

УПРАВЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ БРЯНСКОЙ ОБЛАСТИ
ГУК «БРЯНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ОБЪЕДИНЕННЫЙ КРАЕВЕДЧЕСКИЙ МУЗЕЙ»

ДЕСНИНСКИЕ ДРЕВНОСТИ

(выпуск V)

**Материалы межгосударственной научной конференции
«История и археология Подесенья»,
посвященной памяти
брянского археолога и краеведа,
Заслуженного работника культуры РСФСР
ФЕДОРА МИХАЙЛОВИЧА ЗАВЕРНЯЕВА
(28.II.1919 - 18.VI.1994)**

**Брянск
2008**

ББК 63.4(2)

Д37

Редакционная коллегия:

В.П.АЛЕКСЕЕВ, В.В.КРАШЕНИННИКОВ, А.А.ЧУБУР

Редактор **Е.И.Прокофьев**

Ответственная за выпуск **Т.И.Прокофьева**

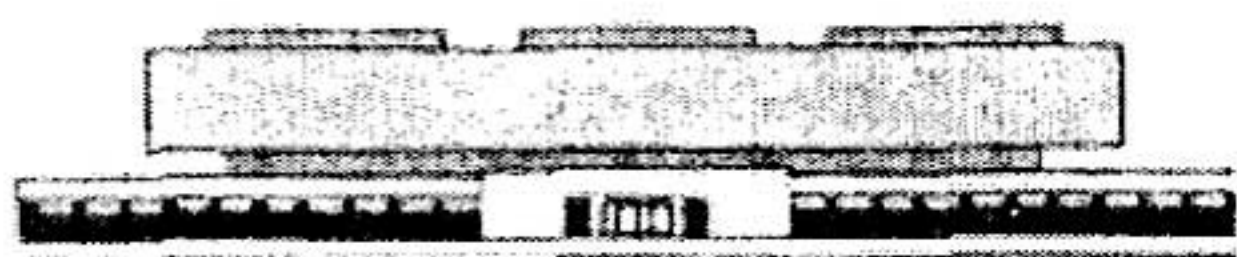
Д37 Деснинские древности: материалы межгосударственной научной конференции, посвященной памяти Ф.М.Заверняева. — Брянск: Издательство ГУП «Клинцовская городская типография». 2008. — 400 с.: ил.

ISBN 978-5-88898-394-2

В сборник вошли материалы очередной научной конференции, посвященной памяти археолога и краеведа Ф.М.Заверняева, 30 лет проработавшего в Брянском краеведческом музее. Десятки исследованных памятников археологии, более 30 опубликованных научных трудов и свыше 120 научно-популярных статей — таков весомый вклад Федора Михайловича в дело развития археологии, истории, краеведения и музейного дела на Брянщине.

На конференцию, проходившую в Брянске 28-29 ноября 2007 г., собрались видные ученые и краеведы России, Украины и Беларуси. Помимо чтения и обсуждения докладов и сообщений в четырех секциях, участники совершили ознакомительную поездку в один из исторических центров Подесенья — г.Трубчевск, где осмотрели достопримечательности и познакомились с новой экспозицией местного краеведческого музея — старейшего в регионе.

ISBN 978-5-88898-394-2



© Брянский краеведческий музей.
2008

Содержание

Пленарное заседание

Г.П.Поляков (Брянск). Личный архив Фёдора Михайловича Заверняева.....	8
Л.Ф.Осипенко (Брянск). Материалы к родословной Федора Михайловича Заверняева.....	10
В.П.Алексеев (Брянск). Археологическая деятельность Л.А.Перовского	12
С.В.Палиенко (Киев). Памятники бассейна Десны в контексте историко-культурного деления позднего палеолита Среднего Поднепровья	14
А.И.Дробушевский, Г.Г.Нечаева (Ветка). Ромбы «целинные» и «засеянные». Геометрический чин знаков в археологических и этнографических памятниках	24
Е.А.Шинаков (Брянск). Пути формирования древнерусских городов в Подесенье	33

Археология каменного века и эпохи раннего металла

Е.В.Воскресенская, К.Н.Гаврилов (Москва). Ранний верхний палеолит в окрестностях с.Хотылёво	40
А.А.Чубур (Брянск). Микроинвентарь палеолитического микрорегиона Быки: назначение, типология, реконструкция	49
В.Я.Сергин, Н.Б.Ахметгалеева (Москва, Курчатов). Костяные острия стоянки Гонцы из раскопок 1970-80-х гг. (технико-морфологический и трасологический анализ)	58
И.В.Федюнин (Воронеж). Исследования мезолита на юге Среднего Дона.....	71
С.В.Силков (Могилев). Итоги археологических работ у д.Устье в бассейне реки Сож.....	84
П.Л.Шашков (Могилев) Древности каменного и бронзового веков Климовичского Посожья: история изучения	87
В.И.Цымбал, В.Ф.Клименко (Енакиево) Древности эпохи бронзы Центрального Донбасса.....	90
А.И.Дробушевский (Ветка). О верхней дате юхновской культуры.....	95

Средневековая археология

О.А.Щеглова (Санкт-Петербург). Новые находки «древностей антов» на Брянщине.....	103
---	-----

В.Ф.Клименко, С.Д.Краснощекова, В.И.Цымбал (Енакиево, Орел). Сбруйные комплексы некоторых кочевнических погребений Донбасса	113
Г.Ю.Стародубцев, А.В.Зорин (Курск). К вопросу об археологическом изучении периода второй половины XIV – начала XV вв. (по материалам памятников Курской области): предварительное сообщение	123
Ю.А.Коваленко (Глухов). Древнерусский Глухов (по материалам археологических разведок)	130
В.О.Пискунов (Брянск). Новые находки древнерусского ювелирного искусства в Верхнем Подесенье	148
А.А.Чубур (Брянск). О предполагаемом парусном вооружении Вщижской ладьи	151
В.К.Лончакова (Новочебоксарск). Тканые изделия: проблемы исторической реконструкции	155
Р.В.Новожеев (Брянск). Обращение польских медных солидов (боратинок) на территории Брянщины во второй половине XVII века	162
В.М.Пусь, В.М.Ещенко (Стародуб, Козельск). Табакокурение и курительные трубки Стародубщины XVII–XX веков	165

История и культура Подесенья

К.В.Сычев (Брянск). История становления Брянского княжества, родословная и деяния князя Романа Михайловича в свете традиционных источников	179
А.В.Сазоненко (Почеп). Почепские крепости	196
В.Г.Деханов (Брянск). Петр Пушкин, Помпей Батюшков, Флорентий Павленков на Брянском Арсенале (по документам ГАБО)	201
В.М.Пусь. (Стародуб). Реформы П.А.Столыпина и Стародубская земля	205
Г.П.Поляков (Брянск). Главный музей Брянской губернии (по вновь выявленным документам ГАБО)	215
В.Е.Симоненко (Брянск). Крупнейший лесовод-энтомолог П.Г.Трошанин	223
Н.В.Печикина (Брянск). Одежда крестьян Трубчевского уезда в конце XIX – начале XX веков (по материалам этнографических исследований)	225

М.А.Комова (Орел). Иконопись ветковско-стародубского типа в церковных, музейных и частных собраниях Орловской области.....	229
Р.И.Перекрестов (Москва). Новые находки и суждения о Клинцовской иконописи XVIII–XX веков.....	249
М.А.Комова, И.В.Злотникова (Орел, Брянск). Развитие иконографии святых Тихона и Арсения, карачевских чудотворцев (на примере экспоната из Брянского краеведческого музея)	276
М.В.Кочергина (Брянск). Старообрядец-иконописец и православный священник-миссионер из Стародубья Василий Родионцев.....	286
Е.И.Прокофьев (Брянск). Главное произведение М.Булгакова и его брянская составляющая (к 40-летию первой публикации романа «Мастер и Маргарита»).....	294
О.П.Дунаев (Новозыбков). Новозыбковцы – деятели науки и культуры	304
А.З.Дмитровский (Калининград). Почеп литературный	314
А.И.Поддубный (Злынка). О гидронимах с основой «ордо - родо (рада)»	320
Б.М.Петров (Москва). Ещё раз о происхождении ойконима «Брянск»	326
В.Д.Бабодей (Стародуб). Топонимика стародубских улиц	345
С.А.Никулина (Брянск). Семейный некрополь Искрицких в с.Далисичи: трагедия небытия	349
Е.А.Чеплянская (Брянск). Суражский уезд. Краткий исторический обзор	355
В.В.Крашенинников (Брянск). «Для славы и пользы Российской империи...» (из истории производства красок в Севске)	361
О.Г.Каменецкий (Москва). Память, объединяющая поколения: из старообрядческой летописи посада Святск	370
Т.К.Слуцкая (Брянск). Зарубежный цикл этюдов братьев Ткачевых (по фондам музея братьев Ткачевых)	381
А.К.Горохова (Брянск). Природные ресурсы и история их освоения на территории Брянской области	386
Список сокращений	397

М.А.Комова (Орел)

**Иконопись ветковско-стародубского типа
в церковных, музейных и частных собраниях
Орловской области.**

Орел никогда не был крупным иконописным центром. В силу своего географического положения и исторических обстоятельств, художественная культура Верхнего Поочья (в границах Орловской губернии), а особенно иконопись, не только опиралась на традиции Москвы, но и была некоторое время тесно связана с Украиной, конкретно — с Киевом, с Киево-Печерским монастырем, которому были подчинены некоторые местные обители. Поэтому мы обнаруживаем в местной иконописи следы живого воздействия киевской традиции,

украинского барокко, орнаментальной культуры. XIX столетие в орловской иконописи стало продолжением творческого самоопределения, начавшегося в середине 2-й пол. XVIII в. Претерпевая ряд закономерных изменений, в XIX веке сосуществует большое количество направлений и манер, бытовавших в предыдущую эпоху, что создает ощущение стилевого запаздывания. Не случайно в Орле по-прежнему было много произведений мастеров, работавших в традиционном иконописном стиле. Именно они составляли основную часть от всех сохранившихся местных икон, несмотря на полное забвение этого ряда произведений в официальных местных источниках.

Ареал бытования традиционной иконописи был смещен в юго-западные области Орловской губернии, а также в близлежащую Черниговскую. По соседству, на территории, тяготевшей к Белоруссии, располагались старообрядческие Ветка и Стародубье. Последний регион принято считать обособленным культурным центром, что обеспечило своеобразие его художественной традиции. Идущие оттуда художественные приемы вплетались в иконопись Орловского края. Образы, вышедшие из ветковских мастерских еще в XVIII в., по мнению известного исследователя иконописи Н.И.Петрова, являлись примером «особой иконописной школы или пошиба»¹. В XIX в. он был достаточно авторитетен для многих регионов, где проживали старообрядцы-поповцы (для поволжских поповцев на Иргизе, для семейских Забайкалья).

На западе Орловской губернии ветковская составляющая традиционной иконописи была очень весомой. Ветковско-Стародубский центр, развивавшийся параллельно с владимирскими иконописными селами, буквально приковал внимание иконописцев Орлов. губернии в XIX в. Произведения, созданные на основе подобных образцов, качественно отличались от провинциального архаичного живоподобия XIX в. значительно большим вниманием к сохранению традиционной основы, восходящей к иконописи XVII в. Произведения иконописцев, выходцев из старообрядческих скитов, выполнялись не только для старообрядческого обихода, но и для синодальных храмов. В частности, несколько образов было выполнено для иконостаса Успенского собора Свенского монастыря².

Необычный отпечаток на местное иконное наследие наложило присутствие в Орловском крае большой прослойки старообрядцев,

¹ Петров Н.И. Коллекция старообрядческих икон и др. священных предметов из Стародубья, собранных В.Н.Фальковским // Труды Киевской Духовной Академии. 1902. Янв. С. 151.

² Савкин В.В. Брянская иконопись // По следам народного искусства. Тула, 1991. С. 125.

по-своему хранивших «древнее благочестие» и создававших на этой базе собственную традицию. Иконы из Стародубья приносились для проведения обрядов. Например, в 1822 году приезжал в с.Лужки (Кромского уезда) «из города Стародуба раскольнической секты какой-то неизвестный человек с образами» для проведения обряда крещения¹.

Во 2-й пол. XIX – начале XX в. беглопоповцы Малоархангельского уезда поддерживали контакты с общиной в Ветке. Представители орловских старообрядцев нередко ездили туда за иконами, крестами, книгами, просфорами, водой для причастия². Ряд мастеров, выполнявших заказы старообрядцев в Верхнем Поочье, следовали ветковской манере, например, мастер И.Ермаков (см. далее).

Благодаря особой роли Ветковско-Стародубского центра на западе Орлов. и севере Чернигов. губерний были распространены следующие композиции: иконы Христа Вседержителя (варианты – оплечный, поясной, на престоле), «Седмица», «Христос Великий Архиерей», «Спас Благое молчание», «Воскресение – Сошествие во ад» краткое и со страстями, Нерукотворный образ, Распятие; образы Богородицы: «Акафистная со свитком» из поясного деисуса, «Боголюбская», «Всех скорбящих радость», «Знамение», «Казанская», «Курская Коренная», «Нечаянная радость», «Неопалимая купина», «Огневидная» (только на Брянщине), «Покров», «Ченстоховская – Умягчение злых сердец», «Успение облачное» (полный и краткий варианты), «Утоли моя печали», «Федоровская»; образы св.Иоанна Предтечи – деисусный и «Усекновение» с «Обретением главы»; образы архангела Михаила (конный, поясной); образы св.Николая Чудотворца – Зарайский, Можайский, Отвратный (только на Черниговщине и Гомельщине), а также образы русских и общехристианских святых – Димитрия Прилуцкого (редко), Пафнутия Боровского, Сергия Радонежского, св.Георгия Победоносца, св.Харлампия, а также четырехчастные и трехчастные иконы с наборами композиций, характерных для Ветки³. Отметим также больший процент (в сравнении с центральной Орловщиной) привозных икон из Стародубья, что обеспечило более стойкое сохранение этой традиции на протяжении всего XIX века.

¹ ГАОО. Ф. 580 (стол временный). Оп.1, Д.39. Дело по обвинению экономических крестьян Орлова и Сухарева Г. в принадлежности к раскольнической секте (7 сентября 1829 – 26 мая 1844 гг.). Стр. 1-10. 7 сентября 1829.

² Краткий обзор занятий Орловского миссионерского съезда по истории и характеристике раскола старообрядчества. // Орловские епархиальные ведомости. 1901 г. № 49. С. 2173.

³ ГТГ: каталог собрания. Древнерусское искусство. Т. I. М., 1995. С.58.

Выявить среди большого количества произведений Ветки и Стародубья иконы, выполненные мастерами центральных уездов Орлов. губернии, ранее не представлялось возможным. Сохранившиеся памятники являются в целом ветковско-стародубскими (либо монастырских мастеров, либо сельских, в зависимости от уровня написания и времени выполнения), т.е. созданными за пределами бывшей Орловской губернии.

В Верхнем Поочье (в т.ч. и в Орле) иконографические типы были менее разнообразны, чем на Брянщине. Из образов Спасителя – «Вседержитель» (поясной), «Спас в силах», «Седмица», «Благое молчание», «Воскресение – Сошествие во ад» (краткое и со страстями), «Распятие», «Всех святых» (краткий вариант); образы Богородицы – оплечный образ из деисуса, «Всех скорбящих радость», «Казанская», «Курская Коренная», «Неопалимая купина», «Покров», «Тихвинская», «Утоли моя печали»; образы Архангела Михаила: конный, поясной; св.Никола Чудотворец – Зарайский, Можайский (редко)¹. Практически не представлены в орловских собраниях отдельные образы русских и общехристианских святых (если не считать изображений на полях икон), а также многочастные иконы ветковского типа. Попробуем выяснить, существовали ли стилистические направления, близкие Ветке, которые бытовали в центральной Орловщине, значительно отдаленной от ветковского центра.

Произведения ветковско-стародубского круга в Орловской губернии.

1. Св. Димитрий Прилуцкий. Начало XIX в. 48,5х40 см. Частное собрание в Орле. Привезена из Брянской обл. Н.П.Кондаков, отмечая особенности типа ликов, как в этой иконе, – «с рядами резких морщин, пролегающих какими-то металлическими полосами на лбу», встречавшихся в некоторых иконах Кремля и Рогожского кладбища, – считал их признаком «аскетического направления иконописи (второй половины) XVII в., возобновившего сумрачные морщинистые типы византийского искусства XII в.»².

Но в этом образе морщины не так ярко выделены как на некоторых поморских иконах. Личное письмо очень мягкое, с неяркой градацией санкири и охрения. Губы не так припухлы и ярки, как в характерных ветковских ликах.

¹ Перечисленные иконы находятся в собраниях ОМИИ, церковных и частных собраниях Орловщины.

² Кондаков Н.П. Московская иконопись XVII века // Русская икона. Т. 4. Прага: Kon-dakov Institute, 1933. С. 346-382; он же. Указ. соч. // Богословие образа. Икона и иконописцы: Антология. М., 2002. С. 174-175.

Иконографически и стилистически образ св.Димитрия Прилуцкого восходит к живописи ярославских царских мастеров XVII в.¹ Композиция динамична и построена на чередовании вертикальных, горизонтальных и диагональных форм. Монашеский аналав с белыми голгофами на плечах и груди святого и куколь образуют темный крест, обволакивающий светло-оливковый лик. Ладонь правой руки манерно откинута по диагонали. Кисть левой руки с выпрямленным указующим перстом крепко сжимает раскрытый свиток с текстом, начинающимся с характерной ветковской красной буквицы с завитками и повествующим об удалении святого для молитвы в пустынные места. Большая роль в ритмическом распределении цвета отдана белому. В правом верхнем углу – это свет вокруг Христа, протягивающего Евангелие святому; это и линейный рисунок крестов и обводка аналава, опись нимба, средника и опуши. Виртуозно прозрачными красками выполнены темно-вишневые одежды с холодными притенениями. Строгий горообразный монументальный силуэт подвижника на золотом фоне возникает перед взором молящегося. Это одна из самых замечательных икон, встретившаяся на Брянщине. По сосредоточенному на молитве выражению лика, скромной, но тонкой по цветовым сочетаниям живописи одежд без украшений, мы можем отнести это произведение к началу XIX в., наиболее благоприятному времени развития ветковской иконописи. Автор мог принадлежать к кругу мастеров, обучавшихся в Климовском Покровском монастыре, преобразованном в единоверческий в 1847 году.

2. Спас в силах, из деисусного чина. Начало XIX в. 40x55 см. Подарена в 1990-х гг. в Иверский храм в Орле из частного орловского собрания. Данная иконография с XVIII в. сохранялась, главным образом, у старообрядцев. Но на Ветке названная иконография не была распространена. Сохранившиеся ростовые поклонные чины содержали иконы «Спас на престоле», а также «Седмица» или «Предста Царица» (как встречающиеся возможные варианты), а в более распространенных поясных деисусах – образ «Спас Вседержитель». Ни в собрании Ветковского музея, ни в коллекциях региональных краевед. и худож. музеев «Спаса в силах» нет. Теоретически они могли присутствовать, так как есть сведения о создававшихся храмовых иконостасах и сохранившихся, разрозненных, ростовых иконах святых в деисусном предстоянии. Редкое исключение составляет небольшая икона «Спаса в силах» XIX в. из одного из старообрядческих храмов

¹ Гребенюк Т.Е. Художественное своеобразие ветковских икон. Технико-технологический аспект // Живые традиции. Результаты, перспективы комплексных исследований русского искусства. М., 1998. С. 387.

Гомельщины¹. Обнаружение в Орле подобной композиции корректирует наши представления о композициях ветковского типа.

Стиль изучаемого произведения сохраняет среднерусскую традицию, отточенную царскими московскими и ярославскими мастерами в 1-й пол. – середине XVII в.² Подобная иконография Спаса с асимметричной прядью волос на плече, в золотых одеждах, держащего Евангелие с красной тонировкой страниц, сидящего на престоле, встречается в ряде московских произведений XVII в.³ Композиция лишь отдаленно цитирует экспрессивное движение, сосредоточенное в древнерусском варианте на вытянутой по вертикали фигуре Спаса с удлинёнными пропорциями. Такие изображения Вседержителя на престоле просуществовали до XIX в. Образцом для орловской схемы могла стать прорись 2-й пол. XVIII – начала XIX в. «Вседержитель на престоле», аналогичная экспонату из ГИМ. Тип лика орловского Спаса ближе изображенным в конце XVIII в. образам (например, прорись «Вседержитель поясной с закрытым Евангелием»⁴).

Мы можем провести аналогии не столько с иконописью, сколько со стенописями Поволжья, имеющими более плоское, декоративное решение доличного и личного. Во многом повторяется установившийся в XVII в. торжественный, царственно-церемониальный, величавый, основательный и материальный образ Христа. На овальной двухцветной темной, зеленовато-синей мандорле, заполненной тонко прорисованными ангельскими силами, располагаются необычные для этой композиции звезды (часто встречающиеся на иконах Ветки при украшении сияния и одежд⁵). Звездами староверы наполняли храмовые «небеса» на Брянщине и Черниговщине и украшали мафорий Богородицы⁶.

¹ Нечаева Г.Г. Ветковская икона. Минск. 2002. С. 22-24, 48, 244.

² Т.Н.Нечаева (ЦМиАР) связывает ветковскую иконопись с ярославскими царскими мастерами, в отличие от Т.Е.Гребенюк (ЦМиАР), считающей ее продолжением традиции романовских писем. Иконы из Романова-Борисоглебска были представлены на выставке «Следуя отеческим преданиям. Памятники православной культуры, сохраненные и созданные старообрядцами» (проходившей зимой 2005-2006 г. в ЦМиАР). Вследствие свойственному им высокому качеству исполнения: мастерски выверенному построению объемов, точности и выразительности линии, светящимся эмальерным краскам, произведения такого типа не могли быть прямыми ориентирами для ветковских иконописцев, часто упрощавших стилистические приемы. Формообразующим принципом Ветки является общерусская иконописная традиция XVII в.

³ Брюсова В.Г. Русская живопись 17 века. М., 1984. Кат.11.

⁴ Иконные образцы XVII-начала XIX века. Иконография Иисуса Христа. М., 1994. С. 15 (Инв. И-ХIII 11918, И-ХII 16720).

⁵ Веткаўскі музей народнай творчасці. Минск, 2001. Кат. 37, 38, 53, 54.

⁶ Свод памятников архитектуры и монументального искусства России. Брянская область. С. 273, 316, 317, 384, 386.

В углах иконной доски помещены несколько укрупненные для данного формата изображения апокалиптических существ (они же – символы евангелистов). Их головы повернуты ко Христу. Подобную иконографию мы находим в воспринявших элементы поволжской традиции иконах царских мастеров, например, «Спасе в силах» из иконостаса Ризположенской церкви Московского Кремля, письма Назария Истомина Савина, 1627 год¹; или в росписи южной и восточной стен Троицкого собора Данилова монастыря в Переславле-Залесском («Апокалипсис» и алтарная преграда), выполненной в 1662-1668 гг. Гурием Никитиным «со товарищи»²; на иконе 2-й пол. XVII в. из Поволжья (ЦМиАР³). Контрастно выделен золотой трон с блистающей светлой фигурой Спасителя на темном фоне. Такой фон связан не с естественным потемнением красок, а с сознательным напоминанием о копировании старинной иконы, что характерно для живописи старообрядцев. Асимметричная дугообразная спинка, сидение с двумя подушками, балясинки, перетянутые по центру, нижняя часть ножек с характерными трехлепестковыми закруглениями встречаются также на иконах поволжского письма (примеры – «Спас на престоле с припадающими святыми» середины XVII в.⁴, «Богоматерь Гора нерукосечная») и в образах евангелистов на царских вратах ярославской церкви Ильи Пророка (1650 г.). Ажурный трон украшен маньеристичным орнаментом, напоминающим аналогичные композиции, выполненные в XVII в. мастерами Поволжья (например, Гурием Никитиным в 1686 г.)⁵.

Цитата из Евангелия на орловской иконе Спаса размещена на двух страницах по четыре строки: «Придите благословении Отца моего и наследуйте оуготованное вам царствие небесное от сложения мира» (Мф. 25: 34). Текст встречается в ветковских иконах Спаса. В написании элементов мебели также можно провести некоторые аналогии с ветковской традицией, имитировавшей ярославскую («Апостол и евангелист Марк» из храмового собрания, Брянская обл.⁶).

Тип лика Спаса облагорожен: локоны видны только с левого плеча, а не симметрично, как на украинизированных иконах; пряди ровные (традиционно иконописные), не вьющиеся; борода очень тонко прорисована, тонкие усики; округленные, широко раскрытые гла-

¹ Соборы Московского Кремля / Сост. И.Д.Костина. М., 1993. С. 141.

² Брюсова В.Г. Указ. соч. С. 80. Ил. 71. Кат. 44.

³ Лики русской иконы. М., 1995. Кат. 21.

⁴ Кузнецов О.Б., Федорчук А.В. Иконы Ярославля 16-19 веков Ярославского художественного музея: Кат. выставки. М., 2000. С. 38. Кат. 17.

⁵ Брюсова В.Г. Указ. соч. Кат. 43, 52, 55.43.

⁶ Нечаева Г.Г. Указ. соч. С. 48, 167.

за. Подчеркнутая по-ветковски немного припухшая нижняя губа, «украинизированная» борода, одежды евангелистов с характерными темными притенениями складок на красном фоне, отсутствие ковчега и подчеркнутые черной и красной полосами поля — все говорит о принадлежности к ветковской традиции. Тип Христа на орловской иконе дан в поздней редакции: овал крупного лица вытянут по вертикали, короткая шея, несколько приподнятые плечи. Чувствуется некоторая конкретность в больших, широко раскрытых округлых глазах с опущенными уголками, маленькой полупрозрачной бородке, полноте губ небольшого рта. Но нет одутловатости и рыхлости форм, а также винтообразного динамизма, характерных для украинского барокко (мы помним, что его элементы продолжали бытовать в местной официальной иконописи и в конце XVIII в.). Личное письмо напоминает живоподобие, как на иконах мастеров Оружейной палаты, встречавшихся на Орловщине в начале XVIII в. Переходность от традиционной общерусской иконописности характерного лика, а также отдаленное напоминание — в легкой округлости форм — об украинской живописи, сближают произведение с культурой Ветки.

В личном письме применен несколько архаичный для данного региона прием: штриховка, продолжающая охрение. У ветковских старообрядцев, применявших, в основном, многослойные наплавления, этот прием встречается в ранних иконах (конца XVIII в.), а также оставляется на старинных поновляемых иконах XVII в. (например, на иконе «Богоматерь Казанская» XVII–XIX вв. из Ветковского музея и в иконописи конца XVIII — начала XIX в.). Икона, найденная в Орле, вполне может стать в ряду таких ветковских произведений как «Собор Архангела Михаила» и «Покров», выполненных в конце XVIII — начале XIX в. по старым образцам (Ветковский музей). О следовании дониконовским образцам свидетельствует и редкая для поздней иконописи инокопъ, нанесенная в виде крупных треугольных пятен и ровных штрихов на одежды Христа. Столь же редок для Ветки и ковчег. Живопись орловской иконы не монохромная: главный акцент строится на живом цветовом контрасте красного (ромб, символы Евангелистов) и синего (овал со звездами), роль контура не отвлекает от тонкой цветовой и тональной градации личного (немного измененного традицией укрупненных ликов эпохи украинского барокко, подобно иконе «Никола отвратный» и «Царь Царем»)¹.

Но все же прямой аналогии «Спасу» среди ветковских икон мы не можем найти ни в личном письме (живоподобие лика — не ветковское), ни в доличном (трон слишком манерный — нет прямых анало-

¹ Веткаускі музей народнай творчасці. Кат. 5, 37, 38, 43, 44, 86 (иконы, упомянутые в абзаце).

гов в иконописи старообрядцев, а в официальной живописной иконе – много). Перечисленные признаки заставляют считать «Спаса» произведением ветковского типа, которое могло быть выполнено в начале XIX в. в Орле иконописцем, не порывавшим связей с ветковской традицией.

3. Богоматерь Курская Коренная. Середина XIX века 38,5x26,3 см. Орлов. музей изобр. искусств (ОМИИ) КП-2866. Происходит из Дмитровска-Орловского, в южном уезде Орлов. губернии, старообрядческое население которого было известно своими связями с Веткой с конца XVIII в. Иконопись этого региона в середине XIX в. полностью сохраняла характерные особенности ветковского письма. Мастер рассматриваемого произведения, несомненно, обучался в одной из ветковско-стародубских мастерских. Об этом говорят сохранение ветковского типа круглых светлых ликов (что редко встречается в иконописи Орловщины); изображение розовых букетов, которые напоминают вышивку, бытовавшую на Киевщине; использование цировки. Второстепенные признаки также отвечают ветковским: отсутствие ковчега, обилие винно-красного цвета в обводке полей, надписей и одеждах. Господь Саваоф дан в традиционной для Ветки иконографии – в лучах, выполненных по золоту в технике цировки, и в окружении широкой полосы «ватных» клубящихся облаков. Личное письмо выполнено в традициях сельских иконописцев ветковско-стародубского региона: и охрение, и санкирь светлые, детали ликів линейно прорисованы. Двухцветный красно-вишневый мафорий Богородицы покрыт мелкими звездами, написанными золотом. Одежды пророков исполнены красной прозрачной краской по золоту с росписью цветами поверх складок.

В иконописи Ветки иконография Курской Коренной представлена мало¹. Сохранились лишь в большом количестве сокращенные варианты Знаменья – без пророков. Такой была курская икона до написания рамы царскими мастерами в 1597 г., повторяющими композицию новгородской святыни². В произведении видны некоторые несоответствия квадратному формату и размеру оригинала (которым следовали местные иконы с надписью «в меру чудотворного образа», сохранившиеся в нескольких частных собраниях).

Сравнивая икону ОМИИ с московскими иконами того же сюжета рубежа XVII–XVIII в. (времени активного производства списков со святыни), мы видим несколько различий в композиции. Так, в орловском произведении и московской иконе из собрания ГТГ различается

¹ Нечаева Г.Г. Указ. соч. С. 240.

² Богоматерь Курская Коренная // Чудотворный образ. Иконы Богоматери в ГТГ. М., 2001. Кат. 5.

размещение свитков в руках пророков, иная трактовка жестов святых и их размер, иные украшения в украинизированном духе. Появление этих отличий в иконописи ветковского типа, скорее всего, связано не с другим композиционным образцом, а с характерным для мастеров, обученных в ветковских мастерских, творческим подходом к любой иконографии, допускающим небольшие отклонения от основного извода. Икона ОМИИ органично соединяет ветковскую манеру письма с иконографией, распространенной на юге изучаемого региона.

4. Богоматерь Казанская, пядница. 1830 г. Мастер Иван Ермаков. 31x26,5 см. Преображенский собор в Болхове. Икона находится на реставрации у частного лица. На обороте видна плохо сохранившаяся надпись прописью (что крайне редко встречается в местной иконописи): «Написана ...Божия Матерь 1830 г. месяц февраль 19 а писал Иван Ермаков а усердие было Якова...сына Закурдова (?)». Мастер Ермаков выполнял иконы для местных старообрядцев-беспоповцев в середине-второй пол. XIX в. К юго-западу от Орла, в районе Кром, были расположены несколько поселений старообрядцев-филипповцев. В моленной Закромского хутора «восточная стена (прямо против входа) имеет вид иконостаса: от потолка до пола на ней развешены больших размеров крест, иконы Спасителя, Богоматери, Предтечи с двенадцатых праздников, старинного письма. Раскольники утверждают, что мастер Ермаков во время написания этих икон, в течение целого года вкушал пищу по разу в день, почему эти иконы особенно почитаются ими...»¹.

Размер иконы письма Ивана Ермакова восходит к небольшим пядницам — спискам с известной московской святыни. Подобные иконы были распространены в царских дворцовых землях (Орловский и Севский уезды). Особая популярность обретенной под Красной горой близ Троицкого храма иконы «Богоматерь Казанская» XVII в.², вероятно, сформировала спрос на эту иконографию. Ряд списков был выполнен в полюбившейся болховцам ветковской манере.

В уездах Орлов. губ., отдаленных от Ветковско-Стародубского центра, в 1-й трети XIX в. получило развитие особое направление в традиционной иконописи, опирающееся на тонкую, миниатюрную трактовку форм. Произведения, созданные в его рамках, выполнялись не для старообрядческого обихода, о чем говорит ряд композиций, распространенных исключительно в синодальном искусстве. В этих

¹ Георгиевский А. Из Дневника Епархиального миссионера. Раскол в д.Закромском хуторе Кромского уезда // Орловские епархиальные ведомости. 21 ноября. № 47. 1904. С. 1119.

² Неделин В.М., Ромашов В.М. Архитектурные древности Орловщины. Орел, 1998. С. 54-55.

иконах консервативная направленность зависела как от ориентации на Ветку, которая в XIX в. диктовала свои вкусы, так и с опорой на ранние произведения строгановского типа, попадавшие сюда с притоком старообрядцев.

Рисунок нанесен графьей, традиционной для Ветки. Поля, нимб и надписи выделены тонкой красной линией. Лики отличаются крупными, красивыми чертами. Привлекает мягкий переход от серовато-оливкового санкиря к светлому белесоватому охрению, плавно выявляющему свет на всей плоскости лика. Личное несомненно отличается условностью. Но в целом его решение ближе не традиционному «доживоподобному» стилю, а живоподобным иконам ушаковского направления, и обнаруживает хорошее знание пластики. Ровный миниатюрный нос Богородицы обозначен не тонкой декоративной полосой, как в сельской иконе, а дан анфас с обозначением толщинки на переносице и вытянутого кончика. Колорит строится на сочетании оранжево-красного и травянисто-зеленого (мафорий и чепец Богородицы, хитон и гиматий Младенца), несколько нарушая канонические цвета. Доличное отличается тонким декоративным письмом. Мафорий Богородицы выделяется ярким красно-оранжевым цветом с аккуратными пробелами, выполненными прозрачным твореным золотом. Очень мелкие складки одежд имеют прекрасный рисунок. Его линии заострены и геометризированы. Золотая окантовка мафория украшена крайне мелкими белильным точками, расположенными на значительном расстоянии друг от друга. Точки дополнены мелкими синими и красными круглыми и овальными камешками с подчеркнутой белилами толщинкой. Подобный декоративный упрощенный подход к рисунку украшений характерен для расцвета традиционного низового иконописания в XIX в. (в частности, для владимирских сел¹).

Болховские списки «Богоматери Казанской» с середины 2-й пол. XIX в. утратили некоторые особенности ветковского письма и элементы живоподобия XVII в. Манера написания другого аналогичного одноименного произведения из Болхова отличается миниатюрностью письма, увеличенной ролью графического контура. Лики Богородицы и Младенца даны с широкой нижней частью лица (наследие эпохи барокко); очень маленькими, идеально ровными, тонкими носиками; миниатюризированными, почти не выделенными тоном губами и большими глазами, и совсем не похожи на ветковские. Личное письмо темное, что, вероятно, копирует состояние потемневшей живописи чудотворной иконы с Красной горы. Охрение очень светлое,

¹Бусева-Давыдова И.Л. О датировке и атрибуции произведений иконописи по второстепенным деталям изображения // Экспертиза произведений изобразительного искусства: VIII науч. конф. 25 – 27 ноября 2002. М., 2002. С. 30.

разбеленное, образующее контраст с санкирем. Оно лишь отдаленно напоминает приемы письма мастеров Оружейной палаты, круга Симона Ушакова, но в декоративном народном прочтении (что говорит в пользу действительного бытования в Болхове старинной Казанской иконы XVII в.). Пробелы утонченными плоскостями ложатся у внешнего и внутреннего углов глаз, по линии бровей, на кончике носа, под губами и на подбородке.

Фигуры Богородицы и Младенца выделяются на сплошном золотом фоне. Позолота на одеянии располагается широкими ровными полосами. Она органично дополняется очень маленькими звездами на челе и плечах Богоматери и каймой на мафории Богородицы и оплечье Христа, состоящей из мелких белильных и разноцветных точек, имитирующих жемчуг и камни.

Стремление к симметрии в композиции, выраженное преобладание красного цвета над всеми другими красками характерны не только для иконописи ветковского типа, но и совпадали с народными вкусами. Последнее, вероятно, играло основную роль в появлении миниатюрных заказных икон в Болхове «а ля Ветка». В этом ряду мы можем назвать несколько поясных икон Спасителя, Николы середины 2-й пол. XIX в. из частных и церковных собраний Болхова (например, «Св.Никола со святыми Иоанном Богословом и мученицей Степанидой на полях», середина XIX в., ОМИИ).

Однако, в довольно большой группе произведений ветковского типа, встретившихся в Болхове, процент миниатюрных произведений значительно меньше. Множество характерных для Ветки икон больших форм отличается менее профессиональной техникой. Примером служат несколько икон ОМИИ: образ Богородицы из оплечного деисуса, середины XIX в.; Три святителя с избранными святыми на полях, 2-й пол. XIX в., из Введенской церкви в Болхове; образ Спаса Вседержителя, 2-й пол. XIX в., из той же церкви; Богоматерь Тихвинская с избранными святыми на полях, 2-й пол. XIX в., из той же церкви; икона Богородицы из поясного деисуса, конец XIX в., Преображенский собор в Болхове. В Верхнем Подесенье наблюдаются те же процессы, но при строгом сохранении традиционной ветковской иконографии. Стилистической аналогией можно признать икону «Богоматерь Федоровская» с двумя группами избранных святых на полях, из собрания Брянского обл. худож. музея¹, и несколько десятков др. икон этого собрания. Перечисленные произведения свидетельствуют о некотором угасании ветковской традиции к концу XIX века.

5. Святитель Митрофан Воронежский. Середина XIX в. 40 х 55 см. ОМИИ, инв. НВ-88. Из Введенской церкви в Болхове. Местные

¹ 42х 21,5. Инв. 1315.

мастера не только применяли традиционные иконописные приемы в духе Ветки, но и использовали иконографию икон-портретов, выполненных в живописной академической манере. Стиль этих икон не можем назвать компромиссным в прежнем духе, т.к. весь живописный строй иконы был подчинен иконописной манере исполнения. Эти произведения сохраняли в своей основе традиционную условную форму, не требующую натурных зарисовок. Примером могут послужить изображения почитаемых в регионе подвижников, канонизированных в синодальное время, в частности, епископа Митрофана Воронежского.

Известно, что в нач. 1830-х гг. появились два варианта изображения святителя, распространившихся по России повсеместно. Болховский памятник изображает св.Митрофана в облачении схиепископа: в схимнической одежде с куколем на главе (в знак принятия схимы перед кончиной) и архиерейском облачении (в знак его сана), с благословляющей правой рукой и с посохом в левой. Этот тип восходит к доканонизационным (до 1832 г.) портретам и эстампам (которые содержали изображения без нимба, с надписью «Преосвященный Митрофан»). Подобные иконы, несмотря на свой официальный характер и популярность в прошлом, ныне являются большой иконографической редкостью¹. Изучаемое произведение могло быть создано как свидетельство обретения нетленных мощей святителя, облаченных одновременно в великую схиму и знаки архиерейского достоинства. Употребленный в надписи термин «чудотворец» и изображение на полях избранных святых, возможно, тезоименитых членам одной семьи – Тимофея, Ксении, Анны, Иулиании(?), говорит о распространившейся и в Болхове вести о помощи воронежского святителя.

Лик святителя повернут к Христу, благословляющему его и протягивающему Евангелие. Если принимать во внимание древнерусские основы этой композиции, то это изображение (в донаторном предстоянии) является первым типом иконы, появлявшейся перед канонизацией святого (как и в случае с изображением затворницы Мелании Елецкой). Личное письмо неконтрастное: объем выявляется светлыми мазками, имитирующими масляную живопись, что в корне отличается от традиционного письма плавями. Стиль сочетает элементы архаической традиции личного письма XVIII в., состоящие из световых бугорков, известные по ряду местных живописных произведений

¹ Более распространенным считается другой портрет святителя. На этом портрете, выполненном художником-любителем И.В.Шевцовым в 1830 г. на основе сновидения, св.Митрофан изображен в схиме, с раскрытым текстом духовного завещания в руках. Он был помещен над мощами святителя в Воронежском Благовещенском соборе. См.: Зеленина Я.Э. Образ нового святого в русском искусстве синодального периода: иконография святителя Митрофана Воронежского. М., 2004. С. 11.

XVIII в., ориентированных на принципы барокко. Портретное сходство в болховском варианте минимально: лик с впалыми щеками аскета и живым взглядом карих глаз, известный нам по ряду произведений, не копируется. Борода по-иконописному округлая, окладистая, а не как на шевцовском портрете — густая на подбородке.

Лик и борода, как на иконах, схематизированы и вписаны в геометрическую форму. В результате, узнавание св.Митрофана происходит по второстепенным деталям: надписи, епископскому и схимническому облачениям.

Близость Ветковского центра и особая популярность среди болховчан икон на золотом фоне с обилием яркого красного цвета спровоцировало местных ремесленников, используя иконографические композиции, распространенные в синодальном искусстве, повторять основные особенности техники. Так, от ветковской иконы в изучаемую икону св.Митрофана перешли красно-синяя и красно-черная обводка полей и красная обводка средника, золотой фон с орнаментами в технике цировки (менее аккуратные, скорее, проскребка). Спаситель в одеждах традиционного цвета изображен в верхнем углу, ограниченном круглыми иконописными клубящимися облаками. Этот элемент мы встречаем в местных иконах XVIII в., ориентированных на поволжскую традицию.

Но все же в изучаемой иконе колористическое построение «не ветковское» и обнаруживающее ряд совпадений в иконописи региона. Цвета не открытые, а оттеночные и приглушенные (преобладают оранжево-красные, серо-голубые, зеленоватые, бледно-желтые, темно-синие цвета). Интересна живопись одежд святителя. Они выполнены в блестящей динамичной манере: складки двуцветной мантии (бледно-зеленый и темный бордово-красный, очень отдаленно напоминающий древнерусские памятники) ритмично окантовывают предплечья, спадают вниз. В то же время, аналав выполнен в архаизированно-барочной контрастной цветовой растяжке от зеленовато-желтого к темно-зеленому. Техника напоминает подобное устаревшее решение объема в местной живописной иконе, ориентированной на принципы барокко. Некоторые детали не прорисованы, рельефно выделены путем фактурного высыхания светлой краски с последующей тонировкой. Такой прием применен для имитации материальности золотой цепи, креста и жемчужин на панагии, золотого фактурного шитья на оплечье, резных позолоченных деталей деревянного посоха. Этот прием был нехарактерен ранее для традиционного направления, если не считать имитации жемчужин в сельской иконописи.

Христос, будучи изображенным на золотом фоне в свечении, состоящем из ровных лучей, которое выполнено в технике цировки, двуперстно благословляет святителя. Это пример постепенного, по-

этапного вхождения образа св.Митрофана в иконописную традицию изображения русских святых, который был разработан местным мастером при использовании популярной в Болхове ветковской манеры. Бытование этой манеры в синодальной живописи говорит о том, что мастерами и заказчиками не проводилась ассоциативная связь между запрещенной старообрядческой иконописью и стилистическими особенностями яркого праздничного письма.

Икона «Св.Митрофан Воронежский» интересна тем, что она является первым вариантом традиционного иконописного прочтения иконопортретов святого на фоне местного восприятия русско-византийского стиля. В данном произведении некоторые особенности условной схематизации живописного портрета на золотом фоне приобретают особую выразительность в сочетании с иконописными приемами. Употребление нимба говорит о написании иконы после канонизации. Приведенные примеры стилизации и применение некоторых особенностей эклектичного направления могли выработаться в местной иконописи не сразу, поэтому произведение отнесено к середине XIX века.

6. Икона Богородицы Балыкинская. 2-я пол. – конец XIX в. 20,5x15 см. Болхов, Преображенский собор. Оригинал, к которому восходит эта икона, является произведением эпохи барокко украинской традиции XVII в., сохранившимся в с.Балыкино Погарского уезда Чернигов. губ. (ныне Брянской обл.). В XIX в. списки с него были распространены в населенных пунктах не только Чернигов. (Стародуб, Погар, Балыкино) и Могилев. губерний (Преображенский девичий монастырь Мстиславского уезда), но и в Орлов. губернии (Орел, Болхов, Трубчевск), а также в Москве (Никольская церковь в Плотниках) и в Ростове¹.

Среди списков «Балыкинской», оставшихся в орловских собраниях, встречаются два варианта: архаизированный живописный, ориентированный на принципы барокко, и живописный, ориентированный на академические принципы (с элементами барокко, выраженными неярко). Это говорит о существовании двух почитаемых в Орле протографов. Одна группа восходит к иконе из Балыкина и представляет ретроспективное направление, связанное с копированием старинного почитаемого образа XVII в. Иконы такого типа характерны для западных уездов Орлов. и северных уездов Чернигов. губерний, а для губернского центра Орла редки. Другая

¹ Поселянин Е. Указ. соч. С. 399-400; Парфенов А. Святые Ростова Великого. Ростовская чудотворная икона Пресвятой Богородицы «Умиление» // Светильник. М., 2001. № 1. С. 113-118; Чудеса от св. иконы Умиления Царицы Небесной в г.Ростове Великом. Сергиев Посад, 1913. С. 7-32.

группа произведений, распространенных в центральных уездах (Орловском, Болховском, Мценском), была связана со списком, прославленным в 1858 году. Он был подарен в Введенский девичий монастырь настоятелем Успенского мужского монастыря, когда девичья обитель после пожара была перенесена на новое место. Этот список, относящийся к иконам академизирующего направления, был написан в первой четверти XIX в. Тем интереснее вариант прочтения этого почитаемого образа в традиционной иконописи.

Примечателен тот факт, что представленный список из Болхова был выполнен не с орловской иконы XIX в., а со стародубской святыни. Это говорит в пользу одновременного почитания в XIX в. и протографа, и списка (что полностью прекратилось в центральных районах Орловщины в наши дни). Болховский список повторяет и горообразно нависающую над Младенцем, вытянутую по диагонали и смещенную вправо фигуру Богородицы, и Ее наклоненную к Младенцу голову, адоративный католический жест (в орловском варианте неярко выражен, т.к. пальцы рук почти не касаются друг друга). Детали одежды также характерны для стародубского оригинала (отворот ткани со складками у шеи Богородицы, ниспадающий плащ с рельефным отворотом, которого нет на орловском списке). Болховский список выполнен на золотом фоне и королевской короной с драгоценными камнями (характерной для венчанных чудотворных украино-польских святынь), что повторяет золотой оклад XIX в. на иконе из Стародубья¹. Во 2-й пол. XIX в., благодаря сохранявшемуся в районе Стародубской ярмарки почитанию Балыкинской иконы, не снижался спрос в мещанской и купеческой среде Болхова. Народные детали (нитка жемчуга на шее) имитируют адоративные подношения на окладах местных икон, традиционно бытовавших в регионе.

Местные мастера со своим тяготением к ветковской иконописи выполняли и списки с «Балыкинской» в полюбившейся манере — с золотым фоном, красной обводкой нимба, красно-сине-белой опушкой полей и границ между композициями средника, техникой чернения по золоту (корона). Особенностью композиции изучаемого произведения является распространение золотого фона без ограничительных линий на поля с изображением избранных святых, данных в донаторном предстоянии. Подобная графика характерна для ряда икон ветковского типа, распространенных в регионе, в частности, образа Богородицы «Знамение Курская Коренная» (середина XIX в., ОМИИ), происходящего из Дмитровска-Орловского. В болховском памятнике фольклорные народные черты выражены ярче, что объясняется цитированием не традиционной иконописной композиции, а

¹ Поселянин Е. Указ. соч. С. 399-400.

живописной иконы. Все перечисленные особенности говорят о написании иконы ближе к концу столетия.

Выводы. После экспериментального для многих традиционных иконописных центров XVIII столетия, когда местная иконопись определяла свое лицо, Палех стал миниатюрным и контрастным, а Ветка — празднично-золотой и укрупненной по формам. Но в целом, в XIX в. внешние особенности иконописи многих российских центров близки: золотой фон, яркое колористическое построение на сочетании красного, розового, оранжевого, голубого, светло-зеленого. Различие центров, в основном, видно в избранных сюжетах. Поэтому следует отметить, что на Орловщине и Брянщине, наряду с характерными для ветковско-стародубского региона (Богородицей Огневидной, Николой Отвратным, Нерукотворным образом Спаса со страстями), появляются новые иконографические композиции.

Эти произведения выполняются в традиционном для Ветки колорите, особенностях работы с доличным и личным. Они популярны в среде синодальных христиан (иконы Богородицы «Бальжинская» и «Курская Коренная» и образы святых — св.Митрофана Воронежского, св.Александра Невского в королевском облачении) и написаны мастерами Ливен, Болхова. Надо отметить простоту композиций и орнаментики в традиционной иконописи центральных р-нов Орловщины: почти полное покрытие золотыми (либо красочными) пробелами одежд святых, редкое использование архитектурных фонов, сложных поземов, упрощение деталей одежд, отсутствие ковчега и одинаковый цвет и средника, и полей (без дополнительного растительного орнамента), разноцветные фоны вокруг святых на полях, черно-красная и сине-красная опушь.

Об отмечающейся на протяжении XIX в. особой популярности внешних особенностей ветковского типа говорит также ряд местных икон, где, при неумелой манере письма и неаккуратном следовании технике цировки по золоту, угадывается все тот же источник. Ветковская манера становится раритетной для нескольких поколений местных мастеров. Но следование ей имело не такое всепоглощающее значение, как, например, для строверов-беспоповцев иконопись Выга. К концу столетия в цветовой палитре орловских и брянских икон меньше открытых по-ветковски цветов, чаще встречается оттеночный колорит.

При заметном количестве привозных палехских, мстерских и холуйских икон, находящихся в орловских и брянских собраниях (как и повсеместно в собраниях Центральной России), особенности манеры владимирских иконописцев в местных произведениях ярко не проявились. Икон мелочного старинного письма, характерных для владимирских мастеров (сформировавших свой вкус на «строганов-

ских» произведениях, не без влияния староверов¹), значительно меньше, чем композиций монументальной направленности. Это продиктовано как бывшей периферийностью Орловщины, активно вступившей в иконный промысел во 2-й пол. XVII в. (когда в столице миниатюризация, характерная для 1-й пол. XVII в., сменилась монументальной прогреческой величавостью). Нельзя не учитывать в формировании иконописных вкусов на Орловщине культурную близость Ветки (сформировавшейся окончательно в Новое время не без влияния культуры барокко), которая в классическом варианте тяготела к живописи «больших форм».

Но, как строгановцы были идеалом для всех древлеправославных, но каждый центр их интерпретировал по-разному (Палех, Мстера, Холуй, Невьянск, Гуслицы), так и ветковская манера по-разному отражалась в иконописи изучаемого региона. Значительной была популярность икон «мелочного» письма и в местной купеческой среде, часто сочувствовавшей староверам и отличавшейся архаизированными вкусами. Это спровоцировало появление феномена болховских миниатюр. Миниатюрная тенденция в болховской (а отчасти и в брянской иконописи) развивалась не под эгидой палехского искусства, как во многих местностях Поволжского и Приокского регионов. Палехские иконы и иконы, написанные под воздействием Палеха, редко встречаются в орловских и брянских собраниях. Орловские и брянские мастера, ориентируясь на местные вкусы, сочетали и элементы строгановского подхода, и яркость ветковской живописи, и традиционные для синодального искусства композиции. Подобная манера могла появиться не у староверов, а у синодальных христиан, допускавших отражение местного представления о правильной иконе без потребности в создании точных копий с древних образцов.

Существование общих образцов для российской светской и провинциальной (а в частности, орловской) культовой живописи можно было бы считать историческим курьезом. Восходящие к одним и тем же оригиналам произведения относятся к разным культурным и художественным традициям. Одни, отличаясь высоким качеством исполнения, часто находились в прямой зависимости от гравюры, в других академическая эстетика оригинала перетолковывалась в духе народного искусства, а вольная трактовка композиции сообщала совершенно иное звучание. В этих произведениях водится яркое колористическое построение. Оно внешне напоминает древнерусскую

¹ Баранов В.В. Исследование иконы «Николай Чудотворец» письма Назария Истомина. Проблемы атрибуции. (К вопросу о необходимости комплексной экспертизы икон) // Экспертиза произведений изобразительного искусства: IV науч. конф. 24-26 ноября 1998. М., 2000. С. 20.

иконопись, но, скорее всего, восходит к иным источникам (свидетельство декоративизации рокайльной манеры). В них неопределенность в объектах точного копирования и вольная интерпретация сюжета (как академического живописного, так и традиционного иконописного). Сохраненные от украинизированной иконописи XVIII в. элементы эпохи барокко также проступают в традиционной иконе ветковского типа, что видно по увеличенным овалам лиц за счет подбородка, обилию ярко-красного цвета и позолоты. Полюбившиеся привозные произведения рождают потребность в подобных местных иконах не только в старообрядческой среде, но и в среде мещанства и купечества синодального вероисповедания (Болховский центр, Дмитровск, Ливны, Брянск). В течение всего столетия эти произведения бытуют на Орловщине, входя в состав не только домашних моленных, но и иконостасов с небольшими ростовыми деисусами. Возможно, это свидетельствует о том, что ни произведения известных живописцев, ни древнерусские произведения не обладали в глазах борисовских и орловских мастеров высокой степенью сакральности.

Такая постановка отношения говорит о первоначальном формировании центра в Борисовке уже в рамках культуры Нового времени, без древнерусской каноничной составляющей. Это обусловило характер ряда икон борисовского типа, выполненных орловскими мастерами во 2-й пол. XIX века.

Приложение

Спас в силах из деисусного чина.

Начало XIX в. 40x55. Частное собрание А.Кабочкина, Орел.

Димитрий Прилуцкий.

Начало XIX в. 48,5x40. Частное собрание Д.Ходина, Москва.

Богоматерь Утоли моя печали.

Начало-1-я пол. XIX в. 30x27. ОМИИ (приобретена в Орле). П 62.

Богоматерь Всех скорбящих радость. Начало – 1-я пол. XIX в. 31x25. Орел, Введенский женский монастырь, Тихвинская церковь.

Седмица.

Начало-1-я пол. XIX в. 32x27,5. ОМИИ (приобретена в Орле). КП-2863.

Воскресение Сошествие во ад с праздниками.

Первая пол. XIX в. 45x39. Частное собрание Н.Н., Орел.

Богоматерь Акафистная из пояского деисуса.

Первая пол. XIX в. 45x35,7. Орел, Введенский женский монастырь, Тихвинская церковь (происходит из орловского частного собрания).

Св. Митрофан, патриарх Константинопольский, в предстоянии Спасителю с избранными клеймами жития. Первая пол. XIX в. 37,8x30,5. ОКМ.

Богоматерь Неопалимая Купина.

Первая пол. XIX в. 30x25. Церковь Николы-на-песках, Орел.

Богоматерь Курская Коренная. Середина XIX в. 38,5x26,3. ОМИИ (происходит из Дмитровска-Орловского). НВ-91.

Никола Можайский в житии. Середина XIX в. 70x65. Частное собрание В.Ходина, Орел (происходит из южных уездов Орловщины).

Распятие Христово с предстоящими.

Середина XIX в. 32x27. Частное собрание схиигумена Кронида, Орел.

Воскресение – Сошествие во ад с праздниками.

Середина XIX в. 50x40 (в киоте). Орел, Троицкая кладбищенская церковь.

Покров.

Середина XIX в. 44x36. ОМИИ (происходит из орловского частного собрания). КП-3648.

Огненное восхождение Пророка Ильи с избранным святым на полях.

Середина XIX в. 30x27. Орел, Богоявленская церковь.

Архангел Михаил. Середина XIX в. 70,8x55,8. ОМИИ (происходит из орловского частного старообрядческого собрания). КП-3225

Образ Всех святых.

Середина-вторая пол. XIX в. 45x35 (в киоте). Ливны, Сергиевский собор.

Богоматерь Тихвинская с избранными святыми на полях.

Апостол Иоанн, Муч. Варвара, Муч. Иоанн Воин, св. Димитрий Ростовский.

Вторая половина XIX в. 40x33,5. ОКМ (из с. Добрынь Кромского р-на). ОКМ 13630.

Спас Вседержитель (оплечный). Вторая пол. XIX в. 31x26. ОМИИ (происходит из Дмитровска Орловского). НВ-90

Четверо святых в предстоянии иконе Богородицы Утоли моя печали.

Вторая пол. XIX в. 36x28,5 (в киоте). Частное собрание Захарова Д., Орел (происходит из собрания Введенского женского монастыря в Орле).

Богородица Знамение. Вторая пол. XIX в. 44,6x38. ОМИИ (происходит из орловского частного собрания). КП (3761) 3671.

Богородица Тихвинская.

Вторая пол. XIX в. 45x35,7. ОМИИ (из орлов. частного собрания). КП-210.

Мученица Варвара. Вторая пол. XIX в. (Ветка под Мстеру). 43x36. Частное собрание Д.Ходина., Москва.

Богоматерь Взыскание погибших с архангелами и четырьмя неизвестными святыми на полях.

Вторая пол.-конец XIX в. 35x30. Орел, Троицкая кладбищенская церковь.

Св. Митрофан Воронежский, Александр Невский и Мария Магдалина в преклонении иконе Богородицы Живоносный источник.

Вторая пол.-конец XIX в. 55x45 (в киоте). Ливны, Сергиевский собор.

Богоматерь Тихвинская с неизвестным святым на поле.

Конец XIX в. 50x40 (в киоте). Орел, Никитско-Ахтырский собор.

Богоматерь Казанская, пядница. 30.1830 г. Надпись: «Написана ...Божия Матерь 1830 г. месяц февраль 19 а писал Иван Ермоков а усердие было Яко-

ва...сына Закурдо...ва (?)». Мастер Иван Ермаков. 31x26,5. Передана в частное собрание из Преображенского собора (Болхов).

Никола с избранными святыми. Первая пол. XIX в. 30,6x23,6. ОМИИ (происходит из Введенской церкви в Болхове). НВ-73.

Богоматерь Курская Коренная.

Первая пол. XIX в. 50x40 (в киоте). Болхов, Введенская церковь.

Вседержитель.

Середина XIX в. 46x35,7; ОМИИ (происходит из Болхова), НВ-96.

Вседержитель. Середина XIX в. 44,5x35,7. ОМИИ. НВ-95.

Митрофан Воронежский. Середина XIX в. 53x44.

ОМИИ (происходит из Введенской церкви в Болхове). НВ-88.

Никола. Середина XIX в. 50x40.

ОМИИ (происходит из Введенской церкви в Болхове). НВ-77.

Богоматерь из оплечного деисусного чина. Вторая пол. XIX в. 44,5x35,7.

ОМИИ (происходит из Введенской церкви, Болхов). НВ-76.

Богоматерь Казанская, пядница.

Вторая пол. XIX в. 30x25 (в окладе). Болхов, Преображенский собор.

Богоматерь Балыкинская.

Вторая пол.-конец XIX в. 20,5x15. Болхов, Преображенский собор.

Спас Вседержитель. Вторая пол.-конец XIX в. 50x40 (в киоте).

Мценск, Петропавловский собор.

Богоматерь Акафистная из поясного деисуса.

Конец XIX в. 50x45. Болхов, Преображенский собор.