



Научная статья
УДК 739:27-526.62(476.2)“17”
DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.02.003

Пространственная икона в культуре Ветки: Богоматерь Казанская

Нечаева Галина Григорьевна



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

Аннотация. Статья продолжает исследование семантики иконы и ее убора в культуре старообрядческой Ветки. В предыдущей работе «Чеканные оклады Ветки: пространство и время» цельнокюветные оклады представлялись как модели мира. В настоящей статье, на следующем этапе, рассматривается более каноничный убор, состоящий из нескольких частей. Вместе с живописным образом он формирует сложный художественно-символический комплекс. Его семантика углубляется на уровень технологий и их взаимодействия, а символика уходит в византийскую традицию почитания иконного образа. В то же время и в этом каноничном типе украшения ярко проявляются черты Нового времени, отнюдь не чуждые образности произведения, включенные в его формальный и семантический синтаксис. Сама же украшенная, «одетая» икона имеет ряд выразительных средств, направленных вовне, к зрителю. Тема создания «сакрального пространства» и «пространственной иконы» представляется в терминах иеротопии.

Ключевые слова: Ветка, старообрядческое искусство, убор иконы, оклад, семантика иконы, иеротопия, сакральное пространство, пространственная икона

Для цитирования: Нечаева Г.Г. Пространственная икона в культуре Ветки: Богоматерь Казанская // *Искусство Евразии* [Электронный журнал]. 2025. № 2 (37). С. 34–53.
<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.02.003>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1180>.

Original article

Spatial icon in the culture of Vetka: Our Lady of Kazan

Galina G. Nechaeva

Vetka Museum of Old Believers and Belarusian traditions named after F.R. Shklyarau, Vetka, Republic of Belarus

galnech51@gmail.com

Abstract. The article examines the semantics of iconography and decoration in the Old Believer Vetka (or Vyetka, Vietka) culture. In the previous stage, titled “Embossed icon covers of Vietka: space and time”, the solid-wrought icon frames were presented as representations of the world. At the next stage, with this article, the author explores the decoration of the canonical icon, which is composed of multiple parts — chasing, gold embroidery, sewing with river pearls, gilded wood carving. This decoration, along with the pictorial image, creates a complex artistic and symbolic representation. Its semantics deepens to the level of technologies and their interaction, and the symbolism goes back to the Byzantine tradition of venerating the iconic image. At the same time, this canonical type of decoration clearly shows the features of the New Age, included in its formal and semantic syntax. The decorated, “dressed” icon itself has a number of expressive means directed outward, toward the viewer. The theme of creating a “sacred space” and a “spatial icon” is presented in terms of hierotopy. The results obtained from the analysis are valid for the icon complex Our Lady of Kazan in Rize and Embossed Cover, as presented in this study. However, these conclusions have the potential to be further developed within a broader context. This includes exploring the inner world of the Vetka icons themselves, as well as their interaction with the outer world of traditional culture.

Keywords: Vetka, Old Believer art, icon decoration, icon cover, icon semantics, hierotopy, sacred space, spatial icon

For citation: Nechaeva, G.G. (2025) ‘Spatial icon in the culture of Vetka: Our Lady of Kazan’, *Iskusstvo Evrazii* = *The Art of Eurasia*, (2), pp. 34–53. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.02.003.

Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1180>. (In Russ.)

Введение

С углублением исследований иконописной традиции Ветки становится всё яснее, что развитие отдельных видов искусства в этом историческом центре старообрядчества входит в единый стиль. Очевидно, так называемый целостный артефакт «икона в уборе» не исчерпывается суммой его составных частей. Не ограничивается и их художественным взаимодействием, что, безусловно, дает синергию, прирост художественной информации. Этот комплекс направлен на создание художественного произведения, выходящего за пределы не только «плоской доски иконы», но и драгоценного убора и рамы-киота. Достижение художественного результата происходит только со включением в новый объект самого зрителя. Именно на получение этого целостного результата направлен

ряд изобразительных и выразительных средств, примененных разными мастерами, «предчувствующими» возникновение нового образа. В терминах современной отрасли знаний, иеротопии, так происходит создание «визуальной», или, иначе, «пространственной иконы», с моделированием ее «сакрального пространства» [1, с. 13].

Таков комплекс, состоящий из живописного образа «Богоматерь Казанская» и убора на икону XVIII века из Ветковского музея старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова. Обратимся к нему, постараемся пройти все ступени художественного восприятия и восстановим обратный процесс этапов создания этого образа. Представим артефакт как «пространственную икону».

В древних традициях, отмечает И.А. Стерлигова, «оклады и иконные киоты... 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» [2, с. 125]. В задачи настоящего исследования входит выяснить, можно ли обнаружить продление и развитие идеи сакральной символики в Новое время и какими средствами это достигается в старообрядческой культуре Ветки.

Шедевр из Келейного переулка

Икона «Богородица Казанская» в полном уборе (Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова¹, номер в Главной книге поступлений № 398, ил. 1) [2, с. 275, 306] приобретена музеем в 1983 году, где была датирована XVIII веком.

Памятник бытовал в семье старообрядческого происхождения в бывшем Монастырском (Келейном) переулке Ветки, который когда-то проходил вдоль рва по периметру самого Ветковского Покровского монастыря. Эта монастырская по мастерству работа позволяет поставить вопросы о «согласии мастеров» и о создании «диалога со зрителем» на примере отдельного произведения. Возможно, это келейная икона одной из ветковских «мастериц» — так называли одиноких старых дев, которые учили детей, в том числе и рукоделию, мастерству шитья бисером. Они продолжали монастырские традиции и жили именно здесь, по свидетельству этнографа Ивана Абрамова, в Ветке, еще на рубеже XIX–XX веков [4]. Искусство, посеянное древним символизмом жемчуга и техникой шитья в прикреп, проросло в старообрядческих слободах во многих семьях: нами зафиксированы примеры, когда еще в 1930-е годы девушки шили бисером и «жемчугом» ризы на свадебные иконы. Был жив термин и «дутый жемчуг» (стеклянные бусы, покрытые изнутри перламутром). Тем более интересно рассматривать приемы создания образа именно по отношению к традиции ветковского художественного центра.

Уточним, что представляет собой произведение. Живописный образ богородицы с младенцем и четырьмя святыми на полях исполнен на доске, покрытой паволокой (лен) и пролепкашенной, в технике яичной темперы. Размер иконы небольшой, для личной молитвы: 26,8 × 22 см. Собственно оклад — золоченый серебряный, только обрамляет фигуру богородицы, оставляя силуэт открытым. Сама она «одета в ризу», шитую золотными нитями, битью, канителью, блестками и саженную жемчугом, стеклами, камнями. На голову традиционно надет отдельно скованный венец. Здесь он

серебряный золоченый. Изготовление подобного многочастного убора — старая монастырская традиция, берущая начало в Византии, с глубокими духовными корнями почитания священных реликвий. Как отметила И.А. Стерлигова, «символика драгоценного убора икон разрабатывается в самой теории христианства и к VIII столетию получает свою четкую формулировку» [2, с. 124]. Символика и стилистика материалов и даров уходит в еще более древнюю античную и восточную историю. Старообрядческая культура продолжает эту реликвийную линию создания образа.

Затем икона помещена в богатый и глубокий резной киот, размером 61 × 56 × 22 см. Он деревянный, вырезан из липы, покрыт левкасом и позолочен листовым золотом по охряно-красному полименту. Исполнен в характерном для Ветки стиле «беларускай рэзі навывлетнай», то есть сквозной орнаментальной резьбы, наложенной на внутреннюю вогнутую золоченую же раму. По стилю орнамент иллюзионистически-барочный, он происходит от «флемской», фламандской резьбы. Ветка продолжает натуралистический образный ряд такого резного золотого сада в «виноградовых киотах» (местное название резного киота с гроздьями винограда) (ил. 2). По мотивам орнамент рассматриваемого киота — растительный, однако мастер работает «под кузнь», имитируя в дереве объемную тончайшую ковку из золота (ил. 3). Этот подход-«обманка», как и ряд других признаков данного убора, позволяет уточнить источник образа: это стилистика рококо.

В сумме произведение представляет собой художественно-технологический комплекс, включающий согласное сочетание «изделий» разных мастеров, работавших в разных видах изобразительного и декоративно-прикладного искусства.

Проследим, действительно ли их мастерство представляет собой коллективно-личностное творчество единого духовно-художественного центра, где все эти виды искусства развивались в координации.

При первом впечатлении на зрителя воздействует как живопись иконы, так и богатство материалов убора и великолепное владение техниками. Уже на этом «технологическом» уровне взаимодействие мастеров направлено на целостный образный результат, которого и достигает.

Во-первых, техника яичной темперы и канонический порядок наложения красочных слоев в письме лика Марии сочетают древний символизм и «живоподобный, фряжский стиль» XVII века, наследие Симона Ушакова. Эта линия развивается в особый тип узнаваемых ветковских «задушевных» ликов (ил. 4).

¹ Далее использованы сокращения: ГУК «Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова» — ВМСБТ. Номер предмета в Главной книге поступлений — КП.

1. Икона «Богоматерь Казанская» в полном уборе.

Последняя треть XVIII в.
Происходит из Ветки.
Доска, паволока, левкас,
темпера, сусальное
и твореное золото.
26,8 × 22.

Риза: золотное шитье,
саженье жемчугом,
камнями и стеклами.
Оклад: серебро, чеканка,
гравировка, золочение.
Киот: резьба по дереву,
золочение.

61 × 56 × 22.

Ветковский музей
старообрядчества
и белорусских традиций
им. Ф.Г. Шклярова,
КП № 398



Во-вторых, в уборе иконы воспроизводится символический предмет реликвии (например, хранившейся во Влахернах ризы богородицы), сакральный смысл которой наследуется со времен Древней Руси. О том, что Ветка включает реликвийный смысл богородичных риз в свой тезаурус,

свидетельствует иконографический сюжет «Положение ризы пресвятыя богородицы», который входит в свод типов и сюжетов иконографии богородицы, собранный по ветковско-стародубским памятникам.



2. «Виноградный киот».

Фрагмент.

Конец XVIII – начало XIX в.
Происходит из Ветки.
Резьба по дереву,
золочение. Ветковский
музей старообрядчества
и белорусских традиций
им. Ф.Г. Шклярова,
КП № 1-24

3. Киот «под кузнь».

Фрагмент.

XVIII – начало XIX в.
Происходит из Ветки.
Резьба по дереву,
золочение. Ветковский
музей старообрядчества
и белорусских традиций
им. Ф.Г. Шклярова,
КП № 398.
Фрагмент: семантическое
взаимодействие киота
и пространственного
образа оклада

В-третьих, убор — это способ почитания икононого образа, воспроизводящего чудотворную икону, в данном случае «Казанскую». Ветка развивает тему казанского явления святыни 1579 года, включая ее в собственную историю памятников этой иконографии.

В-четвертых, произведение из Келейного переулка, предназначенное для личной молитвы, направлено к созданию «задушевного образа», что отмечают для ветковских икон исследователи «Ветки». Это эмоциональное впечатление по сути верно. Создается эффект одушевленности человеческого общения, который испытывает и сегодня каждый останавливающийся перед этой маленькой иконой в экспозиционном зале. Не стоит и говорить, что в самой традиции подобное общение и включение самого человека в этот диалог было

неизмеримо более полным, начиная уже с разницы в освещении: экспозиционном, с одной стороны, и с другой — от живого пламени свечи, ритмически взаимодействующего с мерным шепотом индивидуальной, интимной молитвы, для которой и был создан образ (ил. 5).

Иеротопия Ветки

При классическом искусствоведческом подходе возникает опасность видения иконы как «плоской доски». При этом неизбежно ускользала бы семантически весомая часть выразительных средств языка иконы, которая направлена именно на создание пространственного диалога между иконой и человеком.

На протяжении многих лет мы наблюдали за пространственным аспектом функционирования

4. Икона «Богоматерь Казанская».

Последняя треть XVIII в.
Происходит из Ветки.

Доска, паволока,
левкас, темпера,
сусальное и твореное
золото.

26,8 × 22.

Ветковский музей
старообрядчества
и белорусских традиций
им. Ф.Г. Шклярова,
КП № 398



5. Икона «Богоматерь Казанская» в уборе.

Последняя треть XVIII в.
Происходит из Ветки.

Ветковский музей
старообрядчества
и белорусских традиций
им. Ф.Г. Шклярова,
КП № 398



домовой иконы в культуре Ветки, особенно иконы в уборе и киоте, в красном углу, в доме. Сначала в экспедиционной жизни, а затем, после «чернобыльского» выселения слобод старообрядцев в 1991 году, более в построении собственных экспозиций, где стремились воплотить пространственный образ.

Подходя семиотически к изучению ветковской культуры, стремясь описывать ее в пространственных терминах, мы обнаруживали концентрическое устройство «ветковского космоса». При наблюдениях за культурой иконы в старообрядческих слободах становилось ясно, что фиксация памятников искусства, произведений и артефактов данной культуры — только начальный этап, хотя и многотрудный, а после выселения — ставший уникальным опытом.

Своеобразие обстоятельств было и в том, что мастера и заказчики относились к единой среде жизни и единой традиции, по сути, это делало ситуацию фольклорной. В процессе заказа, исполнения, обряда передачи, помещения иконы в дом и общения с нею происходило непрерывное устройство диалога. Диалога артефактов в семантически формируемом и обозначаемом пространстве — с человеком.

По отношению к иконе в уборе, древняя традиция изготовления которого благодатно представлена в старообрядческой культуре, обнаруживается и «внутренний диалог» живописного образа с его шитым, чеканным, резным убором. Это символическое, образное взаимодействие, вплоть до диалога техник и активизации архетипов символики.

Комплекс «икона в уборе» встраивается в пространство моленного угла, домового иконостаса, где происходит диалог с адептом, представителем данной традиции. Пространственное моделирование осуществляется в устройстве домового моленного угла и реализации важной для Ветки мифологемы райского сада в красном углу и вообще в доме. Сакральное пространство красного угла концентрично, часто имеет центричную же композицию главной иконы [5, с. 110], либо в центр помещается такой замкнутый по композиции и объемный комплекс, как рассматриваемый нами памятник.

Далее мы видим ритмический повтор образов в модели усадьбы: «дом + сад», где классицизм архитектуры дома «обрастает» деревянной растительной резьбой, как бы диалогизируя с садовой растительностью и перетекая в нее. Затем «град

+ сад', где сам город и его образ помещается в «яблоневом киоте» садов Ветки. Далее 'град + сад + места зверопаственные' и т.д. [5, с. 65–69, 84]. Таким образом, как мы ранее отмечали, «помещение иконы в киот никогда не было только конструктивным приемом. Закономерности традиционного мышления взаимопологали технологию и образ, выводя их из архетипических глубин. Образ (в нашем примере 'сад') ширился, давая ряд концентрических кругов своего развития. Именно так слагались древние художественные системы. Так, кругообразно, ширился родственный им народный космос» [5, с. 84]. Именно так воплощалась в ветковском искусстве и христианская мысль о «храмовой архитектуре вселенной, которая, возносясь над скорбью людской... по пути расцветает райской растительностью» [6, с. 209–210].

Пространственный аспект бытования иконы и ее устройства для подобного диалога мы отмечали в авторских музейных монографиях и статьях, посвященных иконописи. Описанию ветковской культуры в терминах пространства и моделирования символического и образного пространства посвящен ряд глав в «Ветковской иконе» (2002) [5]. Это «Икона в пространстве храма» [5, с. 45–51]; «Три образа рая в культуре Ветки. Сад» [5, с. 65–69]; «Воплощенная молитва» [5, с. 72–80]. В этой главе икона и ее взаимодействие со зрителем прослежены вплоть до художественных средств выражения диалога. Таковы «Символика движения, жеста, взгляда» [5, с. 79]; «Молитва звезд и цветов» (об орнаменте шитья) [5, с. 79]; «Убор иконы» [5, с. 80–84]; «Алтарь» [5, с. 85–90]; «Икона как дом. Четырехчастная» [5, с. 90–97].

В «Живой вере» (2012) [3] удалось рассмотреть жизнь ветковской художественной традиции на примерах сопоставления произведений и их фрагментов, что позволило приблизить к зрителю детали икон и их убора, дало возможность всмотреться и включиться в диалог уже самому читателю: «Диалог женского и мужского начал в уборе иконы» [3, с. 296]; «Икона в киоте как модель дома и сада» [3, с. 292]; «Свеча и киот: воплощение идеи света» [3, с. 288]; «Храмовая преграда и вход Красного угла» [3, с. 284].

Сегодня, обращаясь к образу Казанской Богоматери из Монастырского (Келейного) переулка, можно уточнить задачу. Автор теории иеротопии А.М. Лидов пишет: «Принципиально важным кажется осознание того, что образ в иконе реализуется не внутри картинной плоскости, а перед ней, в пространстве между молящимся и изображением. Данное восприятие святых образов определяет понимание иконической природы пространства, в котором взаимодействовали разные художественные средства, обращенные к разным органам чувств» [1, с. 21].

Понятия иеротопии как науки о создании сакральных пространств позволяют выявить структуру, сумму художественных приемов, направленных на эмоционально отмечаемую черту ветковских икон — «задушевность образа». То есть мы можем искусствоведчески проследить создание собственно визуальной иконы, пространственной иконы, для которой материальный комплекс 'икона в уборе' — это только «включатель» пространственного образа, вовлекающего и зрителя. Далее шире — и сам комплекс, и зритель включаются в контекст конкретного пространства. В нем же ритмически задаются всё более широкие концентрические круги образов и смыслов. То есть, воссоздается ситуация пространства невещественного, сакрального — «иеротопического».

Икона и человек как соотносительные «малые миры»

Итак, обнаружение художественных средств, направленных на создание ситуации общения человека с самим образом, является нашей целью. Оно должно сопровождаться выявлением и технико-технологических способов воплощения: как самих выразительных средств, так и производимого «диалога», выражаемого в чувственных, прежде всего, визуальных образах.

Прежде чем рассматривать пространственное взаимодействие иконы и зрителя, обратим внимание на соотносительные «структуры» самих взаимодействующих агентов. А именно на то, что художественный образ и артефакт в традиционной культуре сохраняет космогонические и антропометрические качества в самом алгоритме его создания. То есть он создается и представляется как «малый мир», в чем уподобляется человеку. Это же космологическое измерение активизируется и в самом человеке, воспринимающем художественный образ. Диалог, таким образом, происходит прежде всего на этом архетипическом уровне. Далее он переходит на уровни восприятия вещи-реликвии и т.д. Архетип личности активизируется в произведении при общении с ним: «Вот и хозяин домой пришел!» — услышали мы радостные слова от пожилой старообрядки, которой привезли по ее просьбе старопечатную книгу «Житие Николы» (святой Никола чудотворец имеет в местной традиции эпитет «хозяин»).

Рассмотрим эту «мирозданность» и «человечность» на примерах самого живописного образа, а также составных частей убора иконы.

Казанская на Ветке: «грозная» и «благодерзая к человеку»

Начнем с иконографии и народной иконологии. Культ богородицы Казанской на Ветке и в Стародубье — один из ведущих, и уже не только

по «казанскому» явлению 1579 года. Так, украшение экспозиции музея — это храмовая икона «Казанской» московского письма XVII века, в ризе работы XVIII столетия, находящаяся на временном хранении. По легенде, именно ее несли на руках основатели Ветки из Москвы, а богатый убор в стиле барокко и рококо, судя по стилю, шили уже в местном монастыре [3, с. 297, 333–337]. Казанским был женский монастырь до разорения центра в 1764 году, и Казанским девичьим назван основанный ветковским иереем Михаилом Калмыком в 1765 году монастырь в Стародубье, близ Климова, в месте переноса Ветковской церкви и ее Покровского монастыря. Почти в каждой старообрядческой семье, включая и автора статьи, образ «Казанской» был.

Для летнего праздника Казанской 21 июля в домашней культуре иконы отмечен эпитет «грозная», по летним грозам этого периода. Это, впрочем, характерный признак для нескольких святых летнего календаря. В местных представлениях сливаются исторические обстоятельства явления иконы «при Грозном» и архетип грозового божественного начала. К осеннему дню 4 ноября возвращались с отхожих промыслов строительные артели. Мужчины «приносили за пазухой гаруску или атласку», дорогие шелковые и кашемировые шали для своих женщин, которые молились в их отсутствие о возвращении.

На полях рассматриваемого образа — «приписные святые», четыре фигурки. Обычно здесь патрональные и «целебные» святые. Они указываются при личном заказе иконы («приписные») и «предстоят» перед чтимым образом средника за членов семьи. Также эти святые входят в ряд, за кого молится реальная молезна перед самой иконой. Здесь это Димитрий (Солунский), Иаков, Лаврентий (архидиакон) и мученица Ирина². Это обычное для здешних мест обстоятельство, однако и один из действенных способов устанавливать личностный контакт образа с человеком, прежде всего с хозяевами иконы.

Перед «Казанской» молились по старообрядческим «Целебникам», «о прозрении ослепших очес», но она, по нашим экспедиционным записям, «указывала и на воров и разбойников», особо опасных для дома в отсутствие мужчины-хозяина [7, с. 319]. Наконец в самых архаичных слоях образ был «от сглазу» (и даже шепотом говорили: «Ею можно и навести... на кого»). Видно, что вся многослойная образность связана с легендой чудесно увиденной, скрытой под пожарищем иконы, с чудом узрения святыни девочкой. Но тема разворачивается в спектр «чудесного зрения», вздымая из глубины культуры самые архаичные мифологические представления.

Живопись.

Взгляд на зрителя как установление контакта. Сомасштабность

Теперь эта архаика входит в особенности многозначного взора самого образа богородицы (ил. 4). Изображенная в $\frac{3}{4}$ Мария смотрит на нас. Правда, взор одновременно погружен и в себя, ко внутренней мысли, которую верующий угадывает, сочувствуя материнским переживаниям и предчувствиям, знакомым не только по каноническим текстам, но и по апокрифическому «Сну богородицы». Взгляд также непостижим, так как при обращенности к зрителю, сфокусирован где-то перед нашим лицом (свеча?). Идея непостижимости восходит к вершинам духовного образа. Одновременно подобная неуловимость взгляда, проникновение его в разные сферы мира нисходят и к архаическим глубинам традиционной культуры.

Далее гипотетически можно восстанавливать сценарий моделирования пространственной иконы. Фокусировка взгляда богородицы на свече, находящейся между изображением и лицом молящегося, — первый способ организации сакрального пространства личной молитвы, по форме, возможно, концентрического, с центром в свече, световом образе молитвы (ил. 5).

Второй центр, вернее, диаметр следующего круга моделируемого пространства — собственно плоскость иконы. Размер изображения, лика и головы богородицы обычно сомасштабен человеку, что свойственно ветковской иконописи. Но не в прямом уподоблении размеров. На иконе из Монастырского переулка буквальный размер головы Марии чуть более 10 см. Таким лицо собеседника видится на расстоянии 60–70 см. Это пространство личной «задушевной» беседы. Приблизимся к иконе на расстояние 30 см. Поверхность иконы в этом параметре подобна прозрачному экрану, который делит эту сферу пополам: 30 и 30 (см). За поверхностью изображения, в масштабном удалении, на малом иллюзорном расстоянии — лик богородицы, в точном угловом соответствии образа на сетчатке глаза.

Отмеченные нами выше разные прочтения взгляда, его фокусировки и ассоциации смыслов могут восприниматься и как многозначность общения, и как смена настроений, мыслей. Оба параметра в реальном общении мгновенно угадываются собеседниками, но только в случае духовной и эмоциональной близости. Так формируется и наполняется сценарий общения.

Теплота колорита. Текст и изображение

Теплота колорита — характерная, стилиобразующая черта ветковских икон.

² Во время экспедиций удавалось угадать в именах святых на полях икон имена прадедов их хозяев, так устанавливалась связь через поколения.

Здесь так же, как и в других параметрах художественных средств, действует семантическая оппозиция канонической системы иконописи — и живописи Нового времени. Собственно противопоставление и разрешение пары 'земное vs небесное' было представлено в древнерусской, особенно посадской демократической иконе всегда — во встрече небесных, заморских красок и земель: охр и теплых зеленых. В ветковской иконе спектр символического — синего, красного, золота — полон, однако разрабатывается в оттенках, стремящихся в сторону более чувственного. Это ренессансные «веницейские баканы». Гамма земных красок также расширяется, насыщаясь и цитируя аккорды светотени, даже воздушной перспективы (прежде всего в ранних памятниках). В разряде личного письма таких пейзажных ассоциаций нет, но живоподобный канон, наследованный от Ушаковского стиля XVII века, и теплота светотени в зеленоватом санкире и красных вохрениях, безусловно, коррелируют с невидимой нам земной средой.

Рассмотрим, как тема 'небесного vs земного' реализуется в портретной стилистике иконописи. Визуальный и словесный текст должны соответствовать образу. На страницах Гомельского иконописного толкового подлинника³ XVIII – начала XIX века находим «Сказание о нраве богородицы», апокриф раннехристианского происхождения [8, с. 491–493]. Это текст «Евродита [Афродитиана] Персиянина» V века, переведенный в XIII столетии. Произведение было любимо и читаемо в древнерусский период, вошло в старообрядческие сборники, в том числе в иконописные подлинники Нового времени. Особо личное отношение между Марией и «многими женами» определяется именно рукоделием: «Украшения ради ея дел добрых устроен[о] быти ей... многим женам наставнице[ю]»⁴. Также выразителен «психологический портрет» древнего времени: «Благодарна главою. Благочестна ко всем. И чтяще добре. И с честию любезно поклоняшеся всякому человеку. Глаголы [речи] имея смиренны. Яко всем чюдится о глаголемых от нея. И о разуме ея и о беседах»⁵ [8, с. 493]. Теперь образ реализуется в приемах живоподобного письма, приобретая всё больше этничности в характере и способах выражения эмоций. Текст для иконописца представляет его нам не как ремесленника, но как художника, перед которым ставится задача создания «нрава», то есть психологического портрета. Во взгляде Марии, в «теплом» выражении лика передается обращенность образа к человеку: «Яко всем чюдится... и о разуме ея, и о беседах».

Риза богородицы. Реликвия и рукоделие

Драгоценное заполнение локальных областей поверхности иконы дарами, «прикладами» (шитая риза, басма, чеканный оклад) — плоскостный по природе образ, включая орнамент. Этот уровень дарения сохраняет свою символическую реликвийность: образу приносятся драгоценные ткани, металлы (золотое шитье, парча, серебро). Камни и жемчуг, бисер «сажаются» по ткани — тканой, шитой, чеканеной, писаной. Здесь «шитая риза» буквально одевает фигуру (ил. 6).

Образ принесения даров сочетается с древним символизмом почитания ризы Богородицы и тканых святынь Влахернского храма Константинополя. Так, И.А. Стерлигова пишет: «Вера в защитную силу одеяний Богоматери, сохранившихся после ее Успения, отразилась и в драгоценных украшениях икон... Образ ризы известен и в виде отдельного плата-“багряницы” на русских иконах с XI–XII веков. Иногда в окладах икон он претворялся в золотое или серебряное золоченое очелье с самоцветами и жемчужинами, или униженный жемчугом плат» [9, с. 558].

В то же время в задушевной манере шитья «риз», «одежки» для богородицы явно прослеживается взаимодействие искусства убора иконы с собственной культурой одежды. На Ветке еще в начале XX века Ивану Абрамову доставали из сундуков и показывали старинные кокошники «с сеткой жемчуга, спускающейся на глаза» [4, с. 55]. В случае с шитьем оклада на свадебную икону актуализировалось общение невест: земной и божественной. Материальность, совпадение техник изготовления ризы богородицы и женских уборов приводит к материализации метафоры в этнических деталях. Лик Богородицы интимен и задушевен, он написан для общения с молельницей, как бы взглядывая на нее (на нас) из-под «реального» шитого жемчугом плата. Это ренессансное начало характерно для богородичных образов Ветки [3, с. 124, 199, 207, 296, 302, 306 и далее].

Оклад. Мир предстояния

Рассмотрим произведение чеканного мастера — оклад, который входит в целостный комплекс.

Для чеканки, как и для других видов изобразительного и прикладного искусства, в ветковско-стародубской культуре характерно «двойное» образное мышление и соответственный язык выразительных средств. Они обращены, с одной стороны, к прошлому, к языку канона, а с другой —

³ «Подлинник», рукопись-конволют середины XVIII – начала XIX в. 300 л. Государственное историко-культурное учреждение «Гомельский дворцово-парковый ансамбль», КП № 15189. Л. 248.

⁴ Там же. Л. 249 об.

⁵ Там же. Л. 248.

6. Икона «Богоматерь Казанская» в ризе.

Фрагмент: плат и лик Богородицы.

Последняя треть XVIII в.
Происходит из Ветки.
Ветковский музей
старообрядчества
и белорусских традиций
им. Ф.Г. Шклярова,
КП № 398





7. Икона «Богоматерь Казанская» в ризе и чеканном окладе.

Последняя треть XVIII в.
Происходит из Ветки.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова, КП № 398

к современному для мастера художественному языку барокко и, с уточнением места и времени, к иллюзионизму эпохи рококо [10]. Образность исходя из «двойной» системы моделирования пространства, как внутри, так и вне иконы, в иеротопическом пространстве, развивается во взаимодействии этих систем. Самый древний религиозный смысл посвящения образу дорогих даров воплощен в серебре и золоте. Теперь он дополняется имитацией других драгоценных материалов, например, жемчуга, в чеканке и «живых даров» — цветов и веток в духе рококо. Они созданы чеканом, резцом в ракурсах, в светотеневой трактовке форм, с помощью гравюрного штриха и точки, тончайших касаний резца и пуансона. Однако контуры живых растений не утопают в фоне, они огранены с помощью техники оброна. Так трепетная мимолетность переведена в вечность драгоценного металла, с его символизмом света (ил. 7).

Ритмическое заполнение плоскостей орнаментом, сродным с древней басмой, воспроизведение той же ткани, имитированной в драгоценном металле, — предыстория чеканки. Обозначение границ, выделение композиционных зон — исконный синтаксис оправ — также остается в силе.

Однако культура барокко пробуждает у мастеров «повышенное внимание к объемам, форме и способам их передачи в миллиметровом диапазоне изгибов металла» [10, с. 21]. Это ведет к своеобразным решениям в каждой из композиционных зон оклада, а также в решении канонических частей композиции. Наблюдая этот процесс в трактовке растительного орнамента или архитектурных элементов, убеждаемся в единстве стилистики. Например, в исполнении человеческих фигур. Как мы отмечали ранее, «система графического решения складок одежды, характерная для древней иконы, претерпела существенные изменения уже в XVII веке, а затем и в истории самой Ветки. Этот вопрос актуален в XVIII столетии для прикладных видов искусства. <...> Повышая рельефность изображения, мастера-чеканщики решают вопрос о целостности формы. Сохраняется древняя графическая система разделки линиями складок одежды и общего контура фигур, 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» [10, с. 21]. Применяются приемы создания рельефа древней мелкой пластики, резных икон, но анализируются и скульптурные формы Нового времени западного образца. Разные системы передачи объема входят во внимание мастера, оказавшегося в сфере их взаимодействия. «И если иконная и картинная перспективы взаимовлияют в ветковских живописных образах, то иконный

и скульптурный способы создания объема и форм вступают в диалог прежде всего в чеканке и резной по дереву иконе. Это важно для фигур среднего икона и ярко выражено в местных чеканных окладах» [10, с. 21].

Однако в серебряном окладе «Казанской» (КП № 398) имеются только фигурки палеосных (приписных) святых на полях рамки (ил. 7). И всё же даже эти миниатюрные изображения удивительно осязаемы. Они живут в грандиозном пространстве между низом и верхом микрокосма иконы. Будучи выполнены «во плоти», они усиливают восприятие оклада именно как пространства. Четверо святых «мирозданно» предстают в разных ярусах на рельефных натуралистических горках-позёмах. Мы наблюдаем их восхождение и следим за ними, как за персонажами, реально видимыми нам в отдалении перспективы. Их одежды убеждают: «пернатый доспех» и шелковый плащ юного воина Димитрия Солунского (ил. 8); крытая цветной тканью овчинная шуба св. Иакова; облачение, вплоть до пуговиц, архидиакона Арсения, монашествовавшего в Египте в IV веке. Можно предположить, что взаимодействие изобразительных систем Средневековья и Нового времени не дало бы такого «одушевленного» результата. Тут включается еще одна система. Это «живое существование в культуре Ветки архетипического мифо-поэтического мышления и фольклорная по сути ситуация личного заказа и изготовления артефакта. Они велик к пониманию каждого произведения, в том числе и чеканного оклада, как моделирования микрокосма» [10, с. 16–17] — воссоздания целостного мира / «воображения» святых в их житиях и святых мест / миниатюрного мира домашнего алтаря с предстоянием «за род» тезоименитых святых.

Оклад. Орнаменты разных эпох. Семантика зон

Последовательность сочетания двух систем измерения распространяется и на орнамент чеканки. В этом детализированном окладе древние дробницы с инициалами богородицы на верхних углах полей оклада превращены в асимметричные выпуклые округлые «зеркала», украшенные натуралистично переданными незабудками (ил. 7, 8). Это признаки стилистики рококо, с его легким и увлекательным иллюзионизмом, как бы разбрасывающим отдельные элементы на гладком полированном фоне оклада. Каждый такой мотив имеет собственную «гравитацию», организуя ритмическую целостность внутри своего прихотливого контура. На нижних углах рамки мастер изображает классицистические вазоны и пальметты, однако они прорастают асимметричными легкими ростками-перьями (ил. 7). Сочетание элементов рококо и классики, «прорастание»



**8. Чеканный оклад
на икону «Богоматерь
Казанская».
Фрагмент: «приписные
святыя» на полях,
святой Димитрий
Солунский.**

Последняя треть XVIII в.
Происходит из Ветки.
Ветковский музей
старобрядчества
и белорусских традиций
им. Ф.Г. Шклярова,
КП № 398

одного стиля в другой характерно именно для раннего, так называемого барочного классицизма. Его рокайльно-классицистическое направление, вдохновленное французскими и итальянскими образцами, развивалось на территории Беларуси со второй половины XVIII века [11].

Внимательное разделение мотивов орнамента по верхней и нижней зонам оклада свидетельствует не только о стилистической чуткости. «Нижнее посвящение» архитектурно, близко подобному устройству рамок гравюр, оно «мужское». Вверху голова Марии увенчана каноническим венцом, смысл которого расшифрован натуралистическим цветочным узором. Рядом — «зеркала» с незабудками, они из светличного и природного мира, это женские, девичьи образы.

Ранее мы установили, что «характерный признак ветковских златокованных риз — своеобразный “экологизм”, естественное ощущение ритма почти живых веток, побегов, цветов, бутонов — даже если они воспроизводят прихотливый рисунок златотканой ризы или вышивки» [10, с. 18]. Ветковская традиция не допускает выполнения симметричных элементов по единому трафарету. Левые и правые мотивы естественно уравниваются, как бы развиваясь на глазах зрителя подобно живой природе. Когда-то мы с удивлением обнаружили для себя эту внутреннюю асимметрию в чеканном орнаменте оклада «Спаса Нерукотворного» (ВМСБТ, КП № 1/22) [3, с. 356–358], потом — в орнаменте певческих рукописей, особенно в равновесной прихотливости буквиц, инициалов, выполненных в стиле «живой ветки» [8, с. 193–223]. И связали свободный ритм графики с впечатлением от знаменного пения — вернее, были впечатлены рассказом о работе чеканщиков Священниковых, который услышали от внучки и дочери мастеров этой династии, в сводчатом подклете дома, бывшей мастерской ее дедов и родителей. Сама участница процесса (женщины полировали золоченые оклады) Ирина Родионовна Юрченко (1912 г.р.), вспоминала о братьях-чеканщиках, одним из которых был ее отец Родион Николаевич Священников: «Сядут за верстак... Работают и поют, всё божественное. А окна на уровне мостовой, под домом мастерская была. Люди идут, останавливаются и слушают, уйти не могут...» [12]. Мнения ученых в анализе явлений старообрядческой культуры совпадают с живым ощущением традиции: «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 столпового распева» [13, с. 186–187]. Орнамент может не иметь явной

метрической основы, то есть метр в данном случае (как в знаменном пении) заложен очень глубоко — тогда появляется то, что называется «свободный ритм». Философии орнамента посвящены строки П.А. Флоренского: «Орнамент философичнее других ветвей изобразительного искусства, ибо он изображает не отдельные вещи, и не частные их соотношения, а облекает наглядностью некие *мировые формулы бытия*» [14, с. 160].

Эффекты света в золоченой резьбе

Произведения всех мастеров здесь органично соединены. Вернемся к резному киоту, реминисценции райского сада. Рассматриваемая нами икона — продукт развития этой идеи в формировании красного угла дома. Таковы «виноградные киоты», образно и конструктивно сформированные ветковской барочной культурой. Приведем еще один великолепный комплекс. Это снова «Казанская», из купеческой семьи с бывшей Средней улицы в Ветке (ил. 9–10). Здесь соотношение размеров иконы (27 × 22 см) и киота (90 × 82 × 24 см) еще более впечатляет.

Наследующий барочную пышность райской растительности резной киот включает в себя рокайльные С-образные завитки, соразмерные всей подвижной композиции. Размещаясь по углам, они сообщают энергию «поворота» этому волнующемуся буйству, словно текущему по кругу внутри квадратной ограды ящика киота. Кажется, следующие слова — как раз о подобном мастерстве: «В период рококо народные мастера продолжают традиции сквозной фигурной резьбы, выпуклостью и объемной осязательностью скорее похожей на лепку. Резец мастера превращал деревянную заготовку в сквозной ажурный узор, состоявший из замысловатых сплетений... орнаментальных мотивов, включающих цветы, ягоды, С-образные рогаики, хрящевидные сочленения. Контуры резьбы получили изысканно-причудливые асимметричные, исполненные движения и ритма очертания» [15, с. 206]. Это описание резного декора униатского и католического храма. В исполнении узоров для них участвовали и белорусские мастера. Тут старообрядческая Ветка, наследующая энергию «рэзі навывлетнай» XVII века, в самой теме. Мысль о слепом заимствовании видится нам несправедливой, поскольку в возведении шедевров XVIII столетия во всех столицах старообрядческие артели участвовали напрямую. И эта киотная модель ‘Мира – Сада – Рая – Неопалимой купины’ формировалась, очевидно, уже с задачей создания иеротопа, сакрального пространства молитвы, единения иконы и зрителя сферой в домовом алтаре. Приближаясь на расстояние личной молитвы, мы перестаем видеть рамку и сам ларь киота (ил. 11). Часто «кивоть» — женского рода,



9. Икона «Богоматерь Казанская».

Конец XVIII – начало XIX в.

Происходит из Ветки.

Доска, паволока, левкас, темпера, сусальное и твореное золото.

27 × 22.

Риза: шитье цветным бисером, саженье стеклами.

Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова, КП № 1-24

10. Икона «Богоматерь Казанская»

в полном уборе.

Конец XVIII – начало XIX в.

Происходит из Ветки.

Доска, паволока, левкас,

темпера, сусальное

и твореное золото.

Риза: шитье цветным

бисером, саженье

стеклами.

Киот: резьба по дереву,

золочение.

90 × 82 × 24.

Ветковский музей

старообрядчества

и белорусских традиций

им. Ф.Г. Шклярова,

КП № 1-24



в соответствии с греческим. Комплекс 'киот + икона' продуман как оптический объект, устраивающий диалог зрителя и образа в интимной молитве, объединяя сферой света (ил. 12). Можно сказать, что произведение формируется как целостная пространственная икона [1, с. 7].

Подобный эффект продолжает быть важным и для «Казанской» из Келейного переулочка. Золоченая полированная рама глубока и вогнута, являясь своеобразным рефлектором.

Она фокусирует сферу света свечи с диаметром около 60 см (то есть соединяет светом образ и человека, «вошедшего в рай»). Мы словно пробираемся взглядом сквозь склоненную вокруг иконы листву резьбы. Внутренние поверхности завитков листвы также полированы и похожи на вогнутые зеркала, вбирая, отражая и умножая огонь свечи. Эстетика зеркал, умножающих и дробящих пространство в стиле рококо, является объектом семиотического анализа: «В визуальной риторике



11. Икона «Богоматерь Казанская».

Фрагмент:
демонстрация эффекта приближения к иконе на расстояние личной молитвы.

Конец XVIII – начало XIX в.
Происходит из Ветки.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова, КП № 1-24

12. Икона «Богоматерь Казанская».

Фрагмент:
свеча образует сферу света, актуализирующую иеротоп личной молитвы.

Конец XVIII – начало XIX в.
Происходит из Ветки.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова, КП № 1-24



барокко XVII – первой половины XVIII века иллюзионизм зеркала становится одним из важнейших смыслообразующих понятий. С ним связано переосмысление категории подобия, столкновение света и тьмы, а также дальнейшее развитие идеи оптической иллюзии» [16, с. 73]. В рококо тема зеркал становится одной из семантически ведущих.

Соединение образа и зрителя, воплощение идеи приобщения человека к сфере сакрального реализуется в буквальном смысле в феноменах, подобных нашим двум иконам «Богородица Казанская» в уборе, созданным для интимной домашней молитвы. Однако следует остановиться на второй идее: отделения сакрального и профанного в общем объеме жилища, в его многочисленных хозяйственных и семейно-бытовых функциях. Нигде как в старообрядческом доме поповцев блеск и величественность моленного угла не сходились так тесно с бытовыми предметами, с утварью, инструментами и обыденной жизнью, с людскими заботами, болезнями, круговоротом календаря и семейного круга жизни и смерти. И предполагаемая нами «сфера света», формируемая иконным комплексом и устройством его общения с молящимся, визуально отделяла эту сферу духовной практики человека от его профанной деятельности.

В то же время именно крайне тесное сближение этих двух сфер порождало удивительные феномены взаимопроникновения профанного и сакрального. Насущная потребность в освящении бытовых обстоятельств в среде старообрядчества усиливалась, пронизывая домашнее пространство насквозь и возбуждая удивительные результаты.

Заключение

Таким образом, мы убеждаемся, что пространство иеротопично и моделируется суммой приемов всех мастеров. Восприятие произведения в целостности элементов переводит нас к процессу взаимодействия произведений разных мастеров, направленных на целостный, единый результат и эффект. Это художественный и семантический комплекс: живописи, чеканки, золотного шитья и саженья речным жемчугом, золоченой резьбы по дереву. Все они полны символических значений, рождающихся в сплетении образов и формул древности, с одной стороны, и чувственных приемов Нового времени — с другой.

Полученные результаты анализа справедливы в данном исследовании для иконного комплекса «Богородица Казанская» в уборе. Однако эти выводы могут и должны быть развернуты в более широком контексте. Как и для исследований внутреннего мира самих ветковских икон — в их взаимодействии с внешним миром традиционной культуры.

Список источников

1. Лидов А.М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М.: Феория [и др.], 2009. 352 с.: ил.
2. 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.
3. Живая вера. Ветка / сост. Г.Г. Нечаева, О.Д. Баженова. Минск: Белорусская энциклопедия им. П. Бровки, 2012. 472 с.: ил.
4. Абрамов И.С. Старообрядцы на Ветке. (Этнографический очерк) // Живая старина / под ред. В.И. Ламанского и Н.Н. Виноградова. СПб.: Тип. М. П. С. (т-во Кушнерёв и К°), 1907. Вып. 3. С. 115–148.
5. Нечаева Г.Г. Ветковская икона. Минск: Четыре четверти, 2002. 272 с.: ил.
6. Трубецкой Е.Н. Умозрение в красках // Философия русского религиозного искусства / ред.-сост. Н.К. Гаврюшин. М.: Прогресс, 1993. С. 209–210.
7. Нечаева Г.Г. К вопросу о целебных образах. Целебники Ветки и литье: старообрядческое и архаическое // Паведамленні Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь. Вып. 8 / гл. ред. У. Пракапцоў. Мінск: Белпринт, 2011. С. 314–372.
8. Книжная культура. Ветка / авт.-сост. С.И. Леонтьева, Г.Г. Нечаева. Минск: Беларуская энцыклапедыя імя Петруся Броўкі, 2013. 528 с.: ил.
9. Стерлигова И.А. Святыни Успения Богородицы в произведениях древнерусского искусства XII–XIV вв. // Восточнохристианские реликвии / ред.-сост. А.М. Лидов. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 553–569.
10. Нечаева Г.Г. Чеканные оклады Ветки: пространство и время // Искусство Евразии. 2024. № 4 (35). С. 14–33. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2024.04.001>.

11. Морозов В.Ф. Стилистика архитектуры Беларуси эпохи классицизма: смысл и значение // Архитектура и строительство. 2017. № 6. С. 14–18.
12. Леонтьева С.И., Юрченко М.З. Династия мастеров Священниковых // Живая старина. 2006. № 3. С. 23–25.
13. Мещерина Е.Г. Музыкальная культура средневековой Руси. М.: Канон, 2007. 316 с.
14. Флоренский П.А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М.: Мысль, 2000. 446 с.
15. Кулагин А.Н. Архитектура и искусство рококо в Белоруссии (В контексте общеевропейской культуры). Минск: Наука и техника, 1989. 240 с.: ил.
16. Тарасов О.Ю. Рама и образ: риторика обрамления в русском искусстве. М.: Прогресс-традиция, 2007. 447 с.: ил.

References

1. Lidov, A.M. (2009) *Hierotopy. Spatial icons and image-paradigms in Byzantine culture*. Moscow: Feoria. (In Russ.)
2. 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.)
3. Nechaeva, G.G. and Bazhenova, O.D. (eds.) (2012) *Living Faith. Vetka*. Minsk: Petrus Brovka Belarusian Encyclopedia. (In Russ.)
4. Abramov, I.S. (1907) 'Old Believers on Vetka. (Ethnographic essay)', in Lamansky, V.I. and Vinogradov, N.N. (eds.) *Living Antiquity*, issue 3. Saint Petersburg: Tipografiya M.P.S. (Kushnerev and Co.), pp. 115–148. (In Russ.)
5. Nechaeva, G.G. (2002) *Vetka icon*. Minsk: Chetyre chetverti. (In Russ.)
6. Trubetskoy, E.N. (1993) 'Speculation in colors', in Gavryushin, N.K. (ed.) *Philosophy of Russian religious art*. Moscow: Progress, pp. 209–210. (In Russ.)
7. Nechaeva, G.G. (2011) 'On the issue of healing images. Healer books of the Vetka and casting: Old Believer and archaic', in Prakaptsov, U. (ed.) *Messages from the National Art Museum of the Republic of Belarus*, issue 8. Minsk: Belprint, pp. 314–372. (In Russ.)
8. Leontyeva, S.I. and Nechaeva, G.G. (comps.) (2013) *Book culture. Vetka*. Minsk: Petrus Brovka Belarusian Encyclopedia. (In Russ.)
9. Sterligova, I.A. (2003) 'Relics of the Dormition of the Virgin in Old Russian art from the twelfth to fourteenth century', in Lidov, A.M. (ed.) *Eastern Christian relics*. Moscow: Progress-Tradition, pp. 553–569. (In Russ.)
10. Nechaeva, G.G. (2024) 'Embossed icon covers of Vietka: space and time', in *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 14–33. doi:10.46748/ARTEURAS.2024.04.001. (In Russ.)
11. Morozov, V.F. (2017) 'Stylistics of Belarusian architecture of the classicism era: meaning and significance', in *Arkhitektura i stroitelstvo = Architecture and construction*, (6), pp. 14–18. (In Russ.)
12. Leontyeva, S.I. and Yurchenko, M.Z. (2006) 'Dynasty of masters Svyashchennikovy', *Zhivaya starina = Living Antiquity*, (3), pp. 23–25. (In Russ.)
13. Meshcherina, E.G. (2007) *Musical culture of medieval Rus'*. Moscow: Kanon. (In Russ.)
14. Florensky, P.A. (2000) *Articles and research on the history and philosophy of art and archeology*. Moscow: Mysl. (In Russ.)
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. Tarasov, O.Yu. (2007) *Frame and image. The rhetoric of framing in Russian art*. Moscow: Progress-tradition. (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, Vetka Museum of Old Believers and Belarusian traditions named after F.R. Shklyarau, Vetka, 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 19.03.2025; одобрена после рецензирования 15.04.2025; принята к публикации 17.04.2025.

The article was received by the editorial board on 19 March 2025; approved after reviewing on 15 April 2025; accepted for publication on 17 April 2025.