



Научная статья
УДК 745/749+739+75.046
DOI 10.46748/ARTEURAS.2024.04.001

Чеканные оклады Ветки: пространство и время

Нечаева Галина Григорьевна



*Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций имени Ф.Г. Шклярова, Ветка,
Республика Беларусь
galnech51@gmail.com*

Аннотация. Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций предоставляет уникальную возможность изучать иконопись и убор икон, происходящих из единого историко-культурного региона, в большинстве созданных в старообрядческом центре Ветки — Стародубье. Сравнение в стилистическом и семиотическом аспектах двух чеканных окладов XVIII века из деревни Новый Крупец на иконы «Успение» и «Никита-воин в житии» обнаруживает в композициях, сюжетах, мотивах и технологиях этих произведений способы создания единого образа пространства-времени, рассчитанного на взаимодействие иконы и зрителя. Семантически близкие процессы наблюдаются и в местной иконописи. Архетипы, древние приемы моделирования хронотопа иконы взаимодействуют с художественным языком Нового времени, порождая феномен визуальной иконы.

Ключевые слова: иконопись, убор иконы, чеканные оклады, художественная обработка металла, художественный язык чеканки, моделирование образа пространства и времени, хронотоп, Ветковский музей, Ветка, Стародубье

Для цитирования: Нечаева Г.Г. Чеканные оклады Ветки: пространство и время // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2024. № 4 (35). С. 14–33. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2024.04.001>.
URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1144>.

Original article

Embossed icon covers of Vietka: space and time

Galina G. Nechaeva

Vietka Museum of Old Believers and Belarusian traditions named after F.R. Shklyarau, Vietka, Republic of Belarus
galnech51@gmail.com

Abstract. The Vietka Museum of Old Believers and Belarusian traditions is distinctive in that it offers the opportunity to study icon painting and icon decoration originating from a single historical and cultural region. The majority of these works were created in the Old Believers' centre of Vietka, known as Starodubye. A similar observation can be made with regard to the collection of embossed icon covers. A comparative analysis of two 18th-century embossed icon covers from the village of Novy Krupets ("Assumption" and "Saint Nikita the Warrior and the Hagiography") reveals a number of similarities in the compositions, plots, motifs and technologies employed in these works. These features suggest the existence of a single, unified image of space and time, designed for the interaction between the icon and the viewer. Also in the local iconography, there are instances of semantic convergence. The archetypes and the traditional methods of modelling the icon's chronotope interact with the artistic language of the New Age, resulting in the phenomenon of the visual icon.

Keywords: icon painting, icon decoration, embossed covers, artistic metalwork, artistic language of embossing, modelling the image of space and time, chronotope, Vietka Museum, Vietka (Vetka), Starodubye

For citation: Nechaeva, G.G. (2024) 'Embossed icon covers of Vietka: space and time', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 14–33. doi:10.46748/ARTEURAS.2024.04.001.

Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1144>. (In Russ.)

Введение

Ветковско-Стародубская старообрядческая культура среди всех своих «художеств» [1, с. 51], как писали еще в XVIII веке, богата кованым убором икон и книг. Здесь представлено множество памятников чеканных окладов как на храмовые, так и главным образом на домовые иконы. В большей части это недорогие латунные («томпаковые», «зеленой меди») артефакты, но прекрасно выполненные, чудесно вызолоченные, в том числе и «огневым золочением», и посеребренные. Дорогих памятников сохранилось мало, поскольку во время репрессий и борьбы с религией «обдирали кожечку тую — золото с образов» [1, с. 84].

Выборочному и краткому рассмотрению произведений ветковских мастеров посвящена глава в книге «Живая вера. Ветка» [2, с. 338–377], а также отдельные страницы в других музейных монографиях [1, с. 46–129; 3, с. 64, 82, 92, 117]. Технологическое наследие и имена местных чеканщиков приводились в двух наших статьях [4; 5].

Коллекция чеканных окладов икон в Ветковском музее насчитывает 102 памятника. Она продолжает умножаться, реставрироваться и перспективна для изучения.

Цель представленного в этой статье исследования — анализ чеканных окладов на иконы «Успение» и «Никита-воин в житии» в семиотическом аспекте, в полноте их художественного языка и семантики. Рассматриваются способы передачи формы и пространства, диалог систем иконописного мышления и искусства чеканки как органическая часть стиля, развивавшегося во всех «художествах» ветковско-стародубской культуры.

Виды чеканных окладов на Ветке. Исторические влияния

В создании убора иконы, в том числе и в искусстве ветковских и стародубских мастеров, различается два вида чеканных окладов. Собственно оклад только обрамляет фигуру святого, оставляя силуэт открытым. Чаще всего это произведение

живет в паре с тканой и шитой золотом, жемчугом, бисером «ризой», одевающей саму фигуру. Это старая монастырская традиция, берущая начало в Византии, с глубокими духовными корнями почитания священных реликвий.

Второй вид оклада — «кованая риза» (местный термин). «Риза» в древнерусском языке — «облачение, одежда». Она покрывает весь образ, оставляя видимым только личное письмо: изображение открытых частей тела, прежде всего лицо и руки. В белорусской культуре семантический синоним «риз» — «шаты». Слово-архетип переводится как «драгоценная одежда», в фольклоре — для свадьбы (ср. древнейшую метафору свадьбы, образы жениха и невесты в христианских терминах). Кованые шаты характерны для украшения белорусского «абраза» XVII–XVIII веков [6, ил. 71 и др.; 7; 8]. XVIII век превращает кованый оклад в пышное барочное покрытие всей плоскости иконы с новаторскими рельефными трактовками пейзажа, архитектуры, фигур, одежд. В общем процессе заметно влияние мастеров Великого княжества Литовского, на землях которого основана Ветка, Киево-Печерской лавры, культ святынь которой на Ветке остается непрерывным на протяжении всей истории, а также тесно связанной с Веткой Калуги. Эти вопросы требуют исследования.

Византийские традиции и образы Нового времени

В древних традициях «оклады и иконные киты... различного рода приклады, казалось бы, скрывавшие образ, по замыслу их создателей подчеркивали его значение как источника божественной благодати», служили «чувственной святыней — отображением святынь мысленных, и руководством, и путем к ним» [9, с. 125]. Можно ли обнаружить продолжение этой традиции и развитие сакральной символики в Новое время? Какими средствами это достигается в старообрядческой культуре Ветки?

Старообрядческий стиль чеканки развивается в контексте взаимодействия древних узоров, приемов, принципов композиции — с опытом искусства Нового времени. Он исторически изменяется, отвечая новым веяниям. Соединяются элементы различных стилей. Ветка с ее «садовым» типом культуры старообрядцев-поповцев избирает *растительный стиль орнамента* главным выразителем образных и ритмических энергий. Известно, что старообрядческая культура уже в XVII веке — это культура барокко. Его эмоциональная и художественная выразительность продолжена ветковской посадской традицией, оценившей «места зверопастенные», где оказались городские жители-первопоселенцы, как один из архетипов рая. Его наследовал и образ «цветущей пустыни»,

семантически важнейший для скитской культуры, для множества «любящих в безмолвии жити» [1, с. 30, 69]. Складывание местного стиля совпало со временем наивысшего расцвета ветковских и стародубских слобод — XVIII веком [1, с. 13, 51] (об истории нового открытия Ветки в 1970-е годы см. первое исследование И.В. Поздеевой [10]). В орнаментальной образности всех видов декоративно-прикладного искусства здесь воплотилась и мифологема «цветущей Ветки»: «места зверопастенные в садовия и вертограды обратишася...» [1, с. 64]. Вдохновленная влюбленностью в красоту «первозданного» природного мира, Ветка выбирает *натуралистический и одновременно музыкально-взволнованный характер барокко* в качестве второго вектора в создании ритмической целостности местных произведений. Однако культура Ветки — это новый этап развития искусства XVII века, он происходит в Новое время и в новом месте.

Ветковский чеканщик-«златокузнец» имел разные названия, свидетельствующие о наличии различных истоков традиции: «золотых дел мастер», «золотарь», «злотник» (польский и белорусско-украинский термин сохранился в ветковской и стародубской фамилии Злотниковых, как и русский — в Золотарёвых). В своем искусстве художник действительно соединяет и развивает богатое византийское, древнерусское наследие с опытом белорусских и украинских мастеров. Белорусское наследие «злотников» обычно представляется в параллельном контексте [7]. Однако настало время рассматривать взаимовлияние деятельности мастеров-чеканщиков разных конфессий на территории Великого княжества Литовского, где была основана старообрядческая Ветка. Она впитывала опыт белорусской культуры, но и сама существенно повлияла на ситуацию межконфессионального общения.

Итак, диалог систем иконописного мышления и искусства Нового времени проявляется и в стиле искусства чеканки. В этом смысле он — органическая часть стиля, развивавшегося во всех «художествах» ветковско-стародубской культуры.

Однако «объемное» мастерство, создание рельефа чеканной пластины, безусловно, не ограничивалось орнаментом. Оно потребовало и переосмысления способов передачи формы и пространства. В гибком и таинственном «мире» металлического оклада, в его выступах и впадинах размером в несколько миллиметров создавался собственный язык местной чеканки.

Наконец, живое существование в культуре Ветки архетипического художественного мышления и фольклорная, по сути, ситуация вели к пониманию каждого произведения, в том числе и чеканного оклада, как воссоздания целостного

мира, моделирования микрокосма. Всё это делает возможным исследовать «кованные ризы» в семиотическом аспекте, в полноте их языка и семантики.

Находки в Новом Крупце. Оклады как модели пространства

В 1989 году в Новом Крупце Добрушского района мы обнаружили два чеканных оклада предположительно конца XVIII века на храмовые иконы иконостаса местной моленной, разрушенной в 1930-е годы. Их указали местные жители. Один из окладов, на икону «Успение» (КП 1293/7), был скручен в трубу, обвязан шпагатом и спрятан на чердаке сарая. Второй, на икону «Никита-воин в житии» (КП 1874/4), представлял собой множество фрагментов, которые собраны нами на сеновале. Через 30 лет (!) в музей поступила руинированная икона из-под этого оклада (НВФ 4426). Реставрация собственными силами позволила восстановить оклад и экспонировать икону «Никита-воин в житии». Оказалось, что кованая риза, следуя формам изображения, трактует их более свободно.

Исследованию окладов на иконы «Успение» и «Никита-воин в житии» посвящена эта статья.

Архитектура, пейзаж, визуальное изложение событий воплощены в этих произведениях необычайно полно. Нарратив представленных сюжетов барочно взволнован. Всё это, а также документальная привязанность памятников к конкретному местному контексту делает данные артефакты исключительно ценными для рассмотрения.

Свойственное иконам палатное письмо, то есть изображение архитектуры, в окладах необходимо воспроизвести с помощью чеканки. В традициях ветковской культуры это «большая архитектура». Естественность, с которой мыслят местные златокузнецы, обнаруживает общность с образными приемами ветковских иконописцев. Тех, кто продолжил революционные пространственные построения и трансформацию иконного пространства, начатые художниками XVII века. Это забытые впоследствии «нутровые палаты» [11], или интерьеры. Если в XVII столетии пространство иконы моделировалось в диалоге со стилем барокко, то в XVIII веке во взаимодействии с пространственными построениями иконы включаются всё новые стили, и прежде всего рококо [12; 13; 14]. В ветковской иконописи внутренние пространства создаются в сложных интерьерах. Порой это многоосевые в плане дворцы, характерные для архитектуры рококо. Художники представляют их устройство, разворачивая смежные помещения в разных ракурсах. Таковы иконы «Введение» (КП 344/1), «Успение» (КП 1103), «Сретение» (КП 893) [2, с. 57, 156–159, 166]. Используются оптические иллюзии (наследие Ренессанса)

в соединениях разных планов, например в иконах «Благовещение» (КП 332/78), «Покров» (КП 286), «Усекновение главы Иоанна Предтечи» (КП 934/7) [2, с. 52, 174–176; 13].

Пространственная пластика чеканки — доказательство единства образного языка ветковского искусства иконы с фантастической по характеру, но сомасштабной человеку архитектурой. Для иконописи и чеканки Ветки и Стародубья характерно не только изменяющееся во времени использование примет новых стилей архитектуры. Вторая особенность — строительная точность изображения конструкций и деталей. Безусловно, она явно не сводилась к копированию западных гравюр с готовыми иконописными сюжетами. Изображения имели пластические и реальные образцы в зодчестве, а также, возможно, в альбомах-уражах, предназначенных для профессиональных архитекторов и строителей. Икона и чеканный оклад развивались в условиях личного заказа (письма-заказы типа «Прошу я Вас по сем рисунку сработать ризу серебряную с вызолоткой» есть в коллекции Ветковского музея). Произведения отражали вкусы купцов-подрядчиков, а также членов строительных артелей с их профессиональным взглядом на «архитектурный стаффаж». Одновременно и мастер, и заказчик обладали иконописным мышлением в построении и восприятии изображенного пространства. Только этим можно объяснить, как древние приемы сочетания разных видов перспективы и оптические иллюзии применялись к новым архитектурным стилям в построении ветковского иконного хронотопа. О естественности процесса говорит, в частности, и небывалая для традиционной иконы вариативность композиций одной иконографии. Удивительно, но мастер-чеканщик так же свободно переводил язык живописи на языкковки. Характерно, как и в местной иконописи, приближение изображаемого к зрителю, выдвигание на первый план и «обрезка кадра» не только в цельных по восприятию пространств композициях типа «Успение», но и в многоклеимовых житийных произведениях. Так, в окладе на икону «Никита-воин в житии» узорные рамки клейм обрезают здания, оставляя их частью видимыми, скрытыми за рамкой: таковы окна вторых этажей, части портиков, колонны и т.д.

Оклад на икону «Успение» из Крупецкого иконостаса Архетипы в рококо.

Большой (89,5 × 73) оклад конца XVIII века на храмовую икону «Успение» (ил. 1), найденный нами в 1989 году, великолепен в создании архитектурного интерьера. Дом Иоанна Богослова, где, по преданию, состоялось чудо, представлен как дворец с многоосевым построением залов, с системой арок, колонн,

проходов и разных форм помещений, что характерно для архитектуры рококо [15, с. 47]. Центральный зал представляет собой прямоугольное помещение со «срезанной» передней стеной и квадратными пилястрами, фланкирующими композицию, что свойственно ветковским иконам. Все архитектурные элементы интерьера на переднем плане также «срезаны», видимы частью, а другой частью «уходят» в пространство зрителя. Таковы пол, пилястры, потолок — они срезаны рамкой иконы, заполненной растительным орнаментом. Известно, что иконная рама начиная с XVI века превращается из традиционной границы сакрального средника и пространства зрителя в декоративное обрамление содержательной композиции. Поле-рамка данного оклада, композиционно оставаясь той же частью произведения, функционально, символически и художественно меняется. Однако в ветковских иконах и, следовательно, кованных окладах древняя функция границы восстанавливается и заново прочитывается в ренессансной роли. Так создается иллюзия соприсутствия зрителя в изображаемых событиях. В раме оклада «Успения» актуализируется и архетип входа, порога, перешагнув который зритель мысленно, то есть метафорически, оказывается внутри.

Возвращаясь к приметам архитектурного стиля, выполненного ветковским злотником, обнаруживаем, что капители пилястр взамен ордерного завершения украшены натуралистическим растительным орнаментом. Это свойственно стилю рококо (ил. 2). Близко ему и художественное мышление местных мастеров. Например, характерный признак ветковских златокованных риз — своеобразный экологизм. Естественное ощущение ритма почти живых веток, побегов, цветов, бутонов полно асимметрии — даже если они воспроизводят прихотливый рисунок златотканой ризы или вышивки. Сюда же можно включить и архитектурный орнамент, и мотивы орнаментации фона, а также рамки. Эта «экологическая» асимметрия сближает, с одной стороны, иконопись, чеканное искусство, и с другой — знаменное пение, которым в пору расцвета Ветки старообрядческая культура владела в совершенстве. Подтверждает это наблюдение и Е.Г. Мещерина: «Существует еще одно сходство в понятийном арсенале певческого искусства и иконописи. Это значение понятия “асимметрии”. Что касается знаменного пения, то асимметрия, свобода, в отличие от регулярности и тактовости, — принцип ритмического движения столбового распева» [16, с. 186–187].

Пространство оклада «Успение»: путешествие в интерьере. Зал со сценой Успения открыт для зрителя, куда и тот призван как свидетель чуда. Прямо «под ногами» вошедшего — шашечный пол. Он изображен, как принято

говорить, с поднятой линией горизонта. Однако это вид сверху с точки зрения вошедшего внутрь зрителя. Если учесть, что верхнюю часть помещения мы видим над собой, то в целом здесь применена перцептивная, сферическая перспектива.

На первый взгляд композиция изображения здания симметрична. Однако мы видим ее не из центральной точки. Ось смещена. Разница левой и правой частей семантически. Палаты представлены не для стоящего зрителя, но для человека, впервые попавшего сюда и исследующего пространство взглядом и не только. Это не неподвижное пространство, но впечатление лица движущегося, идущего в нем. По мере следования слева направо открываются всё новые ракурсы видимого. Мастер передает впечатление иллюзионистичное. Впрочем, и сама архитектура предназначена для иллюзии бесконечного открытия, как это и задумывалось в многоосевых пространствах той эпохи иллюзий и взаимоотражений. Архитектура увлекает взгляд. Сначала мы видим приближенный к нам и срезанный рамкой столп с капителью, украшенной растительным лепным декором. Он подпирает арку над нами. Если «пройти» дальше, то в следующую арку с рокайльной лепкой стукко виден небольшой круглый зал с куполом и тремя высокими окнами. Внутренний декор наличников и стен представляет растительные и тканевые мотивы. Проходя мимо ракурсно изображенного окна в глубине, мы оказываемся в центральном же зале, но позади группы участников. Еще одно видимое наискосок окно боковой стены, и снова арка, и через нее виден еще один круглый, но уже правый зал, и с другого, чем левый, ракурса. Наконец, оканчивая осмотр помещения, проходим мимо еще одного столпа с капителью и аркой ближнего плана. Впечатление прохождения через сложное глубокое пространство иллюзионистично (ил. 3).

Однако, если повернуть оклад в профиль, увидим парадоксальное решение глубины, своеобразную обратную перспективу, вошедшую в язык чеканки. Центральный зал, видимый в глубину, оказывается грибообразным выступом, глубокое оказывается выпуклым. И этот прием не единичен. Подобное мы обнаружим в окладе того же мастера на икону «Никита-воин в житии», в формировании пространства отдельных клейм. Обратная перспектива на языке чеканки — удивительная находка традиции. Такую же важную роль играет создание глубины пространства в гребенчатом чередовании впадин и выступов чеканной пластины. Это, как мы назвали, «складчатое пространство» подробнее рассмотрим в решениях «Никиты-воина». Технологически и семантически приемы уходят в древнее искусство рельефа, получившее в Новое время развитие в европейском

1. Оклад на икону
«Успение»

из Нового Крупца.

Медный сплав, чеканка,
огневое золочение.

Конец XVIII в.

89,5 × 73.

Ветковский музей
старообрядчества
и белорусских традиций,
КП 1293/7





2. Оклад на икону «Успение».

Фрагмент.

Конец XVIII в.

Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций



3. Оклад на икону «Успение».

Фрагмент: правый угол композиции, выход из глубины залов.

Конец XVIII в.

Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций

архитектурном декоре. Важнейшее продолжение традиций — и в древнем, а затем и наследственном старообрядческом искусстве литых икон. Так или иначе архаическое и новаторское участвуют в моделировании пространства-времени в окладах-ризах.

Персонажи «Успения», символика и сценарий восприятия. Повышенное внимание к объемам, форме и способам их передачи в том же миллиметровом диапазоне изгибов металла ведет к своеобразным решениям и в исполнении человеческих фигур. Система графического решения складок одежды, характерная для древней иконы, претерпела существенные изменения уже в XVII веке, а затем и в истории самой Ветки — в сторону передачи всё большей выпуклости. Это вопрос, актуальный в XVIII столетии, жив и для мастеров XIX века. Особенно впечатляет этот процесс в резных деревянных окладах Ветки [2, с. 293–294], где явно учитывался белорусский опыт скульптурного решения формы [17, ил. 82, 104, 112, 113 и др.]. Повышая рельефность изображения, мастера-чеканщики решают вопрос о целостности формы. Так, сохраняется графическая система разделки линиями складок одежд и общего контура фигуры, но это уже не единственная система измерений. Она наносится как сеть привычных, узнаваемых ритмических линий, но в ее границах формы волнуются, вздымаются, создавая сложный рельеф. Мы можем наблюдать взаимодействие разных систем передачи объема в таком решении мастера. И если иконная и картинная перспективы взаимно влияют друг на друга в ветковских живописных образах, то иконный и скульптурный способы создания объема и форм вступают в диалог прежде всего в чеканке.

Рассмотрим, как с помощью формальных приемов пространственного моделирования оклад «Успения» создает семантическую структуру. Условное построение глубины пространства и иллюзорные приемы его моделирования совмещаются в этом произведении.

Так, знакомое нам по миниатюрам в средневековых рукописях суммирование ракурсов и перемещение точки зрения по вертикальной оси дает возможность видеть то, что внутри и позади. Например, в группе персонажей: видимые фронтально фигуры первого плана (здесь первого плана внутри группы) затем сменяются видимыми с повышенной точки зрения, и так далее. Одновременно сдержанно цитируется масштабное уменьшение фигур, свойственное прямой перспективе. Таким образом, только персонажи выстраиваются по 14 планам глубины. Если сосредоточиться на ближнем пространстве, перед персонажами, то увидим, что пол изображен с точки зрения наблюдателя, находящегося «внутри», рядом с героями, ноги которых видимы нами сверху.

В этой же внутренней позиции зрителя изображены и другие обстоятельства священного события, крайне приближенного к переживанию зрителя. Так, тело Марии — ниже уровня зрения, мы пришли попрощаться. Христос снова фронтален, но мы — на уровне пояса, а голова выше нас, в перцептивной перспективе. Но так символически передается и величие образа. Далее, сама фигура Христа — в центре «кружащейся» композиции: в земном кругу апостолов, учеников (ил. 4) и в небесном кругу ангелов. Язык иконы усилил материальность восприятия, но это не снижение образа, а совмещение образов: физического соприсутствия и обостренного метафизического переживания. Тело Богородицы находится на границе двух миров, оно тяжело и невесомо одновременно. С одной стороны, оно объемно и видимо сверху зрителем, пришедшим к ложу. С другой стороны, тело Марии распростерто вдоль поверхности иконы-оклада и так уплотнено-развоплощено, входя в пару с ирреальной славой Христа. Оно замыкает снизу верхний небесный круг (ил. 5). Одновременно Мария — в центре земного круга пришедших в дом Иоанна Богослова (он за головой Марии, возле благословляющей руки Христа). И здесь иллюзионизм телесности барокко и суммирования зрительного впечатления (византийская система) работают друг на друга. Есть еще один круг: это личное общение Христа и Марии. Прощание и встреча снова совмещены. Печалющийся человек-Сын склонил голову (это западное влияние, в том числе Великого княжества Литовского, где основана Ветка), и Отец в славе (лучистой, как на гравюрах, например, могилевских печатных изданий) принимает душу в виде младенца.

Икона как ядро визуального образа. Рамка-портал предполагает наше стояние снаружи, восприятие собственно иконы в реальном пространстве храма. Одновременно это переход внутрь, с позицией зрителя в самом пространстве сюжета, что мы наблюдали выше. Роль рамки в качестве портала для перехода из внешнего пространства во внутреннее в иконе из Крупца очевидна. Рифмуется один и тот же орнаментальный мотив барельефа рамки и лепнины капители пилон — это гибкая и живая ветвь с листьями и цветами, мотив, свойственный стилю рококо и близкий ветковской культуре. Если считать рамку первым планом, то взгляд делает девять переключений в глубину, причем только в архитектуре: рамка — капитель колонны (пилон) — его фронтальная поверхность — его боковая сторона — арка и пилон следующего зала — свод следующей арки с растительным травным орнаментом — ракурсная стена с окном — внутренняя поверхность свода малого круглого зала — стена с окнами. Не считая переключений и разглядывания лепнины. Интерьер



оказывается над нашей головой. Потолки высоки, как в соборе. Особенную роль в этой иллюзии играют колонны-пилоны: они уменьшаются кверху, уходя в высоту (ил. 6). В реальном храме явно возникла переключка двух интерьеров. Икона становилась ядром визуального образа, пространственной иконой, связывающей зрителя с двумя пространствами одновременно в их иллюзионистическом и символическом прочтении.

Оклад на икону «Никита-воин в житии»

Клейма событий и «мягкий пейзаж». Изображение природы на кованых окладах-ризах (вслед за ветковскими иконами) — это «большой пейзаж», он же «мягкий пейзаж», вмещающий разновременные сцены событий в единую природную среду. В многоклеимовом окладе, как, например, в иконе «Никита-воин в житии», она присутствует в разных видах. Во-первых, это урбанистический пейзаж с городской и дворцовой застройкой, где происходят встречи, исцеления, куда прибывают посольства (клейма «Посольство Фритигерна к греческому царю Валенту» и «Мариан, ведомый звездой, приносит тело Никиты в свой дом»). Во-вторых, это дикий девственный и сельский пейзаж, связанный с событиями военных сражений в чужих землях и обретений святынь (клеймо «Битва»). Пространство наполнено движением и жизнью фигур. Подробно передается устройство предметов: зданий, транспорта, оружия, лат, конской

сбруи (клеймо «Чудеса»). Для иконы «Никита-воин в житии» это вообще географический ландшафт, представляющий и некоторые космологические черты всей композиции. Она не исчерпывается повествовательным следованием отдельных клейм.

Пейзажный стиль на многоклеимовом окладе никитской иконы позволяет создавать двойное моделирование пространства. Это, во-первых, обстоятельства событий внутри каждого из клейм, но, во-вторых, одновременно и сквозной пейзаж, проникающий в разновременные клейма и соединяющий их. Эта особенность близка приему «мягкого пейзажа», изобретенного в иконописи в XVII веке. Здесь же рамки клейм членят мир, подобно растру, утверждая канон, а мир течет сквозь них. Этим икона и оклад близки ветковской иконе XVIII века «Никола Можайский в житии» (КП 365) [2, с. 46–48]. Однако в окладе сами растения синкретичны, соединяют черты древнего условного «травного письма» и нового представления «древ», как они даются в рецептах гомельского иконописного «Подлинника» [18, с. 508–509]. Полуфантастические травы и деревья исполнены той же фактурной убедительности. Сочетание природных мотивов с реализмом других, достоверных деталей придает всему чеканному миру вид почти сюрреалистический. События здесь передаются, как и в старинных житийных иконах, в отдельных клеймах. Однако они уже связаны перетеканием пространства, напоминая последовательные кадры кино.

4. Оклад на икону «Успение».

Фрагмент: земной круг персонажей.

Конец XVIII в.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций

5. Оклад на икону «Успение».

Фрагмент: тело Богородицы замыкает небесный круг.

Конец XVIII в.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций

6. Оклад на икону

«Успение».

Фрагмент: верх зала.

Конец XVIII в.

Ветковский музей

старообрядчества

и белорусских традиций



Создание пространства-времени в иконе и окладе: перевод с языка живописи. Сравним приемы создания единой композиции в иконе и окладе «Никиты-воина в житии». Оба произведения совмещают традиционный принцип поклеимового повествования и, как мы наблюдали в окладе, моделирование единого хронотопа (ил. 7, 8).

Живописец применяет цветовые различители глубины в интерьере, планы, масштаб, воздушную перспективу (ил. 9). Кузнец решает задачи воплощения пространства пластически, глубина пространства более выражена (ил. 10), драматизм усиливается. Поясним: создание глубины пространства достигается в иконе с помощью цветовой раскладки перспективных планов внутри клейм. Так, применяется колорит натуралистической живописи и свето-воздушная перспектива. Но она переводится в систему моделирования иконного пространства, его «малую глубину». Это, скорее, «цвето-воздушная перспектива», и предстает она в виде «аккордов»: ближний/средний/дальний либо свет/цвет/тьнь. Применяется картинное, но снова упорядоченное «малой глубиной» масштабирование объектов, фигур. При этом такая формальная трактовка новых приемов живописи обретает двойное семантическое прочтение: реализм масштаба и символизм выдвигания фигур и событий на первый план и т.д. Что примечательно, в моделирование единого пространства внутри клейм введена древняя система смены ракурсов изображения. Последнее

включает фактор времени, передает смены точек зрения, то есть «путешествие» внутри пространства каждого из клейм.

Чеканщик следует в этом за художником, за исключением цветовоздушной перспективы. Ее роль берет на себя «складчатый рельеф», приобретающий ступенчатый характер, со сломками, ступеньками: каждый более глубокий план, живописно выделяемый, виден как бы из-за «бугра» предыдущего, возвращаясь тем не менее к поверхности, чтобы стать «холмом» для следующего углубления (ил. 11).

Архитектура с динамической точки зрения. Наиболее впечатляет этот ступенчатый прием в «архитектурных» клеймах. Как мы сказали, приемы создания сквозного пространства объединяют некоторые клейма (ил. 12). Так, «Житие Никиты-воина» начинается с его рождения, а потом по-ветковски, то есть не с действительного факта его крещения готским епископом Феофилом в зрелом возрасте, а с «правильного крещения» во младенчестве. Третье событие, вошедшее в нарратив, это «Приведение ко учителю». Все три мифологизированных факта рисуют-чеканят действия в связанных между собою интерьерах. Так, «Рождество Никиты» (и омование младенца) происходит в сложном глубоком (пять планов глубины) интерьере, уходящем в угловой перспективе. Клеймо начинается с колонны слева на первом плане и заканчивается рамкой, за которой расположено помещение, воспринимаемое как соседнее.



**7. Оклад на икону
«Никита-воин в житии»
из Нового Крупца.**

Медный сплав, чеканка,
огневое золочение.

Конец XVIII в.

89,5 × 73.

Ветковский музей
старообрядчества
и белорусских традиций,

КП 1874/4

8. Икона
«Никита-воин
в житии» из Нового
Крупца.

Доска, левкас,
яичная темпера.
Конец XVIII в.
88,5 × 70,7.
Ветковский музей
старообрядчества
и белорусских традиций,
НВФ 4426





9. Икона
«Никита-воин в житии».

Фрагмент:
верхний ярус клейм.

Конец XVIII в.
Ветковский музей
старообрядчества
и белорусских традиций



10. Оклад на икону
«Никита-воин в житии».

Фрагмент:
верхний ярус клейм.

Конец XVIII в.
Ветковский музей
старообрядчества
и белорусских традиций

Их объединяет и пол — непрерывная шашка. Здесь сцена Крещения. Колонна этого «алькова» выходит на первый план. За ней пространство углубляется, снова в угловой перспективе, открывая в боковой стене дверь. Оттуда «выходят наружу» отец с маленьким Никитой, которого ведут к учителю. Всё объединяет перцептивная перспектива, имитирующая восприятие зрителя: пол виден сверху, действия — напротив, потолки — над зрителем.

Ряд сцен с военными событиями происходит в разных клеймах, но одновременно и в едином пейзаже. Это «мягкий пейзаж» и «складчатое пространство».

В клеймах «Посольство Фритигерна к греческому царю Валенту» (сюжет присутствует только в ветковской иконе, напоминая о путешествиях ветковчан в Константинополь за помощью в обретении епископа; ил. 13) и «Мариан, ведомый звездой, приносит тело Никиты в свой дом» (ил. 14) изображена архитектура в стиле барочного классицизма. Двухэтажное здание дома Мариана представлено фрагментом сквозь портик-арку, что сразу же создает перспективу таинственности,

подглядывания, внезапного присутствия. Кроме того, дом уходит за рамки изображения, чем крайне приближен к зрителю. Угловая перспектива в клейме «Чудес» (ил. 15) создает динамику: фигуры людей, привозящих и приносящих своих больных родственников, масштабно увеличиваются с левого верхнего угла к правому нижнему, то есть приближаются, словно входя в кадр. Здания справа, в свою очередь, воспринимаются уходящими вглубь. Сцена представляет сценарий почти кинематографичный.

В сумме отдельных сцен всего большого оклада возникает и архетипический космологический пространственный сценарий. Нарратив дублирует информацию через модель мира: верх — средний мир — низ (ил. 7). Верхний (I) и нижний (IV) ярусы клейм пространственно взаимодействуют со средними рядами (II, III). В сумме перцептивная перспектива охватывает всю икону. Верхний ряд — над нами (ил. 10), нижний ряд — под нами (ил. 16). Это создает эффект соприсутствия, зритель как бы находится внутри пространства иконы. Однако так актуализируется и символический аспект нарратива. Верхний ряд клейм —

11. Оклад на икону
«Никита-воин в житии».
Фрагмент: битва.
Конец XVIII в.
Ветковский музей
старообрядчества
и белорусских традиций



это начало жизни. Второй ряд — зрелые свершения, подвиги в христианском образе, жизнь-путешествие по разным странам. Третий ряд — «вечерние события»: явление звезды Мариану, поход и обретение мощей его друга Никиты, принесение тела Никиты в дом Мариана. Нижний ряд — события по смерти: чудеса от мощей, возведение церквей, перенос мощей Никиты в Константинополь. И архетипический «низ», «Тот свет», хтонический ярус пространственно расположен глубоко под нами.

В сравнении этого художественного хода с тем, как представлены события в сохранившихся

фрагментах живописи, нами обнаружена цветовая раскладка фонов клейм по рядам сверху вниз. Верхний ряд имеет розовый небесный фон — возможно, это «утро жизни»; второй ряд ниже окрашен оливково-пыльным — предположительно степным и военным цветом дальнеземных пейзажей и неба сражений (ил. 17–18). Третий ряд, перед нижним, имеет синий фон — цвет вечерней звезды. Нижний ряд не сохранился в живописи, а в чеканке представлен низ космологической модели, видимый в ракурсе сверху вниз, как при опускании взгляда зрителя. Это зона изображения гробов, чудес исцеления и воздвижения храмов. Таким образом,



взаимодействие художников оказалось чрезвычайно связанным, они понимали друг друга и могли переводить художественные приемы с языка живописи на язык пластический и наоборот.

Второй ассоциативный ход восприятия целостной композиции — это воспроизведенная в окладе система росписи храма на тему данной иконографии, с той же перцептивной перспективой, создающей образ целостного пространства-времени. Подобные росписи исторически известны в целом ряде храмов, но публикации представляют только сохранившиеся отдельные сюжеты. В связи с этим икона и оклад из Нового Крупца интересны и как целостная иконографическая программа.

Третий ход понимания выбора образа и построения композиции — собственный ветковский текст, сопоставляющий канонический сюжет и судьбу региона. Это касается культуры Ветки (со стрельцами и казаческими корнями и историческим

культулом воинства, в том числе Иоанна-воина, Никиты-воина). В личностном аспекте, который, безусловно, важен, икона и оклад представляют образец воспитания мужского характера.

Выводы

Художественная чеканка, в том числе создание кованого оклада («ризы») — искусство древнее. Во всех технических и образных особенностях сотворения этого золотого или медного мира можно отыскать те линии, что непрерывно идут из искусства пластики Византии, Греции, даже Скифии. Именно фольклорная ситуация всколыхнула эти глубинные слои в старообрядческой культуре, вынося их на поверхность художественного образа.

Жизнеспособность искусства, которым владели чеканщики-старообрядцы, была очень высока. Оно вбирало в себя все новые черты и в принципах информационного отбора и обработки напоминало

12. Оклад на икону «Никита-воин в житии».

Фрагмент:
неканонические сюжеты — Рождество, Крещение Никиты и Приведение ко учителю.

Конец XVIII в.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций

13. **Оклад на икону «Никита-воин в житии».**
Фрагмент: посольство к греческому царю.
Конец XVIII в.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций





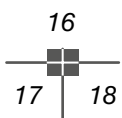
14. Оклад на икону «Никита-воин в житии». Фрагмент: обличение Атанариха-Афанариха и казнь Никиты; Мариан, ведомый звездой, несет тело Никиты домой в Киликию. Конец XVIII в. Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций

15. Оклад на икону «Никита-воин в житии». Фрагмент: Мариана ведет звезда; чудеса исцеления от мощей Никиты. Конец XVIII в. Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций

живой организм. Эта жизнеспособность и неповторимость опыта определяют стиль. В регионе Ветки и Стародубья этот стиль уникально сохранял древнее иконное мышление. Он наследовал также демократическую культуру посадского искусства, уже проникнутую революционными преобразованиями в XVII веке. В период становления Ветка получила мощную подпитку от «западных» процессов искусства Нового времени, наследия мастеров Великого княжества Литовского. Наконец, творчество местных мастеров брало силы

из космологического по природе народного мироощущения. Особенной энергией существования искусства Ветки-Стародубья, что и определило стиль жизни как «старообрядческое барокко», была эмоциональная взволнованность, искренность душ местных насельников. Именно эта энергия образовывала силовое поле, в котором возникали различные импульсы мастерства, решались художественные задачи.

Способы создания образа и разнообразие художественных средств выразительности известны



16. **Оклад на икону**
«Никита-воин в житии».
Фрагмент: нижний ярус
клейм.

Конец XVIII в.
Ветковский музей
старообрядчества
и белорусских традиций



17. **Икона**
«Никита-воин в житии».
Фрагмент: фон клейм
— утреннее и дневное
небо.

Конец XVIII в.
Ветковский музей
старообрядчества
и белорусских традиций



18. **Икона**
«Никита-воин в житии».
Фрагмент: фон клейм,
цвет неба изменяется
к вечернему сюжету.

Конец XVIII в.
Ветковский музей
старообрядчества
и белорусских традиций



нам по ветковским памятникам в книжном искусстве, иконописи, шитье, резьбе. Искусствоведческое и семиотическое рассмотрение языка чеканки на примере двух превосходных произведений из Нового Крупца углубляет понимание

«ветковского стиля». Оно свидетельствует как об оригинальности судьбы Ветки, так и о том, что местные наработки послужили для дальнейшего развития старообрядческого искусства последующих центров.

Список источников

1. Нечаева Г.Г. Ветковская икона. Минск: Четыре четверти, 2002. 272 с., ил.
2. Живая вера. Ветка / сост. Г.Г. Нечаева, О.Д. Баженова; авт. текста Г.Г. Нечаева. Минск: Белорусская энциклопедия им. П. Бровки, 2012. 472 с., ил.
3. Нечаева Г.Г. Иконопись старообрядческих слобод // Голоса ушедших деревень / под общ. ред. Г.Г. Нечаевой. Минск: Изд-во Белорусская Наука, 2008. 342 с., ил.
4. Леонтьева С.И., Юрченко М.З. Династия мастеров Священниковых // Живая старина. 2006. № 3. С. 23–25.
5. Леонтьева С.И., Нечаева Г.Г. Из истории художественной обработки металла в Ветковско-Стародубском регионе (по материалам экспедиций ВМНТ) // Художественный металл России : материалы конф. памяти Г.Н. Бочарова (22–24 апр. 1998) / ред.-сост. С.В. Гнутова. М.: РГГУ, 2001. С. 113–117.
6. Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва Беларусі XII–XVIII стагоддзяў / аўтар уступ. тэксту і склад. Н.Ф. Высоцкая. Мінск: Беларусь, 1984. 235 с., ил.
7. Максімава Э.С. Матэрыялы да гісторыі беларускага злотніцтва // Помнікі культуры. Новыя адкрыцці. Мінск: Навука і тэхніка, 1985. С. 93–101.
8. Максімава Э.С. Давід-гарадоцкія злотнікі XVII–XVIII стст. // Помнікі мастацкай культуры Беларусі: новыя даследаванні / рэд. С.В. Марцэлеу. Мінск: Навука і тэхніка, 1989. С. 70–76.
9. Стерлигова И.А. О значении драгоценного убора в почитании святых икон // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / ред.-сост. А.М. Лидов. М.: МАРТИС, 1996. С. 123–132.
10. Поздеева И.В. Археографические работы Московского университета в районе древней Ветки и Стародуба (1970–1972) // Памятники культуры: новые открытия / гл. ред. Д.С. Лихачев. М.: Наука, 1975. С. 52–69.
11. Нечаев В.Н. Нутровые палаты в русской живописи XVII в. // Русское искусство XVII века. Л.: Academia, 1929. С. 27–62.
12. Нечаева Г.Г. Стилистика миниатюр ранних рукописей и икон Ветки. «Праздники» в стиле рококо // Матэрыялы XVIII Міжнародных кнігазнаўчых чытанняў / складальнікі: Т.У. Карнілава, Г.У. Кірэева. Мінск: Нацыянальная бібліятэка Беларусі, 2023. С. 168–174.
13. Нячаева Г.Р. Веткаўскі іканапіс і развіццё старажытнай іканаграфіі «Пакроў» у стылі ракако. Ч. 1 // Роднае слова. 2016. № 1. С. 78–81.
14. Нячаева Г.Р. Веткаўскі іканапіс і развіццё старажытнай іканаграфіі «Пакроў» у стылі ракако. Ч. 2 // Роднае слова. 2016. № 2. С. 68–72.
15. Кулагин А.Н. Архитектура и искусство рококо в Белоруссии в контексте общеевропейской культуры. Минск: Наука и техника, 1989. 240 с., ил.
16. Мещерина Е.Г. Музыкальная культура средневековой Руси. М.: Канон, 2007. 316 с.
17. Пластыка Беларусі XII–XVIII стагоддзяў / аўтар уступ. тэксту і склад. Н.Ф. Высоцкая. Мінск: Беларусь, 1983. 232 с.
18. Книжная культура. Ветка / авт.-сост. С.И. Леонтьева, Г.Г. Нечаева. Минск: Белорусская энциклопедия імя Петруся Броўкі, 2013. 528 с., ил.

References

1. Nechaeva, G.G. (2002) *Vetka icon*. Minsk: Chetyre chetverti. (In Russ.)
2. Nechaeva, G.G. and Bazhenova, O.D. (eds.) (2012) *Living Faith. Vetka*. Minsk: Petrus Brovka Belarusian Encyclopedia. (In Russ.)
3. Nechaeva, G.G. (2008) 'Icon painting of the Old Believer settlements', in Nechaeva, G.G. (ed.) *Voices of bygone villages*. Minsk: Belorusskaya nauka, pp. 63–65. (In Russ.)
4. Leontyeva, S.I. and Yurchenko, M.Z. (2006) 'Dynasty of masters Svyashchennikovy', *Zhivaya starina = Living Antiquity*, (3), pp. 23–25. (In Russ.)
5. Leontyeva, S.I. and Nechaeva, G.G. (2001) 'From the history of artistic metalworking in the Vetka-Starodub region (based on the materials of the VMNT expeditions)', in Gnutova, S.V. (ed.) *Artistic metal of Russia [Conference proceedings]*. Moscow: Russian State University for the Humanities, pp. 113–117. (In Russ.)
6. Vysotskaya, N.F. (comp.) (1984) *Decorative and applied arts of Belarus of the 12th–18th centuries*. Minsk: Belarus. (In Belarusian)
7. Maksimova, E.S. (1985) 'Materials on the history of Belarusian goldsmithing', in *Cultural monuments. New discoveries*. Minsk: Navuka i technika, pp. 93–101. (In Belarusian)
8. Maksimova, E.S. (1989) 'David-Gorodsk gold coins of the 17th–18th centuries', in Martselev, S.V. (ed.) *Monuments of artistic culture of Belarus: new studies*. Minsk: Navuka i technika, pp. 70–76. (In Belarusian)
9. Sterligova, I.A. (1996) 'On the significance of precious attire in the veneration of holy icons', in Lidov, A.M. (ed.) *Miraculous icon in Byzantium and Ancient Rus'*. Moscow: MARTIS, pp. 123–132. (In Russ.)
10. Pozdeeva, I.V. (1975) 'Archaeographic works of Moscow University in the area of ancient Vetka and Starodub (1970–1972)', in Likhachev, D.S. (ed.) *Cultural monuments: new discoveries*. Moscow: Nauka, pp. 52–69. (In Russ.)
11. Nechaev, V.N. (1929) 'The inner (nutrovye) chambers in Russian painting of the 17th century', in *Russian art of the 17th century*. Leningrad: Academia, pp. 27–62. (In Russ.)
12. Nechaeva, G.G. (2023) 'Stylistics of miniatures of early manuscripts and icons Branches. "Holidays" in the Rococo style', in Kornilova, T.V. and Kireeva, G.V. (comps.) *Materials of the 18th International Bibliographic Readings*. Minsk: National Library of Belarus, pp. 168–174. (In Russ.)
13. Nechaeva, G.R. (2016) 'Vetka iconography and the development of the ancient iconography "Cover" in the Rococo style. Part 1', *Rodnae slova = Native word*, (1), pp. 78–81. (In Belarusian)
14. Nechaeva, G.R. (2016) 'Vetka iconography and the development of the ancient iconography "Cover" in the Rococo style. Part 2', *Rodnae slova = Native word*, (2), pp. 68–72. (In Belarusian)
15. Kulagin, A.N. (1989) *Architecture and art of Rococo in Belarus in the context of pan-European culture*. Minsk: Nauka i tekhnika. (In Russ.)
16. Meshcherina, E.G. (2007) *Musical culture of medieval Rus'*. Moscow: Kanon. (In Russ.)
17. Vysotskaya, N.F. (comp.) (1983) *Plastic arts of Belarus of the 12th–18th centuries*. Minsk: Belarus Publ. (In Belarusian)
18. Leontyeva, S.I. and Nechaeva, G.G. (comps.) (2013) *Book culture. Vetka*. Minsk: Petrus Brovka Belarusian Encyclopedia. (In Russ.)

Информация об авторе

Нечаева Галина Григорьевна, искусствовед, Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций имени Ф.Г. Шклярова, Ветка, Республика Беларусь, galnech51@gmail.com.

Information about the author

Galina Grigorievna Nechaeva, Art historian, Vietka Museum of Old Believers and Belarusian traditions named after F.R. Shklyarau, Vietka, Republic of Belarus, galnech51@gmail.com.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 18.11.2024; одобрена после рецензирования 05.12.2024; принята к публикации 06.12.2024.

The article was received by the editorial board on 18 November 2024; approved after reviewing on 05 December 2024; accepted for publication on 06 December 2024.