместно соображение, что причина этого – в общей тенденции к монументальности, типичной якобы для искусства староверов (Т.Е. Гребенюк, 1998, 387). Напротив, монтаж, скорее, приводит к дроблению иконы, измельчанию. Такая икона более пригодна для рассматривания, чем для молитвенного сосредоточения. Вероятнее всего, комбинирование нескольких сюжетов осуществлялось по требованию заказчика, в соответствии с его потребностями и вкусами, часто – вне связи с внутренней логикой композиции. Такое комбинирование усугубляло впечатление эклектичности. Помимо “экономии пространства” многочастные иконы имели свою специфическую эстетику. Заказчик, вероятнее всего, хотел добиться максимальной “концентрации святости” на иконе, хранящейся в его доме. Однако многосюжетная икона была не самым удачным моленным образом – взгляд невольно блуждает по буквально испещренной мелкими фигурками поверхности, кроме того, наряду со святыми, на таких иконах изображаются злодеи и бесы. Некоторые старообрядцы признают, что скорее рассматривают такие иконы, чем молятся перед ними.

Указывают на две “опоры” при молитве: образ Саваофа или Христа в навершии иконы и распятие в центре четырехчастной иконы.

В русской иконописи размещение нескольких икон на одной доске не новость, “четырёхчастницы” (или икона “в четвертях”), иконы, на которых изображения располагаются в три ряда (“трехрядницы”), а иногда и – в пять рядов, встречаются с четырнадцатого века, если не ранее. Пример – небольшая четырехчастная икона, приписываемая Феофану Греку (подробное описание см. в монографии Г. И. Вздорнова “Феофан Грек” с. 271-273). Эта традиция сохраняется и в семнадцатом веке, и в более позднее время в суздальских художественных центрах (известная палехская четырехчастная икона второй половины XVIII века из собрания Павла Кори́на. См.: Антонова В.И. 1966, табл. 126). И все же старообрядцы-липоване особо отличались стремлением разместить на одной доске как можно больше сюжетов. В изображении святых художник был связан с необходимостью следовать иконописному подлиннику. Но вот в комбинировании различных сюжетов, в том, как именно они будут сочетаться в пространстве иконы, часто проявлялась творческая индивидуальность мастера, иногда – его богословские воззрения, о чем мы еще скажем.

Еще более демонстративен тот же феномен в старообрядческом литье, где одни и те же элементы по-разному комбинировались в складнях (особенно в трехстворчатых миниатюрных складнях со стандартными створами и меняющимся средником. Иногда стандартный сюжет включался в иное орнаментальное обрамление, либо наоборот использовалась стандартная рамка с поясными изображениями святых в круглых медальонах, а средник менялся...

Самый простой вариант составных произведений – икона “в четвертях”. Вероятно, четырехчастные иконы были наиболее распространены потому, что на них зримо или незримо присутствовал символ креста, организующий композицию. Композиционное значение креста подчеркивалось тем, что в центре четырехчастных икон в круглом медальоне изображался Хри-

стос – либо в виде “Ангела Благого Молчания”, либо – Нерукотворный образ, либо упрощенный вариант “Сошествия во Ад”. А на многих иконах в центре четырехчастниц располагается распятие (Голгофа изображается в центральной части двух нижних икон) (илл. 10).



Илл.10. Четырехчастная икона с распятием. Липованские письма. XIX век

Из 50 четырехчастных старообрядческих икон, которые мы изучили, пятнадцать включали в себя распятие, три – изображение Спаса Благое Молчание в медальоне, два – икону Нерукотворного образа Спасителя, одна – Софии, Премудрости Божией.



Илл. 11. Никола, Иоанн Предтеча с Распятием. Деталь четырехчастной иконы. Ветковские письма. Конец XIX века.

Является ли комбинация сюжетов на четырехчастных иконах сугубо произвольной? Так бывало не всегда. Из тематически однородных икон чаще всего встречаются “богородичные четырехчастницы”. Например, на иконе из Ветковского музея сочетаются следующие сюжеты: Рождество Богородицы, Богоматерь Неопалимая Купина (об этом сюжете – ниже), Одигитрия и Федоровская икона Богородицы. На другой четырехчастной иконе из того же музея (в центре Спас Нерукотворный на убрусе) три из четырех сюжетов – богородичные. Несколько чисто богородичных четырехчастниц имеются и в фондах Одесского художественного музея. На одной из них – Богоматерь “Утоли болезни”, “Всех скорбящих радости”, “По-

кров”, “Троеручица”. Здесь комбинация сюжетов явно не случайна. Все они так или иначе подчеркивают мотивы милости и защиты. Это относится и к изображению “Троеручицы”, ибо третья рука на этом изображении не принадлежит Богоматери. Это рука, приложенная к чудотворному образу Иоанном Дамаскиным, после того, как по молитве перед иконой рука, отсеченная святому в наказание, вновь приросла к телу. Другой, более редкий тип четырехчастницы можно условно назвать праздничным. На таких иконах три или все четыре изображения – это двенадцатые праздники. Так, на описанной нами поздней иконе (двадцатые годы двадцатого века), происходящей из Вилково, комбинируются образы Рождества Христова, Входа в Иерусалим, Сретенья и Вознесения. Среди четырехчастных икон из собрания Одесского художественного музея имеется подобная (но более старая и лучшего письма) икона, где изображены праздники Успения Богородицы, Воскресения Христова, Обрезания Господня и Воздвижение Креста. Но большинство подобных икон все же совершенно эклектичны – на них сочетаются и многофигурные композиции праздников, и относительно крупные изображения святых и Богоматери с Младенцем. Это вносит в икону дисгармонию, но и придает ей известное своеобразие. (Илл. 10-11)

В некоторых иконах классическая четырехчастная композиция, группирующая сюжеты вокруг распятия, усложняется и разрушается. Несколько однотипных икон, имеющих в различных частных собраниях Одессы, вероятно, происходят из одной мастерской. Все они сочетают сюжет “распятия с предстоящими” и несколько других сюжетов. (илл 12)

Приведем описание одной из таких икон. Фактически икона пятичастна: в центре широкое, крестообразное поле, в котором изображено распятие. Достаточно широкая поперечная полоса в середине иконы содержит поясные изображения предстоящих – Богородицы, Марии Магдалины, апостола Иоанна и св. сотника Логина на фоне упрощенно-условной архитектуры Иерусалима. Четыре больших клейма изображают двенадцатые праздники (в других иконах эти клейма содержат изобра-

жения Богородицы или избранных святых). По периферии иконы располагаются в отдельных клеймах поясные изображения избранных святых. И, наконец, на полях иконы – “приписанные” святые в рост. Два “пояса” приписанных святых – большая редкость. Вероятнее всего, перед нами – копия более старого образа, которая сделана с сохранением приписанных святых на полях, а на новых полях приписаны другие святые, указанные художнику заказчиком.



Илл. 12. Распятие с предстоящими и четырьмя клеймами Липованские письма. XIX век.

По той же причине появились два ряда приписанных святых в зафиксированной нами (галерея “Анна”) иконе св. Николы в житии, где фигуры приписанных святых имеются как на полях средника, так и на полях самой иконы. Вероятно, моделью для средника послужила поясная икона св. Николы, и мастер скопировал ее вместе с имеющимися на ее полях фигурками приписанных святых.

Кроме расположения изображения “в ряды”, существовали и иные принципы монтажа. Либо в одном, либо в двух верхних углах иконы могли располагаться небольшие клейма с иными сюжетами. Так, в правом верхнем углу иконы “Иоанн Предтеча- Ангел пустыни со сценами жития” середины XIX века, предположительно, ветковских писем, располагается небольшой образок многофигурной композиции “Всех скорбящих радости”. На иконе конца XIX века из Вилково “Успение Богородицы” (нынешнее местонахождение неизвестно) в верхних углах клейма с изображениями двух других богородичных праздников – Благовещения и Введения во храм.

Еще один вариант – помещение многофигурной миниатюрной композиции между двумя крупными фигурами святых.

Пример – поздняя (двадцатые годы XX века) икона, происходящая из Вилково “Св. Никола, св. Парфений, чудесный лов рыбы”. Икона, в целом, может быть отнесена к подтипу упрощенных золотофонок. Фигуры святых – Николая и Парфения в святительских облачениях даны в рост, по сторонам иконы, вполоборота друг к другу. Лики святых – выразительные, “выбеленные”, с акцентированными чертами. Одежды скромного письма, использована травяная зеленая краска и карминные тона. Синий цвет (одеяния, “море”) – грязноватый, тусклый. Песчаный пляж – не охристых, а ярко-желтых тонов. Как сама попытка изобразить песчаный пляж, так и использованные краски совершенно нехарактерны для более ранних памятников. Пробелы, моделирующие складки на одеждах, имитируют золотопробельное письмо. Центральная композиция – чудесный лов рыбы – воспроизводит сцену из Евангелия от Иоанна, где Воскресший Спаситель является Своим ученикам на берегу, в то

время как они заняты рыбной ловлей. Фигурка Христа изображена наверху, лодка с апостолами – в центре, а на переднем плане, на берегу – довольно крупные изображения двух осетров. Эта часть композиции совершенно иная по стилю и напоминает суздальские “скорописки”. Икона особо интересна тем, что заказчик явно хотел связать молитву перед этим образом с успехом своего промысла – многие старообрядцы Подунавья занимались рыбной ловлей.

И еще один вид сочетания сюжетов – крупное поясное изображение святого (или Богородицы) и в нижней части иконы, в овальном или полуовальном клейме – изображение праздника, относящегося к этому святому. По стилистическим особенностям эти иконы тождественны описанной выше. Пример – икона Богоматери из поясного деисусного (от греческого деизис – моление) чина. В полуовальном медальоне – “арке” – в нижней части этой иконы – мелкофигурное изображение праздника Успения.

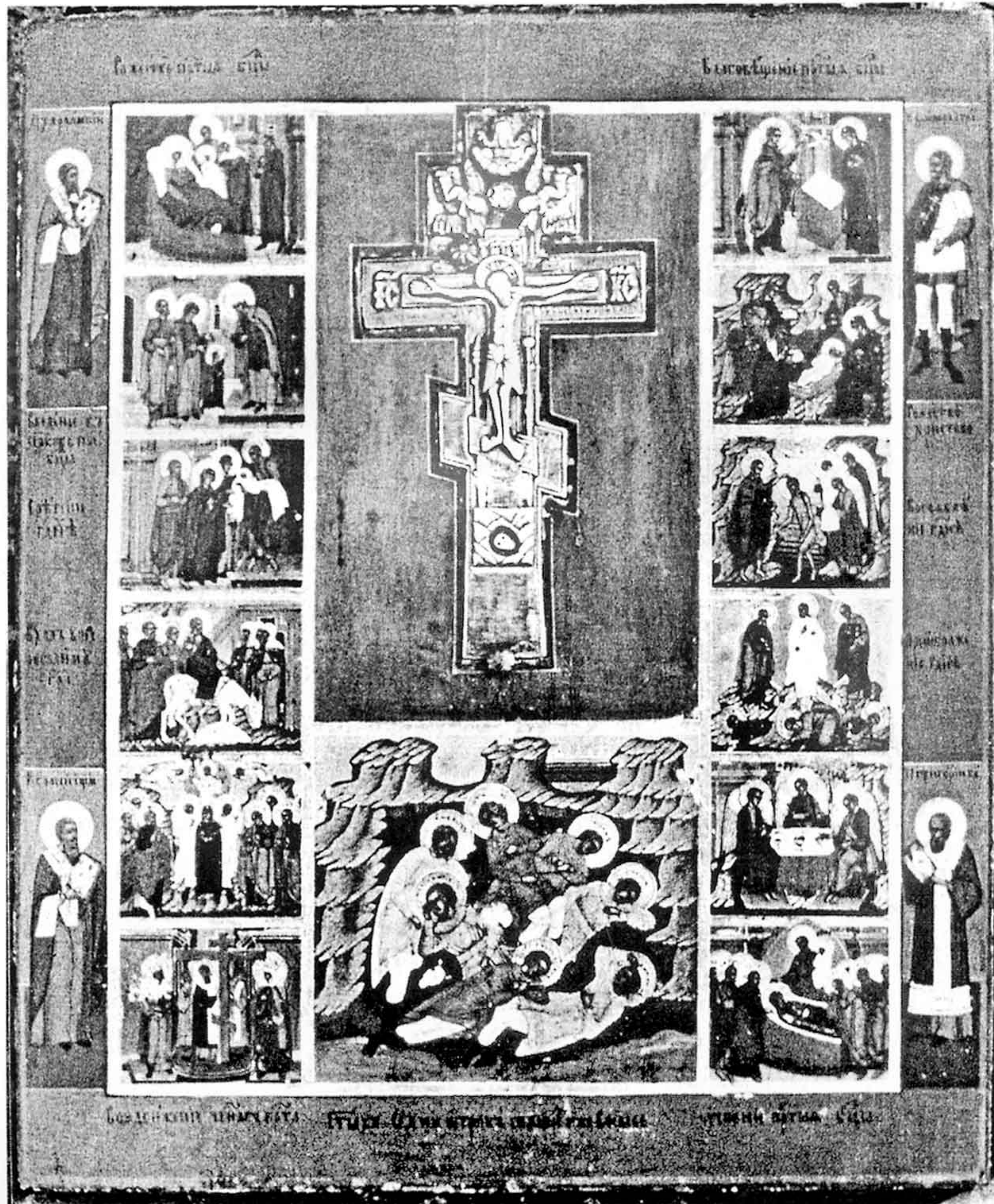
Более редки круглые медальоны в углах иконы. Таких медальонов бывает либо два, в нижних (реже – верхних) углах, либо – четыре. В изученных нами иконах в круглых медальонах, располагающихся в углах икон, написаны богородичные образы.

Достаточно часто встречаются иконы, на которых изображение комбинируется с литыми распятиями или образками, украшенными эмалью. Такие иконы могли быть написаны исключительно в старообрядческой среде. Дело в том, что использование литых металлических образков (медь, латунь, бронза) длительное время категорически запрещалось официальной Православной церковью. Среди икон этого типа – Распятие с предстоящими из Ветковского музея, где кроме литого распятия в икону вмонтирован четырехстворчатый складень.

Сходная икона имеется в Балтской старообрядческой церкви (илл. 13). Совершенно иная по эстетике - яркая, праздничная, мажорная по колориту и архаизирующая по технике письма (хотя и поздняя) икона с вмонтированным в нее литым распятием выявлена нами в одном из частных собраний Одессы (илл. 14)



Илл. 13. Избранные святые с ф-образным крестом и складнями.
Липованские письма. XIX век.



Илл. 14. Спящие отроки эфесские, праздники, Распятие. Старообрядческая "поповская" икона. Конец XIX века.

Иной пример – описанная нами в другом частном собрании (нынешнее местонахождение неизвестно) икона Распятия с предстоящими и двумя “приписанными в верхних углах иконы композициями – жертвоприношение Авраама (очень редкий для старообрядцев сюжет!) и “Богоматерь Неопалимая Купина”. Здесь сочетание сюжетов имеет определенный богословский смысл. Богоматерь Неопалимая Купина выражает богословское отождествление двух откровений Божества, Ветхого и Нового Завета, данных через Моисея и Иисуса Христа. Моисей услышал глас Божий из куста терновника, который горел и не сгорал. Христиане слышали голос Самого Бога через Иисуса Христа. Богородица вмещала в себе Божественную сущность, как Неопалимая Купина, перед которой стоял Моисей. Точно так же жертвоприношение Авраама “прообразует” крестную жертву Спасителя. Икона подчеркивает связь Ветхого и Нового Завета.

Иконы с включением литых образков и крестов (с учетом того, что литые распятия имеют четкую привязку к определенной конфессиональной среде) дают дополнительный материал для атрибуции. “Спас Нерукотворный” в навершии литого распятия – характерен исключительно для беспоповцев; Господь Саваоф и нисходящий Дух Святой “в виде голубине” – присутствует только в продукции поповцев. В поздних крестах с клеймами-праздниками (т.н. “лопаты”) мы наблюдаем эклектическое сочетание элементов поповской и беспоповской иконографии: в композиции, основу которой составляет традиционный гуслицкий (поповский) крест с изображением Саваофа, обрамление составляют фрагменты “поморских праздничных створ”.

Иногда в икону врезался не литой, а деревянный крест с изображением распятия (в серебряном окладе или без такового).

Другая особенность монтажа – изображение избранных святых на полях иконы (так называемые “приписанные святые”. Как мы уже упоминали, это святые, тезоименитые членам семьи заказчика. Таким образом, молящийся символически, через своих небесных покровителей присутствовал на иконе. Тра-

диция “приписывать” святых на полях икон очень древняя. В период раскола, в семнадцатом веке подобные иконы не были редкостью. Об этом, в частности, может говорить анализ собрания икон 17 века в Троице-Сергиевой лавре (Николаева Т.В., 1967). Это хорошо изученное и опубликованное собрание особенно ценно тем, что оно по преимуществу содержит подаренные монастырю иконы, прежде находившиеся в домах русских людей. Обычно вклады делались в память об умерших. На некоторых иконах из лаврского собрания изображения святых сделаны на серебряных накладках-дробницах и украшают не саму икону, а ее оклад. Но встречаются и святые, написанные на полях самой иконы (два или четыре изображения). Однако, в девятнадцатом веке, в официальной русской иконописи, все более приобретающей черты академической живописи, эта традиция была почти утрачена. Напротив, в старообрядческой среде она до самого последнего времени сохранялась. Опять же, статистически, поздняя икона с приписанными святыми (до восьми, реже – более, изображений) скорее всего происходит из старообрядческой среды. На полях одной из последних икон, написанных мастером из Ветки Рогаткиным (“Иоанн Богослов в молчании”) в 1929 году, также имеются две фигурки “приписанных” святых. Еще одно наблюдение, которое нуждается в дальнейшем подтверждении. На русских иконах семнадцатого века приписанные святые чаще встречаются на полях богородичных икон. Что до икон старообрядческих, то изображения двенадцатых праздников, распятий и даже многочастные композиции также включают и “приписанных святых”. Символическое значение изображений святых на полях иконы в большинстве случаев – присутствие семьи заказчика в “пространстве святости”, а вернее – на его периферии, на грани земного и небесного. Однако речь не идет о чисто “семейном”, “домовом” бытовании иконы с приписанными святыми. Нами зафиксированы масштабные памятники, явно предназначавшиеся для храма или молельни, с несколькими фигурками приписанных святых. Здесь, вероятнее всего, речь идет о мемориальном (в память о почивших родственниках) вкладе заказчика иконы.

5. Сюжеты икон и богословие.

Е. Трубецкой, назвавший свою знаменитую работу о древнерусской иконописи “Умозрение в красках”, подчеркнул этим, что в самой иконописи воплощена вполне определенная богословская идея. Определенные богословские концепции стояли и за конкретными иконописными сюжетами. Так, Троица Новозаветная (Отечество), вероятно, распространилась в Новгороде как реакция на ересь т.н. стригольников, отрицавших Святую Троицу. Икона “Троица Ветхозаветная” письма Андрея Рублева, по общему мнению, выражает богословие св. Сергия Радонежского. Интересно, что работы, посвященные богословию рублевской Троицы, выходили из-под пера не только православных, но и протестантских теологов.

XVII век для русского богословия, в том числе и для теологического обоснования иконописных сюжетов, был достаточно напряженным. В этот период судьбы икон решались соборно. Позднее, в восемнадцатом веке, синодальная церковь подвергала некоторые иконописные сюжеты официальному запрещению. Так, запрещались изображения Бога Отца, запрещалась каноническая икона Рождества Христова, икона Иоанн Предтеча – Ангел Пустыни, Богоматерь – Неопалимая Купина (в символическом варианте сюжета)... Не вдаваясь в детали, скажем, что икона неизменно выходила победительницей и в конце концов прочно утверждалась в обиходе господствующего Православия. Быть может, символом такой победы является запрещенная Большим Московским Собором композиция “Отечество” под центральным куполом Храма Христа Спасителя.

Эсхатологические ожидания, воплощавшиеся в иконописи старообрядцев-беспоповцев, на наш взгляд, практически не затронули искусства липован, сохранявшего мажорный колорит даже, как мы увидим ниже, при изображении трагических сюжетов. Темный фон встречается на ранних ветковских иконах, но позже практически исчезает. Эсхатологические сюжеты, вроде “Страшного суда”, вообще ни разу не встречались нам среди липованских икон. Даже сюжеты, лишь косвенно подчеркивающие роль Спасителя как высшего Судии, среди липован не были популярны.. Вероятно, сохранение традиционного

церковного уклада, священства, таинств способствовало меньшей эмоциональной напряженности религиозного искусства. Беспоповец, как и западный протестант, практически оставался один на один с Богом, не будучи защищен спасительными церковными таинствами. Но в отличие от западных протестантов, которые сознательно отказались от таинств, как противоречащих духу раннего христианства, беспоповцы тяжело переживали утрату “небесной благодати” и видели в этой потере верный знак близкого конца времен.

Ни богословские споры, ни административные запреты в России, касающиеся иконописи, не затронули старообрядческого искусства, которое в известном смысле законсервировало ситуацию, сложившуюся в иконописании в последние десятилетия перед никонианским расколом. Невозможность (как богословская, так и сугубо практическая) изображать то, что не имеет конкретного чувственного образа – Бога Отца, Духа Святого, Софию – Премудрость Божию, подтвержденная Большим московским Собором в противовес Стоглавому собору, не помешала старообрядческим мастерам изображать все эти “сомнительные” в богословском отношении сюжеты. Достаточно часто можно встретить и символические изображения, которые передают библейский текст или богословскую идею.

Характерный пример – икона “Всевидящее Око Господне”, (Илл. 15) периферия которой напоминает традиционного “Спаса в силах” – символы евангелистов в углах, темно синее кольцо с намеченными ликами и крыльями Серафимов, красный цвет средней части, но... средняя часть представляет собою многоокое Солнце, как будто срисованное с народного лубка. В самом центре – небольшой образ Спаса Еммануила, а в верхней части – Богоматерь Оранта, внизу – коленопреклоненные пророки Исайя и Ездра. Все элементы композиции объединены пророческим духом.

Символические изображения Евангелистов (четыре существа: с лицом человека – Матфей, а с головами орла у старообрядцев и в дониконинанской Церкви – Марк, у католиков и в современной Православной Церкви – Иоанн, тельца (Лука), льва (Иоанн – у старообрядцев, Марк – у католиков и в современной Православной Церкви) восходят к знаменитому видению



Илл.15. Всевидящее Око Господне. Липованские письма Бессарабия, конец XIX века.

пророка Иезекиеля. Богоматерь Знамение – в фас с молитвенно разведенными руками, в окружении двух Херувимов обычно размещалась в центре пророческого ряда иконостаса. Сам образ Спаса Еммануила взят из пророчества Исайи – “се Дева име во чреве, и роди Сына, и нарече Ему имя Еммануил”. Присутствие на иконе двух пророков завершает композицию, символическое значение которой может быть передано фразой “Из Девической утробы воссия Солнце Правды”, где мотивы пророчества Исайи (“люди, живущие во тьме, увидели свет вели-

кий”) сочетаются с образом Солнца (взойдет Солнце Правды) из пророчества Малахии. (илл.)

Сходной иконописно-богословской проблемой является и изображение Троицы Ветхозаветной, которое вытеснило на праздничных иконах изображение праздника Троицы-Пятидесятницы (Сошествие Святого Духа на апостолов). Чрезвычайно распространенная у старообрядцев многосюжетная икона – Воскресение Христово и двенадцать праздников – практически всегда содержит именно фигуры трех Ангелов, пришедших к Аврааму (см. о. Николай Озолин, “Троица или Пятидесятница?”). На многих поздних старообрядческих иконах “Воскресение Христово и двенадцатые праздники” оба сюжета – Троицы Ветхозаветной и Пятидесятницы – представлены на соседних клеймах.

С практической же точки зрения, поздние иконы, изображающие сюжеты, запрещаемые в период их написания официальной Православной Церковью, могут быть с высокой степенью вероятности атрибутированы как старообрядческие.

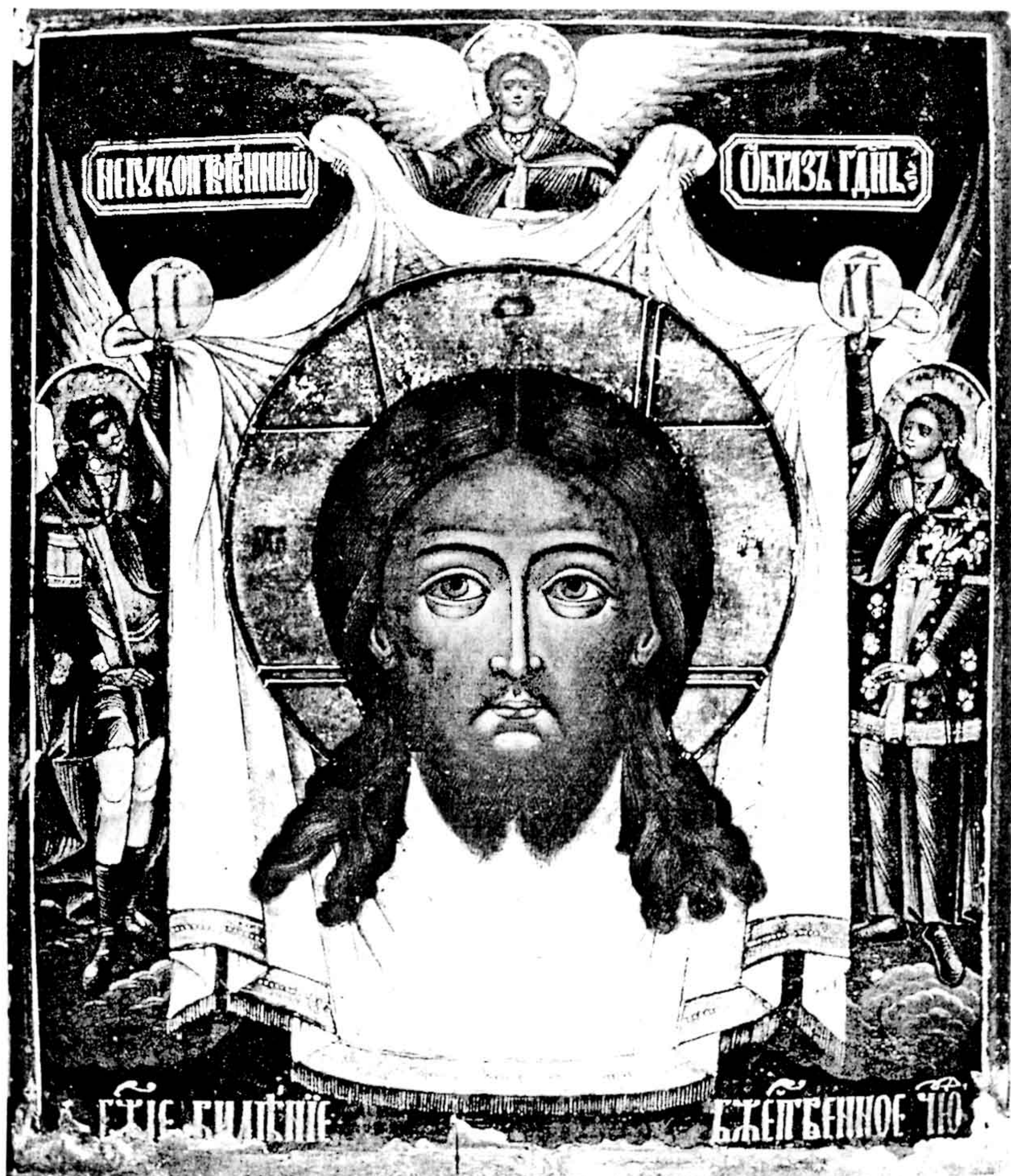
Некоторые иные сюжеты также встречаются преимущественно в старообрядческой среде, либо имеют свою специфику.

Образ Святой Троицы у липован чаще встречается в виде сложной композиции “Триипостасное Божество” (Илл.16), которую некоторые авторы считают оригинальным вкладом ветковских мастеров в иконографию. Ошибочность такого взгляда наглядно демонстрирует известный складень ярославских писем второй половины XVII века из собрания П. Корины (Антонова В.И., 1966. табл 117-119). Здесь мы видим эту иконографию уже вполне оформившейся. Старообрядцы Ветки лишь развили ее, добавив сонм архангелов, а также изображения горнего Иерусалима и падшего Вавилона – как символ воздаяния, получаемого по смерти душой, нередко здесь же и представленной в виде отрока. Троица Ветхозаветная, как правило, – лишь клеймо иконы “Двенадцать праздников” (см. ниже). Нами выявлена только одна небольшая икона липованских писем этого сюжета (извод “гостеприимство Авраама”), восходящий к иконам семнадцатого века ярославской школы.



Илл.16. Троица Новозаветная (Триипостаское Божество). Ветковско-стародубские письма, конец XIX-нач. XX века.

Иконография Спасителя представлена, в основном, Нерукотворным Образом (илл.17), часто “с чудесами”, изображенными в трех круглых медальонах под нижним краем убруса. Характерная черта липованского извода – три ангела, поддерживающие края убруса и отсутствие традиционных полей по периметру иконы. Лик Спасителя иногда несет явные следы стилистики Симона Ушакова.



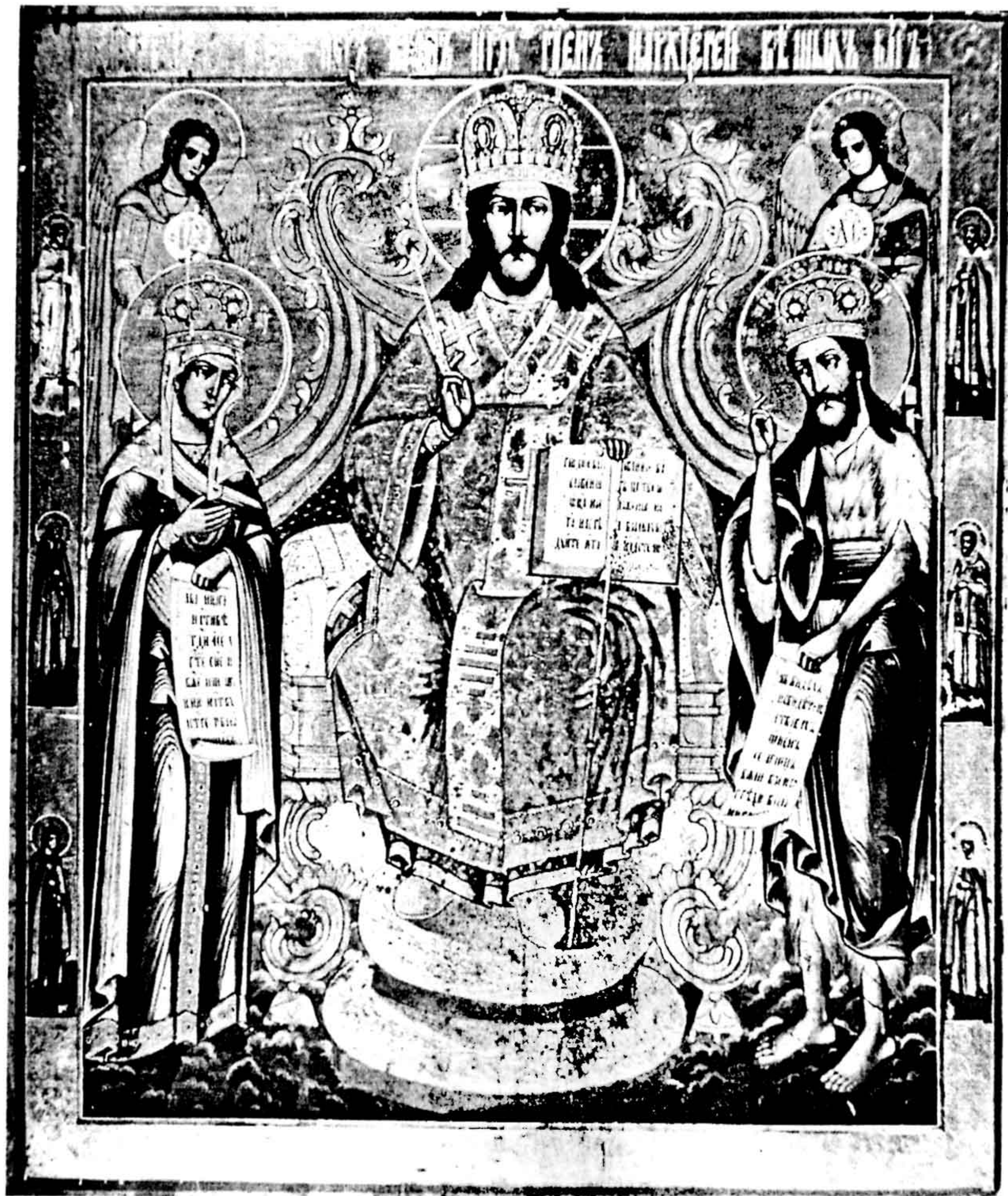
Илл. 17. Спас Нерукотворный. Ветковско-стародубские письма. Первая половина XIX века

Встречаются и поясные изображения Христа из т.н. малых деисусных чинов (сюда включаются три иконы – Христос, Богородица, Иоанн Предтеча) (Илл. 18). Оплечные и ростовые варианты деисусного чина встречаются намного реже. Достаточно част вариант деисуса, известный как Царь Царем (Предста Царица), где Христос восседает на престоле в



Илл. 18. Спас из деисусного чина. Липованские письма. (Южная Бессарабия) Конец XIX века.

царском облачении (с элементами архиерейского), а Богородица увенчана короной и облечена в царскую одежду. Над фигурами Богоматери и Иоанна – фигуры ангелов. Этот извод иллюстрирует текст псалма Давида, используемый в богослужении для прославления Богородицы: “Помяну имя Твое во всяком роде и роде”. В композиции этой иконы сильны ба-



Илл. 19. Спас Царь Царем. Липованские письма. XIX век.

рочные элементы, особенно в изображении престола, на котором восседает Христос. Большинство обследованных нами образов, в том числе и находящиеся в собрании Одесского художественного музея и в Покровской старообрядческой церкви Одессы, имеют скромные художественные достоинства: фигуры статичны, тяжеловесны, лики маловыразительны. (илл.19)



Илл.20. Не рыдай мене, мати. Липованские письма. Вторая половина XVIII века. Бессарабия.

Для старообрядческой иконописи характерна соотнесенность с древнерусским иконостасом как классической моделью незримого мира небесной святости. Пример – редкие, небольшие виртуозно выписанные иконы, изображающие иконостас целиком (эти иконы, как правило, исходят из традиционных суздальских художественных центров). Старообрядцы стараются сохранить в своих домах образ храма либо с помощью



Илл. 21. Рождество Христово. Невьянские письма. XIX век.

уменьшенного, переносного иконостаса-складня, либо, чаще — его “редуцированных” элементов совмещенного на одной иконе (иногда — трех) деисусного чина, а как мы увидим ниже — и остальных рядов древнерусского иконостаса.

Один из вариантов изображения Спасителя — это Ангел Благое Молчание: ангел с несколько склоненной головой и скрещенными на груди руками с нимбом, характерным для изобра-

жения Ветхого Денъми Саваофа (восьмиконечная звезда, образованная двумя квадратами, вписанными в круг нимба). Однако этот извод чаще встречается в медном литье, либо входит в состав многочастных композиций (например, срединный медальон четырехчастных икон).

Из праздничных икон, изображающих жизнь и страдания Христа наиболее распространены Распятие, Снятие с креста и положение во гроб, чрезвычайно выразительный вариант сюжета Оплакивание Христа – “Не рыдай мене, Мати” (отчетливое влияние западной “пиеты”) (илл. 20), Рождество (как в каноническом варианте, так и – все чаще – в измененном, объединенном с “поклонением волхвов”, где Богородица не возлежит, но восседает рядом с младенцем).

Любопытный переходной вариант от канонической к измененной трактовке сцены Рождества представлен на иконе, хотя и бытовавшей в среде липован Подунавья, но, вероятнее всего, написанной в Невьянске, либо в одном из родственных по духу художественных центров Урала. Здесь канонический сюжет Рождества сведен к сцене Поклонения Волхвов, Богородица восседает, а не возлежит, но подушка, на которой традиционно изображается именно возлежащая Богоматерь, еще присутствует на иконе. Что касается трактовки архитектуры, пейзажа и облаков, то они характерны для искусства как уральских поповцев, так и мастеров ветковско-стародубского художественного центра. (илл. 21.)

Реже встречаются иконы “Преображение Господне” и “Вход Господень в Иерусалим”, еще реже – “Сретенье”. Икона очень редкого сюжета – Бегство в Египет – имеется в собрании Одесского художественного музея (илл. 22). В галерее “Карат” нами описана и сфотографирована уникальная икона “Страдания Иисуса Христа с праздниками и избранными святыми”, представляющая собою образец свободного иконографического творчества безымянного иконописца, творившего в начале XX века, вероятнее всего, в низовьях Дуная.

Сюжеты **Двунадесятых праздников** чаще всего объединяются в единую, чрезвычайно популярную композицию