Народная икона
Приглашение к разговору



Еще каких-то 15–20 лет назад народная икона в нашей стране находилась на периферии научного и коллекционного интереса: конференции не проводились, количество статей на эту тему можно было пересчитать по пальцам, государственные музеи крайне редко закупали ее в свои фонды и демонстрировали в экспозициях. Не «отставали» от музейных работников и в основной своей массе частные собиратели, обходя народную икону своим вниманием.

Другое дело — иностранные коллекционеры, давно и плодотворно собирающие народный примитив, о чем свидетельствуют замечательные собрания Харри Вилламо (Финляндия), музея русских икон в городе Ордино (Андорра), а также ряд частных коллекций из Италии, Франции, Германии, Швеции и других стран. На Западе уже давно сформировался устойчивый интерес к примитиву в изобразительном искусстве; в последнее десятилетие все это мы наблюдаем также и в России. Крупнейшие отечественные коллекционеры стали включать народную икону в свои собрания, народная икона стала объектом собирательства многих любителей церковного искусства. Как следствие этого огромного внимания и интереса — в июне 2011 года в Кириллово-Белозерском музее



состоялись уникальные выставка и конференция, посвященные народной иконе. На выставке демонстрировались более 200 памятников народного примитива из различных регионов России как из старых коллекций, формировавшихся еще с советских времен (коллекции В. Момота, А. Ильина и Е. Ройзмана), так и сравнительно молодых (коллекции Частного музея русской иконы, Музея иконы на Спиридоновке и ряд других). В конференции принимали участие ведущие искусствоведы и коллекционеры. Поднимались такие важные вопросы: что такое народная икона, причины ее возникновения, ареал распространения, типология, художественные особенности, отличие народной иконы от ремесленного примитива, взаимосвязь с официальной церковной и старообрядческой художественными традициями и множество других.

В этом номере нашего журнала, практически целиком посвященном народной иконе, мы публикуем статьи участников конференции и «круглого стола», а также приводим многочисленные иллюстрации икон с выставки. Материала так много, что часть статей будет опубликована в следующем номере. Думается, все это поможет нашим читателям лучше разобраться, что же это такое — народная икона.

Михаил ЧЕРНОВ

Народная икона: к определению предмета

Словосочетание «народная икона» существует уже давно и выглядит вполне привычным. Тем не менее при ближайшем рассмотрении оказывается, что не существует ни определения его как термина, ни единого понимания в научной литературе.

Очевидно, что «народная икона» является производным от понятия «народ». В словаре В.И. Даля народ — это «*люди, народившиеся на известном пространстве; язык, племя; жители страны, говорящие одним языком*». Современное определение дано в историко-этнографическом справочнике «Народы мира», вышедшем в издательстве «Советская энциклопедия» в 1988 году, оно более фундаментально, но в основе совпадает с Далем: «*Под термином "НАРОД" понимается исторически сложившаяся на определенной территории устойчивая межпоколенная общность людей, обладающих общими, относительно стабильными особенностями культуры (включая язык) и психики, а также самосознанием, то есть сознанием своего единства и отличия от всех других подобных общностей. В таком значении в науке в последнее время все чаще употребляется термин "этнос"*». Добавим, что к особенностям культуры относится конфессиональная принадлежность, в сильной степени влиявшая и на самосознание.



1. Икона «Рождество Богоматери». Фрагмент. XIX в. Владимирские иконописные села.

Итак, народ — это все представители данного этноса. Но тогда термин «народная икона» не имеет смысла: для России он полностью покрывается термином «русская икона». Однако раз термин возник и существует как нетождественный русской иконе в целом, значит, за ним лежит некое особое содержание — возможно, не совсем правильно озаглавленное. Скажем сразу, что выделение народной иконы находится в русле концепции революционных демократов 1860-х годов. Они разграничили «народное» и «национальное» по социальному критерию. Под народной культурой стали понимать традиционную культуру крестьянства, то есть социальных низов. Это представление, закрепленное впоследствии в известном ленинском тезисе о двух культурах, определило понимание «народности» в советской историографии. «Народное» в концептуальном плане воспринималось как антитеза «антинародной» культуре верхов, которая, с одной стороны, подавляла народную культуру, а с другой — паразитировала на этой последней, питаясь ее соками.

Однако уже в конце советского периода появились новые взгляды как на существо народной культуры (на примере средневековья), так и на ее взаимоотношения с культурой элитарной. Все более открыто стала утверждаться идея о влиянии элитарной культуры на народную, высказанная В.С. Вороновым применительно к крестьянскому искусству еще в 1924 году. Он писал: «*Неисследованная толща крестьянского искусства содержит в себе ряды последовательных наслоений. Одни из них характеризуют древнейшую языческую культуру.., другие* —

определяют ряд более поздних влияний. Эти наслоения проникали через воздействия иноземцев.., отлагались от общения с культурой городов, возникали из подражания вышестоящим социальным классам»[1]. Фольклористы высказали мысль, что *«по своему происхождению фольклорное богатство было в значительной степени продуктом индивидуального творчества, а отчасти также результатом усвоения культуры господствующих классов»* [2]. Представление о целостности и иерархической ориентированности культуры «снизу вверх» было развито и аргументировано в последние годы, в том числе и автором этой статьи.

Методологически правильно будет рассматривать понятие «народная икона» отдельно для средневековья и для Нового времени, так как в России переход к Новому времени был связан не столько с трансформацией, сколько со сломом культурной традиции. В средневековье «верхний», элитарный, и нижний — условно «народный» — слои находились в принципиальном единстве. Их соотношение могло широко варьироваться: в относительно демократических феодальных республиках Новгорода и Пскова преобладали почвенные тенденции, в великокняжеской Москве удельный вес культуры двора был значительный. Однако расчленять эти пласты, на наш взгляд, можно лишь достаточно условно. Как справедливо писал И.Е. Забелин, быт царя мало отличался от быта его подданных. Историки костюма полагают, что сарафан, который считается русской народной одеждой, был введен в качестве придворного платья в XV веке Софьей Палеолог; специалисты по искусству Хохломы видят в «золотой» хохломской росписи имитацию утвари из драгоценных металлов с акантовым узором. Вероятно, применительно к средневековью следует говорить не о народной иконе, а об определенной стратификации внутри целостного явления — русского искусства периода средневековья.

Вряд ли можно согласиться с В.Г. Пуцко, который характеризует такие памятники XIV века, как «Чудо святого Георгия о змие» из собрания М.П. Погодина (илл. 2) и «Введение во храм» из села Кривого, как творческую переработку византийского образца народными мастерами, *«интерпретирующими его в соответствии со своими эстетическими идеалами»*[3]. В это время не существовало ни особых народных мастеров, ни отдельных народных эстетических идеалов. В Новгороде имелась архиепископская мастерская, где писали дорогие иконы высокого качества, и посадские мастерские, обеспечивавшие иконами менее состоятельных заказчиков не только из Новгорода, но и из Новгородской земли. Точно так же, по данным археологов, новгородская сельская округа снабжалась ремесленной продукцией из городских мастерских Новгорода. Наивно думать, что в XIV или хотя бы в XVI веке иконы исполнялись «северными народными мастерами, работавшими в селах и пустынных монастырях»: по документам хорошо известно, что даже при крупных монастырях собственные иконописцы встречались в виде исключения. Тем более фантастично утверждение о северных сельских иконописцах в то время, когда спрос на иконы был весьма небольшим: крестьяне в условиях неразвитости товарно-денежного производства просто не имели денег, чтобы покупать иконы.

Ситуация изменилась только в позднем средневековье, когда в центральных областях России возник большой и постоянный спрос на моленные образа для личного пользования. В постановлениях «Стоглавого собора» впервые упоминаются *«иконники неучи по те время писали не учася самовольством и самоловкою, и не по образу, и тех икон променяли дешево простым людем поселяном невежам»* [4]. Спрос на иконы подвигнул непрофессионалов к занятию иконописанием (что столетием позже вызвало возмущение царского иконописца Иосифа Владимирова)[5]. Упомянутые Иосифом Шуя, Холуй и Палех — первые центры, которые традиционно связываются с понятием народной иконы; позднее Шуя вышла из этого списка, так как ее жители переключились на текстильное производство, но добавилась Мстера.

Собственно говоря, «Стоглав» зафиксировал фундаментальные признаки того, что сейчас подразумевается под народной иконой. Это дешевая икона, создававшаяся иконниками из крестьян и низших городских слоев («иконниками неучами») для потребителей с таким же социальным статусом («простых людей поселян невеж»). Наличие всех трех компонентов (дешевизна, низкое социальное положение иконописца и таковое же потребителя) обязательно, их сочетание и породило так называемую «народную икону»[6]. Она должна была стоить дешево, иначе потребитель не смог бы ее приобрести. Иосиф Владимиров писал, что эти иконы даже не продавали, а променивали на яйцо и луковицу или же на опойки (телячьи шкуры) и харавье (шкуры, снятые с падали). В условиях преимущественно натурального хозяйства такой обмен позволял практически всем желающим обеспечить себя иконами. Спрос на дешевые иконы породил их предложение — естественно, не высокопрофессиональными иконописцами, востребованными для исполнения дорогих заказов, а «самоучками», писавшими «не по образу».

Подчеркнем, что описанная в «Стоглаве» ситуация относится к XVI веку — «первому поколению» творцов народной иконы. Несомненно, уже в это время у сельских иконников имелись определенные профессиональные навыки, ибо без оных вообще невозможно создание иконы. Требовалось умение левкасить (а может быть, и делать) доску, растирать краски, наносить контурный рисунок, раскрашивать его и, скорее всего, покрывать олифой. Проблема, очевидно, возникала с образцами, которые надо было иметь для требуемого «Стоглавом» письма «по образу». Прориси или какие бы то ни было образцы на бумаге в XVI веке если и существовали, то только у иконописцев высокого класса: крестьянам бумага была просто недоступна. Вероятно, результат труда «вприглядку», без образца, действительно получался шокирующим. Надо думать, однако, что уже в XVII веке задача была решена. Учитывая, что иконографический репертуар народных икон был весьма ограничен и сводился к двум-трем десяткам композиционных схем, иконнику достаточно было набрать, так сказать, базовые матрицы и набить руку на их копировании. В дальнейшем они вместе с ремесленными навыками передавались от учителя к ученику, как обычно для средневекового искусства, методом наглядного показа. Окристаллизовавшись на протяжении столетий, композиционные схемы традиционной иконописи задавали определен-



2. Икона «Чудо святого Георгия о змие, с житием в 14-ти клеймах». Первая половина XIV в. Государственный Русский музей.



3. Икона «Богоматерь Всех скорбящих Радость». XIX в. Владимирские иконописные села.



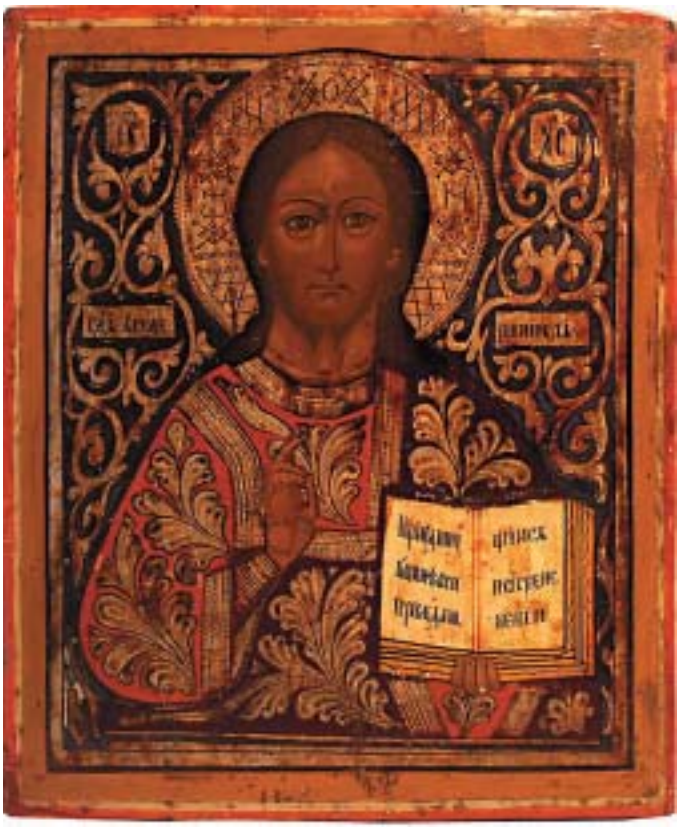
4. Икона «Праотец Адам». XIX в. Холуй (?). Собрание Х. Вилламо (ныне — Новый Валаам, Финляндия).

ный уровень произведения. Таким образом даже при массовом производстве обеспечивалась основа, которая гарантировала принадлежность получившегося результата к общему руслу иконописного искусства.

Все исследователи, писавшие о народной иконе, в числе ее главных художественных особенностей называли упрощение. Оно было порождено как уровнем профессиональной подготовки иконников, так и стремлением к уменьшению трудозатрат и, соответственно, себестоимости продукции. Это в первую очередь «скорописная» икона. Для «расхожей» продукции владимирских сел, о которой мы можем судить по примерам более позднего времени, характерны лаконичность композиционных решений, контрастная ограниченная цветовая гамма на основе красно-коричневого и черного, тяготение к плоскостности, сведение фигур к своего рода орнаментальным знакам (илл. 1, 3, 4, 5). Подобная трактовка не противоречит требованиям, предъявляемым церковью к священному образу, главная функция которого — служить объектом молитвы. Эстетический критерий не имел определяющего значения для покупателей: об этом свидетельствуют поговорки



5. Икона «Богоматерь Неопалимая Купина». XIX в. Владимирские иконописные села.



6. Икона «Господь Вседержитель». XIX в. Холуй (?).

типа «Из одного дерева икона и лопата»; «Годится — молиться, не годится — горшки покрывать». По описи имущества одного из крестьян Владимирской губернии (1807) в горнице значилось семь образов, из них один — «*работы посредственной*», три — «*работы ниской*» и три — «*работы самой ниской*». Соответственна и стоимость икон: за «*образ работы самой ниской, безокладу*» давали 15 копеек, а «*кушак шелковой старой*» стоил в десять раз дороже. Тем не менее для части потребителей привлекательна была нарядность, декоративность живописи, о чем можно судить по своеобразному «узорочью» некоторых икон — предположительно холуйских (илл. 6).



7. Икона «Богоявление». XIX в. Владимирские иконописные села.

В Новое время народная икона традиционного типа продолжала существовать и пользоваться большим спросом. Причины вполне понятны: во-первых, крестьяне центральных и северных губерний России, а также Поволжья привыкли к иконе как предмету особого вида, с легко узнаваемой композицией, написанной на доске. Узнаваемость была очень важна вследствие неграмотности владельца иконы (илл. 7). Во-вторых, огромное количество покупателей икон из социальных низов или принадлежали к старообрядчеству, или симпатизировали ему; для них традиционная икона, хотя и в разных стилистических вариантах, была единственно возможной. В-третьих, в Палехе и Холуе уже с начала XVIII века известна налаженная система не только производства, но и сбыта иконописной продукции; позднее к ним прибавилась Мстера. В результате, как показал О.Ю. Тарасов, владимирские иконописные села снабжали иконами почти всю Россию и даже православное зарубежье.

В особый раздел следует выделить народную икону Русского Севера, которая основывалась на традиции Оружейной палаты и не относилась к категории «расхожих». В ней присутствуют те же качества (упрощение и соответственно уплощение, локальность цвета, ограниченность цветовой гаммы), но в меньшей степени выраженности и в иной трактовке (илл. 8).

Наряду с традиционной народной иконой в Новое время появилось такое ранее не существовавшее явление, как примитив (илл. 9, 10). Примитивом в отечественной науке занимались довольно много, он существовал не только в России, но повсеместно и определяется как особое явление в искусстве Нового времени — освоение типологии и форм профессиональной академической живописи (или, скажем, живописи ренессансного типа) художниками-самоучками, как правило, низкого социального статуса. Освоение обязательно влекло за собой трансформацию артефактов «высокой» культуры при их вовлечении в нижележащий культурный и социальный слой. Так, в «Богоматери с Младенцем», где Христос держит гроздь винограда, чувствуются отголоски брюлловского «Итальянского полдня», но в типичной для примитива трактовке (илл. 11). «Богоматерь с Младенцем» работы итальянского художника круга Карло Маратти стала образцом для икон, получивших название «Богоматерь Недреманное око» (илл. 12, 13). В иконописи примитив характерен, как отмечал М.М. Красилин, для южнорусских губерний и Сибири, где иконописание также связано с южнорусской традицией: многие сибирские иерархи XVIII века были выходцами с Украины и привозили с собой украинских живописцев[7] (илл. 14). Художественные особенности примитива, казалось бы, противоположны языку традиционной «расхожей» иконы, но в действительности очень ему близки. Композиции упрощаются, форма становится уплощенной,



8. Икона «Чудо святого Георгия о змие». Первая четверть XVIII в.
Собрание Орлер, Монастеро Греко в Гроттаферрате, Италия.



9. Икона «Жертвоприношение Ноя». Около 1804 г. Енисейск. Красноярский краевой краеведческий музей.



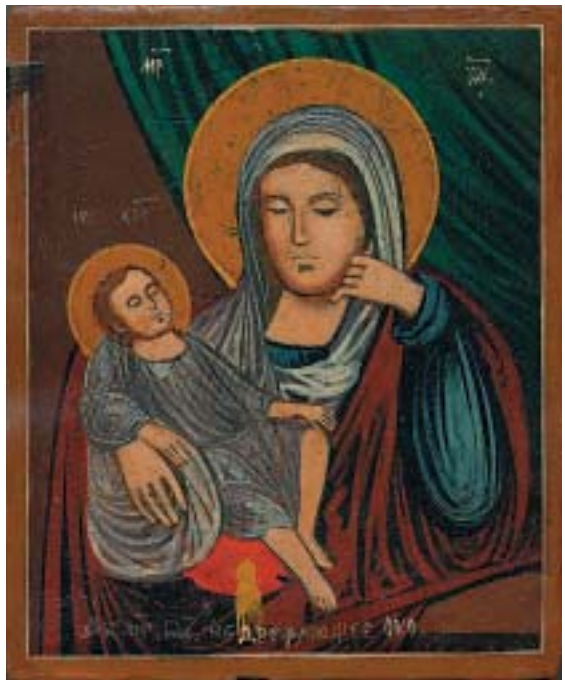
10. Икона «Грехопадение прародителей». Около 1804 г. Енисейск. Красноярский краевой краеведческий музей.



11. Икона «Богоматерь с Младенцем». XIX в. Украина. Собрание О.М. Здановича, Донецк.



12. «Богоматерь с Младенцем». XVIII в. Неизвестный художник круга Карло Маратти. Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник.



13. Икона «Богоматерь Недреманное око». XIX в. Поволжье.



14. Икона «Св. Троица». XIX в. Украина. Собрание О.М. Здановича, Донецк.



15. Икона «Господь Вседержитель». XIX в. Украина.



16. Икона «Богоматерь Всех скорбящих Радость». XIX в. Собрание О.М. Здановича. Донецк.



17. Икона «Святой Иоанн Дамаскин в молении иконе Богоматерь Троеручица». XIX в. Собрание О.М. Здановича, Донецк.



18. Икона «Благовещение». 1798 г. И.И. Богданов-Карбатовский. Архангельский областной краеведческий музей.



19. Икона «Царь царем». Первая треть XIX в. Частное собрание, Москва.



20. Икона «Царь царем». XIX в. Ветковский музей народного творчества.



21. Икона «Избранные святые». Начало XX в. Г.Е. Фролов. Собрание К. Эберхарда, Германия.

возрастает роль черного контура, цвет хотя и яркий, но локальный. Приверженность к определенным иконографическим схемам выражена слабее, а декоративность в южнорусском варианте повышена (илл. 15), но эти свойства не являются определяющими.

Таким образом, народная икона — это явление, исторически возникшее в период позднего средневековья и получившее широкое распространение в Новое время. Изобразительный язык народной иконы обладает своей спецификой, хотя не только принципиально не дистанцируется от элитарного иконописания, но и ориентируется на это последнее. Вследствие перманентной связи с элитарной иконописью существует много промежуточных вариантов, менее упрощенных, чем массовая продукция, но все же, скорее, принадлежащих к «народному» пласту (илл. 16, 17). Особенно это характерно для иконописи тех регионов, где утвердилась традиция Оружейной палаты: для Русского Севера, невьянской иконы и старообрядческой иконы стародубско-черниговского порубежья. Парадоксально, но факт: произведения таких северных народных мастеров, как И.И. Богданов-Карбатовский, примыкают к элитарной традиции Оружейной палаты вековой давности, а отнюдь не к «скорописной» иконе владимирских сел или к сибирскому примитиву (илл. 18). Граница между «народным» и «элитарным» в подобных случаях определяется, скорее, эмпирически, согласно внутреннему ощущению исследователя: одна «ветковская» икона явно ближе к народной трактовке образа, другая — к элитарной (илл. 19, 20). Иногда и произведения высокопрофессиональных мастерских сближаются именно со скорописным народным вариантом, как икона с избранными святыми, имеющая печать известнейшего старообрядческого иконописца Г.Е. Фролова (илл. 21). Впрочем, само понимание термина «народная икона» позволяет разные толкования и нуждается в дальнейшем обсуждении.

Ирина БУСЕВА-ДАВЫДОВА

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Воронов В.С. **О крестьянском искусстве**//Избранные труды. М., 1972. С. 42.

2 **Народные знания. Фольклор. Народное искусство**. Свод этнографических понятий и терминов. 4-е изд. М., 1991. С. 137.

3 Пуцко В.Г. **Элитарный иконописный образец в восприятии народных мастеров Русского Севера**//Локальные традиции в народной культуре Русского Севера: Материалы IV Международной научной конференции «Рябининские чтения-2003». Петрозаводск, 2003.

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

5 См.: **«Послание некоего изуграфа Иосифа к цареву изографу и мудрейшему живописцу Симону Федоровичу»**//Древнерусское искусство: XVII век. М., 1964. С. 24–61.

6 Ранее мы высказали предположение об «исконности» этой категории (см.: Бусева-Давыдова И.Л. **Основные проблемы изучения поздней русской иконописи**//Русская поздняя икона от XVII до начала XX столетия/Под ред. М.М. Красилина. М., 2001. С. 24), но в процессе дальнейшего изучения проблемы данное предположение не нашло подтверждения.

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













Знакомьтесь: уголок коллекционера

Журнал «Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования» открыл новый специализированный магазин для коллекционеров в центре Москвы, на Плющихе, по адресу:
Большой Саввинский переулок, д. 9 (вход со двора)

Всегда в продаже большой выбор специализированных книг для коллекционеров

по фалеристике, нумизматике, другим видам коллекционирования, военной истории

Всегда самые низкие цены

прямые связи с издательствами и прямые закупки из-за рубежа, собственная специализированная книгоиздательская программа

Удобство и быстрота заказа и доставки

заказ по телефону или через Интернет с доставкой в удобное для вас время

Журналы «Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования»

все номера журнала по самым низким ценам из первых рук

Большой выбор специализированных аксессуаров для коллекционеров по низким ценам

альбомы, кляссеры, лупы, электронные весы; боксы, планшеты, холдеры для монет, средства для чистки медалей и монет, многое другое

Книги и букинистика под заказ

Ждем вас с понедельника по пятницу с 10 до 18.30 часов.
Подробности на сайте shopuuu.ru и по тел. +7 (499) 248-7408, (495) 585-7312, (926)246-6920

Народная икона: феномен национальной культуры

В литературе последних лет все чаще встречается понятие «народная икона», как бы чем-то отделяющее ее от некоей особой профессиональной иконы. Специалисты прилагают усилия определить терминологическую адекватность этого явления и границы ее бытия. Что же касается живописной практики, то там сосуществование профессиональной живописи, то есть созданной художником, получившим специальное академическое образование, и живописью дилетантов, любителей и тех, у кого потребность в художественном самовыражении была в крови, объяснимо и понятно.

С иконой, конечно, сложнее. Поскольку сам предмет несет в себе многозначные нагрузки. Это не есть в чистом виде произведение искусства. Изначально оно призвано в наглядной форме выразить свою конфессиональную сущность не только для ее создателя, но и для того, кому она предназначалась. Здесь не всегда эстетическое содержание и художественная форма могут быть соотносимы с религиозным содержанием создаваемого образа. Однако если созданное руками ремесленников, в хорошем понимании этого слова, произведение способно вызвать изображенным мотивом молитвенное чувство, то оно отвечает понятию «икона». Оно должно быть, прежде всего, адресовано к религиозной жизни человека, а в данном конкретном случае — крестьянина. И изображенные образы должны быть однозначно «прочитываемы» всем сообществом, независимо от качества исполнения. Так было всегда, начиная с катакомбных изображений святых, мучеников, евангельских сцен. К ним мы относимся с громадным пиететом в силу того, что они, по сути, изначальные свидетельства первых шагов становления христианства, и лишь потом, с позиций сегодняшнего дня, мы пытаемся отметить их возможные художественные достоинства.

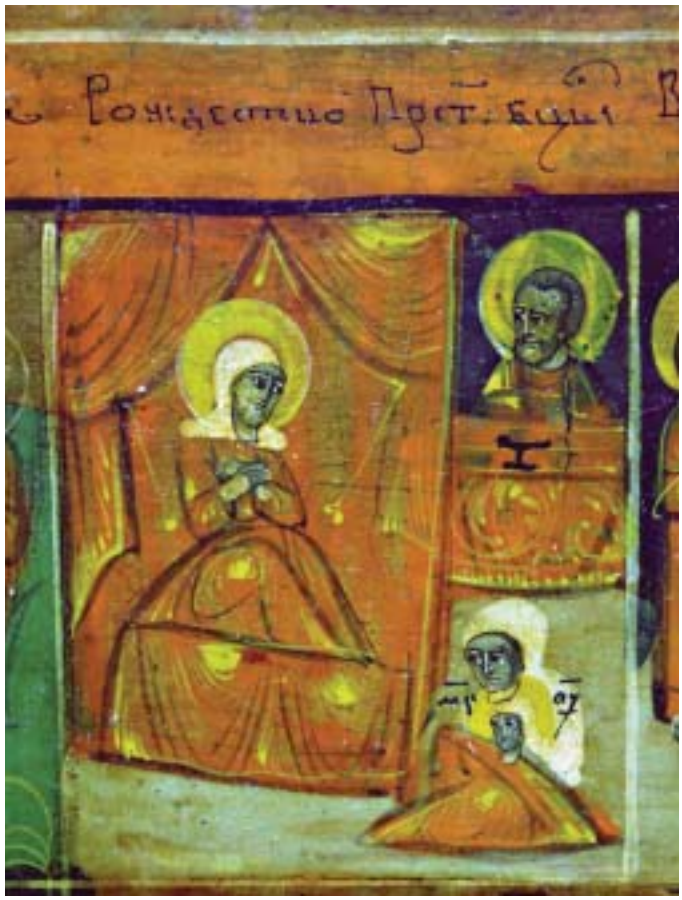


Икона «Огненное восхождение пророка Ильи». Вторая половина XIX в. Центральная Россия. Церковное собрание.

Так было и в России. В силу зова религиозных чувств и переживаний иконописцы создавали иконные образы, не задумываясь о том, насколько они отвечали неписанным требованиям если не эстетических норм, то хотя бы, по крайней мере, некоего благообразия. Позднее Петру I пришлось принимать меры по контролю за конфессиональной продукцией, создав в 1707 году «палату изуграфств исправления». Однако процесс разделения на мастеров, формировавшихся в первую очередь в монашеских сообществах, условно говоря, на профессионалов и наивных умельцев, руководствовавшихся личной верой и практическими интересами сохранения уро-



Икона «Троица Ветхозаветная». Вторая половина XIX в. Центральная Россия. Собрание Х. Вилламо, Финляндия.



Икона «Рождество Богоматери». Фрагмент. Вторая половина XIX в. Центральная Россия. Собрание Х. Вилламо, Финляндия.

жая, скота и коим святым от каких напастей следует молиться, не представляется чем-то упорядоченным. В силу роста умения и других обстоятельств низовые мастера могли спонтанно перетекать в круг профессионалов. В устроении церковной жизни исподволь формировался иконник-мастер, отдававший уже себе отчет в мастерстве исполнения, в качестве создаваемого образа. Однако отсутствие профессиональных объединений типа европейских гильдий святого Луки и соответствующих регулирующих жестких правил давало значительно бóльшую свободу иконописцам разного уровня реализовывать свои возможности. Так называемые «богомазы», связанные, прежде всего, с сельской средой, ориентировались на свое ближайшее окружение.

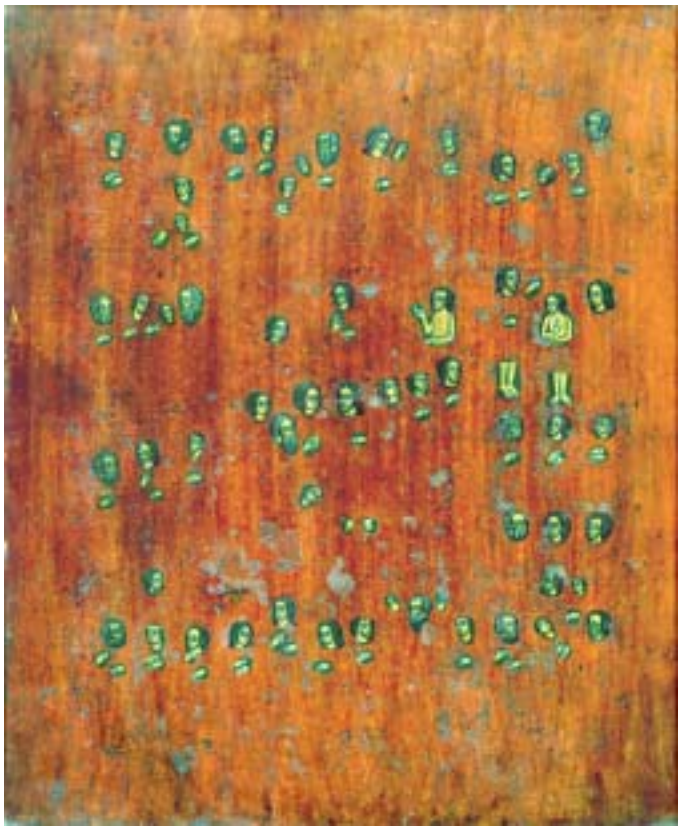
Начиная с первых шагов русского иконописания мы сталкиваемся с произведениями таких народных мастеров, чьи труды привлекают нас своими искренними религиозными чувствами, воплощенными в наивных образах. Их ранние примеры, называемые «северными письмами», были открыты еще в 60-х годах прошлого столетия выставками коллекции Т. Мавриной и Н. Кузьмина, книгой М. Реформатской, новыми открытиями экспедиций Русского музея, возглавляемых Э. Смирновой, статьей Г. Вздорнова[1]. Эти образцы выразительного периферийного иконописания XV–XVII столетий в те годы воспринимались как некое единое художественное и глубоко национальное явление, сохранившееся в своей полноте преимущественно на Русском Севере. Поздней «народной» иконы, на которую мы сейчас ориентируемся, в научном обороте еще как бы не существовало. Ее понимание придет значительно позднее.

Наше «пробуждение» к осознанию поздней иконы, и народной иконы в частности, произошло в результате осмысления реальности и необходимости сохранения национальных традиций. Там, где комиссия Петра видела отсутствие религиозного благообразия, мы чаще теперь видим проявление непосредственности и трогательности народной нравственности, своеобразной тяги к молитвенному прекрасному, хотя и «корявому» по исполнению. Воздействие на нас этих икон отличается определенной активностью, чьи импульсы воспринимаются нами столь же открыто и непосредственно. Эти творения народных мастеров, будучи вполне иконографически устоявшимися, своим особым рисунком, непривычной колористической разработкой создают ныне в нашем сознании исключительно положительные эмоциональные состояния. Конечно, путь к таким результатам был непрост.

Обращаясь сейчас к памятникам Нового времени, мы должны признать, что их достоинства были определены какие-то лет тридцать назад, а уж отношение к народным иконам сложилось совсем недавно. Каждая эпоха формирует свои критерии оценки произведений искусства.



Икона «Воскресение Христово с праздниками».
Вторая половина XIX в. Центральная Россия. Церковное собрание.



Икона «Воскресение с праздниками» (подокладница). Вторая половина XIX в. Центральная Россия. Церковное собрание.



Икона Богоматери «Утоли моя печали». Вторая половина XIX в. Холуй. Собрание Х. Вилламо, Финляндия.

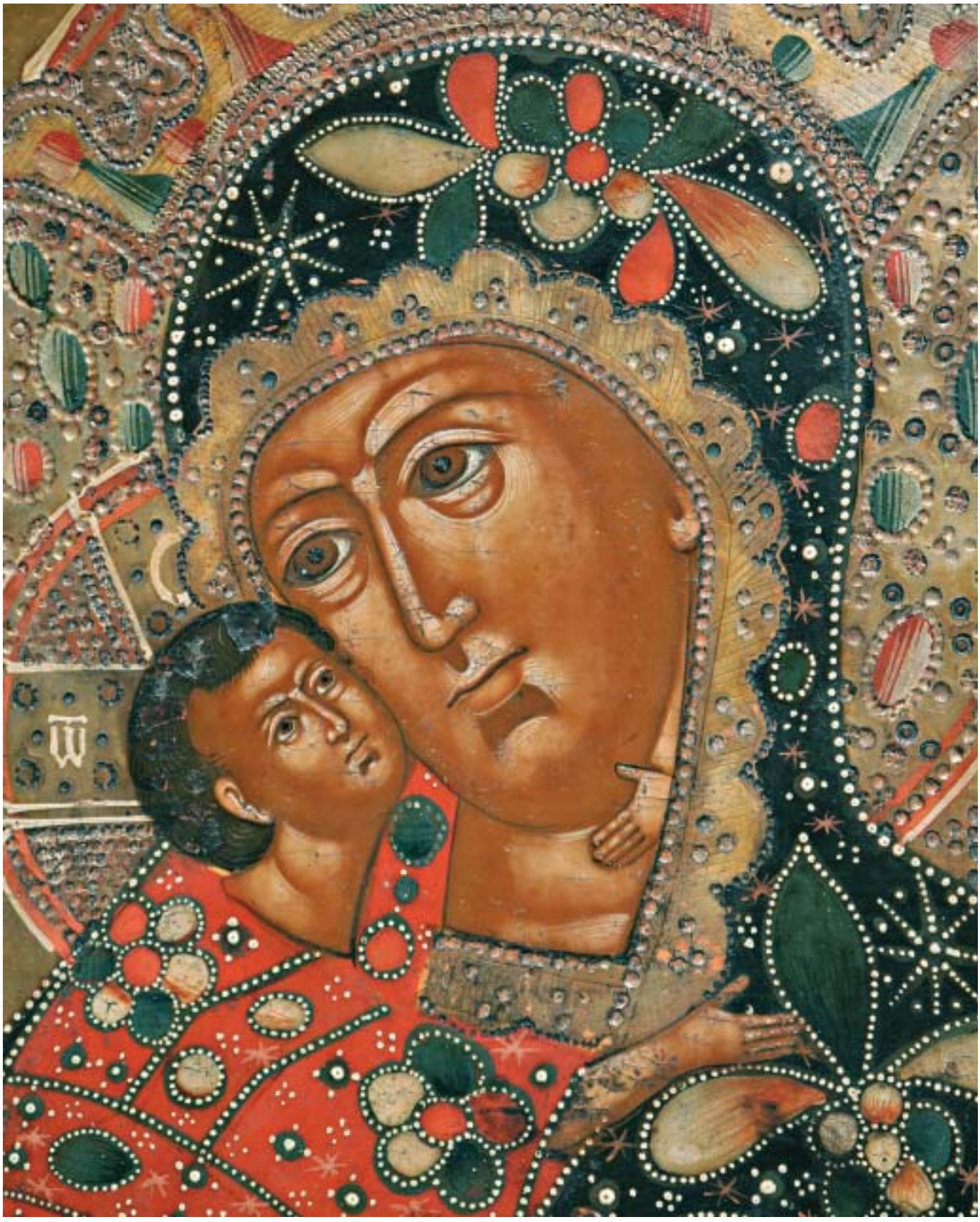
В начале XIX века можно было прочитать в «Северных цветах» (1826), что *«художества водворены в России Петром Великим. С сих пор заслуживают внимания»*. Или несколько позже, в 1856 году, засвидетельствованное художником, князем Г.Г. Гагариным мнение культурного общества: *«Если кто-нибудь решится сказать, что эта (византийская) живопись заслуживает внимательного изучения, то шуткам и насмешкам не будет конца. Вам наговорят бездну остроумных замечаний о безобразии пропорций, об угловатости форм, о неуклюжести поз, о неловкости и дикости в композиции»*. В недавнем обозримом прошлом отношение к поздней иконе и народной иконе было весьма похожим[2].

В конце 60-х годов прошлого века Валентина Ивановна Антонова, легендарный руководитель древнерусского отдела ГТГ, порекомендовала мне, тогда весьма молодому музейному работнику, обратить внимание на позднюю икону, и я, каюсь, подумал, что с ней не все в порядке. Но тогда уже к народной иконе впервые обратились в 1971 году славист В.Д. Королюк и в 1973 году Е.Ф. Каменская — хранитель фондов древнерусского искусства ГТГ[3]. Последняя попыталась раскрыть художественные ценности случайно попавших в фонды галереи так называемых «краснушек», но, по-видимому, их время тогда еще не наступило, и Каменская, как и Королюк, не были услышаны.

Спустя некоторое время, приступив к фиксации и публикациям памятников поздней иконописи, находящихся в действующих храмах страны, я тоже тогда не считал возможным рассматривать их в кругу достойных произведений искусства. Лишь к концу 90-х наступил момент осознания народной иконы как некоего многогранного явления. Толчком к осмыслению этой проблемы, безусловно, был возросший интерес к народному русскому примитиву на Западе. Одним из первых, кто серьезно отнесся к этому явлению, был финский коллекционер и исследователь Харри Вилламо. По материалам своего собрания он опубликовал книгу, посвященную народным иконам[4]. Вилламо пригласил меня участвовать в этом проекте. Результатом нашего плодотворного сотрудничества стала статья, одновременно опубликованная в России, в которой я попытался определить региональные особенности народной иконы[5]. В свою очередь Кира Цеханская, исследуя особенности бытования народной иконы, привнесла в ее осмысление реалии крестьянской жизни[6]. Эта тема также нашла свое выражение в содержательной выставке в Третьяковской галерее, посвященной отечественному примитиву[7]. На ней впервые были представлены довольно широко народные иконы. Эта выставка поставила вопрос о том, возможно ли рассматривать эту часть иконного наследия в рамках художественного наследия. Хотя, по-видимому, прилагавшийся к этим иконам термин «примитив» несколько ограничивал содержательные возможности низовой иконы. В начале статьи я уже акцентировал внимание на многозначности этого явления.



Икона «Богоматерь Владимирская».
Вторая половина XIX в. Холуй. Собрание ГосНИИР, Москва.



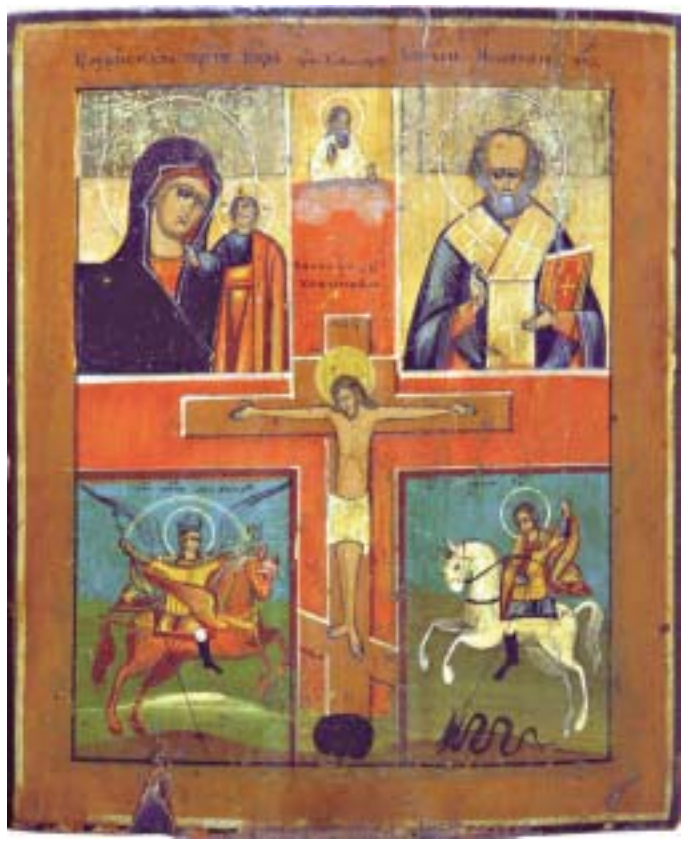
Икона «Богоматерь Владимирская».
Вторая половина XIX в. Холуй. Собрание ГосНИИР, Москва.



Икона «Николай Чудотворец» (подокладница). Вторая половина XIX в. Холуй. Собрание ГосНИИР, Москва.



Икона «Святой Николай Чудотворец» (подокладница). Вторая половина XIX в. Центральная Россия. Собрание Х. Вилламо, Финляндия.



Икона четырехчастная: «Богоматерь Казанская», «Николай Чудотворец», «Архангел Михаил Воевода», «Чудо Георгия о змие». Вторая половина XIX в. Центральная Россия. Частное собрание.

Безусловно, истоки сложения сущности народной иконы связаны с крестьянской культурой, пронизанной во многом практическим взглядом на окружающий мир. В каждой избе красный угол был украшен образами святых помощников: Георгия — охранителя лошадей, Никиты-бесогона, Власия — от падежа скота, Богоматери Неопалимая Купина — от пожаров, Гурия, Самона, Авива — от пьянства, Николая Чудотворца — помощника во всем, ну и, конечно, основополагающий вероучительный образ Воскресения Христова, обязательно с двунадесятыми праздниками[8]. Изобразительный ряд очень конкретен. Он может лишь разнится по региональным особенностям деревенской жизни.

Кто же были эти мастера, откликавшиеся на крестьянские запросы? Конечно, в больших селах были свои умельцы. Но чаще всего любая деревня обслуживалась мигрирующими артелями богомазов. К ним тянулись со своими приготовленными дощечками заказчики, оставляя на их обороте замечательные процарапанные надписи с именами, названиями деревень, каких святых писать и какие сюжеты или поновлять пообсыпавшиеся и потемневшие иконы. Саратовская исследовательница Н.В. Гаврилова в свое время подготовила замечательную выставку таких икон, расшифровав практически все надписи на оборотах, обогатив тем самым словарь крестьянского языка[9]. Заказ должен был быть выполнен быстро и в такой изобразительной форме, которая была бы понятна всем. Если мы вглядимся в незатейливый рисунок, то нельзя не удивиться его крайне обобщенному характеру, своеобразному «авангардному» видению мира. И как это ни странно, но такой почти знаковый рисунок не вызывал никакого противодействия. Он был понятен всем. Быстрые штрихи разведенной сажи конструируют композицию иконы или клейма. Белильные обводящие линии акцентируют наиболее важные участки. Белильные кружки-нимбы включают в себя голову святого, набросанную двумя-тремя пятнами. Этот прием особенно часто используется в изображениях клейм с праздниками. Каждое из них необычайно выразительно, несмотря на то, что перед нами фактически графический знак, иероглиф. Например, в изображении клейма Преображения в иконах с праздниками гора Фавор всего лишь белильный треугольник с включенным в него кружком с головой Христа.

Колористическая палитра сельских мастеров довольно ограничена. Нередко пейзажи в сюжетных композициях изображаются крайне обобщенно, всего лишь тремя горизонтальными широкими полосами. Верхняя синяя — небо, красная охра — окружающая среда, коричневая охра — земля. Особого минимализма эти мастера достигали в создании подокладных икон. Доску, грунтованную порой без паволоки, иногда с кусочками случайной тряпки, а позже и газеты, прокрашенную суриком, накрывали простеньким латунным окладом. Головки святых намечались сквозь отверстия и быстро завершались. Все остальное восполнял оклад. Можно ли видеть в таком изделии проявление какого-либо художества? Думаю, что перед нами результат



Икона «Богоматерь Неопалимая Купина». Вторая половина XIX в. Центральная Россия. Собрание Х. Вилламо, Финляндия.



Икона «Святые Козьма и Дамиан». Вторая половина XIX в. Центральная Россия. Собрание Х. Вилламо, Финляндия.



Икона «Богоматерь Неопалимая Купина». Вторая половина XIX в. Урал. Церковное собрание.

непосредственного ремесленного практического мастерства, привлекающего нас сегодня трогательной трактовкой. Однако нужно выделить группу икон, отмеченную определенной художественностью и традиционно, сейчас уже можно так сказать, связываемую с Холуем. Они отмечены повышенной декоративностью, гармонизацией колорита, объединяемого светлой желтой охрой и большим вниманием к декору облачений, похожих на воспроизведение каких-то персидских тканей. Их мы чаще всего встречаем на изображениях Богоматери. Фоны таких икон желто-оранжевые или имитирующие «золото», то есть, покрыты оловом, прикрытым золотистой олифой. Они нередко и являются основным цветом облачений святых. Как правило, мафории и гиматии святых заполнены причудливо скрученными роскошными листьями. Иногда элементы декора, окрашенные ярко и однотонно в рамках своих границ, напоминают крестьянские лоскутные одеяла. Одним из шедевров подобного иконописания можно назвать икону «Богоматерь Владимирская» из собрания ГосНИИ реставрации. Она уже достаточно широко известна, так как неоднократно участвовала в нескольких третьяковских выставках, воспроизводилась в каталогах и других изданиях. Мне кажется, что в этом образе мастер достиг пика совершенства в трактовке популярного образа, не выходя за рамки народного мировосприятия. Контрасты темного, почти черного мафория Марии и огненно-оранжевого хитона младенца расцвечены и одновременно «сглажены» многоцветными листьями, отороченными



Икона «Чудо архангела Михаила». Вторая половина XIX в. Центральная Россия. Собрание Х. Вилламо, Финляндия.



Икона «Чудо Георгия о змие». Вторая половина XIX в. Центральная Россия. Частное собрание.

мелким жемчужником. Поля иконы заполняет волнистая светлая линия, каждый всплеск которой декорирован розами, написанными одноцветной неровной спиралью, потрясающе передающей эффект настоящего цветка с тремя листочками. Декор нимбов с «драгоценным каменьем» дополнен продавленными шариками, то есть жемчужником наоборот. Интересно, что эта композиция имеет свои грубоватые и упрощенные редакции, одна из которых находится в собрании Третьяковской галереи. Более простой «Никола» (ГосНИИР) полностью сохраняет основные особенности холуйских икон от красочной гаммы до рисунка. Количество икон с образом мирликийского чудотворца, востребованного православным обществом и называемого иностранцами «русским Богом», не поддается счету. Это явление можно соотнести с поговоркой относительно никольских храмов: «от Холмогор до Колы тридцать три Николы». Большую часть из них можно связать с творениями народных мастеров. Эту галерею может продолжить и так называемый «Никола зимний» с нахлобученной митрой, подобно зимней шапке (собрание Х. Вилламо, Кауниайнен, Финляндия). Здесь мы уже можем отметить внедрение в народное иконописание элементов академического письма с характерной разработкой объемов, светотеневых переходов. Но это уже другое направление.



Икона «Святой Иоанн Воин, со сценами жития». Конец XIX в. Центральная Россия. Собрание Х. Вилламо, Финляндия.



Икона «Богоматерь Коневская». Конец XIX в. Мастерские Коневского монастыря на Ладоге. Собрание Х. Вилламо, Финляндия.



Икона «Богоматерь Коневская». Конец XIX в. Мастерские Коневского монастыря на Ладоге. Собрание Х. Вилламо, Финляндия.



Икона «Богоматерь Тихвинская, с шестью святыми на полях». Вторая половина XIX в. Урал. Церковное собрание.

Одной из разновидностей народного иконописания были паломнические образки, создаваемые в монастырях приглашенными артелями мастеров, едва успевавших восполнять востребованные миниатюрные списки чудотворных и почитаемых икон, которые расхватывали богомольцы на святую память. К ним можно отнести два образка Богоматери Коневской (собрание Х. Вилламо, Финляндия). Они разнятся между собой тем, что в одной из них в виде знака-иероглифа намеком в руках младенца изображены два голубка, а в другой иконке — мастер не счел нужным себя утруждать изображением птичек, когда и так понятно, о чем идет речь. И самое интересное, что действительно понятно без каких либо дополнительных разъяснений, что перед нами икона «Богоматерь Коневская».

Безусловно, паломнические иконки создавали не только пришлые ремесленники, но и свои монастырские иконописцы. Наряду с храмовыми они создавали и малые иконы для более обеспеченных молящихся. Например, мастерская И. Малышева в Троице-Сергиевой лавре постоянно воспроизводила образ Троицы Андрея Рублева. Это были подокладницы, закрытые мастерски воспроизведенным до мелочей ее знаменитым окладом[10]. Или довольно дотошно тиражируемая надгробная доска с раки Сергия Радонежского. Но в том и другом случае им недоставало



Икона «Преподобный Серафим Саровский». После 1903 г. Урал. Церковное собрание.



Икона «Святые Александр Невский, Николай Чудотворец, Серафим Саровский». Начало XX в. Урал. Церковное собрание.

искренней теплоты маленьких образков руки незатейливых умельцев.

Несколько лет назад новосибирский специалист Н.Г. Велижанина впервые ввела в научный оборот местные сибирские народные иконы, о которых ранее ничего не было известно. Однако, поднимая эту интересную проблему и анализируя этот круг памятников, она утверждала, что они оказали исключительное влияние на крестьянское иконописание в Центральной России[11]. С этим тезисом трудно согласиться хотя бы потому, что вся громаднейшая территория за Уральским хребтом подверглась русифицированной колонизации довольно поздно. И естественно, что в ее процессе продвигались далее на восток переселенцы со своим скарбом, включающим иконы, и православные миссионеры, принося с собой уже развитую церковную культуру. В данном случае я оставляю в стороне подвижническую деятельность Стефана Пермского среди зырян в XIV столетии. Работая несколько лет в Челябинской и Свердловской областях по выявлению памятников церковного искусства, мы встретились в большом количестве с народными иконами, которые если и имели какие-либо связи с центром, то они, естественно, растворились в местной практике, в местных интересах и в сложившейся местной церковной культуре. Изображения на этих иконах подчеркнуто силуэтны, доминирует довольно жесткий рисунок. Колористическая трактовка в таких иконах, как «Огненное взятие пророка Илии на небо», отличалась пронзительной яркостью, тогда как в однофигурных изображениях цвет был достаточно сдержан, почти монохромен. Лики подчеркнуто плоские, белые. Наряду с подобными иконами бытовали и так называемые «синие» иконы, в которых синий фон был объединяющим началом. В разработке облачений использовались предположительно цветные лаки («Святые Евдокия, Андрей Первозванный и Ксения». Урал, церковное собрание).

Уральское иконописание ввело в церковный оборот и новую иконографию, связанную с прославлением праведного Симеона Верхотурского (ум. в 1642 г., обретение мощей — 1692 г., перенос мощей — 1694 г.). Несмотря на раннее почитание этого святого, дворянина по происхождению, ушедшего в народ и прославившегося посмертными чудесами (канонизация — 1704 г.), его иконы появились достаточно поздно. Он изображался в рост на фоне реки и иногда на фоне монастыря (его фигура нередко повторялась сидящей за рыбной ловлей). Житийные иконы встречались относительно редко. Однако, благодаря широкому распространению и утверждению его культа, образы Симеона Верхотурского активно распространялись по всей России. Своеобразная стилистика его икон, как правило, относящихся к концу XIX — началу XX века, позволяет включить их в группу народного иконописания.

Своей спецификой обладали народные иконы южных областей России и Украины. Их мастера не скупились на декор, заполняя порой все свободное место на иконной доске эффектными, может даже показаться аляповатыми, цветами и фактурным растительным орнаментом («Чудо



Икона «Преподобный Симеон Верхотурский, со сценами жития». Конец XIX в. Челябинск. Симеоновский собор. (Икона украдена.)



Икона «Преподобный Стилиан». Вторая половина XIX в. Южная Россия — Украина. Церковное собрание.



Икона «Чудо Георгия о змие». Вторая половина XIX в. Южная Россия — Украина. Церковное собрание.

Георгия о змие». Церковное собрание, Бишкек). Среди них уже встречаются и мало известные в Центральной России иконографические сюжеты. Например, очень интересна икона с изображением коленопреклоненного перед алтарем пафлагонского монаха Стилиана, держащего в руках запеленутого младенца. В его функции входило охранение брошенных детей. О самом святом, к сожалению, ничего не известно[12].

В районе Кубани существовали довольно активные местные артели, которые заполнили весь регион своей исключительно своеобразной продукцией. Столкнувшись впервые с таким громадным по объему материалом в Краснодарском крае и соседних областях, мы позволили себе назвать этот круг памятников, игнорируемый тогда местным музейным сообществом (не знаю, как сейчас), кубанскими иконами. Их непривычность определялась следующими особенностями. В иконографическом репертуаре местного иконописания наряду с традиционным широко использовались сюжеты символического и аллегорического содержания, явно заимствованные из католической практики соседней с Украиной Польши. Они изначально разрабатывались в стенах иконописной школы Киево-Печерской лавры и адаптировались к местным требованиям. Такие сюжеты, как «Христос Виноградная Лоза», «Христос в точиле», «Христос Виноградарь», «Христос в чаше», можно увидеть на украинских памятниках начиная с XVII века[13]. Их вводили в обиход киево-печерские монахи, многие из которых получали образование в Риме и Польше. В кубанской трактовке этот католи-



Икона «Избранные святые Евдокия, Андрей Первозванный, Ксения». Конец XIX в. Урал. Церковное собрание.



Икона «Христос Виноградная Лоза». Конец XIX в. Кубань. Церковное собрание.



Икона «Спас Вседержитель». Конец XIX в. Кубань. Церковное собрание.



Икона «Богоматерь Ахтырская». Конец XIX в. Кубань. Церковное собрание.

ческий акцент чувствуется в каждом образке. Они писались на небольших тонких дощечках. Изобразительная часть решалась живописными средствами. Мастера в создании образа шли от живописного пятна. Колористическая гамма этих икон, хотя и ограниченная, выигрывала за счет использования пронзительно ярких голубых, красных и желтых тонов. Иконы украшались условными окладами-обрамлениями, выполненными чрезвычайно изощренно и мастеровито из фольги. Здесь были наряду со сложными профилированными рамками букеты цветов, виноградные грозди, птицы, подсвечники, какие-то немыслимые жгуты, спирали. Эти хрупкие сооружения считались тоже в своем роде произведениями ремесленного искусства. Именно эти рамки определяли повсеместную хорошую сохранность иконок, поскольку они сразу же убирались в застекленный киот [14].



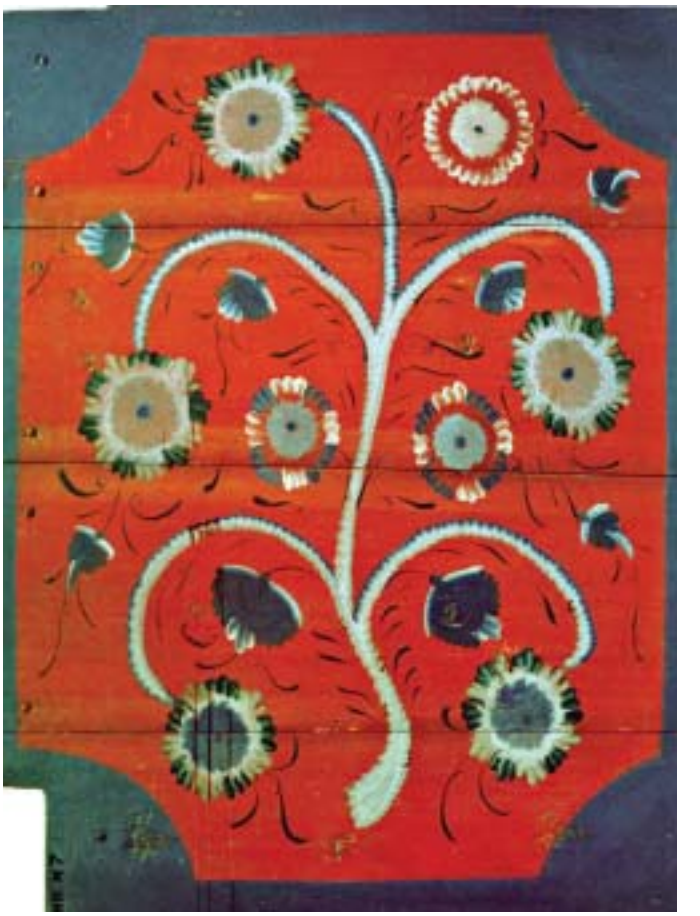
Икона «Покров Богоматери». Конец XIX в. Кубань. Церковное собрание.

К народному творчеству можно отнести и достаточно редкие рельефные резные иконы. Весьма обстоятельной коллекцией XVI–XVIII веков обладает Исторический музей [15], в которой можно отметить старообрядческие кресты-иконы, а также полные непосредственности иконы: «Деисус со святыми Исайей, Стефаном и Сергием Радонежским» (XVII в., кат. № 49), «Архистратиг Михаил



Икона «Святой Николай Чудотворец». Середина XIX в. Резьба по дереву, полихромия. Русский Север. Старообрядческое собрание, Латвия.

Воевода» (XVI., кат. № 58), «Богоматерь Неопалимая Купина» (XVIII в., № 67) и другие. Безусловным раритетом является замечательная икона XVIII столетия с изображением Николы, чудом сохранившаяся в старообрядческой общине в Латвии в эпоху тотального разграбления церквей. Ее полихромия обнаруживает следы многократных поновлений. Разработка ее иконографии крайне необычна и, безусловно, несет в себе фольклорные представления отдельных эпизодов жития святителя. В ней, похоже, необычно слились изображения Николая Зарайского с Евангелием в левой руке, Никейским чудом, Можайским чудом в виде отдельно стоящего на поземе образа защищенного города и также, не исключено, напоминание о чуде с поно-





Декоративная роспись крестьянского дома «Цветущее дерево». Начало XX в. Урал. Нижняя Синячиха. Музей им. И.Д. Самойлова.

марем Юрышом. Возможно, это он изображен слева коленопреклоненным под сказочным деревом — «яблонькой с золотыми яблочками».

Подводя итог этому краткому знакомству со своеобразием народного иконописного творчества, невольно задаешь себе вопрос: каково его место в истории русской культуры, русского искус-

Декоративная роспись крестьянского дома «Цветы и сова». Начало XX в. Урал. Нижняя Синячиха. Музей им. И.Д. Самойлова.

ства? Отмеченные выше особенности заставляют нас признать, что, несмотря на все отклонения от магистральной линии развития профессионального искусства, эта часть народного творчества, окрашенная искренним чувством веры, безусловно, входит в круг национального наследия. Эти незатейливые создания, несомненно, обогащают наши знания о надеждах и чаяниях народа.

Они продолжают и укрупняют наши представления о том, как развивались неосознанные и несформулированные эстетические потребности именно крестьянства (потому что эта культура была, прежде всего, связана с сельским населением страны). Эти иконки стоят в одном ряду с замечательными рукоделиями тех мастеров, которые расписывали прялки и прочую домашнюю утварь, лепили как функциональную, но красивую керамическую посуду, так и не функциональные, для удовольствия, свистульки, фигурки, расписывали стрехи крыш крестьянских изб в когда-то богатом торговом селе Сельце на реке Емце или, как некий мастер Николай Юркин, работавший на Северной Двине с конца XIX века до 1928 года, разукрашивали печи. Это явление невозможно не назвать «северными письмами» в целом[16]. Следует упомянуть здесь и подвиг (иначе не назовешь!) во славу национальной культуры Ивана Даниловича Самойлова из Алапаевска, который собрал необыкновенную коллекцию потрясающих росписей крестьянских домов, сохранил для нас шедевры крестьянского творчества и устроил уникальный музей в Нижней Синячихе[17]. Все это — явления одного порядка, и народная икона не может существовать вне этого контекста. Здесь мне хотелось бы привести слова нашего замечательного современника — художника Евгения Расторгуева (1925–2009), чьи произведения густо замешаны на творчестве народных мастеров его родного Городца: «Да здравствуют прекрасные уродцы! Да здравствуют прекрасные искажения!»

Михаил КРАСИЛИН

ПРИМЕЧАНИЯ

1 **Выставка «Северные письма»** из собрания Т. Мавриной и Н. Кузьмина. Москва, Кузнецкий мост, 20, 1966; **Выставка «По результатам экспедиций музеев РСФСР»**, состоявшаяся в Государственном Русском музее. Каталог выставки. Л., 1966; Реформатская М.А. **Северные письма**. М., 1968; Смирнова Э.С. **Живопись Обонежья XIV–XVI веков.** М., 1967; Вздорнов Г.И. О «северных письмах». М., 1981. Значительно позже эту тему стала обстоятельно разрабатывать архангельский специалист Т.М. Кольцова. См. ее книги: **Северные иконописцы.** Архангельск, 1998; **Северные письма:** Каталог. Архангельск, 1999.

2 **Альманах «Северные цветы»** за 1826 год; Гагарин Г.Г. **Краткая хронологическая таблица в пособие истории византийского искусства.** Тифлис, 1856. С. IV–V.

3 Королюк В.Д. **Русская крестьянская иконопись (традиции и развитие)**//В кн.: Etudes Balcanique. Sofia, 1971, PP. 85–101; Каменская Е.Ф. **Иконы-«краснушки»**//В кн.: Вопросы русского и советского искусства. ГТГ. Вып. 3. М., 1973. С. 129–145.

4 Willamo H. **Russian Folk icons.** Porvoo-Helsinki-Juva. 1997; См. также: Вилламо Х. **Народные иконы**//В кн.: Русская поздняя икона от XVII до начала XX столетия. М., 2001. С. 271–280.

5 Красилин М.М. **Народные иконы: региональные особенности**//В кн.: Русское народное искусство. Сергиев Посад. Сб. статей. М., 1998.

6 Цеханская К.В. **Икона в жизни русского народа.** М., 1998; Цеханская К.В. **Иконопочитание в русской традиционной культуре.** М., 2004.

7 **Примитив в России. XVIII–XIX век. Иконопись. Живопись. Графика.** М., 1994 .

8 Бусева-Давыдова И.Л. **«Святые молитвенники»: к вопросу о происхождении и развитии иконографического типа**//В кн.: Источники по истории реставрации и изучения памятников русской художественной культуры. XX век. По материалам научной конференции 6–10 августа 2003 г. М.: Индрик, 2005. С. 75–93.

9 **Народная икона, миниатюра, скульптура и керамика Саратовского края.** Каталог выставки. Составители: Н.В. Гаврилова, В.В. Лопатин, М.Г. Ким. Саратов, 1984.

10 **Духовная среда России**. Авторы-составители: М.П. Рахманова, М.М. Красилин. М., 1996. С. 123, илл. 35.

11 Велижанина Н.Г. **Народные иконы Новосибирской области из Новосибирской картинной галереи.** М.: Советский художник, 1983. С. 87–97; Велижанина Н.Г. **К истории иконописания в Западной Сибири**//В кн.: Традиционные обряды и искусство русского и коренных народов Сибири. Отв. ред. Л.М. Русакова, Н.А. Миненко. Новосибирск, 1987. С. 125–141.

12 **Lexikon der christlichen Ikonographie.** Verlag Herder. Rom-Dreiburg-Basel-Wien. 1994, achter band, ss. 410–411. Наиболее ранние его изображения встречаются на Балканах с XVII века.

13 Жолтовський П.М. **Художне життя на Україні в XVI–XVIII ст.** Київ: Наукова думка, 1983. С. 33–38.

14 Красилин М.М. **Народная икона…** Во время научной конференции, посвященной народной иконе в Кириллове (28.06.11), донецкий коллекционер Олег Зданович сообщил мне, что аналогичные иконы в большом количестве встречаются в Луганской области. Таким образом, границы распространения «кубанских» икон существенно расширяются. Несмотря на то, что присланные им позже фотографии местных икон свидетельствовали о несомненной стилистической близости (по соседству), однако некая неуловимая пока граница между примерами О. Здановича и «кубанскими» иконами все же была. Поэтому вопрос о местонахождении иконописных мастерских, производивших эти незатейливые образки, естественно, остается открытым.

15 **Святое искусство Руси из собрания Отдела дерева Государственного Исторического музея:** Каталог. М., 1997.

16 Красилин М.М. **«Северные письма»**//В кн.: Источники по истории реставрации и изучения памятников русской художественной культуры. XX век. Сб. статей. М.: Индрик, 2005. С. 236–247.

17 Самойлов И.Д. **Каталог уральской народной росписи крестьянских домов и предметов быта в собрании Нижнесинячихинского музея-заповедника.** Коллекция И.Д. Самойлова. Свердловск, 1988.

Дешевые иконы для паломников в северные монастыри

Вторая половина XIX – начало XX века

Широко известно, что у паломников, отправлявшихся в XIX – начале XX века в монастыри Русского Севера, большой популярностью пользовались изображения святых основателей и чудотворных икон этих обителей.

Потребность в дешевых иконах небольшого размера значительно увеличилась в пореформенное время, после отмены крепостного права, когда резко возрос поток богомольцев в северные обители. Только Соловки принимали к концу XIX века свыше двадцати тысяч человек в год! Обители, в свою очередь, предлагали широкий круг паломнических товаров [1]. Живописные, костяные и резные иконы, офорты, литографии, цинкографии — вот далеко не полный перечень материалов и техник, в которых выполняли паломнические реликвии. Частично эти изделия создавали в северных обителях. Иконописная палата издревле существовала в Соловецком монастыре; в начале XX века живописные мастерские созданы в Артемиево-Веркольском, Успенском Холмогорском, Троицком Шенкурском, Сурском и Кылтовском Крестовоздвиженском монастырях [2]. Обратим внимание, что среди перечисленных обителей — четыре женских. Монастырские живописные мастерские под руководством опытных наставников выполняли заказы на создание иконостасов северных храмов, в них также писали пядничные иконы для «расходнических» лавок. Однако потребности в дешевых иконах были столь велики, что монастыри покупали целыми партиями изделия профессиональных иконописных мастерских и разнообразных литографических производств Центральной России. Иеромонах Полиевкт, исполняющий должность настоятеля поморского Пертоминского монастыря, очень образно повествует об этом, обратившись в 1892 году в Архангельскую Духовную консисторию с рапортом: «*Очень многие из благотворителей Пертоминского монастыря желают иметь и просят усердно о высылке изображений преподобных Вассиана и Ионы Пертоминских чудотворцев... Заказывать иконы живописныя для монастыря тяжело, да и пересылка стоит дорого, а потому, чтобы не охладить усердия благотворителей, почтительнейше прошу Духовную консисторию, не благоволено ли будет разрешить делать заказ на приготовление хромолитографических изображений на бумаге для вкладывания в письма к благотворителям в количестве 10 000 экземпляров, стоющих 300 рублей, так как меньший заказ будет стоить гораздо дороже. В означенном количестве по предположению моему не будет излишка, так как изображения будут раздаваться и странникам и посетителям обители для увеличения числа благотворителей. Этим способом я пользовался при возобновлении Печенгского монастыря*»[3].

Типографии В.А. Черепанова в Архангельске, И.Е. Фесенко в Одессе, а также фирма «Жако и К°» в Москве специализировались на печатных видовых панорамах и иконах, выполненных в технике хромолитографии на бумаге и жести. Эти группы памятников хорошо известны благодаря своей массовости и наличию атрибутирующих надписей. Несколько сложнее отличить живописные иконы, созданные в северных монастырях в конце XIX — начале XX века, от аналогичных икон, привезенных на продажу в северные обители из других регионов. Рассмотрим данную проблему.

В первую очередь хочется отметить, что создание иконописных учебных мастерских при православных монастырях активизировалось после 1901 года, когда был создан Комитет попечительства о русской иконописи под руководством графа С.Д. Шереметева. Характер монастырских живописных школ предполагал процесс обучения под руководством опытных наставников. Учащиеся были весьма молодыми, иногда из числа богомольцев. После непродолжительной учебы, длившейся 1—2 года, они часто покидали стены северных обителей. Лишь некоторые из них становились послушниками и монахами, продолжая трудиться при живописных мастерских. Преподавание рисования и живописи вели опытные художники, приглашенные из Архангельска, Москвы и Санкт-Петербурга, ориентированные на классическую школу Академии художеств. Наиболее серьезно процесс обучения был поставлен в Соловецком монастыре, где изучали основы композиции, рисунка, копировали гипсовые античные слепки. Хотя и эта школа подверглась критике художника В.В. Верещагина: «*Рисуют иконы без подготовки, без знания рисунка, старательно выписывают и вылизывают, копируя с самых плохих оригиналов...*»[4]. Это не могло не сказаться на характере икон выпускни-



1. Икона «Преподобные Зосима и Савватий Соловецкие, преподобная Пелагия, праведный Прокопий Устюжский». 1904 г. Иконописная мастерская Соловецкого монастыря. Собрание Архангельского областного музея изобразительных искусств.



2. Икона «Преподобные Зосима и Савватий Соловецкие, отрок Константин». 1915 г. Иконописная мастерская Соловецкого монастыря. Иконописцы В. Носов, М. Кичин, В. Чуев. Собрание Архангельского областного музея изобразительных искусств.

ков монастырских школ, которые придерживались в своем творчестве образцов академической церковной живописи [5].

Произведения живописных мастерских разнообразны. Монахини Холмогорского и Кылтовского монастырей кроме икон писали картины с видами своей обители (илл. 5). Наиболее распространенными произведениями Соловецкого монастыря были иконы с изображением Соловецких чудотворцев. Они выполнены преимущественно в технике масляной живописи, отличаются тщательностью и по учебному «выписаны». Особенно популярны среди богомольцев были «семейные» образы, на которых изображали святых — покровителей заказчиков иконы, в предстоянии Соловецким святым. Мы приводим иллюстрации нескольких подписных и датированных произведений, созданных в северных монастырях (илл. 1—4). Они отличаются индивидуальностью исполнения, знанием основ академического рисунка, отмечены стилем позднего классицизма.



3. Икона «Святой Стефан, епископ Пермский». 1902 г. Иконописная мастерская Крестовоздвиженского Зырянского монастыря. Собрание Архангельского областного музея изобразительных искусств.

Изделия монастырских живописных мастерских — это лишь один из источников пополнения своих иконных лавок во второй половине XIX — начале XX века. Предложения о продаже икон регулярно поступали на Север от владельцев мастерских церковной утвари и магазинов Санкт-Петербурга и Москвы. Именные иконы можно было приобрести в лавках архангельских торговцев, а также при епархиальном свечном заводе. Традиционный и очень специфический поток дешевых икон приходил на Север из иконописных сел Владимирской губернии: в первую очередь из мастерских Мстеры и Холуя. В условиях развития капитализма в России кустари-одиночки уже не могли выдерживать рыночную конкуренцию. Отказываясь от единоличных хозяйств, владимирские иконописцы были вынуждены объединяться в крупные мастерские, которые создавали массовую дешевую продукцию. В том числе выполняли заказы монастырей.

«...Здесь пишут образа во всех домах, и не пишет их только мельник и то потому, что сделался мельником; ремесел помимо главного (иконописи) не знают никаких: нет у них ни кузнеца, ни швеца, ни сапожника» — так писатель-этнограф С. Максимов охарактеризовал в 1860 году состояние иконописных сел Владимирской губернии [6]. В 1814 году в Холуе было 700, а в Палехе — 600 крестьян; все, без исключения, занима-



4. Икона «Рождество Богоматери». Начало XX в. Мастерская Холмогорского Успенского женского монастыря. Собрание православного прихода г. Холмогоры.



5. Вид Холмогорского Успенского монастыря. Первая четверть XX в. Мастерская Холмогорского Успенского женского монастыря. Собрание Историко-мемориального музея М.В. Ломоносова.

лись иконописью [7]. Лучшими по качеству считались работы мастеров Палеха. Они же способствовали и проникновению в русскую живопись XIX века новых направлений и техник иконописи, в то время как «Мстера больше фабриковала копии с образцов XVII в., а Холуй производил иконы для простого народа» [8]. На рубеже XIX–XX веков в селах Владимирской губернии занимались иконописью 1632 мужчин и 125 женщин. Если в начале XIX века и до 1860-х годов этот промысел преобладал в Холуе, то к концу века ведущие позиции стали занимать иконописцы Мстеры.

Центром производства дешевой иконы был Холуй, который держал пальму первенства и по количеству производимых икон. Так, в 1859 году туда было привезено 528 тысяч (!) досок для иконописания. Некоторые холуйские мастера-доличники писали за неделю до 600 икон размером в 8 вершков. При этом сотня таких икон стоила мастеру лишь два рубля. По статистике районы сбыта икон были в основном вне пределов уезда: 93,8 процента от общего числа производимой во Владимирской губернии продукции продавали на юге России, в Сибири (преимущественно — Западной), а также на Русском Севере [9].

Трудно дифференцировать иконописное искусство владимирских сел. К тому же Холуй в XIX веке был крупным торговым центром, где проходило до пяти ярмарок в год [10], на которых сосредоточена иконописная продукция окрестных иконописных сел: Палеха, Мстеры, Южи, Вязников и др. Перспективным, на наш взгляд, является поиск круга произведений ведущих иконописных мастерских, которые сформировали свои живописные традиции, технологии, образцы, ассортимент икон и манеру письма. Сегодня уже известно творчество знаменитых выходцев из Владимирской губернии: семьи Пешехоновых [11], И.С. Чирикова [12]. Письменные источники убедительно сообщают о многочисленных владельцах иконописных мастерских, о творчестве которых пока мало известно [13].

Документы утверждают, что многие северные обители в XIX — начале XX века имели связи с иконописными мастерскими Владимирской губернии. В 1891 году мастерская И.А. Панкрышева в слободе Мстере предложила северным причтам приобретать у них иконы [14]. В 1915 году Соловецкий монастырь приобрел партию икон на кипарисовых и липовых досках в мастерской Владимира Михайловича Блинничева в Холуе [15]. Одна из



6. Икона «Преподобные Зосима и Савватий Соловецкие». Конец XIX — начало XX в. Иконописные села Владимирской губернии. Собрание Архангельского областного музея изобразительных искусств. 17,8х14,2 см.



7. Икона «Преподобные Зосима и Савватий Соловецкие». Конец XIX — начало XX в. Иконописные села Владимирской губернии. Собрание Архангельского областного музея изобразительных искусств. 18х14,2 см.



8. Икона «Преподобные Зосима и Савватий Соловецкие». Конец XIX — начало XX в. Иконописные села Владимирской губернии. Собрание Архангельского областного музея изобразительных искусств. 17,7х14 см.



9. Икона «Преподобный Елеазар Анзерский». Конец XIX — начало XX в. Иконописные села Владимирской губернии. Собрание Архангельского областного музея изобразительных искусств. 13,4 x11 см.



10. Икона «Чудо праведного Артемия Веркольского». Начало XX в. Иконописные села Владимирской губернии. Частное собрание.

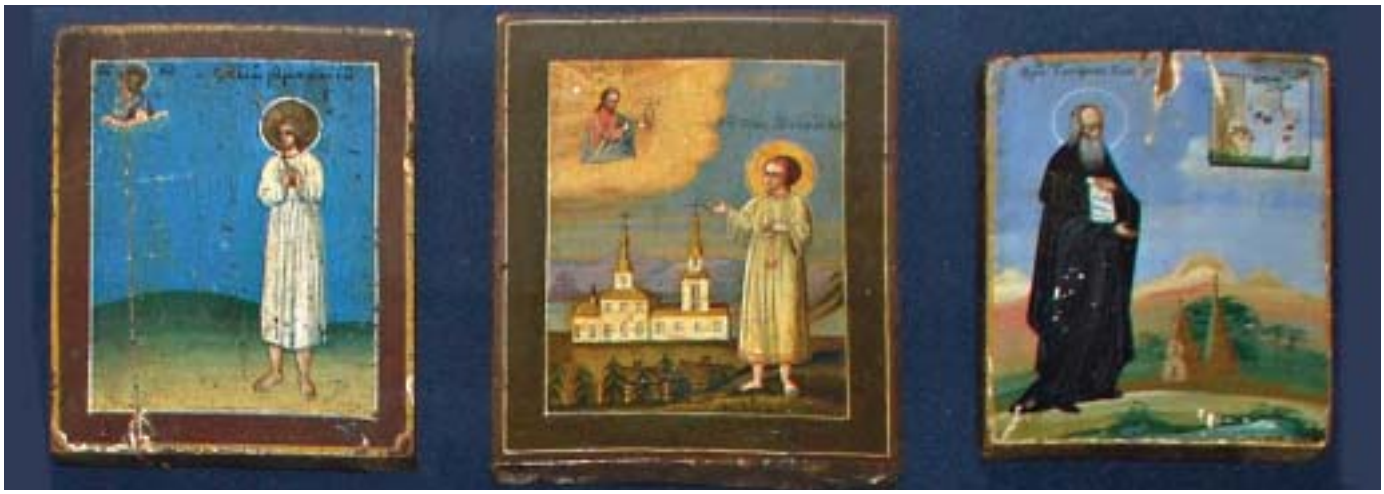


11. Икона «Чудо прав. Артемия Веркольского» (оборот). Начало XX в. Иконописные села Владимирской губернии. Частное собрание.

старейших мастерских Мстеры, насчитывавшая 200 лет своей истории и принадлежавшая Петру Ивановичу Мумрикову[16], выполнила для той же обители более дорогие иконы, с чеканкой на полях. Транспортировку грузов на север осуществляли купцы. В 1871 году «провоз икон из слободы Холуй» взял на себя архангельский купец А.И. Жильцов, за что получил сорок два рубля девяносто копеек[17]. Ассортимент икон, привезенных на Соловки, был широк: «иконы фольговые», «иконы кипарисовые с чеканкой и без чеканки», «в серебряных ризах», «в медных ризах», «образки никелевые». В 1863 году через архангельского купца Я.Т. Закусева поступили иконы на кипарисовых досках с изображением Зосимы и Савватия Соловецких и Елеазара Анзерского на сумму восемьдесят рублей. Любопытен их перечень: «*30 икон 6 верш. 4-х препод. и 2-х; 200 икон 2-х препод.; 10 икон одна вторая верш. 2-х препод.; 40 икон 3 верш. Елиазара*[18]»[19]. В большинстве своем это были дешевые иконки небольшого размера, легкие, удобные в перевозке. Они до сих пор бытуют на Севере. Каждый северный монастырь имел свои «раздаточные образа». На них изображали святых чудотворцев, чьи мощи хранились в обители. Такие иконы дарили, продавали, ими благословляли богомольцев. Особым почитанием на Севере пользовались местные «подвижники благочестия»: преподобные, основатели северных монастырей: Зосима, Савватий



12. Икона «Преподобный Нил Столбенский». Конец XIX — начало XX в. Иконописные села Владимирской губернии. Собрание Архангельского областного музея изобразительных искусств.



13. Иконы святых Артемия Веркольского и Трифона Печенгского. Конец XIX — начало XX в. Иконописные села Владимирской губернии. Собрание Музея православной культуры г. Новодвинска.

и Герман Соловецкие, Антоний Сийский, Трифон Печенгский; и праведники — Артемий Веркольский и Прокопий Устьянский.

Сохранившиеся в архивах счета, выставленные владельцами Владимирских иконописных мастерских северным обителям, помогают определить круг этих произведений. К счастью, в денежных документах есть перечень с краткой характеристикой отправленных образов. Попробуем расшифровать и соотнести с конкретными произведениями некоторые из них.

В 1915 году из иконописной мастерской П.И. Мумрикова в Соловецкую обитель отправлены:

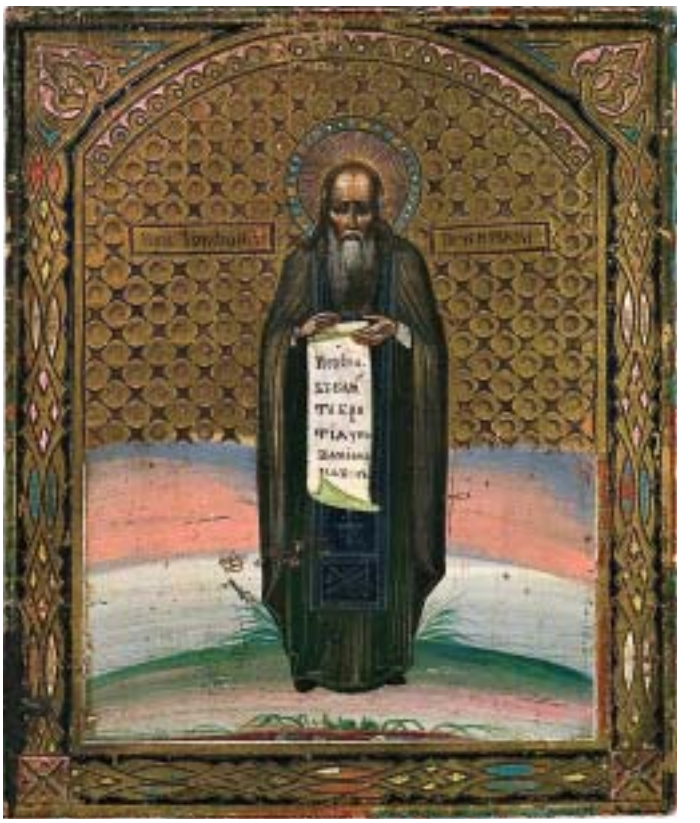


14. Икона «Преподобные Зосима и Савватий Соловецкие». Конец XIX — начало XX в. Иконописные села Владимирской губернии. Собрание Архангельского областного музея изобразительных искусств.



15. Икона «Преподобный Трифон Печенгский». Конец XIX — начало XX в. Иконописные села Владимирской губернии. Собрание Архангельского краеведческого музея.





16. Иконы «Преподобный Трифон Печенгский». Конец XIX — начало XX в. Иконописные села Владимирской губернии. Собрание Государственного исторического музея.



17. Икона «Преподобные Вассиан и Иона Пертоминские». Конец XIX — начало XX в. Иконописные села Владимирской губернии. Собрание Вельского краеведческого музея.



18. Икона «Праведный Артемий Веркольский». Конец XIX — начало XX в. Иконописные села Владимирской губернии. Собрание Музея православной культуры г. Новодвинска.



19. Икона «Преподобный Антоний Сийский». Конец XIX — начало XX в. Иконописные села Владимирской губернии. Собрание Архангельского музея изобразительных искусств.



20. Икона «Соловецкие чудотворцы». Конец XIX — начало XX в. Иконописные села Владимирской губернии. Собрание Государственного Русского музея.

«25 икон	6 верш(ков)	кипар(исовых)	Зосимы и Савватия
25 икон	5 верш.	кипар.	Зосимы и Савватия
40 икон	4 верш.		Зосимы и Савватия
25 икон	5 верш.	лип(овых)	Чекан(ка)
100 икон	4 верш.	кипар.	Прос(тых)
320 икон	4 верш.	Лип.	Прос.
300 икон	3 верш.	Лип.	Прос.»[20].

Итого — 835 образов монастырь купил только в одной мастерской слободы Мстеры! На всех иконах изображены самые чтимые из Соловецких святых, преподобные Зосима и Савватий. Если принять во внимание, что вершок составляет 4,45 см, то наиболее популярные партии икон имели высоту 13 или 18 см. Они выполнены из кипариса или липы (в Поморье, естественно, не произрастают). Среди заказанных икон отмечены «простые» и «с чеканкой». Описание в документе составлено достаточно лаконично, но, поскольку эти иконы являлись хоть и рукодельной, но все же тиражной массовой продукцией, их можно атрибутировать, выделив в самостоятельную стилистическую группу (илл. 6—8).

В первую очередь обратим внимание на иконы, написанные на тоненьких кипарисовых дощечках, высотой 13 или 18 см, без ковчегов. Тонкий слой левкаса, темперная живопись. Преподобные Зосима и Савватий изображены в рост, в монашеских одеждах, в развороте к центру. У преподобного Зосимы — развернутый свиток с текстом: *«Не скорбите убо братія»*. Между святыми — обетный крест и фрагмент монастыря с Преображенским собором. Над ними, в сегменте неба изображена Богоматерь Знамение. Продолжая эту линию маленьких кипарисовых икон, хочется отметить, что аналогичные серии зака-



21. Икона «Богоматерь Хлебенная». Начало XX в. Иконописные села Владимирской губернии. Собрание Архангельского областного музея изобразительных искусств.

зывали и другие северные обители. Известны образы святых Елеазара Анзерского, Артемия Веркольского и Антония Сийского, выполненные в той же традиции (илл. 9–13). Веркольский монастырь усложнил задачу, заказав ряд сцен жития прав. Артемия, например, «Явление прав. Артемия старцу Игнатию» (илл. 11). Одни и те же сюжеты известны на кипарисовых и липовых досках. На обороте икон иногда поставлена цена: несколько десятков копеек. «Образки» выглядят очень простыми и незамысловатыми, скорописными; выполнены на потоке. Цветовая гамма их небогата.

Более дорогими считались иконы Владимирских мастерских, украшенные чеканкой по левкасу. Нам известна только одна живописная мастерская в Архангельске, принадлежавшая потомственным иконописцам Катиновым, которая работала в этой технике. Однако нет фактов выполнения этой мастерской каких-либо крупных заказов на иконы, украшенные чеканкой, для северных монастырей. Эту нишу заполнили на Севере иконописцы Владимирской губернии, у которых мастерство чеканщиков и позолотчиков достигло высокого искусства.

В начале XX века от В.М. Блинничева из села Холуй в Соловецкий монастырь были отправлены:

«30 на кипарисе по золоту с чеканкой шести Солов. Чудотворцев...

50 на кипарисе без чеканки Соловецких чудотворцев 4 святых 1 р. 10 к.

300 хлебныя Божия матери[21] *на липе*

200 шт. хлебныя Божия Матери 25 коп.»[22].

Как видим, и эта мастерская предоставила широкий ассортимент икон. «Шесть чудотворцев» — это преподобные Зосима, Савватий, Герман, Иринарх Соловецкие, Елеазар Анзерский и Филипп, митрополит Московский (илл. 20). Такие иконы встречаются редко. И не только потому, что были дороже прочих («чеканка по золоту»), но и ввиду широкой популярности у богомольцев литографии с аналогичной композицией, печатавшейся в Соловецкой обители. Иконы, написанные на кипарисовых досках и украшенные чеканными орнаментированными полями, заказывали и другие северные обители. В Печенгском монастыре продавали и дарили иконы святого Трифона Печенгского, в Пертоминском — преподобных Вассиана и Ионы Пертоминских, а в Сийском — преподобного Антония Сийского (илл. 14–19). Подчас они имеют идентичную орнаментацию полей и фона, что наводит на мысль о происхождении из одной мастерской Владимирской губернии. К сожалению, даты или авторские подписи пока не встретились. Очень заманчиво было бы, опираясь на письменные источники, отнести характерную группу самых дешевых кипарисовых иконок к творчеству одной мастерской, например, П.И. Мумрикова. Однако похожие типовые иконы вполне могли выполнить и в других мстерских или холуйских мастерских. Пока мы можем лишь утверждать, что значительные однотипные группы пядничных икон поступали на северные ярмарки и в монастыри из Владимирских иконописных центров. Они отличались от тех живописных произведений, которые создавали на Русском Севере в конце XIX — начале XX века, поэтому их нельзя приписывать к кругу произведений северных обителей. Думается, что аналогичные тенденции были свойственны и многим другим территориям России.

Татьяна КОЛЬЦОВА

ПРИМЕЧАНИЯ

1 **Тысяча лет русского паломничества**: Каталог выставки. М., 2009.

2 **Наследие Соловецкого монастыря в музеях Архангельской области**: Каталог выставки (сост. Т.М. Кольцова). М., 2006. С. 55–66; Плаксина Н.Е. **Иконописцы и иконостасные мастера в Коми крае (XV – начало XX века).** Сыктывкар, 2010. С. 31–33.

3 ГААО. Ф. 29. Оп. 4. Т. 3. Д. 1256. Л. 1.

4 Верещагин В.В. **На Северной Двине.** М., 1895. С. 109–121.

5 **Крестьянская живопись Поважья:** Каталог выставки. М., 2003. С. 238–240; **Наследие Соловецкого монастыря в музеях Архангельской области:** Каталог выставки. М., 2006. С. 67–70.

6 Максимов С. **В дороге (Из путевых заметок)**//Отечественные записки. 1860. № 8. Т. 131. С. 231–232.

7 Ушаков Н.Н. **Исторические сведения об иконописцах Владимирской губернии**//Труды Владимирской ученой архивной комиссии. Кн. VIII. Владимир, 1906. С. 51.

8 **Материалы для оценки земли Владимирской губернии.** Т. 4. Вязниковский уезд. Вып. 3. Промыслы крестьянского населения. Владимир, 1903.

9 Журнал Министерства Внутренних дел. 1854. Ч. VI. С. 12

10 Тарасов О.Ю. **Икона и благочестие.** Очерки иконного дела в императорской России. М., 1995.

11 Белик Ж. **Иконописец Его Императорского Величества**//Русское искусство, 2006. № 3 (11). С. 104–111; Басова М.В. **Минейные и праздничные иконы М.И. Дикарева и И.С. Чирикова из домовой церкви Мраморного дворца в Санкт-Петербурге: создание, бытование, судьба**//Труды Государственного музея истории религии. Вып. 1. СПб., 2001. С. 47–87.

12 Басова М.В. **Древнерусская традиция во мстерской иконописи конца XIX – начала XX века:** Дис. канд. искусствоведения. СПб., 1997; Баранов В.В. **К вопросу атрибуции мстерских «писем»**// Русская поздняя икона от XVII до начала XX столетия. Сборник статей. М., 2001. С. 243–252; Баранов В.В. **Иконопись Мстеры: история, структура промысла, художественные особенности.** Автореферат. М., 2008.

13 Меркулова Т.Н. **Развитие мстерской иконописи в XVIII – начале XX вв.** (По материалам Владимиро-Суздальского музея-заповедника)//Владимиро-Суздальский музей-заповедник. Материалы исследований: Сб. статей. Владимир, № 5, 1999. С. 157–167; Колесова О.А. **Палехские иконописцы XVIII – начала XX века** (атрибуция икон и список иконописцев)//Искусствознание. № 1, 2006. С. 391–442.

14 ГААО. Ф. 29. Оп. 4. Т. 3. Д. 2092. Л. 222.

15 РГАДА. Ф. 1201. Оп. 4. Д. 920. Л. 127.

16 РГАДА. 1201. Оп. 4. Д. 920. Л. 115; Ф. 1183. Оп. 1. Д. 116. Л. 108.

17 РГАДА. Ф. 1201. Оп. 5. Д. 5572. Л. 31.

18 «Елиазар» – преподобный Елеазар Анзерский.

19 РГАДА. Ф. 1201. Оп. 5. Д. 5551. Л. 72.

20 РГАДА. Ф. 1201. Оп. 4. Д. 920. Л. 115.

21 «Хлебенная» – это копия чудотворной иконы Богоматери, именуемой Запечною, явленной святителю Филиппу во время службы его в хлебопекарне в Соловецком монастыре. На полях изображены Зосима и Савватий Соловецкие (илл. 21).

22 Там же, л. 120–123.



М.А. Рогов. История наград и знаков в МВД России.
2004 г., 544 с., илл.
1800 руб.

Это уникальное исследование впервые системно представляет государственные и ведомственные награды, служебные, юбилейные и памятные знаки, настольные медали, имевшие обращение в Министерстве внутренних дел на протяжении 200 лет.



Д.И. Петерс. Наградные медали России второй половины XVIII столетия.
2004 г. 272 с., илл.
750 руб.

Книга рассказывает об истории учреждения наградных медалей Российской империи второй половины XVIII столетия (1760—1800). Первый систематический справочник с научным описанием наградных медалей России периода правления императриц Елизаветы Петровны, Екатерины II и императора Павла I.



Р. Верлих, С. Андоленко. Нагрудные знаки императорской России.
2004 г., 216 с., илл.
900 руб.

В предлагаемой читателю редакции книги были исправлены недостатки, замеченные в переводе 1994 года справочника «Нагрудные знаки Императорской России» Р. Верлиха и С. Андоленко (Нью-Йорк, 1976).



М.С. Селиванов. Нагрудные знаки и жетоны военных учебных заведений Российской императорской армии.
2007 г. 192 с., илл.
1600 руб.

Издание является первой книгой, целиком посвященной описанию системы знаков и жетонов военного образования императорской России.



А.В. Окороков. Знаки русской эмиграции 1920—1990.
2005 г., 176 с., илл.
850 руб.

В книге-определителе отображена история символики русских эмигрантских организаций 1920—1990 годов, впервые даны подлинные изображения и описания знаков и наград воинских, гражданских, молодежных и религиозных союзов, обществ и объединений русского зарубежья.



В.А. Дуров. Орден Ленина. Орден Сталина.
2005 г., 144 с., цв. илл.
1600 руб.

Настоящее издание является первой книгой, которая подробно освещает историю высшей награды СССР — ордена Ленина. Отдельная глава книги посвящена ордену Сталина, который так и не был окончательно утвержден.

Салон интерьерных антикварных изделий из драгоценных металлов

AnticSilver



www.anticsilver.ru
+7 (495) 743-38-25



Д.И. Петерс, Т.Н. Ильина. Жетоны Российской императорской армии.
2004 г., 144 с., илл.
900 руб.

В справочнике на основе архивных источников и музейных собраний рассказывается об учреждении, правилах ношения, изготовлении и выдаче полковых жетонов Российской императорской армии, появившихся в России в середине XIX века. Изящные произведения ювелирного и декоративно-прикладного искусства из золота или серебра, жетоны также являлись ценным историческим источником.



В.А. Дуров, Н.Н. Стрекалов. Орден Красной Звезды. История учреждения награды и эволюция орденского знака. Кавалеры ордена.
2008 г., 336 с., илл.
2200 руб.

Эта книга посвящена истории одного из советских орденов — ордена Красной Звезды и является уже третьей публикацией серии «Энциклопедия советских наград» (первая книга — «Орден Ленина», вторая — «Орден Красного Знамени»).

К истории изучения народной иконы

Бесхитростные иконы, написанные в разное время крестьянскими художниками-самоучками, при всей их простоте исполнены с чувством, очень выразительны и в лучших своих образцах не уступают творчеству профессиональных иконописцев. Такие произведения сегодня принято обозначать термином «народная икона». И хотя понятие это требует существенных уточнений, мы пока будем его придерживаться [1].

Под определение «народная икона» в первую очередь подходят многие памятники северных писем. В разное время тема эта была так или иначе затронута многими исследователями. Изучая живопись Обонежья и учитывая предпосылки сложения северных писем, Э.С. Смирнова обратила внимание на их связь с различными видами народных художественных ремесел, но заметила, что вопрос о взаимодействии между иконописью и декоративным искусством еще не разработан [2]. Один из ее выводов звучит так: «*Живопись Севера — это в конечном счете крестьянское искусство*» [3].

М.А. Реформатская, исследуя историю возникновения северных писем, говорит о неповторимой самобытности этого искусства и отмечает, что недостаток выучки северных художников «*искупается живой и наивной свежестью их восприятия жизни, несложной, но выразительной силой созданных ими образов*» [4].

Г.И. Вздорнов пишет, что местные иконописцы, чаще всего крестьяне, в силу отдаленности, «*не имея прочных связей с городом и его культурой, пользуясь примитивными материалами... создавали иконы очень невысокого качества, способные удовлетворить лишь самые невзыскательные вкусы. Это была живопись, мало чем отличавшаяся от других видов крестьянского искусства, и часто икону местного происхождения легче и правильнее сопоставить с расписным туеском или коробьей, чем с иконой на аналогичный сюжет, доставленной из Новгорода и послужившей образцом для произведения северного художника*» [5].

Некоторые исследователи полагают, что понятие «народная икона» связано именно с Новым временем. Однако, исходя из сохранившихся памятников, думаю, что явление, которое мы называем народной иконой, существовало значительно раньше, и многие иконы Русского Севера это подтверждают. Народная икона бытовала не только на Русском Севере, но и на всей территории России во все времена иконописания.

В 1971 году увидела свет, пожалуй, первая специальная научная работа на тему народной иконы — статья В.Д. Королюка «Русская крестьянская иконопись (традиции и развитие)», которая начинается так: «*Для действительно систематического исследования вопросов развития крестьянской иконописи в России еще не пришло время*» [6]. Исследователь отмечает, что в настоящее время нет возможности точно сказать, когда на Руси появилась народная икона, и делает предположение, что в течение многих веков она развивалась параллельно с художественными школами. Неоднократно автор использует термин «народный иконописный примитив» и отмечает, что деревенские иконописцы совмещали иногда свои занятия с росписью прялок [7].

В.Д. Королюк относит к народной иконе широко бытовавшие в крестьянской среде по всей России так называемые «краснушки» и щепные подфолежные иконы. Полагаю, что это не совсем верно. Икона «для народа» совсем не значит — народная икона. Минимализация и упрощенность в технике и красках в «краснушке» и подфолежной иконе не являются составляющей «наивной» народной иконописи, напротив, это свидетельство высокой технологичности иконного производства, обусловленной скоростью иконописания и ценообразованием (вследствие высокой конкуренции на рынке). В производстве подобных икон, поставленном на поток, присутствует также разделение труда. Таким образом, расхожая икона («краснушка» и подфолежная) — икона профессиональная, чего нельзя сказать о народной («наивной») иконе.

В.Д. Королюк предлагает свою классификацию крестьянской иконы, которая более чем условна, и отмечает: «*Настоящая научная классификация потребует сбора и систематизации громадного материала и может быть результатом только большой и многолетней исследовательской работы*» [8].

В 1995 году был издан каталог к выставке «Примитив в России», снабженный небольшой статьей Е.В. Гладышевой [9]. В каталоге представлены 52 иконы с конца XVII по начало XX века с очень широкой географией, которые автор считает примитивом, хотя сразу же оговаривает условность термина «примитив». В статье сделана попытка, на мой взгляд, не самая удачная, выделить типы примитивов. Однако это был первый опыт систематизации



Икона «Апостолы Петр и Павел». Середина — последняя треть XVII в. Собрание музея «Невьянская икона».



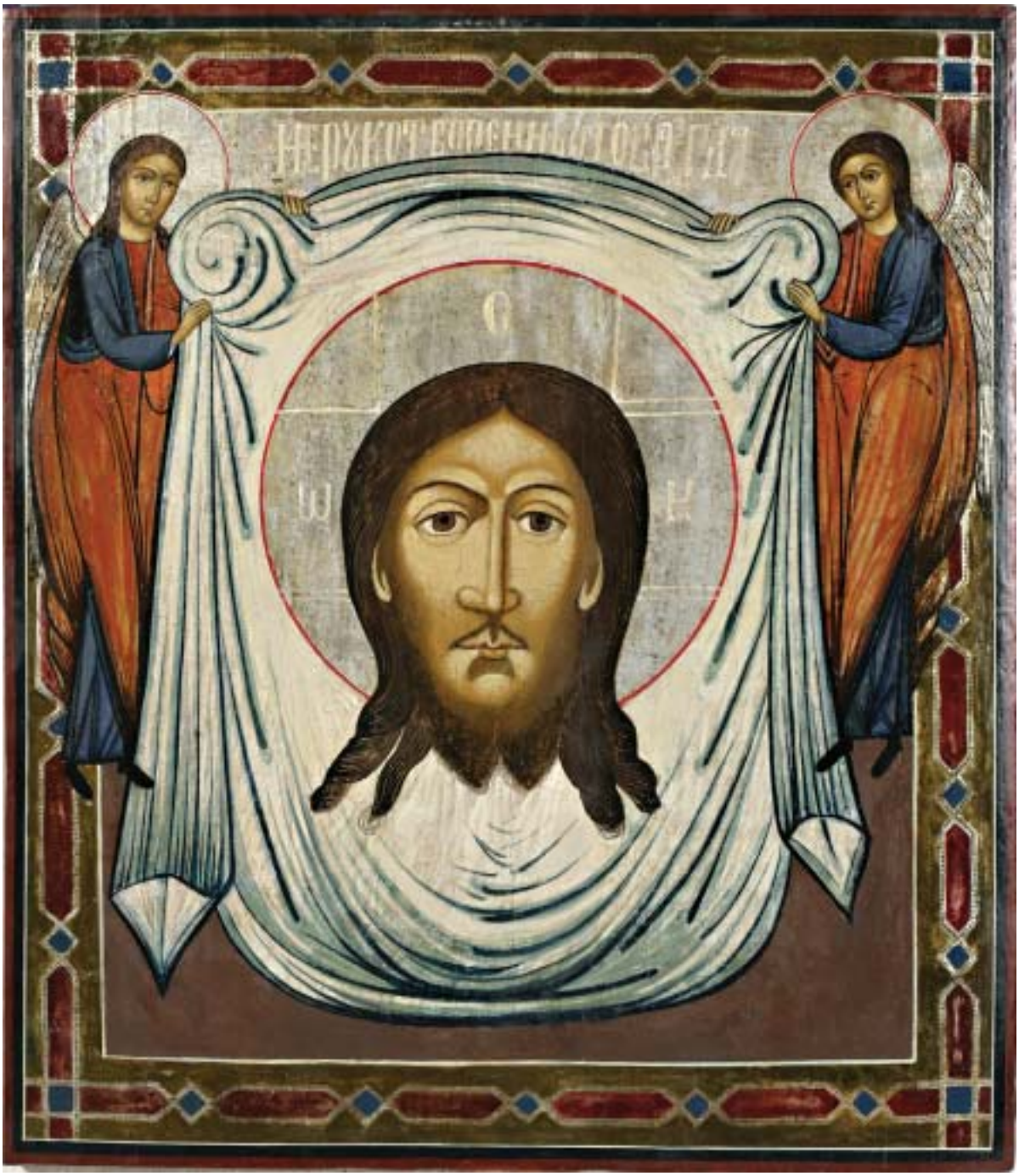
Икона «Богоматерь Одигитрия». XVIII в. Собрание музея «Невьянская икона».



Икона «Священномученик Власий». Начало XVIII в. Собрание Ю. Игнатьева, Москва.



Икона «Спас Великий Архиерей». Первая половина XIX в. Собрание музея «Невьянская икона».



Икона «Спас Нерукотворный». XIX в. Собрание музея «Невьянская икона».

подобного рода икон. Автор отмечает: *«Из-за отсутствия интереса к поздним памятникам большинство их не только не введено в научный обиход, но и не раскрыто. Поэтому целостной картины явления нет»* [10].

В 1996 году появилась статья специалиста по поздней иконе М.М. Красилина, где автор оговаривает: *«Действительно, при знакомстве с народными иконами их очень трудно признать примитивными...»* [11]. В небольшой по объему статье М.М. Красилин рассматривает особенности народного иконописания Дона, Кубани, Украины, а также Челябинской и Свердловской областей. Исследователь считает, что подобные иконы создавались в «один присест», и предполагает, что в народной иконе существовали региональные стилистические пристрастия, позволяющие определять их бытование.

Темы крестьянского иконописания в Новое время касались многие известные исследователи, в том числе Т.М. Кольцова[12] и О.Ю. Тарасов[13].

В 2001 году ГосНИИР выпустил сборник статей под редакцией М.М. Красилина[14]. В издании представлены работы, касающиеся и нашей темы[15]. В их числе статья И.Л. Бусевой-Давыдовой[16]. В частности, она отмечает, что одной

из проблем изучения поздних икон является четкое выделение так называемой «народной иконы», и добавляет: *«...В литературе под этим названием фигурируют весьма разные памятники, поскольку авторы руководствуются разными критериями отбора»*[17]. Далее И.Л. Бусева-Давыдова высказывает еще одно серьезное предположение: *«...вероятно, "народная икона" — это исконная категория русской иконописи: ее появление не связано с переходом от средневековья к Новому времени»*[18]. Ниже автор проводит четкую грань между народной иконой и «примитивом».

И наконец, в 2006 году вышел альбом-каталог «Русская икона XVIII века», где в разделе «Народная икона»[19] дан визуальный ряд из 40 икон, происходящих из разных регионов России.

Здесь же помещена небольшая, но очень емкая статья Н.И. Комашко, где, пожалуй, впервые (со ссылкой на И.Л. Бусеву-Давыдову) дается четкая формулировка понятия «народная икона»: *«...иконописное творчество, которое осуществлялось непрофессиональными художниками, выходцами из сельского духовенства и крестьянства, в расчете на такого же неискушенного сельского заказчика»*[20]. Далее автор признает, что *«"народная икона" — явление очень сложное для классификации по регионам и хронологии»*, отмечает ее индивидуальность в каждом конкретном случае, обращает внимание на консерватизм и приводит ряд особенностей народной иконы: *«тяготение к упрощению, лаконизм художественных средств, подчеркнутую выразительность, воздействие на зрителей с помощью цветового пятна и силуэта»*. Кроме того, отмечает Н.И. Комашко, *«золото в "народной иконе" не использовали, предпочитая обходиться серебром»*[21], редко применялись и цветные лаки *«из-за трудоемкости их приготовления»*. При этом, добавляет исследователь, несмотря на то, что мастера не использовали технологии профессиональной иконописи, ремесленной стороной они владели в совершенстве, *«поэтому, при всей наивности и незатейливости образного решения, их произведения, как правило, отличаются исключительной сохранностью красочного слоя»*. В статье также прослеживается эволюция народной иконы в XVIII веке и предполагается, что к концу XVIII века, а в отдаленных провинциях — в XIX веке, народная икона переродилась в «примитив»[22]. Хотя статья Н.И. Комашко касается только XVIII века, ее основные положения справедливы для народной иконы в целом.

На самом деле, опираясь на сохранившиеся памятники, мы имеем все основания полагать, что народное иконописание существовало и в первой половине XX века.

Например, на Урале в деревне Сысково Камышловского района по доносу комсомольцев в 1937 году был арестован наставник старообрядцев Елисей Петрович Губкин (1874 г. р.), который, не имея никакого специального образования и выучки, писал односельчанам иконы, а также иллюстрировал рукописные книги, за что и был расстрелян 17 января 1938 года[23].

Завершая этот обзор, мы видим, что, несмотря на серьезность темы, большое количество сохранившихся памятников и интерес к проблеме известных специалистов-искусствоведов, в России народная икона рассматривалась, как правило, в общем контексте поздней русской иконописи и до сих пор не опубликовано ни одного специального исследования по народной иконе.

Евгений РОЙЗМАН

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Одно из определений народной иконы: *«...иконописное творчество, которое осуществлялось непрофессиональными художниками, выходцами из сельского духовенства и крестьянства, в расчете на такого же неискушенного сельского заказчика»* (Комашко Н.И. **Народная икона**//Русская икона XVIII века. М., 2006. С. 26).

2 См.: Смирнова Э.С. **Живопись Обонежья XIV–XVI веков.** М., 1967. С. 87.

3 Там же. С. 107.

4 Реформатская М.А. **Северные письма.** М., 1968. С. 15.

5 Вздорнов Г.И. **О «северных письмах»**//Сов. искусствоведение. 80/1. М., 1981. С. 48–49.

6 Королюк В.Д. **Русская крестьянская иконопись (традиции и развитие)**/Etudes balkaniques. 1971. № 3. P. 83–101.

7 См.: Королюк В.Д. Русская крестьянская иконопись (традиции и развитие). P. 92.

8 Там же. P. 101.

9 См.: Гладышева Е.В. **Примитив в иконописи**//Примитив в России. М., 1995. С. 28–39.

10 Там же. С. 39.

11 Красилин М.М. **Народные иконы: региональные особенности**// Русское народное искусство. Сообщения 1996. Сергиев Посад, 1998. С. 40–52.

12 См., например: **Крестьянская живопись Поважья: Из собраний музеев Архангельской области**: кат./сост. Т.М. Кольцова. М., 2003.

13 См.: Тарасов О.Ю. **Икона и благочестие: Очерки иконного дела в императорской России**. М., 1995.

14 См.: **Русская поздняя икона от XVII до начала XX столетия**/под ред. М.М. Красилина. М., 2001.

15 См.: Басова М. **К вопросу типологии церковной живописи XIX – начала XX века**//Там же. С. 263–271; Бочаров Г. **О некоторых направлениях в иконописи XVIII–XIX веков**//Там же. С. 7–16; Вилламо Х. **Народные иконы**//Там же. С. 271–281; Пуцко В. **Русская иконопись XVIII – начала XX века: на перекрестках культурных традиций**//Там же. С. 31–45; Шитова Л. **Живописная школа Троице-Сергиева монастыря в XVIII веке**//Там же. С. 87–101.

16 См.: **Бусева-Давыдова И.Л. Основные проблемы изучения поздней русской иконописи**//Там же. С. 17–30.

17 Сам я также неоднократно с этим сталкивался.

18 См.: Бусева-Давыдова И.Л. **Основные проблемы изучения поздней русской иконописи.** С. 24.

19 См.: **Русская икона XVIII века.** С. 264–315.

20 Комашко Н.И. **Народная икона.** С. 26.

21 По мнению А. Ильина, с которым я полностью согласен, в народной иконе металлы не применялись вообще. Умение класть золото, серебро и имитацию – как правило, признак искушенного, профессионального иконописца.

22 См.: Комашко Н.И. **Народная икона.** С. 28. Здесь я не совсем согласен с автором и имею на этот счет свое мнение.

23 См.: Клюкина Ю.В. *«...Проживая в молельне, занимается изготовлением и распространением контрреволюционной литературы...»* (данные к биографии старообрядческого «изуграфа» XX в. Е.П. Губкина по материалам судебно-следственного дела)//Вестн. музея «Невьянская икона». Вып. 1. Екатеринбург, 2002. С. 107–122.

hargesheimer & günther
KUNSTAUKTIONEN DÜSSELDORF

АУКЦИОН ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО/ ИСКУССТВО И АНТИКВАРИАТ
16. И 17. СЕНТЯБРЯ 2011 | 10:00

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЙ ПРОСМОТР:
08.09.2011 – 14.09.2011

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


GOLICKE, WASILI ALEXANDROWITSCH

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



Каталог предметов искусства и антиквариата, находящихся в розыске.
Часть 1.
2006 г. 2500 руб.

По результатам национальной премии «Лучшие книги и издательства года-2006» эта книга признана лучшей в области культуры.

+ БОНУС: Каталог орденов, нагрудных знаков и медалей, находящихся в розыске.
Внимание, розыск! Часть 3.
2007 г.

Издание включает в себя несколько тысяч номеров находящихся в розыске орденов, нагрудных знаков и медалей императорской России, СССР, Российской Федерации и других государств.



Клаус Люббе.
Германское холодное оружие 1740—1945 гг.
Klaus Lubbe. German Sidearms and Bayonets.
Deutsche Seitengewehre und Bajonette.
1740—1945.
2000 г. 2-е издание. 364 с.
1200 руб.

Каталог-ценник подробно описывает 453 экземпляра германского холодного оружия (а также французского и ряда других стран): носимого х/о и штыков. Приводятся фотографии оружия вместе с ножнами, а также клейм изготовителей. Даны цены в долларах и евро.



М.А. Неглинская.
Китайские перегородчатые эмали XV — первой трети XX века. Собрание Государственного музея Востока.
2006 г. 800 руб.

С XV до начала XX века искусство перегородчатой эмали процветало в пекинских мастерских и пользовалось особым покровительством императора. Каталог Государственного музея Востока в Москве является первым отечественным изданием, посвященным данному виду китайского ремесла. Приводятся принципы атрибуции предметов, а также марки и клейма мастеров и образцы фальшивых клейм.



Н.Г. Троепольская.
Клейма на изделиях из драгоценных металлов 1917—2000 гг.
(СССР — Россия).
2005 г., 720 с., 2800 руб.

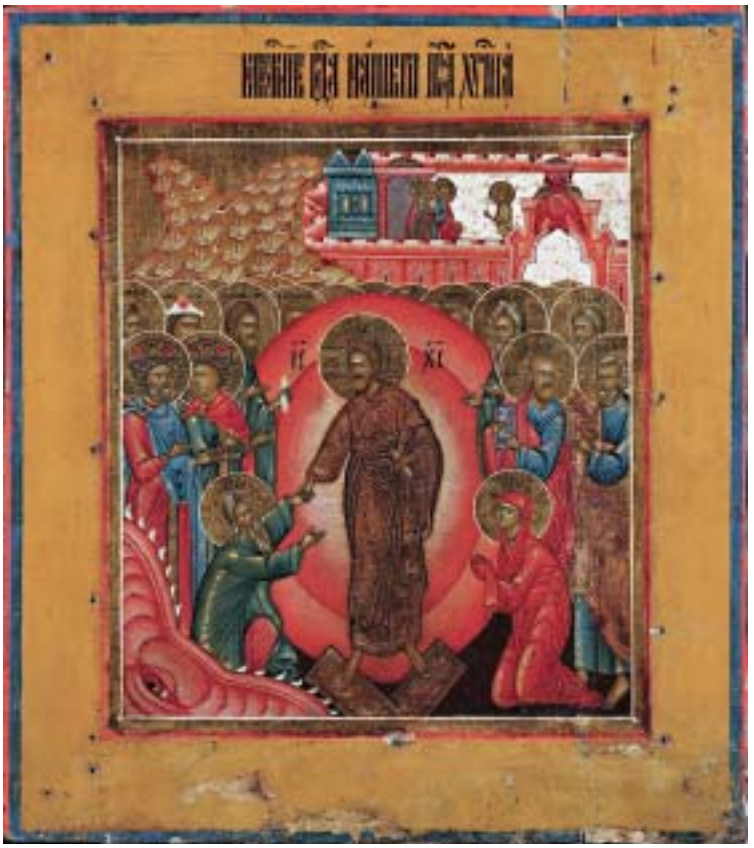
Развитие ювелирного производства в России XX века. Являясь естественным продолжением известного справочника, опубликованного в книге «Золотое и серебряное дело XV—XX веков».

Эти и другие книги вы можете приобрести в издательстве
Тел.: (499) 248-7408
(495) 585-7312
Сайт в Интернете:
www.shopuuu.ru

Народная икона и старообрядчество

Когда разговор заходит о старообрядческой иконе, об иконах известных нам старообрядческих центров, то в первую очередь вспоминаются прекрасные памятники владимирских иконописных сел – Палеха и Мстеры, тонкое и изящное письмо художественных центров Верхнего Поволжья – Ярославля и Романова-Борисоглебска, замечательные по исполнению иконы Выга, Невьянска и Ветки.

Уже давно замечено, что в том или ином городе или местности, где в XVIII–XIX веках в силу определенных причин имел место бурный экономический рост, а население в значительной мере состояло из богатых купцов и промышленников-староверов, появлялась своя местная иконопись, часто очень высокого уровня. Введенная в научный оборот сравнительно недавно старообрядческая иконопись таких центров, как, например, Сызрань, Калуга, Павлово на Оке, – лучшее тому подтверждение.



1. Икона «Воскресение — Сошествие во ад». Начало XIX в. Выг. Собрание музея «Дом иконы на Спиридоновке».

Старообрядцы очень ценили древние, «дониконовские» образа. В истории старообрядчества было немало случаев, когда староверы покупали в храмах господствующей церкви старые иконы, прекрасно понимая, в отличие от православного духовенства, их ценность. Например, приобретение купцом-федосеевцем из города Судиславля Костромской губернии Николаем Папулиным 1350 икон из Сольвычегодского собора для своей моленной и для нужд собратьев по вере. Известно, что продал ему эти иконы сольвычегодский протоиерей Афанасий Кириллов[1].

Ревнители «древлего благочестия» прекрасно разбирались и во всех тонкостях иконописания, отличая разные школы, стили и «пошибы». В рассказе известного писателя Н.С. Лескова «Запечатленный ангел» приводится диалог англичанина со старовером, который так говорит о знатоках иконного письма среди своих: «*...и у нас есть таковые любители из самых простых мужичков, что не только все школы в чем, например, одна от другой отличаются в письмах: устюжские или новгородские, московские или вологодские, сибирские либо строгановские, а даже в одной и той же школе известных старых мастеров русских рукомесло одно от другого без ошибки отличают*»[2]. Ценили старообрядцы и высокохудожественные иконы современных им мастеров: той же Выгореции, Палеха, Мстеры, Невьянска. Они спокойно могли заплатить за работу иконописцу огромные деньги, например, 10 рублей за одну икону, что по ценам начала XIX века было целое состояние. Означает ли все вышесказанное, что народная икона* и старообрядческая икона являются несовместимыми

* *Под народной иконой мы понимаем икону, выполненную мастером, не имеющим профессиональной выучки. Народную икону следует отличать от ремесленного примитива, например, от продукции иконописных мастерских Холуя, иконы которых миллионными тиражами развозились по всей России.*



2. Икона «Богоявление». Начало XIX в. Поморские письма. Санкт-Петербург (?). Частное собрание, Москва.





4. Икона «Чудо архангела Михаила о Флоре и Лавре». Первая половина XIX в. Поморские письма. Русский Север. Собрание музея имени Андрея Рублева.

3. Икона «Апостол Иоанн Богослов в молчании, с избранными святыми на полях». Начало XIX в. Поморские письма. Санкт-Петербург (?). Собрание музея имени Андрея Рублева.

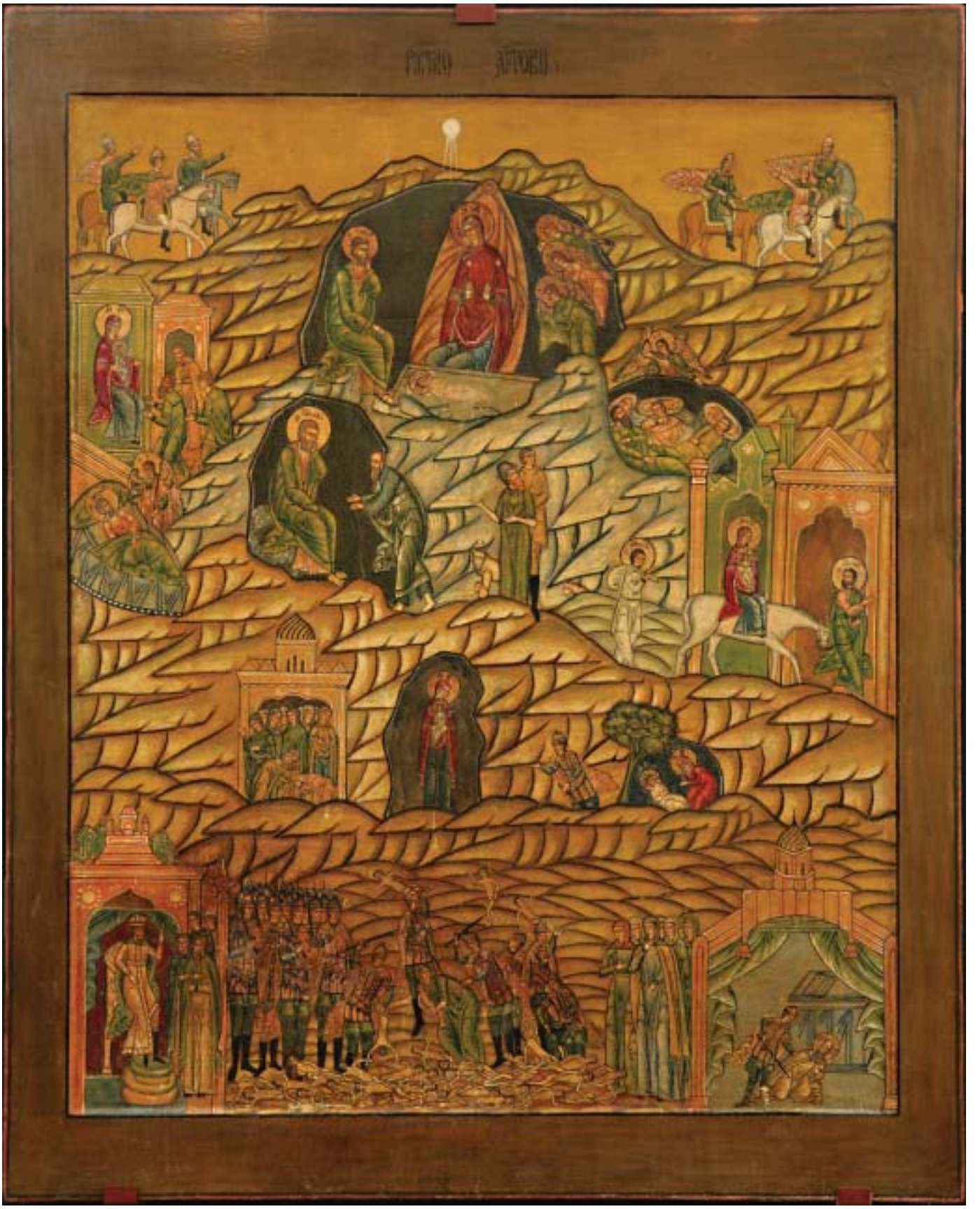
понятиями и простых икон примитивного письма никогда не было у старообрядцев?

Безусловно, нужно отметить, что во многих регионах компактного проживания староверов существовали центральные иконописные мастерские, часто при старообрядческих монастырях — духовных центрах того или иного согласия. Туда приглашались и там работали лучшие мастера иконного дела. Такие мастерские были неотъемлемой частью духовной культуры староверов: в них вырабатывались стилистика и каноны иконописания, на которые ориентировались другие старообрядцы этого согласия. Такими были Выговская киновия для староверов-беспоповцев, прежде всего поморцев, ветковские, стародубские, иргизские монастыри и Гуслица — для поповского согласия, Преображенка — для федосеевцев, Невьянск — для часовенных и другие. На периферии этих центров, в дальних деревеньках, скитах и пустынях работали местные, часто непрофессиональные иконописцы-староверы, копировавшие стилистику старообрядческих метрополий. Здесь необходимо ответить на один вопрос: а каковы основные признаки появления и бытования народной иконы в принципе? Думается, ответ достаточно прост: это бедность населения и удаленность от основных иконописных центров. Для старообрядческой народной иконы есть и третий признак — конфессиональный, речь о котором пойдет ниже.

Обратимся, например, к художественному наследию Выга и Поморья, представленному, в частности, в большом количестве на выставке «Искусство Поморья XVIII—XIX веков», проходившей в ЦМиАР в апреле — августе этого года (журнал «Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования» в июньском номере (89) подробно ее освещал). Так, наряду с иконами собственно выговской мастерской с характерными художественными и стилистическими признаками (илл. 1), а также иконами «рафинированного поморского стиля», происходящих, вероятно, из других мест (возможно, Санкт-Петербург) (илл. 2, 3), мы видим иконы с сильной народной струей: «Чудо архангела Михаила о Флоре и Лавре» и «Огненное вознесение пророка Илии» (илл. 4, 5). Думается, здесь как раз можно говорить о влиянии Выга как духовного и художественного центра поморского согласия на народное иконописание старообрядческого населения Русского Севера, где местные иконописцы каждый по-своему интерпретируют характерный выговский стиль. Народные черты несет в себе и поморская по стилю икона «Рождество Христово» (илл. 6); она была создана уже в конце XIX века, после закрытия обители, когда была утрачена традиция выговского иконописания. Исследователями неоднократно отмечалось, что на Севере России сильный стимул подъему народной иконописи мог дать как раз разгон в середине XIX века Выговского монастыря. Разошедшиеся по северным деревням выгорецкие художники и умельцы оказали огромное влияние на развитие северорусского народного искусства [3, 4].



5. Икона «Огненное вознесение пророка Илии». Начало XIX в. Поморские письма. Русский Север. Частное собрание, Москва.



6. Икона «Рождество Христово». Конец XIX в. Поморские письма. Русский Север. Собрание А. Липницкого.



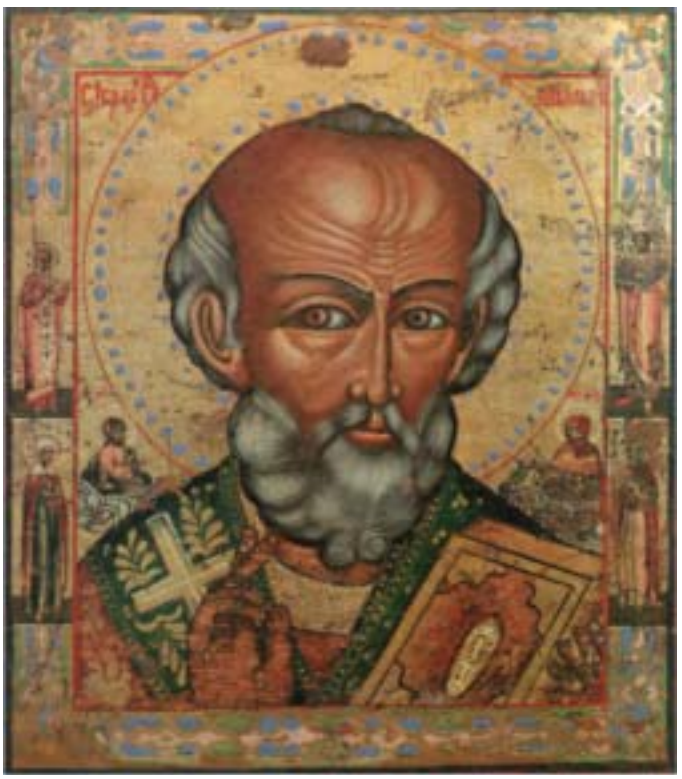
7. Икона «Благовещение». 1880 г. Ветка. Е.И. Андрианов.
Собрание Ветковского музея народного творчества.



8. Икона «Спас Нерукотворный». Икона. Конец XVIII в. Ветка. Частное собрание, Москва.



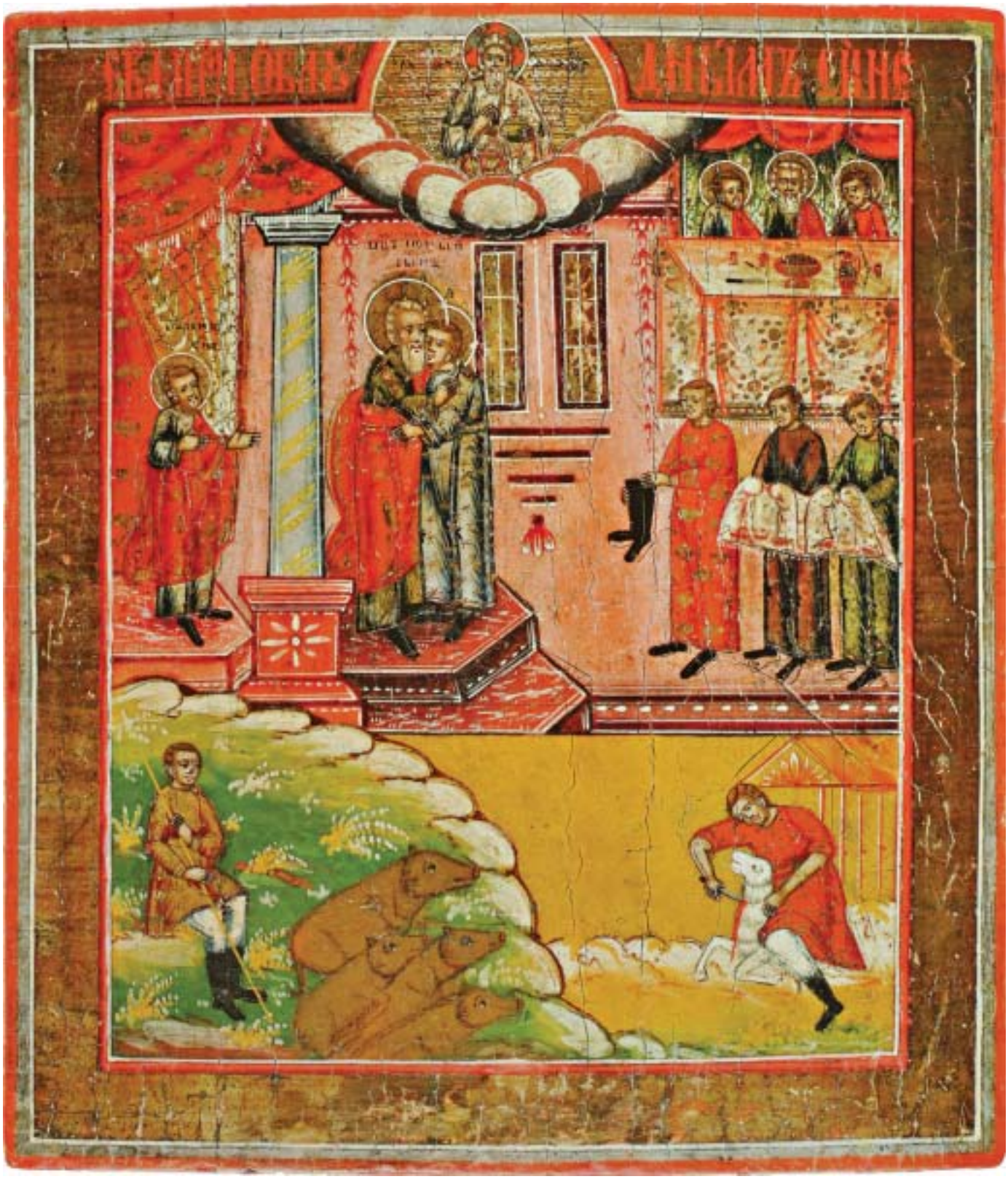
9. Икона «Четырехчастная». Середина XIX в. Ветка. Старообрядческий храм, Черниговская обл.



10. Икона «Святой Николай Чудотворец». Конец XIX в. Липованские письма. Собрание муниципального музея личных коллекций им. А. В. Блещунова, Одесса.

В иконах Ветки, известного старообрядческого центра Юго-Запада России, мы видим сильное влияние традиций Оружейной палаты. Это влияние мы находим в приемах написания личного письма, в изображении барочной архитектуры и «живоподобного» пейзажа, а также в использовании таких художественных приемов, как цветные лаки, черневая роспись, цировка и проскребка по золоту (илл. 7, 8). Известно, что на формирование ветковского иконописного стиля оказывали также непосредственное воздействие и художественные традиции Костромы, Ярославля и Калуги. Но наряду с иконами тонкого письма, сближающими эти памятники с произведениями лучших мастеров данных центров, в иконописи Ветки мы встречаем и другие иконы, как и в искусстве Поморья, — с сильным народным влиянием (илл. 9—11). Это могли быть как иконы, написанные народными иконописцами собственно ветковского региона, так и мастерами-старообрядцами из Буковины, Бессарабии, Добруджи и Молдово-Волошских земель, которые в своем творчестве ориентировались на Ветку (липованские письма). Необходимо также отметить, что наряду с вышеупомянутыми художественными центрами для ветковской иконописи в целом характерно значительное влияние местных народных писем. Это выражалось в общем ярком и праздничном колорите, а также обилии цветов, букетов, гирлянд и другой орнаментики как на самих иконах, так и на шитых окладах, киотах и рамах.

Рассмотрим иконы Горнозаводского Урала — этого известного старообрядческого центра. Памятники само-



11. Икона «Возвращение блудного сына». Вторая половина XIX в. Ветка. Собрание К. Эберхарда, Германия.



12. Икона «Троица Ветхозаветная». 70-е гг. XVIII в. Невьянск. Собрание музея «Невьянская икона».



13. Икона «Перенесение мощей святителя Николая». 1821 г. Невьянск. И.В. Богатырев. Собрание музея «Невьянская икона».



14. Икона «Богоматерь Всех скорбящих Радость». Вторая половина — конец XIX в. Нижнеиргинск. Собрание музея «Невьянская икона».



15. Икона «Избранные святые». Вторая половина XIX в. Красноуфимск. Собрание музея «Невьянская икона».



16. Икона «Покров Богоматери». Вторая половина — конец XIX в. Красноуфимск. Собрание музея «Невьянская икона».

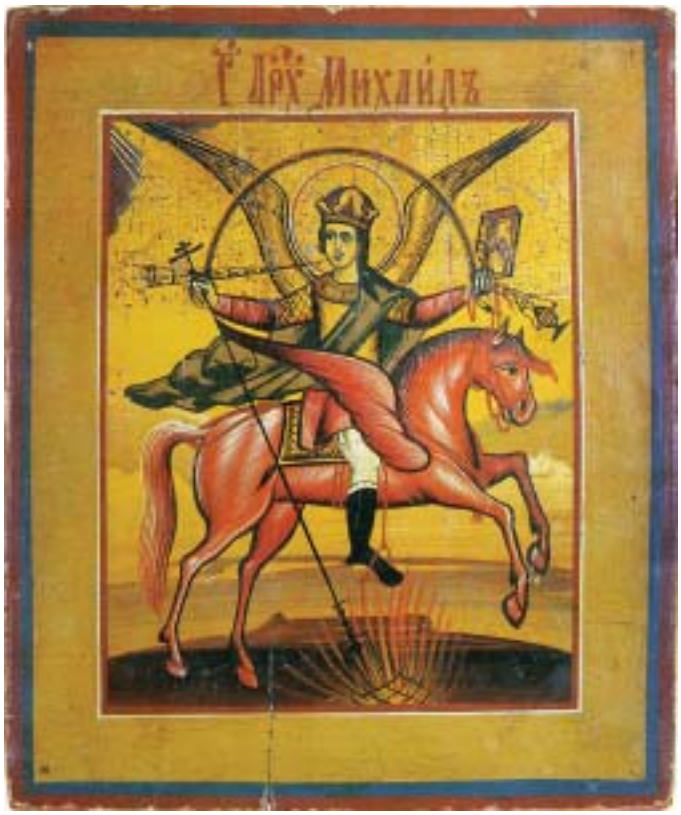
го Невьянска — второй половины XVIII (ориентированные на поморский стиль), а также первой половины и середины XIX столетия («богатыревский» стиль) — это иконы очень высокого уровня (илл. 12, 13). Очевидно, что появление дорогих, писанных на золоте икон «богатыревского» стиля можно связать не только с распространением единоверия в начале XIX столетия (и соответственно — легализацией иконописцев), но и с бурным экономическим подъемом этого региона. Как следствие — невьянские мастера стали получать заказы от богатых местных старообрядцев: купцов, заводчиков и золотопромышленников. Если у староверов Невьянска или Екатеринбурга преобладали иконы очень хорошего письма, выполненные профессиональными мастерами, то в иных старообрядческих местах уральского региона (Красноуфимск, Курган, Шадринск и другие) мы встречаем иконы ярко выраженного народного стиля (илл. 14–16, 18–22). Так, на ряде красноуфимских икон можно видеть орнамент на полях, близкий по росписи домашней утвари (илл. 17).

Памятники народной иконописи можно найти и в старообрядческом искусстве сибирского региона. Несмотря на то что точные места происхождения некоторых из них неизвестны, старообрядческий характер заказа не вызывает никаких сомнений (илл. 24). Безусловно, к самобытной народной культуре, связанной со старообрядческой средой, можно отнести и творчество сузунских мастеров-иконописцев (о самом Сузуне как центре иконописного народного промысла речь пойдет в отдельной статье). Тут резонно может возникнуть вопрос: всегда ли народная икона с признаками «древлего благочестия» — титлы «IC XC», восьмиконечного креста, двоеперстия, фигуры Ангела Хранителя и других — была уделом иконописания только староверов? Известный исследователь северных писем Т.М. Кольцова, описывая икону «Святой Николай Чудотворец» 1805 года мастера Ивана Алексеева Богданова-Карбатовского, приводит следующее наблюдение: *«В трактовке образа Николы 1805 года обращает на себя внимание нарочито подчеркнутое двуперстное перстосложение и написание титлов «IC XC». И в дальнейшем иконописец не отошел от этих старообрядческих признаков. Старшие мастера артели использовали сугубо официальную символику, поскольку они родились и работали на землях Кийского Крестного монастыря, где заказчик строго следовал официальному православию. Во второй половине XVII—XVIII веков земли в нижнем течении Онеги были мало подвержены влиянию старообрядцев. Противоположные тенденции появились лишь на рубеже XVIII—XIX веков, после секуляризации земель»*[5].

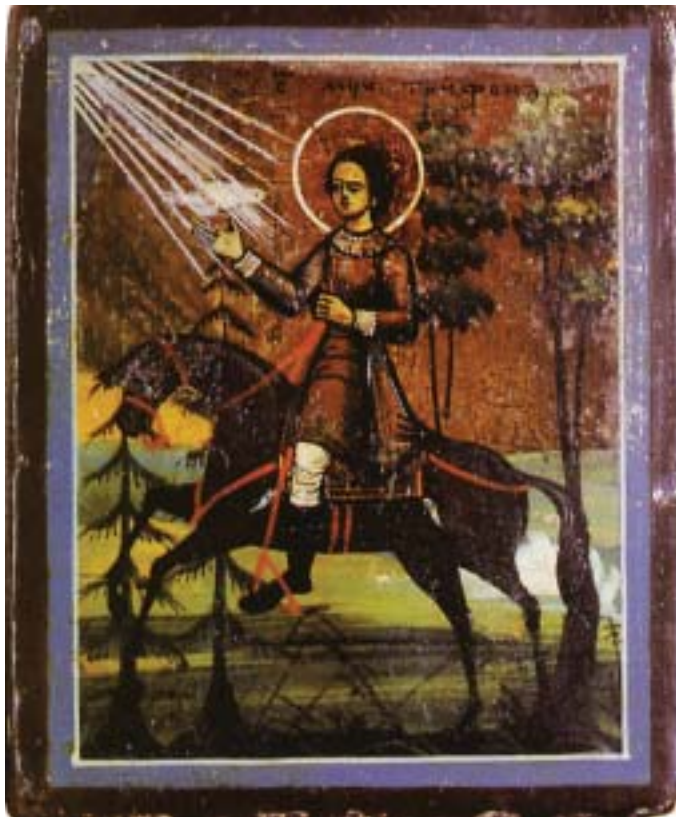
Не менее интересное наблюдение приводит и В.Д. Королюк в своей статье «Русская крестьянская иконопись»: *«Сплошь и рядом деревенские образа подчеркивают приверженность их исполнителей к двуперстию. Это не значит отнюдь, что двуперстие является непременным атрибутом крестьянского примитива, как и не значит, что двуперстие всегда, например, в благословляющем жесте должно означать принадлежность иконописца*



17. Икона «Богоматерь Всех скорбящих Радость». Первая половина XIX в. Красноуфимск. Собрание музея «Невьянская икона».



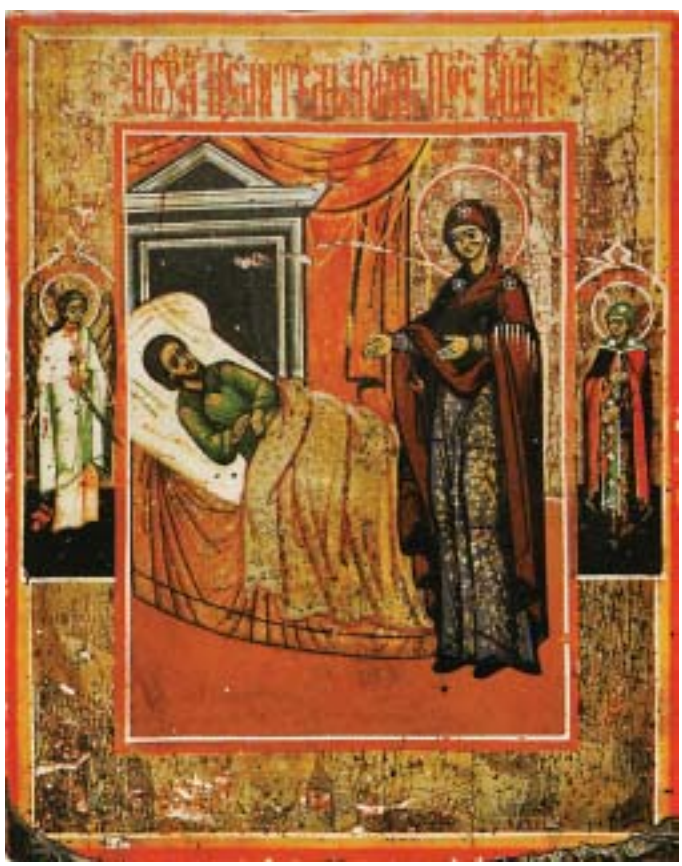
18. Икона «Святой Архистратиг Михаил». Конец XIX в. Урал. Собрание Курганского областного художественного музея.



19. Икона «Святой мученик Трифон». Конец XIX в. Урал. Собрание Курганского областного художественного музея.

к расколу. Однако уже сто лет тому назад П.И. Мельниковым было замечено, что цена деревенской иконы повышалась в том случае, если вместо надписи ІИС помещалась надпись ІС, а перстосложение было двуперстным. Эти иконы охотно раскупались раскольниками-поповцами и даже православными... Сам П.И. Мельников был склонен объяснять распространение такого рода икон (с двуперстием) сознательным стремлением части раскольников поддержать раскол и даже привлечь к себе новых сторонников, почему и предлагал меры для пресечения свободной торговли деревенскими образами»[3,6]. Таким образом, можно сделать определенный вывод: икона, в том числе и народная, с характерными признаками старовериа, могла быть написана или в самой старообрядческой среде старообрядческим же иконописцем; или православным мастером, работавшим для старообрядцев; или же под сильным их влиянием — для местных крестьян, которые традиционно тяготели к такого рода иконам и очень уважали и почитали ревнителей старой веры.

Хочется обратить внимание на иконы, написанные уже в советское время, особенно на те, которые были созданы с 30-х по 90-е годы — период утерянных традиций иконописи. Например, икона «Огненное вознесение пророка Илии», в которой мы видим попытку явно непрофес-



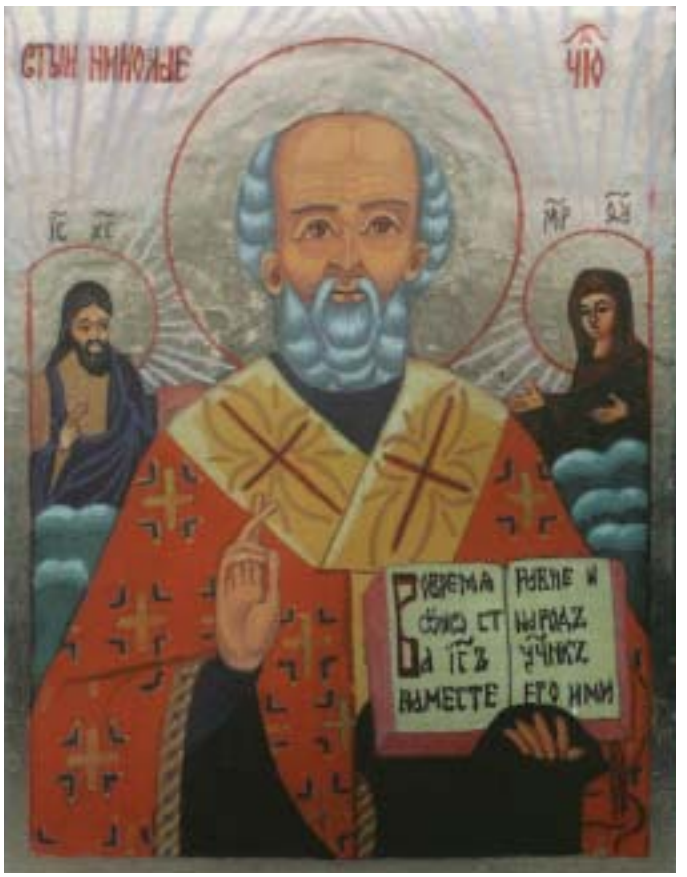
20. Икона «Богоматерь Целительница». Конец XIX — начало XX в. Урал. Собрание Шадринского краеведческого музея им. В.П. Бирюкова.



21. Икона «Огненное вознесение Илии». Середина XIX в. Зауралье. Собрание музея «Невьянская икона».



22. Икона «Святая Великомученица Екатерина». Середина XIX в. Зауралье. Собрание музея «Невьянская икона».



сионального иконописца написать икону (на старой доске) в «поморском» стиле (илл. 25). Неумелое написание ликов, горок, ошибка в написании лика Илии, вместо Елисея, в сцене перехода реки Иордан, стилистические и грамматические ошибки в надписях — все это выдает руку иконописца-самоучки. Икона несет в себе явные признаки старообрядчества: благословляющая десница, восьмиконечный крест, фигура Ангела Хранителя. Вполне возможно, что написана она была старовером-беспоповцем, может, даже представителем мало изученного согласия бегунов-странников (один из вариантов прочтения неумелой надписи на полях: «*Странник пророк Илия*»). В любом случае этот предмет является интересным памятником народной старообрядческой иконописи, выполненным в советское время.

Еще один любопытный пример поздней народной старообрядческой иконы — образ Святого Николая, написанный иконописцем-некрасовцем из села Казашко (Болгария) Василием Филипповым в 90-е годы XX столетия (илл. 23). Оторванный от общения с собратьями по вере в других общинах и вынужденный проживать в замкнутом мире в окружении нестароверов (местное болгарское население), иконописец сумел создать неумелые с профессиональной точки зрения, но вместе с тем трогательные и наивные иконы.

23. Икона «Святой Николай Чудотворец». 90-е годы XX в. В. Филиппов, с. Казашко, Болгария.



24. Икона «Святой Николай Чудотворец». Конец XIX в. Сибирь. Собрание Иркутского областного художественного музея.



25. Икона «Огненное вознесение пророка Илии».
Середина XX в. Частное собрание, Москва.

Особое место в старообрядческой культуре занимает меднолитая пластика. Как известно, особенности этого вида прикладного искусства — тиражированность, прочность и небольшие размеры — способствовали поистине гигантскому распространению крестов, икон и складней по всей территории России. Эти предметы как прошедшие «очищение огнем» и не изготовленные «вероотступниками-никонианами» получили самое широкое распространение среди староверов различных толков и согласий. Исследователи выделяют три основных центра меднолитого промысла: Выг (Поморье), Преображенку и Гуслицы. Но на периферии этих центров, как и в случае с темперными иконами, возникали свои мастерские, где мастера (часто непрофессионалы) изготавливали предметы для местных старообрядцев по поморским, московским или гуслицким моделям. Эти иконы или складни, часто грубой отливки, с бедным цветом эмали или без нее, вполне могут олицетворять понятие «народная икона» в медном литье (илл. 26—46). Характерно, что некоторые из них изготавливались в единичных экземплярах, например, икона «Огненное вознесение Илии» (илл. 47), которая, со слов владельца, была привезена из дальнего сибирского скита и аналог которой ни разу нам не встречался.

Говоря о причинах возникновения и бытования народной иконы (бедность населения и удаленность от основных художественных центров), необходимо отметить и еще одну причину, характерную именно для старообрядчества, — конфессиональную. У староверов существовал ряд толков, отколовшихся от основного согласия, которые в определенных случаях могли заказать иконы только своим мастерам-единоверцам. Речь идет, например, о токаревском согласии. Основными чертами этого согласия, наряду



26. Трехстворчатый складень «Деисус». Чеканка по латуни. Конец XIX — начало XX в. Россия. Собрание Ю. Малофеева.



27. Трехстворчатый меднолитой складень «Деисус». Конец XVIII в. Выг. Собрание С. Афонина.



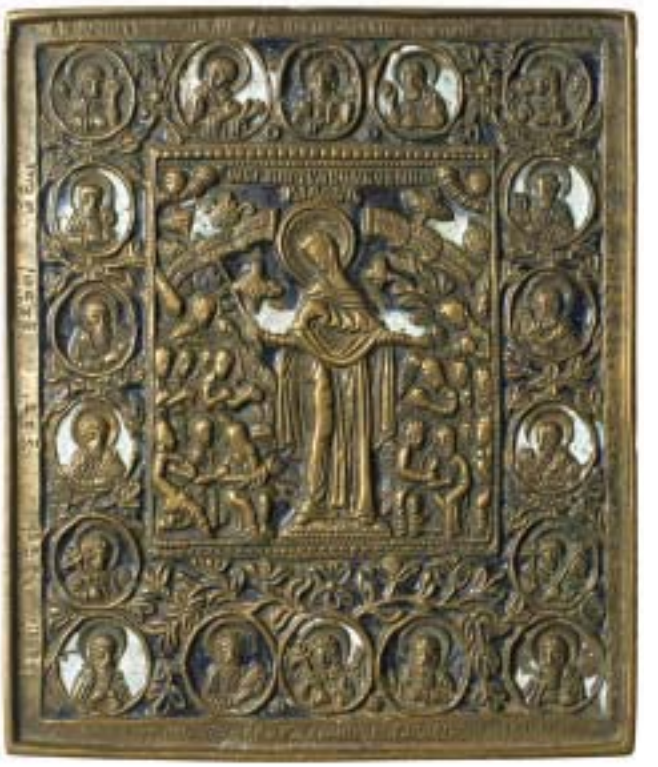
28. Меднолитая икона «Богоматерь Всех скорбящих Радость». Конец XIX в. Москва. Собрание С. Афонина.



29. Меднолитая икона «Богоматерь Всех скорбящих Радость». Вторая половина — конец XIX в. Россия. Собрание С. Афонина.



30. Меднолитая икона «Богоматерь Всех скорбящих Радость». Конец XIX в. Россия. Собрание С. Афонина.



31. Меднолитая икона «Богоматерь Всех скорбящих Радость». Конец XIX в. Россия. Собрание С. Афонина.



32. Меднолитая икона «Богоматерь Всех скорбящих Радость». Конец XIX в. Москва. Р.С. Хрусталев. Собрание С. Афонина.



33. Меднолитая икона «Богоматерь Всех скорбящих Радость». Конец XIX в. Россия. Собрание С. Афонина.



34. Меднолитая икона «Богоматерь Всех скорбящих Радость». Конец XIX в. Россия. Собрание С. Афонина.



35



36

35. Трехстворчатый меднолитой складень «Богоматерь Всех скорбящих Радость и избранные святые». Начало XIX в. Гуслицы. Собрание С. Афонина.

36. Меднолитая икона «Богоматерь Всех скорбящих Радость». XIX в. Россия. Собрание С. Афонина.

37. Меднолитая икона «Богоматерь Всех скорбящих Радость». XIX в. Россия. Собрание С. Афонина.

38. Меднолитая икона «Богоматерь Всех скорбящих Радость». XIX в. Россия. Собрание С. Афонина.

39. Меднолитая икона «Богоматерь Всех скорбящих Радость». XIX в. Россия. Собрание С. Афонина.



37



38

39



40. Трехстворчатый меднолитой складень «Деисус. Избранные святые». Вторая половина XVIII в. Выг. Собрание С. Афонина.



41. Трехстворчатый меднолитой складень «Деисус. Избранные святые». XIX в. Россия. Собрание С. Афонина.



42. Меднолитая икона «Покров Богоматери». Конец XIX в. Москва. Собрание С. Афонина.



43. Меднолитая икона «Покров Богоматери». Конец XIX в. Россия. Собрание С. Афонина.



44. Меднолитая икона «Огненное вознесение пророка Илии». Конец XIX в. Москва. Р.С. Хрусталев. Частное собрание.



45. Меднолитая икона «Огненное вознесение пророка Илии». Конец XIX в. Москва. Частное собрание.



46. Меднолитая икона «Огненное вознесение пророка Илии». Конец XIX в. Россия. Частное собрание.



47. Меднолитая икона «Огненное вознесение пророка Илии». Конец XIX в. Сибирь? Частное собрание.





48. Меднолитая икона «Огненное вознесение пророка Илии». Конец XIX — начало XX в. Частное собрание. Справа — фрагмент.

с отрицанием общины и придания институту духовных отцов вида трехчинной иерархии, было неприятие изображения Бога Отца. Обладая большим красноречием, руководитель согласия — наставник из Городца Нижегородской губернии Григорий Евдокимов Токарев активно проповедовал свое учение. Больше всего сторонников у него было среди староверов-поморцев уральского и сибирского регионов. Отлученный за «ересь» на поморском соборе 1905 года в городе Самаре [7], Токарев продолжал активно отстаивать свое учение, за что был окончательно отлучен от церкви на Первом Всероссийском соборе христиан-поморцев в 1909 году. Примерно в это время он переехал на Алтай в окрестности Бийска, где продолжил проповедовать свое учение. Позже «токаревцы», наряду с изображением Бога Отца, стали отвергать и иконы, на которых были изображены посторонние предметы, животные или бесы (как, например, «рябиновцы»). Известно, что в 30-х годах последователи учения Токарева стали переселяться с Алтая на Дальний Восток и их центром стало село Калиновка. В настоящее время мы знаем несколько малочисленных групп в Сибири, на Алтае (Новокузнецк, Бийск) и Дальнем Востоке (села Саратовка и Чугуевка Приморского края). Таким образом, не принимая иконы с изображением Бога Отца, старообрядцы-«токаревцы» могли изменить матрицу меднолитой иконы «Огненное вознесение пророка Илии», святого, очень почитаемого всеми староверами. Эта народная, в нашем понимании, грубой отливки икона, с бедными по цвету и плохо положенными эмалями, с титлой «I.Х.» (Иисус Христос), вместо традиционной «Г.С.» (Господь Саваоф), вполне может быть отнесена к художественному наследию «токаревцев», одного из наименее изученных согласий в истории старообрядчества (илл. 48).

Таким образом, можно сделать безусловный вывод о том, что народная икона является неотъемлемой частью старообрядческой культуры, а дальнейшее ее изучение и введение в научный оборот позволит и далее заполнять лакуны в нашей истории.

Михаил ЧЕРНОВ

Автор благодарит **С. Афонина** за помощь в подготовке статьи.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Пивоварова Н.В. **Об одном эпизоде из истории «борьбы с расколом» в середине XIX в.**: Судиславские моленные Н.А. Папулина и их судьба по документам Российского государственного исторического архива//Старообрядчество в России (XVII–XX вв.): Сб. науч. трудов. Вып. 3. М., 2004. С. 358–384.

2 Лесков Н.С. **Очарованный странник.** Повести и рассказы. М.: Художественная литература, 1981. С. 159.

3 Королюк В.Д. **Русская крестьянская иконопись.** Etudes balkaniques, № 3, 1971. С. 83–101.

4 Вишневская В.М. **Свободные кистевые росписи**//Русское народное искусство Севера. Л., 1969. С. 12–16.

5 Кольцова Т.М. **Иконы Северного Поонежья.** М.: Северный паломник, 2005. С. 69.

6 Сборник Нижегородской ученой архивной комиссии, т. 9. **В память П.И. Мельникова.** Нижний Новгород, 1910. С. 323.

7 **Деяния Собора поморского законобрачного согласия в Самаре в 1905 году.** (Документы Собора предоставлены Председателем Совета самарской общины Древлеправославной Поморской Церкви П.В. Половинкиным.)



А.И. Рудиченко. Награды императорской России в период Гражданской войны.
Законодательство, практика награждения, типы и разновидности.
2007 г., 432 с., илл.
2500 руб.

В книге проанализирована наградная законодательная политика командования белых формирований разных регионов России в условиях Гражданской войны 1918—1921 гг. Рассмотрена практика награждений российскими императорскими наградами в различных белых армиях. Материал сопровожден публикацией всех обнаруженных в архивах документов, большинство из которых публикуется впервые.



А.И. Вилков. Призовые часы в Российской императорской армии.
2004 г., 112 с., илл.
850 руб.

В книге рассказывается о традиции награждения солдат Российской Императорской армии призовыми часами за успехи в состязательной стрельбе, выездке, рубке и фехтовании, а также в разведке, спорте и отличном овладении воинскими дисциплинами.



А.И. Рудиченко. Награды и знаки белых армий и правительств 1917–1922 гг.
Учредительные документы, изготовление, практика награждения, типы и разновидности.
2008 г., 496 с.
2600 руб.

Переработанное и дополненное переиздание книги «Награды белых армий и правительств» (2005 г.). Впервые опубликованы списки кавалеров знаков за Первый Кубанский (Ледяной) и Степной походы с номерами полученных ими знаков.



К. Татарников. Русская полевая армия 1700–1730. Обмундирование и снаряжение.
2008 г., 352 с.
700 руб.

Монография посвящена обмундированию, вооружению, тактике, амуниции, конскому убору и так называемой «воинской арматуре» пехотных и драгунских полков русской полевой армии первой трети XVIII века. Впервые приводится подробное и систематизированное описание материальной части постоянной русской армии.



Униформа Российского военного воздушного флота.
2004 г. Т. 1. 248 с., илл.
1200 руб.

В первом томе справочника в хронологическом порядке прослеживается вся история изменения униформы, наград и атрибутики Российского и Советского военных воздушных флотов с 1890 по 1935 год.



Жерар Горохов. Русская императорская кавалерия 1881–1917.
2008 г., 368 с.
2500 руб.

Перед Вами редкого качества альбом-справочник, вобравший в себя все самое лучшее — уникальные, ранее не публиковавшиеся фотографии, предметы униформы из частных и музейных собраний.

Российская армейская кавалерия всегда и всеми признавалась одной из лучших в мире. Армейские кирасиры и драгуны, гусары и уланы честно служили под своими штандартами, украшенными надписями «За отличие». Приводится история полков, награды, боевой путь, фотографии офицеров и нижних чинов, групповые фотографии и фотографии праздников, учений, парадов. В книге содержится огромнейший иллюстративный и справочный материал о штандартах и знаках отличия, полковых знаках и многом другом.



В. Жуменко. Белая Армия. Фотопортреты русских офицеров 1917–1922.
2007 г., 560 с.
Рус,. англ., франц. яз.
4 400 руб.

Той страны, в которой они были нужны и жили бы ею и для нее, не состоялось. Рассеянные от Ниццы до Сиднея, от Парагвая до Судана, они оказались не нужны — ни их память, ни их доблесть. И вот теперь настало их время. Самые забытые солдаты России... Они были такими, какими мы видим их здесь. Более 800 фотографий белых генералов и офицеров из частных коллекций. Большинство публикуются впервые.



Йорг Ниммергут. Железный крест: 1813–1870–1914–1939–1957 гг. История учреждения, практика вручения, типы и разновидности.
2011 г., 310 с.
700 руб.

Впервые в русском переводе выходит классический труд выдающегося немецкого историка и фалериста Йорга Ниммергута. В книге прослеживается история важнейшей награды Германии на протяжении двух веков.



В.А. Дуров, Н.Н. Стрекалов. Орден Красного Знамени.
2005 г., 224 с., илл.
1700 руб.

Книга посвящена длительной истории ордена Красного Знамени РСФСР и СССР. Здесь впервые рассказывается об истории учреждения награды, о разработке рисунка орденского знака и его эволюции, о производственных вопросах, связанных с изготовлением знаков ордена.



Д.И. Петерс. Знак отличия Военного ордена с вензелем императора Александра I для ветеранов прусской армии.
2004 г., 232 с., илл.
750 руб.

Иконописные центры народной иконы

Выставка под условным названием «Народная икона», открывшаяся в Ферапонтово, очень многое приоткрыла в понимании этого термина. Подразумевает он прежде всего большую массу недорогих в изготовлении икон, бытовавших в крестьянской среде по всей территории России и до сих пор не привлекавших пристального интереса искусствоведов и коллекционеров. На антикварном рынке порой мелькали особые, непрофессионально написанные иконы, но при этом успешно оседали в коллекциях благодаря могучему по силе воздействию на зрителя.



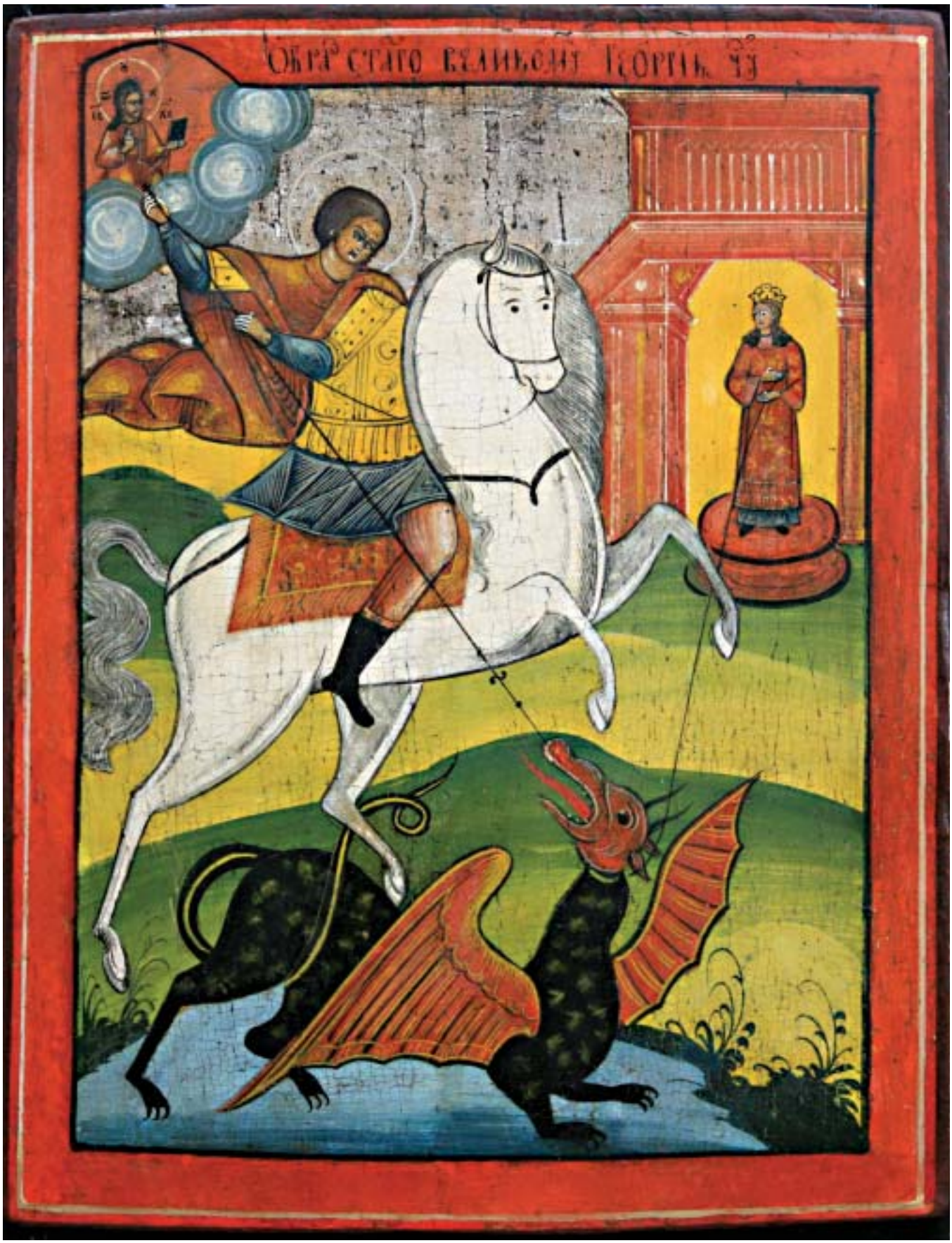
1. Икона «Господь Вседержитель». Конец XIX — начало XX в. Холуй. Собрание автора.

Выделяются иконы эти необычным рисунком, ярким цветовым решением, зачастую недопустимым церковью нарушением канона. В среде коллекционеров именно эти иконы и принято было называть «народными», но прослойка подобных икон, в общей массе недорогих в изготовлении, настолько мала, что в пору согласиться с известным московским антикваром: «это примитивы, которые нужно поискать».

Пласт икон, представленных на выставке, показывает несоизмеримо более широкую картину. Попробуем разобраться в большом количестве разнообразных по стилю и недорогих в изготовлении икон.

Прежде всего нужно отметить, что и материалы для их изготовления использовались дешевые: сурик, сажа, белила, земляные охры. Не применялось золото, редко серебро и олово, паволоку часто заменяла бумага, деревянная основа обрабатывалась наскоро, за исключением повторно используемой и изготовленной в некоторых локальных иконописных центрах.

Искусствоведам давно известна продукция Холуя и окружающих сел, производивших огромное количество недорогих икон. Если определить эту местность как иконописный центр, то и внутри него выпускаемая продукция делилась на дешевые и очень дешевые изделия. Первые отличает на скорую руку обработанная основа (доска), имеющая две шпонки (на сегодняшний день в массе утрачены из-за некачественной врезки), оранжевого цвета поля, присутствие металла по фону, как правило, не полностью его перекрывающего,



2. Икона «Святой Георгий Победоносец». Конец XIX — начало XX в. Холуй. Собрание автора.



3. Икона «Богоматерь Знамение». Конец XIX — начало XX в. Холуй. Собрание автора.

отработанный, в несколько штрихов, наскоро раскрашенный рисунок сюжета. Применение специального покровного лака, изменяющего цвет белого металла «под золото», делало эти иконы нарядными (илл. 1, 2). На многих изделиях холуйских мастерских набивался канфаренный орнамент, который подкрашивался цветными лаками. «Петушиное» многоцветье было еще привлекательнее для потенциального покупателя (илл. 3).

Очень дешевые иконы писали на щепках. Сравнить такую основу можно с дранкой, которой околачивали крыши крестьянских изб. От липового или осинового чурбака топором откалывали щепу в пять-шесть миллиметров толщиной, высушивали, затем в одно касание шпателем наносили левкас и после просушки писали изображение головы и рук святого, а контур условно обводили сажей. Обклеивалось такое изделие тонкой фольгой с прочеканенным орнаментом, вставлялось в наскоро сколоченный ящичек-киот, закрывалось стеклом и выглядело на финише почти шикарно (илл. 4, 5).

Вероятно, в этом же иконописном центре изготавливали иконы, называемые антикварами «краснушки-подокладницы». Основа этих икон, так же наскоро обработанная, имела две шпонки. По неполированному левкасу, окрашенному суриком (отсюда название — «краснушки»), написаны неиндивидуализированные лики, подобия кистей рук и ступней ног. В нарушение правилу контуры тел не прорисовывались даже условно. Сверху это изделие закрывалось заранее изготовленным методом штамповки тонким луженым или посеребренным окладом, а задник затягивался перкалью, окрашенной в малиновый цвет, вероятно, имитирующей бархат дорогих икон (илл. 6—9).



5. Икона «Распятие». Конец XIX в. Собрание автора.



4. Икона «Господь Вседержитель и Богоматерь Владимирская». Конец XIX в. Частное собрание.

Этот иконописный центр, называемый в искусствоведческой среде «Владимирские села», можно считать крупнейшим в России. Его продукцию торговцы скупали возами и сбывали на ярмарках, проходивших по всей стране. Это единственный иконописный центр, имеющий множество пошибов, изготавливавший иконы на любой вкус — от копеечных до настоящих произведений искусства (поскольку в статье идет речь о народной иконе, этот сегмент опускаем).

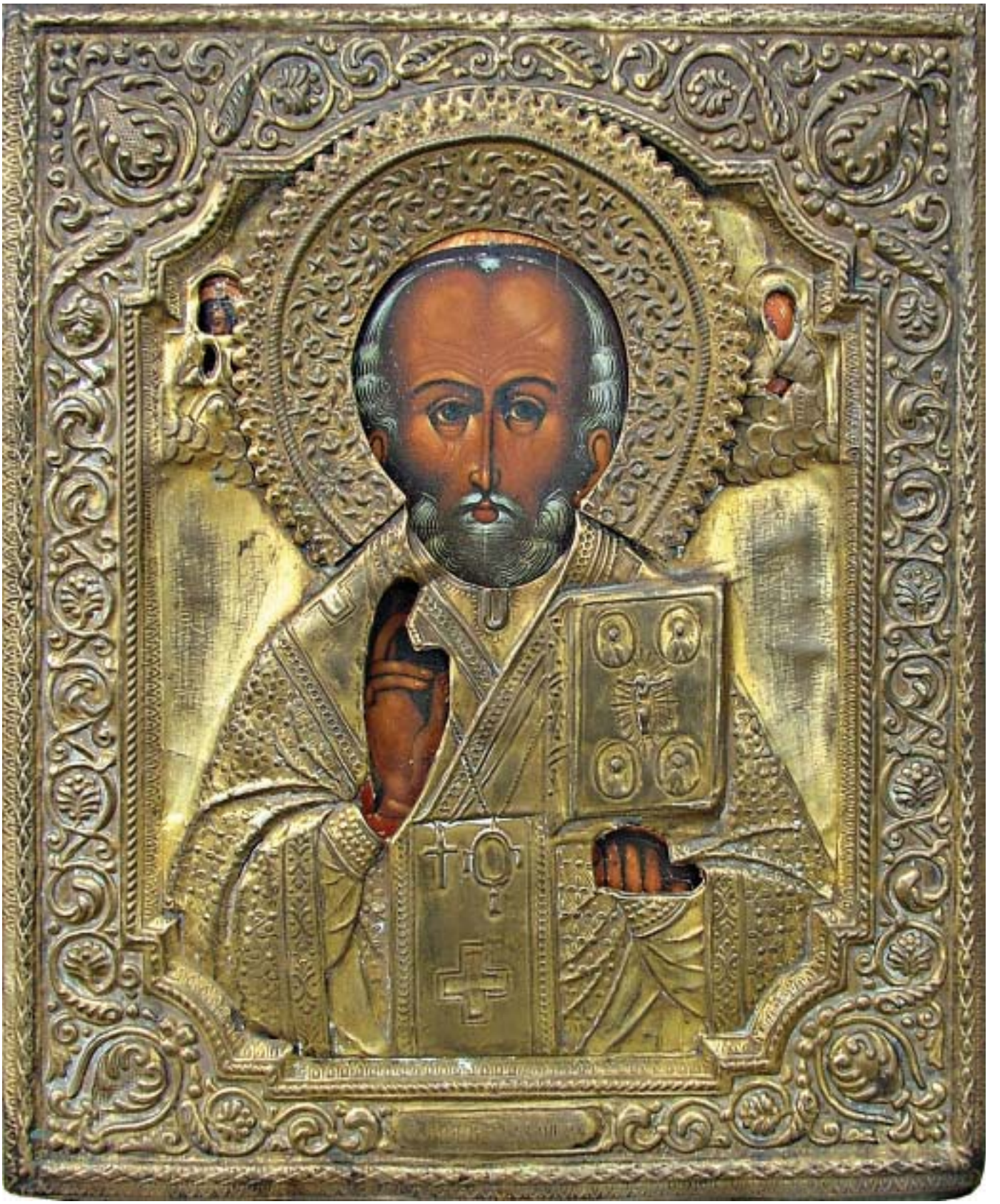
Еще один иконописный центр, внятно представленный на выставке, в среде антикваров называемый «южнорусский», имеет свои ярко выраженные отличительные особенности: у всех икон совершенно одинаковая основа — довольно крупная, толщиной не более двух сантиметров доска имеет две тонкие сквозные шпонки. Несмотря на действительно крупный, почти «храмовый» размер, основу не коробит, что говорит о грамотном ее изготовлении, а учитывая массовость продукции этого центра, существовала едва ли не фабрика по изготовле-



6. Икона «Воскресение Христово с праздниками». Владимирские иконописные села. Конец XIX в. Собрание автора.



7. Икона «Воскресение Христово с праздниками». Владимирские иконописные села. Конец XIX в. Собрание автора. (Икона без оклада.)



8. Икона «Святой Николай Чудотворец». Владимирские иконописные села. Конец XIX в. Собрание автора.



9. Икона «Святой Николай Чудотворец». Владимирские иконописные села. Конец XIX в. Собрание автора. (Икона без оклада.)



10. Икона «Богоматерь». Южная Россия — Украина. Вторая половина XIX в. Собрание автора.



11. Икона «Господь Вседержитель». Южная Россия — Украина. Вторая половина XIX в. Собрание автора.



12. Икона «Святой Устиниан Чадозаступник». Южная Россия — Украина. Вторая половина XIX в. Собрание автора.



13. Икона «Святая Параскева Пятница». Южная Россия — Украина. Вторая половина XIX в. Собрание автора.



14. Икона «Богоматерь Казанская». Украина или Кубань. Конец XIX в. Собрание О. Здановича, Донецк, Украина.



15. Икона «Господь Вседержитель». Украина или Кубань. Конец XIX в. Собрание О. Здановича, Донецк, Украина.



16. Икона «Архангел Михаил Воевода и Георгий Победоносец» с врезанным меднолитым складнем «Деисус». Середина XIX в. Зауралье (живопись). Собрание Е. Ройзмана, Екатеринбург.

нию иконных досок. Живописная особенность икон такова: изображение наносилось без левкаса, подмалевка — прямо по дереву очень яркими масляными красками в крайне упрощенной темперной технике. По фонам — орнаментальная или сетчатая с просветом основы разделка желтой краской с завершающим аккордом: пышные цветы в верхней части фона.

Особенностью этого центра является отсутствие каких-либо сюжетных (например, праздничных) икон, ассортимент ограничен узким набором святых: Спаситель, Богородица, Никола, Параскева, Пантелеймон, Георгий, Святое семейство и часто Устиниан Чадозаступник. Иконы этого центра, благодаря их распространению по системе ярмарочной торговли, встречаются повсеместно (илл. 10–13).

Существовал и еще один «южнорусский» иконописный центр, продукция которого получила довольно широкое распространение. Известный исследователь поздней иконы М.М. Красилин называет этот центр «кубанским» благодаря наибольшему распространению продукции именно на Кубани. Коллекционер из Украины О. Зданович утверждает, что и в Украине подобные иконы имели широкое распространение (дальнейшие исследования покажут, где находился центр). Иконы этого центра



17. Икона «Святой Иоанн Предтеча в пустыне». XVIII в. Русский Север. Собрание Е. Ройзмана, Екатеринбург.



18. Икона «Господь Вседержитель на престоле». Вторая половина XIX в. Собрание автора.



20. Икона «Святое Семейство». Вторая половина XIX в. Собрание автора.

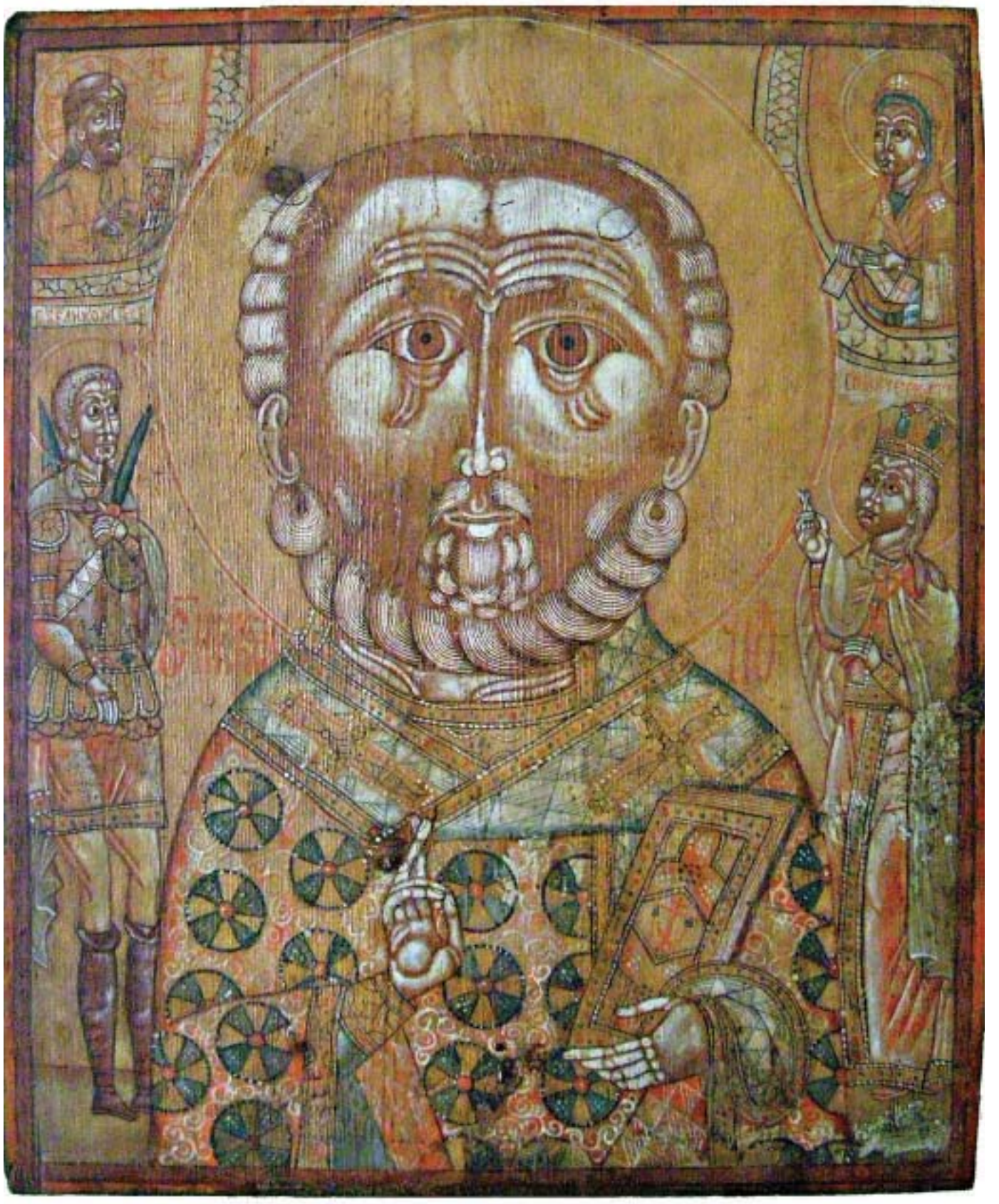


19. Икона «Четырехчастная». Конец XIX — начало XX в. Холуй. Собрание автора.

отличаются следующими особенностями: небольшого размера основа, характерная для центров изготовления массовой продукции и скорая в изготовлении; по тонкому, неполированному левкасу масляными красками очень лаконично, в упрощенной, живоподобной манере изображение всевозможных святых, праздников и других сюжетов. Икона вставлялась в ящичек-киот, края иконы и киота обклеивались фольгой, сверху изделие закрывалось стеклом (илл. 14, 15).

Кроме перечисленных крупных иконописных центров, снабжавших Россию недорогой иконой посредством ярмарочной торговли, существовали центры обособленные, находившиеся вдали от торговых перекрестков, такие, как Тарнога в Вологодской области и Сузун в Новосибирской. В Тарноге, не ориентированной на внешний рынок, к обработке основы подходили профессионально. Мне как антиквару такие иконы приходилось осматривать на предмет вторичного использования доски, очень добротное изготовление которой не увязывалось с примитивной живописью на поверхности иконы. Объяснить такое явление можно наличием в Тарноге множества хороших специалистов плотницкого ремесла (диву даешься, осматривая местную архитектуру). Икон в первоисточнике почти не сохранилось, более четверти века вывозили отсюда иконы. Вологодские антиквары поголовно утверждают, что смогут безошибочно отличить икону из Тарноги. Это значит, что центр имел устойчивые традиции иконописания (для их изучения необходимо отдельное исследование).

К сожалению, на выставке не было ни одной иконы из Сузуна, но доклад исследователя из новосибирского



21. Икона «Святой Николай Чудотворец». XVIII в. Частное собрание, Москва.



22. Икона «Чудо о Флоре и Лавре». Середина — вторая половина XIX в. Собрание автора.



23. Икона «Огненное Вознесение пророка Илии». Вторая половина XIX в. Собрание автора.



24. Икона «Архангел Михаил и две святые». Вторая половина XIX в. Собрание автора.



25. Икона «Чудо Георгия о змие». Вторая половина XIX в. Собрание автора.

музея дает достаточное представление об этом центре иконописи.

Не менее двух локальных центров находилось на Урале. Более крупный из них выпускал вполне добротную продукцию с соблюдением традиционной технологии, но при этом благодаря использованию недорогих красок, металла, имитирующего золото, несложной манере письма его иконы оставались доступны по цене для небогатых потребителей.

В другом уральском центре писали очень яркие, дополненные врезной меднолитой пластикой иконы. По технологии изготовления изделия этого центра были достаточно дороги, и только благодаря наивной живописи эту продукцию можно условно отнести к народной. Мне как антикварю и собирателю эти иконы очень импонируют.

Локальные иконописные центры (как их ни назови), продукция которых оседала в районе изготовления, по мере накопления материала и дальнейшего изучения будут выплывать из научного небытия.

Отличительной особенностью иконы, написанной в иконописном центре, является набор технологических и живописных приемов, повторяющихся от иконы к иконе. Такая отработанная схема позволяла изготовить больше продукции за конкретный промежуток времени. Выражалась схема прежде всего в оформлении полей, опуши, лузги и фона — на иконах, изготовленных в определенном центре, он повторяется. В изображении сюжета наработанные приемы также повторяются. В отличие от дорогих икон в этих изделиях крайне редко применялась графья, раскраска одежд и архитектуры быстрой кистью часто нарушала условный рисунок. Приемы такого художества наблюдаются в росписи прялок, посуды, мебели, дверей, заборок — всего того, что составляло убранство крестьянских изб (илл. 17—19). Икона в народной среде имела утилитарное значение и не воспринималась как произведение искусства, которым нужно любоваться. Начинался сенокос — необходима была хорошо отклепанная коса и грабли, а перед этим помолиться Николе или Параскеве. Стадо по весне выгоняют — нужна молитва Модесту и Власию. Заболел кто — Пантелеймон-целитель понадобился, да не к соседу бежать, а чтобы у себя на божнице имелся. Массовая продукция иконописных центров потребность эту удовлетворяла в полной мере.

Давайте вернемся к «народным иконам», оседающим в коллекциях, которые являются законной гордостью их владельцев. Как правило, на таких иконах изображены редкие святые, и объяснение этому довольно простое. Торговцы привозили на ярмарку иконы с изображением распространенных святых — в этом случае проще найти покупателя, вложенные денежки вернуть да и надбавку торговую получить. Человек, не нашедший на торгу икону нужного святого, заказывал ее местному богомазу, который в сезон занимался своим хозяйством, а в долгую зиму, когда спешить некуда, писал иконы. Прорисей не имели, представления о каноне — тоже, вот и малевали с усердием, как душа подскажет. Так получались душевные иконы, которые носят название «народные» (илл. 20—25).

Александр ИЛЬИН

Народная икона. «Манера понимать вещи...»

Словосочетание «народная икона» становится все более популярным. Оно используется среди коллекционеров и в качестве искусствоведческого термина, хотя в строгом смысле таковым не является, поскольку не имеет определенного и общепризнанного содержания.

Для меня понятие «народная икона» стоит в одном ряду с понятиями «народная песня», «народный артист», «народный герой». Кто чувствует и ценит народную песню, легче поймет, что такое народная икона. Чтобы заслужить имя «народный», надо выразить дух народа. Икона, выражающая дух народа, его нравственные и эстетические ценности, его, говоря словами Белинского, «манеру понимать вещи»*, — именно такая может с достаточным основанием называться народной иконой в высоком смысле слова. Дух народа в качестве критерия — вещь по сути своей субъективная, как само творчество. На основе этого критерия вряд ли возможно найти общее определение для всего безбрежного массива артефактов, называемого народной иконой, но он позволяет выделить то главное, за что мы это явление ценим.

Многие безукоризненные с точки зрения техники исполнения предметы по эмоциональному воздействию уступают народной иконе. Иные «вышколенные» до сухости образа позднего Палеха, Москвы, многих профессиональных мастерских конца XIX — начала XX века не вызывают у зрителя никаких эмоций, разве что желание поразглядывать в лупу мелочное письмо и отдать должное поистине китайскому терпению художника. Чем вдохновлялся иконописец в процессе работы, что он чувствовал — не видно. Мои знакомые в одном из антикварных магазинов, ориентированном на верующего покупателя, говорили мне, что весьма распространенный в XIX — начале XX века сюжет — двунадесятые праздники — у них почти не пользуется спросом. Непопулярен этот сюжет и в народной иконописи, а вот в профессиональных мастерских дореволюционной России самого разного уровня праздники — массовая продукция. Праздников, написанных для народа (купцов, мещан, крестьян), от дорогих на сусальном золоте до подокладных «краснушек», — много. Праздников, написанных народом вне профессиональных рыночно ориентированных мастерских, — крайне мало. Среди скорописной артельной продукции самые стандартные, клишированные, безликие иконы — праздники. Интересно, что нынешние русские иконописцы тоже не жалуют праздники. Получается, что праздники как живописная форма изложения евангельских сюжетов для современного верующего столь же мало привлекательна, сколь и для человека с глубоким религиозным и эстетическим чувством в позапрошлом веке. (Этого нельзя сказать о построенных подобно праздникам традиционных житийных иконах. Крупное центральное изображение святого широко и нестесненно предстоит зрителю, а относительно небольшие клейма при общем взгляде воспринимаются как орнаментное дополнение сюжета, не мешая эмоциональному воздействию образа.)

Пожалуй, праздники как сюжет — это наиболее характерный пример иконы, которая писалась в том числе и кустарями, и для народа, но из-за сложившейся традиции подачи материала, слабого взаимодействия со зрителем на эмоциональном и интеллектуальном уровнях менее всего проявляет себя как народная икона.

Другое дело — внешне мало отличающиеся от праздников многочастники и соборы святых. Здесь заказчик являлся, как правило, автором сюжета, и схоластичность и схематизм образа компенсировались особым отношением потребителя к сугубо «своей» иконе, к реализации личного замысла. Интересна такая икона и стороннему человеку в той степени, в которой ему вообще интересны другие люди, — она является способом познания внутреннего мира ближнего и способом передачи духовных традиций и склонностей внутри семьи.

Технический уровень исполнения — достаточно очевидный, объективный, но и более формальный и поверхностный критерий народной иконы. Как правило, народная икона по технике исполнения стоит на одну-две ступени ниже (известна популярная у «иконщиков» своеобразная градация иконописной техники: школа — мона-

* *Вот примеры различий в манере понимать вещи. Русскому человеку не придет в голову назвать марку вина «Слеза Христова». А итальянцы, которых нельзя заподозрить в недостатке религиозного чувства, называют — и пьют. Или американские массовые «радения» под джазовую музыку, доводящие до экстаза огромные залы, — они совершенно чужды русскому обыкновению общения с Богом.*

стырь — деревня) уровня, достигнутого мастерами-иконописцами в конкретный исторический период. Именно эта ее особенность обусловила пренебрежительное отношение к ней коллекционеров и исследователей в прошлом. Но удивительное дело: у давних собирателей качественной иконы русского средневековья и Нового времени сегодня обнаруживаются весьма интересные и при этом просто исполненные народные образа. Коллекционеры — народ чуткий к прекрасному. В процессе собирания шедевров им встречались почти ничего не стоившие «непрофессиональные» вещи, которые, тем не менее, притягивали их внимание. Да, икона деревенская — ну и пусть повисит на даче. Украдут — не жалко, а вещь красивая, трогательная. Мало кто думал, что когда-нибудь эти иконы станут предметом изучения и коллекционирования.

Выдающийся американский исследователь русской культуры Джеймс Биллингтон назвал два артефакта, которые имели непреходящее значение для русских, — икону и топор. Икона никогда не стала бы символом русской цивилизации, если бы осталась, как на Западе, верхушечным явлением культуры. Говоря о народной иконе, мы в первую очередь имеем в виду феномен Нового времени, когда она стала массовой, с избытком наполнила не только храмы и хоромы, но и самые бедные избы. Но в принципиальном понимании народная икона не моложе топора, просто в давние эпохи она существовала больше в пластических, нежели в живописных формах.



1

Сам факт широкого бытования иконы в России отражает глубокую потребность русского человека иметь у себя в жилище и с собой в дороге материальный знак духовной сущности. Более того, подобно древнему человеку, наделявшему амулет сверхъестественной силой, русский верующий чувствовал, да и до сих пор чувствует икону не только как знак, но подсознательно и как воплощение этой трансцендентной сущности. Поэтому писание икон могло быть занятием наряду с другими, но никогда не было занятием «между делом». Народную икону практически всегда писал профессионал — не работник иконной мануфактуры, о которой говорилось выше, и не узкий специалист, в своей односторонней полноте, как смеялся Козьма Прутков, подобный флюсу, а «многомерный», универсальный человек русской цивилизации, создатель русского мира, в котором он жил и творил. Стрельцы-профессионалы в свободное от службы время торговали, сельский священник-профессионал пахал землю, иконописец-профессионал мог выполнять множество самых разных работ, а в сенокос совершенно забросить краски-кисти. Но в любом случае человек, бравшийся написать образ, был, безусловно, подготовленным для своих задач умельцем. В строго упорядоченном иерархизированном русском обществе кто попало взяться за изготовление иконы не мог. Иконописец хоть немного, но учился, хоть неглубоко, но Писание знал. Свидетельство тому — неотступная каноничность народной иконы во всей ее толще и географической распространенности. Фантазия народного богомаза могла выражаться разными способами, но икона была написана так, что даже неграмотный зритель за тысячи километров от места создания образа сразу узнавал сюжет и достаточно уверенно опознавал святого.

Вот икона «Воскресение Христово» (илл. 1). Мне недостает эрудиции, чтобы судить о том, какое изображение послужило автору образцом — настолько оно стилизовано и переработано в достаточно редкой манере. Возможно, источником был русский средневековый образ, возможно, это трактовка некоего заимствования из Европы. Не могу исключить и самобытного решения автора. Но при внешней незатейливости — все предельно понятно, правильно и точно. Рисунок лаконичен и при этом композиционно совершенен. Восставший Спаситель в сиянии окружен херувимами и серафимами, ангел сидит и парит одновременно, его фигура уравновешена весьма своеобразными горками, ослепленные стражники безвольно валятся как костяшки домино. При техническом примитивизме исполнения все линии начертаны многоопытной рукой. Перед нами схема, чертеж, фабула драмы, которую зритель наполняет содержанием и переживает в соответствии с собственной фантазией.

А вот довольно ранний, Петровского времени, извлеченный из-под записей Георгий (илл. 2). Легко домыслить изначальное колористическое богатство иконы: оранжевые поля, серебряный под золото фон, крупные белые и зеленые плоскости... Изображение кажется совсем наивным, но посмотрим на нюансы. Морда доброго крестьянского коня исполнена как минимум в двух проекциях (кто говорит, что Пикассо придумал что-то новое?). Георгий держит копье легко, воздушно, ибо побивает змея не мышечной, а Вышней силой.



2



3

К Богу обращен и взгляд победителя — презренный змей-червяк не стоит внимания. Изображение исполнено высокого духовного смысла — в лучших традициях древней иконописи. В боковом свете хорошо просматривается четкая, исполненная твердой рукой профессионала графья (илл. 3). Да и материал — сусальное серебро — достаточно специфическая вещь, просто так в крестьянском доме не обретается. При внимательном анализе получается, что простота этой народной иконы — внешняя, кажущаяся.

Иконы, написанные совсем уж профанами, случайно, — большая редкость. Помимо «идеологического контроля» со стороны общества и властей (например, благословляющее перстосложение, выполненное по дониконовским образцам, могло послужить поводом для обвинения мастера в «оказательстве * раскола»), существуют и объективные трудности. Это только кажется, что легко написать примитив. Желающий может попробовать. Надо накопать и отмыть пигменты, растереть краски, связать кисти, выстругать и загрунтовать доску. Покупать все это ради развлечения — накладно, делать — хлопотно, да и не всякий справится.

В коллекции екатеринбургского музея «Невьянская икона» недавно появилась действительно непрофессиональная икона (илл. 4). Доска от старой иконы, скорее всего, случайно подвернувшиеся под руку краски, фантазийность и неточность изображения: «детское» солнышко с лучиками; Спаситель узнается только по местоположению вверху иконы, надписи отсутствуют. Впрочем, художник мог намеренно воздержаться от титулатур, чтобы избежать моральной ответственности за свою «самодеятель-



4

* *Оказательство (рус.) — демонстрация.*



5



6



7

ность». (Икона без надписей — не икона. В стародавние времена существовала традиция ставить титулатуры уже после освящения образа, чтобы с полным правом указать: вот это — Спаситель, а это — Богородица.) Автор мог быть строгим к себе потомком староверов. Это заставляет предполагать тщательность изображения восьмиконечного креста в руке святого (по атрибуции музея — Конона Градаря). Автор как бы вменяет святому несвойственную ему изначально миссию — утверждение «истинного древлеправославного» креста. Икона, по моему мнению, родом из позднего советского или постсоветского времени, когда доступность материалов для живописи не могла компенсировать вполне понятный непрофессионализм и отход от традиции не только в технике, но — главное — в содержании образа.

Мастера, расписывавшие свесы крыш на Онеге (илл. 5, 6, 7), мебель и целые комнаты в уральском селе (илл. 8), могли написать и икону (илл. 9), но в любом случае они отдавали своему ремеслу много, иногда большую часть времени, получали за него плату, были профессионалами. Типичным автором народной иконы видится крестьянин, совмещавший сельский труд с достаточно регулярным писанием икон.

Как показывает исследованная Т.М. Кольцовой история кенозерского иконописца конца XIX века Федора Иока, мастер мог получить вполне достойное художественное образование, иметь представление об академической живописи, но, как мне представляется, переосмыслить полученные знания, перелить полученные навыки в эстетику народного творчества, далеко уходящего от столичного академизма и от столичного церковного искусства. Фигура Иоанна Богослова из церкви Рождества Бого-



8



9

родицы села Бережная Дуброва на Онеге — фрагмент расписанного Иоком «неба» (илл. 10). «Небо» выполнено предельно скупо, колористически даже бедно, одежды не проработаны вовсе. Каюсь — при первом знакомстве несколько лет назад «небо» не произвело на меня никакого впечатления. Но достаточно вглядеться в лик Иоанна... Мне кажется, никакой художник не погнушался бы поставить свою подпись под таким «портретом». Этот разрыв между выразительностью, высоким психологизмом ликов и нарочитой схематичностью всего остального присущ и многим «небесам» кенозерских часовен. И в этом видится свой смысл: мастер выделяет главное, предоставляя второстепенному роль элемента макропластики и общего колорита. В народной деревянной архитектуре допуски измеряются не в миллиметрах, а в вершках («если б не клин, да мох — плотник бы сдох») — соответствующие «допуски» органичны и в сопутствующей такой архитектуре живописи.



10



11

«Небо» Владимирской церкви села Подпорожье на Онеге, расписанное крестьянской артелью И.И Богданова-Карбатовского (илл. 11), отличается тонким колоритом, достойным Дионисия. Наука рассказала нам о том, что Вселенная пребывает в постоянном движении, — крестьянин мог почувствовать это, созерцая «небо». Оно словно струится над головой зрителя. В росписи «неба» в Вознесенском храме онежского села Пияла мы наблюдаем работу той же артели (илл. 12). Роспись более тщательна, богата, использовано золото (во Владимирской церкви эрзац на нимбах почернел), но, увы, так, как во Владимирской церкви, голова не кружится! Пияльская роспись вызывает более настойчивые ассоциации с барочными чертами столичной, ярославской иконописи. Барочные мотивы видятся и в иконе Гавриила (илл. 13), притом что сразу понятно — это икона из северной часовни. А художник, написавший на рубеже XVIII—XIX веков апостолов Иоанна Богослова и Якова Заведеева (илл. 14), — он явно не замыкался в своем ближнем горизонте. Может быть, он был знаком с произведениями Эль Греко?

Роспись «неба» в часовне деревни Рыжково на Кенозере (илл. 15) содержит беспримерно яркие локальные цвета и драматичные цветовые переходы. В пропорциях фигур — средневековая традиция. Художник не боится цвета — но каким-то чудом избегает пестрятины, создает гармоничное произведение. Что это — веяния самой актуальной для



12

того времени светской живописи (хочется думать о Васнецовской колористической мощи) или результат созерцания бесподобного северного неба?

Храмовые росписи и иконы Поонежья — удивительный сплав художественных форм Нового времени и средневековых традиций, а также глубоко народных преданий, народной эстетики. Было бы ошибкой видеть в этой живописи всего лишь некое упрощение столичной иконописи Нового времени — нет, здесь и Господин Великий Новгород, и Дионисий, и народный узор. Художники многое видели, многому учились — но они никому не пытаются слепо подражать. Отсутствие копирования и самобытность — коренные свойства народной иконы.

Современный иконостас Ильинской церкви на Водлозере в ныне восстановленном монастыре (илл. 16) — наоборот, пример неудачного подражания, неловкая попытка втиснуть в сельский храм XVIII века хлесткую стилизацию под «школьную» средневековую иконопись. Можно представить, как диссонировал бы этот иконостас с расписным «небом», если бы оно вернулось на свое место из музейного хранилища. Новый иконостас анахроничен и «анагеографичен» бревенчатому храму и свидетельствует о недооценке нынешними иконописцами народной иконы, непонимании неразрывного единства народной архитектуры и живописи. Стоит пропагандировать народную икону хотя бы для того, чтобы избежать подобных нелепостей в будущем.



13



14



15



16



17



18

Географически народная икона — это вся православная Великая, Белая и Малая Русь, весь Урал и вся Сибирь. На мой взгляд, значение, которое имеет народная икона у русских, белорусов и украинцев, является ключом к пониманию глубокого духовного единства этих однокоренных наций. Южнорусская цветистость — ее невозможно спутать ни с чем (илл. 17). А это «Воскрешение Лазаря» (илл. 18) — не со своих ли односельчан-малороссов богомаз списывал лики?

А что же иконописные села Центральной России, продукцию которой взыскательный Н.С. Лесков называл «богомазней»? Можно ли назвать народной иконой этот безостановочный мануфактурно-коммерческий поток? Скорее, это иконный ширпотреб... Но, с другой стороны, ведь пишет народ и для народа... Наш строгий взгляд на эту несовершенную кустарную продукцию смягчается тогда, когда мы сравниваем ее со столь же массовой, но технически продвинутой (печатает и штам-



19

пует машина!) продукцией современного Софрино. Воздержусь от комментария — пусть каждый сделает свои выводы.

И вот еще что важно. Ремесел существовало много. В то время как в одном и том же селе одни жители смолили гужи и катали валенки, другие — писали иконы. Выбор ремесла определялся семейной традицией, способностями, личной склонностью, тем, что человеку было *по душе*. Поэтому иногда ремесленник, делавший ежедневно десятки подокладных образов, в несколько касаний кисти создавал теплое выразительное произведение (илл. 19). Далеко не всякий современный художник при всем старании способен так написать лик Богородицы...

«Шедевры существуют не для того, чтобы ослеплять, — писал Жан Огюст Доминик Энгр. — Они призваны уговаривать, убеждать, проникать через все поры».

Андрей АФАНАСЬЕВ

«Белорукие иконы» XVIII века – случайность или приём?



1. Икона «Богоматерь Федоровская». Первая половина — середина XVIII в. Интернет-аукцион «Молоток»[1].

В начале этого года знакомый коллекционер предложил мне к приобретению икону «Богоматерь Федоровская», сопроводив ее восклицанием: «Настоящая белоручка!» (илл. 1). На вопрос о происхождении столь оригинального термина мой собеседник, любитель народной иконы, ответил, что так, мол, всегда назывались северные образа «в белых перчаточках». Оказывается, это явление даже отражено в антикварном просторечии, но никем пока не осознавалось.



2. Икона «Спас Великий Архиерей». Первая половина — середина XVIII в. Собрание И. Кобылина, Тула.



3. Икона «Святой Иоанн Богослов в молчании». Первая половина — середина XVIII в. Галерея Туземной иконы «Фамарь», Москва.

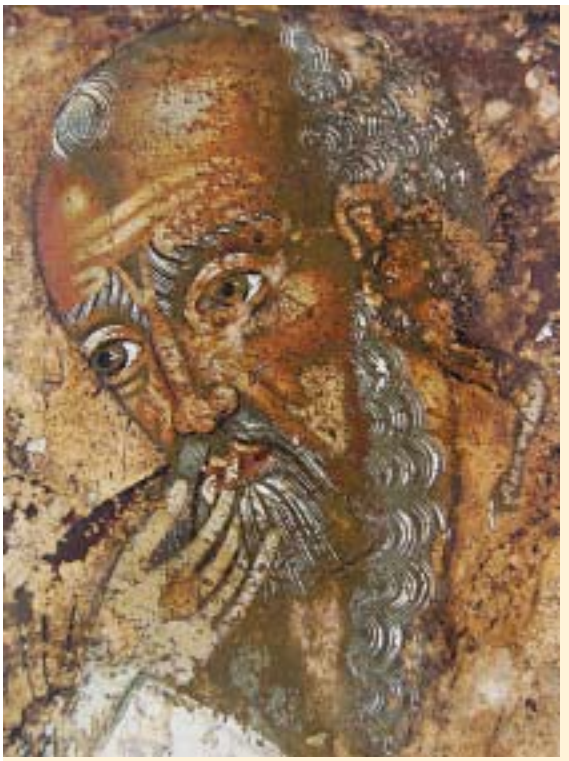
Неожиданный эпитет вдруг воскресил и у меня в памяти несколько подобных икон, ранее виденных на антикварном рынке, но, увы, воспринятых машинально. Теперь же, заинтересовавшись, я успел в течение полугода собрать или пронаблюдать восемь подобных вещей — немного, но достаточно, чтобы иметь возможность говорить о таких иконах, как о небольшом отдельном явлении.

Это, как правило, домовые иконы аналойного размера, исполненные на рубленых еловых досках с двойным ковчегом, и настолько архаичные по духу, что обыкновенно продаются с ярлыком «XVII в.» или «рубежка». Однако такие черты, как следование «живоподобию» в письме личного и барочная декорация, имеющие устоявшийся характер, заставляют датировать эти иконы первой половиной — серединой XVIII века, не раньше. Иконы исполнены в традиционной технике и в общем традиционном стиле, с некоторыми чертами новшеств. Написаны они, как правило, профессионально, но демонстративно несложно, близко к «скорописи», правда, вполне мастерской, сочетающей известную долю экспрессии и спонтанности со своеобразной изысканностью. Таковы, помимо названной выше иконы «Богоматерь Федоровская», образы «Спас Великий Архиерей», «Святой Иоанн Богослов в молчании» и «Святой Николай Чудотворец (илл. 2, 3, 4).

«Белые перчаточки», как бы надетые на руки персонажей этих икон, по фото проще всего принять за поновление. Однако это не так. Живопись рук и личного везде исполнена одновременно. Это сознательный прием. Во-



4. Икона «Святой Николай Чудотворец». Начало XVIII в. Галерея Туземной иконы «Фамарь», Москва.



5



6



7



8



9

5. Икона «Святой Иоанн Богослов в молчании». Фрагмент.
6. Икона «Спас Великий Архиерей». Фрагмент.
7. Икона «Святой Николай Чудотворец». Фрагмент (десница).
8. Икона «Святой Николай Чудотворец». Фрагмент (шуйца).
9. Икона «Святой Николай Чудотворец». Фрагмент (лик).

очию хорошо видно, как той же краской, что использована на лике для нанесения скромных движков, на руках осуществлено сплошное забеливание. Порой под толстым, однородным слоем белил просматривается вохрение, но едва-едва, по краям, так что рука выглядит нарочито безтеневой, прямо-таки вызывающе плоской (илл. 5, 6, 7, 8). Это особенно заметно в сравнении с ликом (илл. 9), где преобладают темные тона с небольшими контрастными высветлениями, что как раз создает эффект выпуклой смуглой плоти (из-за чего такие иконы иногда зовутся «арапоподобными», «мавровидными»). В некоторых случаях вохрение вообще отсутствует. Белила положены прямо по зеленоватому санкирю. Иконописец заранее учитывал, что охра тут не понадобится. Лики и руки здесь уже на стадии подготовки совершенно осознанно воспринимались не как целостная плоть, а будто разнородное «личное» и «ручное» — каждое со своей фактурой, собственным порядком выделки.



10. Икона «Иоанн Предтеча» из деисусного чина. Первая половина XVIII в. Частное собрание, Москва.





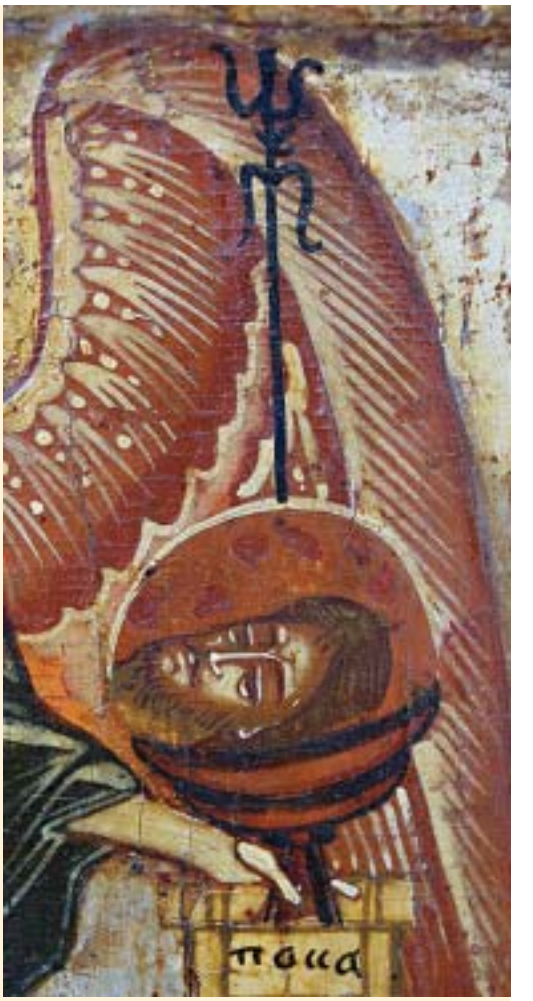
11. Икона «Иоанн Предтеча» из деисусного чина. Фрагмент (лик).

12. Икона «Иоанн Предтеча» из деисусного чина. Фрагмент (десница).

Справедливости ради приведем примеры икон, про которые нельзя сказать наверняка, является их «белорукость» намеренной или — уже или еще — случайной. Таковы иконы «Иоанн Предтеча» из деисусного чина, «Иоанн Предтеча — Ангел пустыни» и «Воскресение — Сошествие во ад» (илл. 10—18). Эффект «белых перчаточек» здесь не столь разителен, однако он, несомненно, присутствует — особенно в «Воскресении». Кажется, что сама плоть святых, пошедшая на руки, другая, будто это особое веще-



13



14



15

13. Икона «Иоанн Предтеча — Ангел пустыни». Конец XVII — начало XVIII в. Собрание И. Кобылина, Тула.
14. Икона «Иоанн Предтеча — Ангел пустыни». Фрагмент (десница).
15. Икона «Иоанн Предтеча — Ангел пустыни». Фрагмент (шуйца).

ство — не то, из которого состоят смуглые лики. Все иконы родственны между собой по стилю и датировкам и, безусловно, примыкают к «белоручкам», приведенным в начале.

Нам показалось, что, помимо прочих сходных черт, оригинальный прием исполнения рук на подобных иконах — чем бы он ни был порожден — свидетельствует о принадлежности памятников одному художественному центру. Круг таких произведений довольно широк. Помимо «белорукости», объединяющей ряд схожих и не очень икон, нужно отметить другое распространенное качество — «вывернутый (обратный) декор».

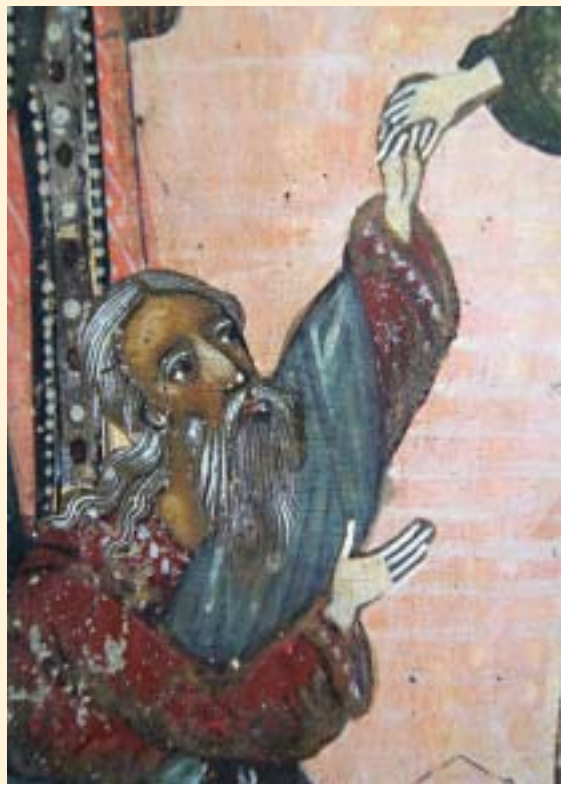


16

16. Икона «Воскресение — Сошествие во ад». Середина XVIII в. Происходит из района г. Нея, Костромская область.
17. Икона «Воскресение — Сошествие во ад». Фрагмент (цари Давид и Соломон).
18. Икона «Воскресение — Сошествие во ад». Фрагмент (Адам).



17



18



19. Икона «Богоматерь Казанская». Середина XVIII в. С интернет-сайта проекта «Христианство в искусстве» (раздел «Музей форума»).



22. Икона «Богоматерь Казанская». Середина XVIII в. Собрание И. Кобылина, Тула.



20. Икона «Святой Иоанн Богослов в молчании». Фрагмент (орнамент на поле).

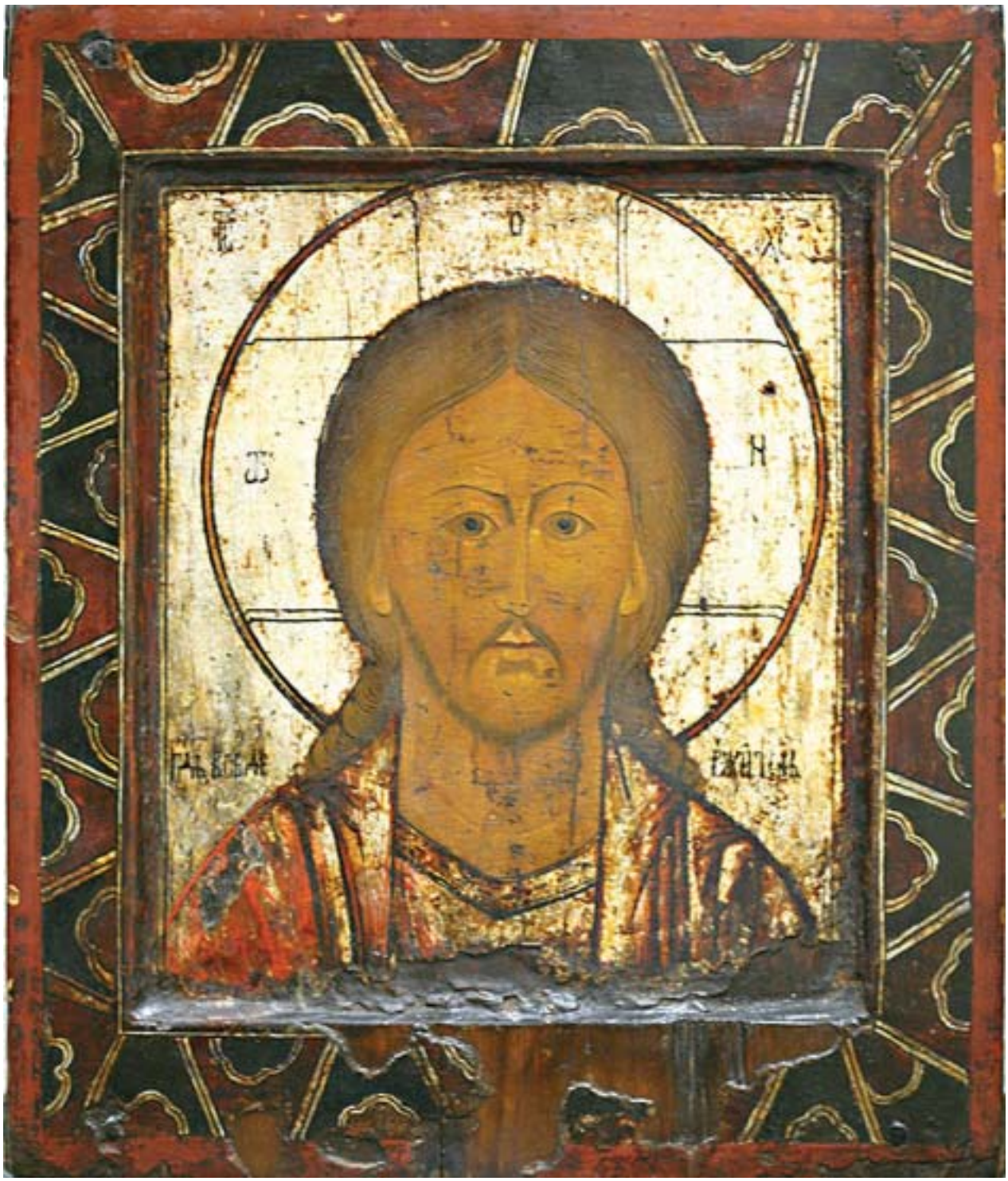


21. Икона «Спас Великий Архиерей». Фрагмент (орнамент на поле).



23. Икона «Святой Николай Чудотворец». Фрагмент (орнамент на поле).

Речь идет о грубовато-роскошном украшении фонов. Орнамент этот не всегда одинаков. Чаще всего — в терминологии антикварного просторечия — это «лопушки» (илл. 19—22), но иногда декор довольно изыскан (илл. 23), как «гравюрные» узоры на образе св. Николая (кстати, наиболее древнем из всей подборки, возможно, еще рубежа XVII—XVIII вв.). Необычно расположение орнаментов. Мы привыкли к тому, что узоры на иконах засе-ляют в первую очередь рамы и венцы, «перебравшись» сюда с тябел иконостаса или имитируя отсутствующий, но желанный басменный оклад (илл. 24). В случае же с «белоручками» все наоборот — орнамент заполняет фон, а рамы и поля оставлены пустыми. Особенно показательна в этом плане икона «Казанская-Каплуновская» из нашей подборки (илл. 22). Орнаментальный фон, стесненный фигурой Марии, здесь вышел на поля ковче-



24. Икона «Спас Оплечный». Конец XVIII в. Собрание В. Фадеева, Москва.

га, но не заполнил их целиком — мастер оставил по периметру узора рамку, «символизирующую» пустое поле, хотя можно (и проще) было бы довести орнамент уже до конца.

Чем вызвано такое «выворачивание» порядка орнаментирования — загадка. Любопытно, безо всяких выводов, указать на похожий способ украшения металлопластики (илл. 25–27). Очень часто литая икона декорирована только по фону, но имеет пустые венцы и поля — видимо, это связано с тем, что замкнутое корытце ковчега технологически проще разделить перегородками под эмаль. В случае же с живописными иконами такое размещение декора необъяснимо ничем, кроме прихоти вкуса художников неизвестной нам мастерской, прихоти, возведенной в своеобразный канон. Могло ли здесь сыграть роль впечатление от литых иконок? Неизвестно.



25. Меднолитая икона «Богоматерь Казанская». XVIII—XIX вв. Интернет-аукцион «Молоток».

Так же как и «обратный декор», «белорукость» народных икон, казалось бы, не более чем бездумный прием, механически усвоенный крестьянскими иконописцами XVIII века. Или этот эффект достигался сознательно?



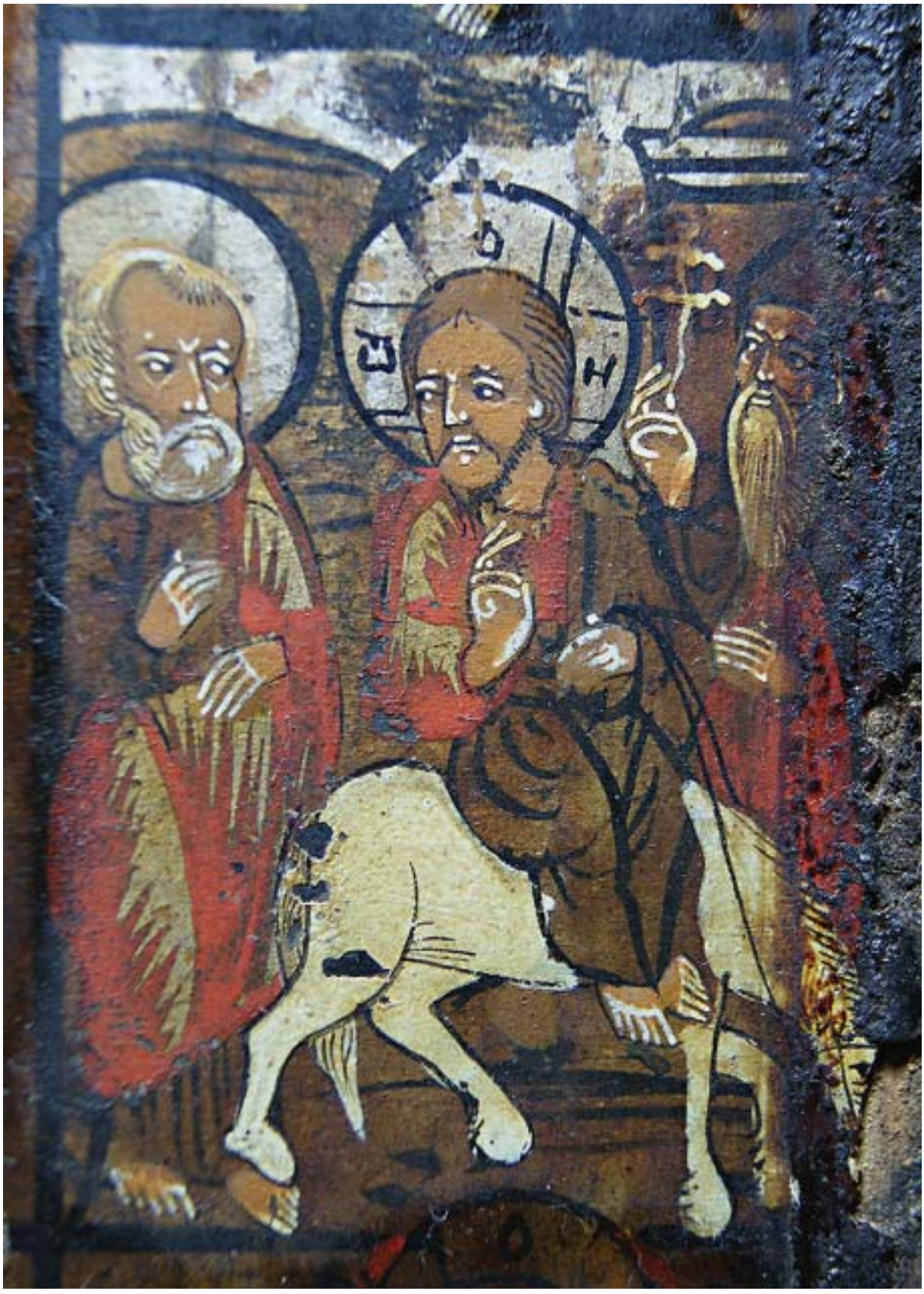
26. Меднолитой складень «Деисус» — центральная часть. XIX в. Интернет-аукцион «Молоток».



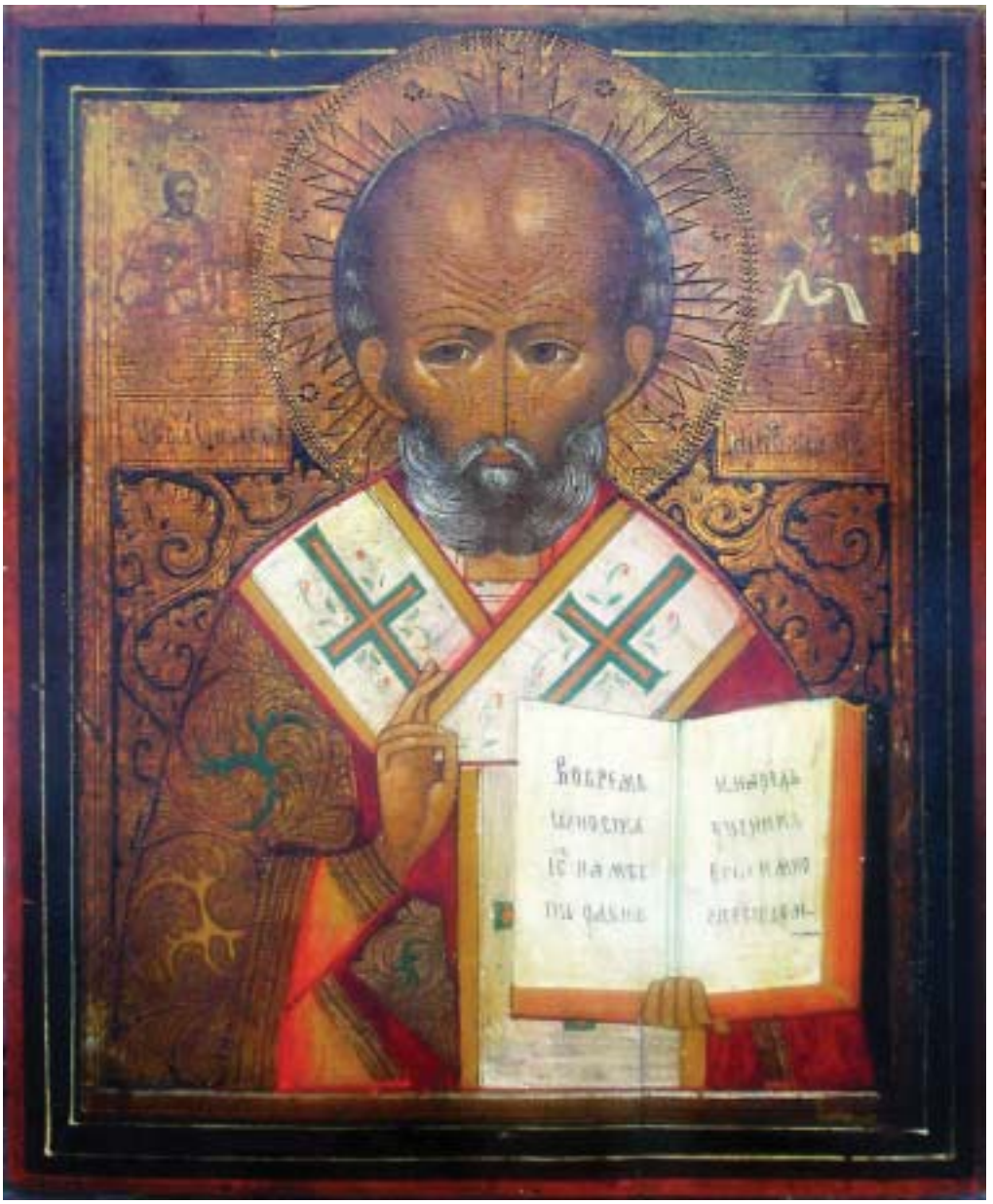
27. Меднолитой складень «Деисус» — центральная часть. XIX в. Интернет-аукцион «Молоток».

В числе догадок, чем могли руководствоваться мастера, культивировавшие «белорукость», в первую очередь прозвучала трезвая мысль о том, что это, мол, просто способ удешевления продукции путем экономии труда на второстепенных деталях. Неужели всему причиной лишь лень иконописца? Но ведь в остальном такое искусство ничего не жалеет ради произведения красочного эффекта. Вряд ли оно станет обеднять себя из одной лишь экономии, тем более скупиться на столь важную составляющую, как личное. Можно привести массу примеров гораздо более примитивных икон, настоящих расхожих «скорописок», где, однако, и лики, и руки выдержаны однородно, в равном соотношении охр и белил, плоскости и объема (илл. 28). Да и тот способ исполнения рук, что на «скорописках», — экономичнее, он не предполагает сплошной заливки белилами всей плоскости руки, а лишь беглое обозначение светового контура.

Похоже, народные мастера видели в «белорукости» своих икон особую прелесть. Можно предположить, что она — результат сильного переживания концепции света под впечатлением «живоподобных» икон школы Оружейной палаты. Светоносность столичных образцов порождала утрированное подражание. Здесь оно выражалось в том, что части тела, в изображении которых можно было хоть как-то обойтись без имитации объема — то есть без охристых и санкирных теней, — заливались сплошными белилами. Постепенно сформировалась наивная псевдотехнология, позволяющая выразить в искусстве, еще глубоко архаичном по духу, «верность» новой концепции света, но не через сущностное преображение живописи, а внешне, на языке символической палитры. Видимо, в стадии наблю-



28. Икона «Воскресение — двенадцать праздников».
Середина XVIII в. Фрагмент (клеймо «Вход в Иерусалим»). Галерея Туземной иконы «Фамарь», Москва.



29. Икона «Святой Николай Чудотворец».
Конец XIX в. Антикварный магазин «Изба на Масловке», Москва.

даемых нами «белоручек» дань столичному «живоподобию» воздавалась уже бездумно, на уровне своеобразного канона. Однако его источник — не производственный прагматизм, а переживание красоты [2].

Где же писались подобные произведения? Видится, что они могли бы развиться в расхожие иконы «на серебре» с чеканным орнаментом по фону, и по сей день имеющие обильное хождение на антикварном рынке (илл. 29). Эти недорогие и яркие иконы-«скорописки» близки нашим «белоручкам» не только сходным орнаментом (в нем без труда узнаются те же «лопушки»), но и самим способом его размещения. Узор по-прежнему заполняет фон, игнорируя рамы и нимбы. Всякий практикующий антиквар встречал подобные, весьма характерные, иконы в большом количестве. Традиционно их принято считать продукцией владимирского села Холуй.

Стиль наших «белоручек» и этих, так называемых «холуйских», икон очень различен. В первом случае — сплав барочных влияний, во втором — верность дониконовской традиции. Как упоминалось выше, для антиквара икона типа «белоручки» — несомненный «северок», «северная деревня». Холуй же, об искусстве которого, по большому счету, нет четкого представления, — во мнении антикварной культуры привычно мыслится как некий «недопалех», то есть сильно профанированная, но все же «школьная» манера, родственная более Москве, чем Северу.

Между тем, в лице «белоруких» икон мы наблюдаем продукцию большой профессиональной мастерской, ориентированную на простонародного потребителя. Это едва ли не самое раннее явление массовой иконы, что фиксируется в материале императорской эпохи. А Холуй как раз упомянут еще в критических текстах XVII века как основной источник «неистовых» икон для широких слоев населения [3]. То есть массовое производство икон там было, но как оно выглядело на первую половину XVIII века, мы не знаем, это место пока «вакантно».

«Холуйский след», как мы только что убедились, можно видеть в орнаментах и способе декорирования «белоруких» икон XVIII века. Что же до исключительной «монополии» Севера на стиль, подобный искусству «белоручек», и невозможности его существования в культуре Владимирских сел, то она опровергается, например, подписной иконой «Богоматерь Смоленская» (илл. 30). Стиль памятника полностью соответствует привычному представлению о северной народной иконе (илл. 31), однако подпись сообщает: *«Писан сей святый образ 1774 г. в селе Холуйской слободе, а писал иконописец Андрей Фёдоров сын Мамин»* (илл. 32). Видоизмененная, но все же несомненная «белорукость» присуща и этой иконе. Руки ее светлы, а лик — «арапоподобен», «мавровиден». Живопись являет собой простодушную смесь традиции и барокко. Она чужда нашим представлениям о продукции села Холуй, зато во многом родственна искусству «икон-белоручек» первой половины XVIII века.



30. Икона «Богоматерь Смоленская».
Андрей Мамин, Холуй, 1774 г. Собрание С. Пчельниковой, Москва.



31. Икона «Богоматерь Смоленская».
Фрагмент (лик).



32. Икона «Богоматерь Смоленская». Фрагмент (подпись).

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Иллюстрации 1, 25–27 взяты с интернет-аукциона «Молоток». Заметим, что на сегодняшний день данный аукцион представляет собой уникальный ресурс по позднему русскому церковному искусству. Являясь определенной зоной риска для антиквара-покупателя, для исследователя-теоретика это неиссякаемый источник фотоматериала по иконописи и металлопластике императорской эпохи.

2 Т.М. Кольцова (Архангельский музей) высказала интересную догадку о том, что «белорукость» могла также быть связана со стремлением иконописцев подчеркнуть жест ради выделения двуперстия (явление того же рода, что нарочито крупные восьмиконечные кресты или инициалы «IC» на некоторых иконах).

3 Наиболее известен в этом смысле Указ царя Алексея Михайловича 1668 г., в котором фигурирует исключительно Холуй: *«...К тому ж еще в некоторой веси Суздальскаго уезду, иже именуется село Холуй, и того села Холую поселяне неразумеющии прочитания книг Божественнаго Писания дерзают и пишут Святыя иконы безо всякаго разсуждения и страха...»* (Забелин И.Е. Материалы для истории русской иконописи//Временник Имп. Московского общества истории и древностей российских. Кн. 7. М., 1850. С. 83–84.) О.Ю. Тарасов в книге «Икона и благочестие» (М., 1994. С. 102) приводит предполагаемый пример такого холуйского «дерзновения», однако избранная автором икона «Господь Вседержитель» все же относится, видимо, к началу XIX века. В этом плане обсуждаемые «иконы-белоручки» представляются более вероятным примером «неистовых» холуйских писем, по крайней мере, более близким хронологически.

Илья БОРОВИКОВ

Иконы Эфиопии – наивное искусство или первоисточник христианской иконографии



«Перенесение Ковчега Завета в Эфиопию». Современная икона.

Данная статья не рассчитана на подробное изучение отдельных аспектов особенностей эфиопских икон, а лишь знакомит с причинами их уникальности и их значением в понимании первоисточников христианской иконографии.

Для того чтобы лучше понять, насколько искренней и сакральной является иконопись Эфиопии, необходимо, прежде всего, узнать историю зарождения и становления христианства в этой стране.

В настоящее время число приверженцев христианства во всем мире превышает 2 млрд, из них в Европе — по различным оценкам от 400 до 550 млн, в Латинской Америке — около 380 млн, в Северной Америке — 180—250 млн (США — 160—225 млн , Канада — 25 млн), в Азии — около 300 млн, в Африке — 300—400 млн, в Австралии — 14 млн. Таким образом, Африка занимает второе после Европы место в мире по числу христиан, а Эфиопия – первое место в Африке (около 50 миллионов человек исповедуют православное христианство).

Зародившись в I веке в Палестине, христианство стало быстро распространяться прежде всего на север – в Европу и частично на восток – Византию. Значительно медленнее происходило распространение христианства на юг и юго-восток.

К середине IV века христианство достигло Эфиопии. Эфиопия была хорошо известна древним историкам. Многократно она упоминается в Библии, в писаниях как Ветхого, так и Нового Заветов. В Ветхом Завете Эфиопия описывается как земля «КУШ», расположенная у «РЕКИ

НИЛ» (Быт. 2.13). Септуагинта (греческий перевод) описывает эту же страну под именем «ЭФИОПИЯ».

У древних греков Эфиопия была известна как «ЗЕМЛЯ ПУНТ», расположенная на краю Света и означающая «Землю Духа».

В истории становления христианства в Эфиопии известны два основных события:

1. Рождение Менилека, сына Соломона, царя Израиля и эфиопской царицы Шевы (Савской) (970—33 гг. до Р. Х.).

2. Перенесение левитами Ковчега Завета из Иерусалима в Аксум (946—? гг. до Р. Х.).

В соответствии с библейскими источниками связи между Эфиопией и Израилем начались еще во времена Моисея и продолжались беспрерывно вплоть до эры Нового Завета (Числ. 12:1; 1 Цар. 10:1—13; 2 Chron. 9:1—12; Мат. 12:42; Acts 8:27—39). Источники также сообщают, что помимо израильского народа только Эфиопия знала и славила всесильного Бога (Бога Авраама), регулярно ему служа. К примеру, псалмопевец говорит: «*Эфиопия должна простереть свои руки к Богу*» (Пс. 61:31.68). Все это свидетельствует о набожности христиан древней Эфиопии, основанной на непоколебимой вере в Бога. Даже для народа Израиля эфиопы представлялись более любезными всемогущему Богу, чем они сами. К примеру, об этом свидетельствует пророк Амос в словах: «*Не таковы ли вы мне, как эфиопы, о, народ Израиля?*» (Ам. 9:7).

Только в одной африканской стране абсолютное большинство населения издавна исповедует православие. Эта страна — Эфиопия. Около 50 миллионов ее граждан принадлежат к Эфиопской православной церкви. Эфиопские христиане — монофиситы, и в отличие от католиков и большинства православных, для которых в Иисусе Христе соединилось два начала — божественное и человеческое, прихожане Эфиопской церкви считают Его только Богом.

Согласно преданию, первым христианским просветителем в Эфиопии был св. Фрументий, римский гражданин из Тира, потерпевший кораблекрушение на африканском побережье Красного моря. Вскоре он обратил в христианство сына императора Аксума, будущего императора Эзану, который в 330 году и объявил христианство государственной религией.

В дальнейшем все первые христианские императоры правили страной из Аксума. На вершине холма, вблизи города, находится усыпальница двух царей — Калеба и его сына Габра-Маскала. В Эфиопии около 20 тысяч храмов. Среди них есть особо почитаемые. Каждый христианин в Эфиопии имеет своего духовного отца или исповедника, который обязательно должен быть священником. Церковь также является основным центром городской и деревенской жизни. Священник, по-эфиопски — кес, пользуется большим уважением.

Закат Аксума начался в VII веке. Арабские племена, объединившись под знаменем ислама, вторглись в Северную Африку, и в результате христианский Аксум оказался в окружении мусульманских народов. Он лишился значительной части своих территорий и самое главное — выхода к морю.

В 1453 году Константинополь стал столицей Османской империи. После этого при Селиме Грозном Турция завоевала Сирию, Аравию и Египет. Таким образом, Эфиопия на долгое время оказалась практически полностью изолированной от других христианских стран.

В обрядах эфиопской церкви сохранилось сильное иудейское влияние, например: разделение пищи на чистую и нечистую, празднование Субботы наравне с Воскресением, обрезание мальчиков (что, впрочем, часто объясняется культурными, а не религиозными традициями). В каждой церкви хранится маленький ковчег, а Рождество и Пасха празднуются по Юлианскому календарю.

По преданию, в которое свято верят эфиопы, библейская царица Савская — это царица Аксума, Македа, или Южная царица. Со времен ее правления остался в Аксуме огромный, высеченный в гранитной скале бассейн Май Шум, в котором она якобы спасалась от жары. Когда это сооружение стало христианской святыней, неизвестно, но на праздник Тимкат, Богоявление, сюда стекаются верующие, чтобы совершить обрядовое омовение.

Нынешний Аксум — это небольшой провинциальный городок, известный своими древностями и тем, что последний эфиопский император Хайле Силассие воздвиг здесь крупнейший православный собор Африки — Новый Храм, посвященный Деве Марии.

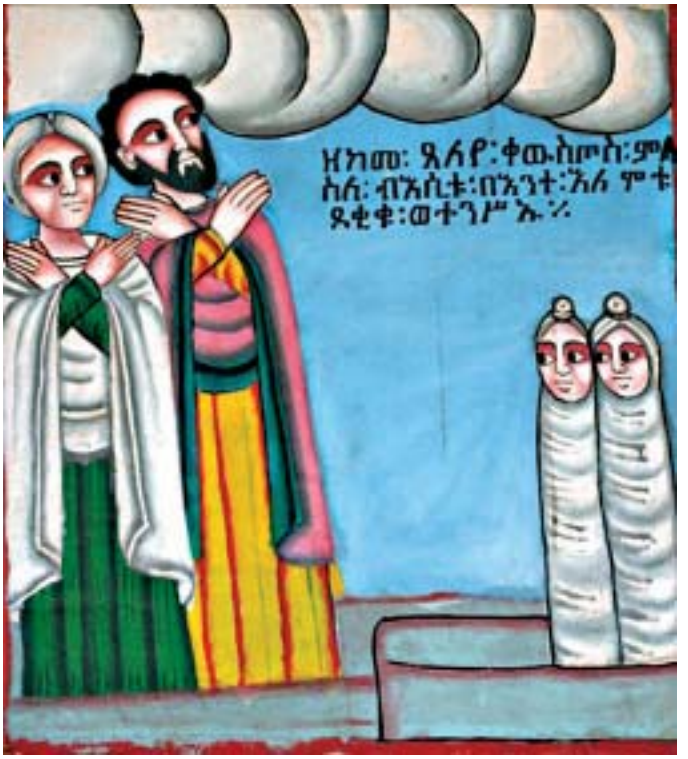
Десять веков назад древний эфиопский город Гондар был переименован в Лалибелу. Согласно преданию, здесь в царской семье родился наследник. Как только он появился на свет, его окружил рой пчел. Увидев это, его мать воскликнула: «Лалибела», что означает «пчелы признали его владычество». Также, согласно преданию, однажды душа Лалибелы услышала глас Божий и Творец повелел царю выстроить здесь новый Иерусалим. Так в Лалибеле появились свои Иордан, Голгофа, Масличная гора и удивительные храмы, высеченные в скале.

Среди 11 храмов нет двух похожих. Многие храмы соединены между собой туннелями. Самое крупное сооружение — Бета Меданеалем (храм Христа Спасителя). В нем хранится крест Лалибелы, считающийся чудотворным, излечивающим все болезни.

Самая поразительная из всех церквей храмового комплекса — Бета Гиоргис (церковь Святого Георгия). Она стоит несколько на отшибе. В плане храм представляет собой крест размером 12х12 метров. Высота здания составляет также 12 метров.

Иконы являются основным, самым многочисленным и наиболее сильным по своему эмоциональному и энергетическому воздействию направлением христианского культового искусства. На всем протяжении истории христианства школа иконописи вместе с христианской церковью претерпевала изменения в своем развитии, и даже непрофессионал легко заметит различие икон XIII—XIV и XVIII—XIX веков.

Уникальное и совершенно особое положение здесь занимает эфиопская иконописная традиция. Стиль всех эфиопских икон по сравнению с классическими образцами иконописи представляется сильно упрощенным, практически элементарным, но с точным и очень конкретным рисунком и имеет раскраску яркими односложными красками. Почти полностью отсутствуют признаки эллинизма или классической традиции, напротив, присутствует огромная внутренняя экспрессия и духовное напряжение образов.



Один из сюжетов Ветхого Завета. Фрагмент современной иконы.

Часто в образах, изображенных на иконах, мы видим напряженные выражения лиц, пронзительные взгляды, динамичные позы, яркие пятна света на лицах и одеждах — все это создает особую эмоциональную атмосферу, наполненную религиозным воодушевлением и искренней верой.

Еще одной отличительной особенностью эфиопских икон является акцент на глаза. Глаза намеренно изображаются увеличенного размера и очень выразительными по передаче чувств. Наиболее схожими по изображению глаз являются не многие дошедшие до нас изображения святых на греческих и византийских иконах V—XIII веков. Вообще, глаза всегда были и остаются объектом особого внимания традиционных культур практически всех народов мира, а в православной иконописи, как эфиопской, так и русской, мастерство изображения глаз святых достигло высочайшего уровня эмоционального и энергетического воздействия, но эта тема заслуживает отдельного исследования и отдельной публикации.

Очень интересным кажется обращение к ветхозаветным сюжетам, которое практически исчезло в европейской и русской иконописи.

Еще более поразительным является то, что на протяжении столетий манера изображения святых, ангелов и остальных персонажей и объектов икон практически не изменилась.

Смело можно предположить, что основным первоисточником для изображений являлись ранние изображения христианской культуры, попавшие в Эфиопию непосредственно из Палестины и Византии в период с IV по VII век или самое позднее в XV веке. Впоследствии, на протяжении многих столетий, происходит практически полная изоляция христианской культуры Эфиопии от остального христианского мира. Также отсутствовало какое-либо влияние на искусство иконописи со стороны исламского и иудейского мира, где изображения реальных предметов и, главное, людей и животных полностью запрещено. Языческие племена также не могли оказать влияния на иконопись Эфиопии, так как очень мало использовали и используют до сих пор в своем творчестве плоские изображения, уделяя основное внимание объемным трехмерным изображениям — скульптуре и предметам декоративно-прикладного характера.

Все вышеперечисленные аспекты убедительно говорят о том, что, возникнув на основе христианской иконографии Палестины и Византии IV—VII веков, иконография Эфиопии практически не изменилась и наиболее точно передает и несет в себе древнейшие основы христианской иконографии в целом.

Также иконы Эфиопии очень интересны своими сюжетами, которые, с одной стороны, часто схожи с классическими, но имеют несколько другую трактовку, с другой — абсолютно отличны от классических европейских икон и являются в большей степени описанием некоторых событий в их динамике, нежели статическим изображени-



«Двурогий зверь, выходящий из земли».
Иллюстрация из лицевых апокалипсисов Русского Севера.

ем святых. Многие иконы Эфиопии по своим сюжетам являются непосредственными иллюстрациями к библейским событиям. В свою очередь, это не могло не отразиться и на формате самой Библии, которая у эфиопских православных христиан наравне с текстами содержит большое количество иллюстративного материала. В этой связи уместно вспомнить западноевропейские иллюстрированные издания Библии раннего Средневековья и, конечно, лицевые апокалипсисы Русского Севера XVII–XIX веков. Что это — случайность? Или и в формате Библии эфиопская православная церковь также наиболее точно и полно сохранила традиции и культуру христианства IV–VII веков?

Стены многих старых церквей, в том числе таких, как Дебра Берхан Силассие, как правило, украшены росписями. Иконописцы и художники в те времена имели совсем другое представление о пропорциях, перспективах и объемах. Нечто подобное мы встречаем в ранней русской иконописи и росписи храмов.

Особого рассмотрения также заслуживает материал основы для написания икон. Традиционной основой для написания икон у христиан, и особенно православных, считалась и считается обработанная деревянная доска. Реже у христиан православных и значительно чаще у католиков для написания икон в качестве основы используется холст. Как в древности, так и сейчас для создания икон применяется техника мозаики. В Эфиопии в связи с отсутствием на большей части территории деревьев, пригодных для изготовления иконных досок, основным материалом для написания икон стал пергамент (хорошо выделанные шкуры домашних животных, коз и коров). Кроме этого, но в значительно меньшей степени, для написания икон используется хлопчатобумажный холст — Эфиопия традиционно выращивает хлопчатник и производит хлопчатобумажные ткани. Использование таких материалов для основы, и особенно пергамента, требует специальной техники нанесения красок (иногда отчасти напоминает процесс татуировки) и специального состава самих красок.

Дерево в виде основы, как правило, используется для написания разного рода складней (чаще триптихов) небольшого размера.

В Эфиопии православие — одна из самых почитаемых религий. И один из самых уважаемых святых — Текле Хайманот. Согласно легенде, у него было по три пары крыльев, благодаря которым он спасся и три раза облетел гору debre Damo. Он много лет в молитве, без пищи и питья, стоял, не



«Число зверя».
Иллюстрация из лицевых апокалипсисов Русского Севера.



«Седьмая труба и святые, прославляющие Бога за будущий Суд».
Иллюстрация из лицевых апокалипсисов Русского Севера.



Эфиопская Библия на пергаменте.







Современные эфиопские иконы.

шевелясь, на одном месте. От этого стояния у него сломалась одна нога. Сломанную часть ноги монахи монастыря захоронили у алтаря. После этого он подставил деревяшку под сломанную ногу и еще семь лет стоял на одном месте без пищи и питья, а потом умер. За этот подвиг сломанная нога получила от Бога свою пару крыльев.

Интересным является сюжет со святым Маркусом, который в целом повторяет классический сюжет с Георгием Победоносцем, но отличается тем, что Маркус сидит верхом не на белом, а на черном коне и поражает копьем не змея, а римского воина.

Один из самых необычных в эфиопской иконографии является сюжет с изображением Менелика, похищающего у своего отца царя Соломона Ковчег Завета. Тот самый, в котором хранились полученные Моисеем от Бога скрижали с десятью заповедями. Ни в Библии, ни в исторических хрониках о подвиге Менелика нет никаких упоминаний.

Но обладание этой святыней позволяет эфиопам считать себя избранным народом. Со времен Менелика Ковчег, или то, что эфиопы называют Ковчегом, хранится в Аксуме. Специально для него император Василий построил церковь Девы Марии Сионской, которую называют Старой церковью. Сорок лет назад Ковчег Завета перенесли в небольшую часовню по соседству. Святыню берегут как зеницу ока. Входить в часовню позволено только хранителю Ковчега. Должность хранителя — пожизненная. Перед смертью он сам выбирает себе преемника.

4 декабря 2010 года в Эфиопии найдена старинная икона Божией Матери. Сотрудники одной из британских благотворительных организаций заявили об обнаружении в Эфиопии иконы Божией Матери XV века, сообщает Интерфакс-религия со ссылкой на Daily Telegraph. Икона была найдена в монастыре святого Стефания на севере страны. «Эта икона является очень почитаемой. Со временем она потемнела и для сохранности была закрашена слоем лака», — рассказал журналистам Блэр Придей из



«Святой Габра Манфас Куедус». Современная икона.

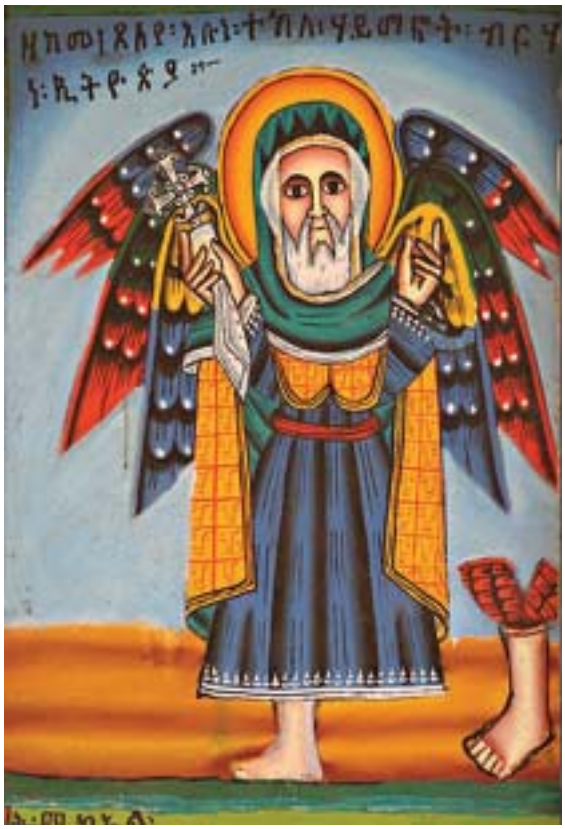


«Святой Абба Арегави из Дамо». Современная икона.

Британского благотворительного фонда эфиопского наследия. Эксперты сняли слой лака и вернули образу его первоначальный вид.

Святыня представляет собой триптих. На центральной панели изображены Богородица с сидящим у нее на коленях младенцем Христом, архангелы Михаил и Гавриил с мечами, готовые защитить Спасителя, святой Стефаний.

Очень интересными для изучения представляются возможные древние (XII–XVII вв.) связи православной Руси с православной Эфиопией. Эта тема полна своих загадок и гипотез и во многом может дать дополнительный материал для изучения



«Святой Текле Хайманот». Современная икона.

и оценки христианского культурного наследия Эфиопии.

В связи с приходом «цивилизации» в лице телевидения, газет, журналов и, самое главное, Интернета, у жителей страны и, в частности, иконописцев и служителей культа стремительно меняется образ мышления и мировосприятия. Постепенно привносится и используется манера европейской иконописи, включая сюжетные решения. В части храмов стали применяться печатные изображения наиболее известных западноевропейских и русских икон. Употребляются новые художественные материалы (краски), что приводит к утрате традиционного колористического решения. Утрачивается подлинность и историческая оригинальность эфиопской иконы.



Икона «Страшный Суд». Начало XVIII в.



Икона «Страшный Суд». Начало XVIII в. Фрагменты.

Из поездки в страну зимой 2010–2011 годов удалось привезти ряд весьма интересных образцов современной эфиопской иконописи и одну икону, достаточно старую и очень редкую по сюжету (предположительно середина XVIII в. или ранее). К сожалению, чтение текстов и любых иных надписей на иконах представляется весьма затруднительным, так как для написания используется специальный церковный язык Ge'ez, имеющий принципиальное отличие от официального эфиопского языка.

Две иконы изображают местных святых в полный рост, написаны на грунтованном хлопчатобумажном холсте масляными красками, размером 110х160 см каждая.

Одна из икон посвящена местному святому Габра Манфас Куедус, который долгое время провел в пустыне и обрел дружбу со львами и леопардами, которые в дальнейшем всегда сопровождали и защищали его. Однажды дьявол в образе ворона решил выклевать ему глаза и лишить зрения, но архангелы Габриель и Михаил спасли его и оставили зрячим.

Другая икона посвящена местному святому монаху Аббa Арегави (Aregawi), он был старшим у девяти святых, которые приехали в Эфиопию распространять христианство. Он основал монастырь на горе amba Damo. Большой змее, которая жила там ранее, Бог повелел превратиться в веревку, чтобы помочь Арегави подняться на непреступную гору и создать монастырь.

Еще на трех иконах изображены различные сюжеты, в том числе и из Ветхого Завета. Иконы написаны на пергаменте (обработанной козьей или коровьей шкуре) и имеют размер 40х60 см (2 шт.) и 40х50 см (1 шт.). На одной из икон легко узнается Георгий Победоносец.

Наибольшую ценность и интерес представляет старинная икона, выполненная на хорошо обработанной коровьей шкуре размером 90х104 см. Икона, судя по всему, посвящена сценам Страшного Суда и датируется приблизительно началом XVIII века.

Учитывая историческое значение и уникальность, иконы Эфиопии представляют огромный коллекционный интерес.

Владимир ШУХОВ