

Искусство Евразии. 2026. № 3 (42). С. 30–69. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2026, (3), pp. 30–69. ISSN 2518-7767 (online)



Научная статья
УДК 75.046(476.2)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.03.002

Пространство и время в иконе Ветки: «Рождество Богородицы»

Нечаева Галина Григорьевна



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

Аннотация. Статья посвящена анализу иконографии «Рождества Богородицы» в регионе Ветки и Стародубья XVIII–XIX веков. Цель исследования — выявить композиционные и семантические особенности ветковских икон, а также определить источники художественной свободы мастеров, обеспечивающей узнаваемость сюжета при значительной вариативности. Материалом послужили 12 памятников из фондов Ветковского музея старообрядчества и белорусских традиций, собранных в 1983–2023 годах, а также записи экспедиций. Методологическую основу составляет сравнительно-исторический анализ, сопоставляющий визуальные тексты икон с вербальными источниками: иконописными подлинниками, апокрифами (Первоевангелие Иакова), четьими минеями и рукописными сборниками. Особое внимание уделяется концепции «народной иконологии» — устной традиции понимания и трактовки символики, а также влиянию личного заказа на формирование композиции.

Икона представлена как «текст, порожденный множеством текстов», где соединяются книжная культура и фольклорные представления. Центральное место занимает образ пространства-времени и способы его создания в иконе. В фокусе внимания — применение мастерами приемов «прозрачного домика» и сферической перспективы, а также адаптация элементов барокко, рококо и ампира. Изучение композиционных схем охватывает диапазон от «монотекстов» с показовым развертыванием события по логике подлинника до многочастных икон, где «Рождество Богородицы» включено в структуру семейного «Целебника». В итоге обнаруживается, что пространственно-временное моделирование опирается на архетип «доброчадия» — благополучного рождения, отвечавшего духовным запросам старообрядческой общины в условиях изгнания.

Научная новизна работы заключается в комплексном подходе, впервые объединяющем анализ стилистических заимствований из светской архитектуры, семантику сакрального пространства и данные устной традиции. Сделан вывод, что ветковская икона представляет собой не копийное воспроизведение образца, а живую, развивающуюся текстовую структуру, способную к вариативности в рамках канона. Свобода художественной трактовки, обеспеченная лаконичностью вербальных описаний и активной ролью заказчика, стала основой для формирования уникального «строительного стиля» и многоуровневой семантики, характерной для ветковской иконописной школы.

Ключевые слова: Ветка, Стародубье, старообрядческая икона, Рождество Богородицы, семейная культура, композиция, пространственные построения

Для цитирования: Нечаева Г.Г. Пространство и время в иконе Ветки: «Рождество Богородицы» // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 3 (42). С. 30–69.
<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.03.002>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1318>.

Original article

Space and time in the Vetka icon: The Nativity of the Virgin

Galina G. Nechaeva

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

Abstract. This article analyses the iconography of the Nativity of the Virgin within the Vetka and Starodubye regions during the eighteenth and nineteenth centuries. The study aims to identify the compositional and semantic features of Vetka icons, while also determining the sources of artistic freedom that allowed masters to maintain narrative recognisability despite significant stylistic variation. The research material comprises twelve monuments from the collections of the Vetka Museum of Old Believers and Belarusian Traditions, gathered between 1983 and 2023, alongside expedition materials. The methodological framework is rooted in comparative-historical analysis, juxtaposing the visual texts of the icons with verbal sources, including iconographical manuals (*podlinnik*), apocrypha (specifically the Protoevangelium of James), menologies (*Chetih Minei*), and handwritten miscellanies. Particular attention is paid to the concept of ‘vernacular iconology’ — an oral tradition of interpreting and understanding symbolism — as well as the influence of individual patronage on the development of the composition.

The icon is conceptualised as a ‘text generated by a multiplicity of texts’, wherein bookish culture and folklore perceptions converge. Central to this study is the representation of space-time and the methods of its construction within the icon. The focus rests on the masters’ application of the ‘transparent house’ technique and spherical perspective, as well as the adaptation of Baroque, Rococo, and Empire elements. The examination of compositional schemes spans a spectrum from ‘monotexts’ with a frame-by-frame narrative progression governed by the logic of the *podlinnik*, to multi-part icons where the Nativity of the Virgin is integrated into the structure of a family *Tselebnik* (Healer). Ultimately, it is demonstrated that spatio-temporal modelling relies on the archetype of *dobrochadiye* (righteous childbearing) — a safe and blessed birth that addressed the spiritual demands of the Old Believer community under the conditions of exile.

The scientific novelty of this research lies in its comprehensive approach, which for the first time integrates the analysis of stylistic borrowings from secular architecture, the semantics of sacred space, and data from oral tradition. It is concluded that the Vetka icon is not a copied reproduction of a prototype, but a living, evolving textual structure capable of variation within the canon. The freedom of artistic interpretation, facilitated by the conciseness of verbal descriptions and the active role of the patron, became the foundation for the formation of a unique ‘construction style’ and multi-layered semantics characteristic of the Vetka school of icon painting.

Keywords: Vetka, Starodubye, Old Believer icon, Nativity of the Virgin, family culture, composition, spatial constructions

For citation: Nechaeva, G.G. (2026) 'Space and time in the Vetka icon: The Nativity of the Virgin', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (3), pp. 30–69. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.03.002.
Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1318>. (In Russ.)

Введение

Целью этого исследования является анализ композиционных и семантических особенностей иконографии «Рождества Богородицы», а также выявление взаимосвязей между визуальными и вербальными текстами, которые формируют уникальный художественный язык икон Ветки. В задачи входит: выявить и проанализировать особенности иконографии «Рождества Богородицы» ветковской школы, определить источники художественной свободы мастеров при сохранении узнаваемости сюжета, а также исследовать, как в этих иконах моделируется образ пространства-времени под влиянием различных культурных и художественных факторов.

Материалом послужили 12 икон из фондов Ветковского музея старообрядчества и белорусских традиций имени Ф.Г. Шклярова, собранных в период с 1983 по 2023 год, а также ряд памятников, зафиксированных в регионе в ходе экспедиций.

Методологическую основу работы составил сравнительно-исторический метод, направленный на сопоставление визуального ряда икон с вербальными текстами, включая руководства для иконописцев, апокрифы, четьи книги и «Пролог». Кроме того, в исследовании применяется иконографический анализ для детального изучения и интерпретации в культурном контексте композиционных решений, сюжетов, персонажей и символики, а также историко-культурный подход, позволяющий выявить влияние народной культуры и традиций на формирование иконографических типов.

Научная новизна статьи заключается в комплексном подходе к анализу иконографии «Рождества Богородицы» в регионе Ветки и Стародубья. В работе рассматриваются не только визуальные, но и вербальные тексты, что позволяет выявить источники свободы художественной трактовки сюжета. Исследование акцентирует внимание на взаимодействии иконописных традиций и народной культуры, а также на особенностях моделирования пространства и времени в иконах, что ранее не было предметом столь глубокого анализа. Выявлены и систематизированы источники вариативности композиции, а также исследованы способы моделирования пространства-времени в этих иконах. Особый акцент сделан на синтезе вербальных и визуальных текстов при анализе

того, как народная культура, книжность и влияние светских художественных стилей (барокко, рококо, ампир) отразились в иконописной традиции. Особая новизна заключается в выявлении взаимосвязи между стилистическими особенностями архитектурного стаффажа иконописных изображений и реальной архитектурой и бытом старообрядцев Ветки, а также в исследовании устной культуры «народной иконологии». Последний фактор влияет как на разнообразие выбора и компоновки сцен, так и на художественную трактовку сюжета.

Доброчадие — мирное рождество Марии

Иконы со сценами рождения святых, начиная с «Рождества Христова», за века породили единый и важнейший образ-тему — это «Доброчадие», или, в переводе на современный ценностный ряд, «доброе рождение детей».

Среди сцен святых рождений — две главные: Рождество Христово и Рождество Богородицы. Оба события входят в число двенадцатых праздников годового круга (25 декабря / 7 января и 8/21 сентября соответственно) и неизменно присутствуют на многосюжетных иконах «Праздники». Однако в ветковской традиции «Рождество Богородицы» в качестве самостоятельного иконографического сюжета заказывалось значительно чаще.

При сопоставлении клейм с этими сценами обнаруживается существенное различие: Христос рождается в тревожных условиях (в пещере, в хлеву, без крова), тогда как Мария появляется на свет в уютном доме Иоакима и Анны, все события — как положено по обычаю, это «мирное рождество».

В народной культуре, каковой по преимуществу и была Ветка, в слободах, посадах, местечках — старообрядцы очень хорошо знали, что такое изгнание, тревожные пути, преследования. И «уютного», благополучного рождества желали детям и их детям. «Рождество Богородицы» на Ветке заказывали охотно и часто, как в виде отдельной иконы [1, с. 161–163; 2, с. 207] (ил. 1–2), так и в составе многочастных [1, с. 164; 2, с. 114, 219, 221] (ил. 3). Такой иконой благословляли на свадьбу, помещая на полях «приписных святых» по личному заказу.

Иконография «Рождества Богородицы» на Ветке предстает как множество вариантов композиции. Но как соотносится с данным фактом представление о копийной сущности иконы,

1. Икона «Рождество Богородицы».

Кон. XVIII – нач. XIX в.
Дерево, паволока, левкас,
яичная темпера,
сусальное и твореное
золото, цветные лаки.
Ветковская школа.
35 × 29,2 × 3.
Ветковский музей
старообрядчества
и белорусских традиций
им. Ф.Г. Шклярова,
КП 297/1.
Поступила в 1983 г.
из Ветки, Гомельской обл.,
Республика Беларусь





2. Икона «Рождество Богородицы»

в бисерном окладе.

Кон. XVIII – нач. XIX в.

Оклад: холст, шитье в прикреп разноцветным бисером, перламутром, стеклярусом, стеклами.

35 × 29,2 × 3.

Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова, КП 297/1.

Поступила в 1983 г. из Ветки, Гомельской обл., Республика Беларусь

предназначенной без малейших изменений воспроизводить чтимый образец? Где находятся источники свободы художественной трактовки сюжета, обеспечивающей, вместе с тем, абсолютную узнаваемость темы?

Композиция иконы: текст, порожденный множеством текстов

В порождении визуальных текстов, подобных иконе, крайне важна их соотнесенность со множеством текстов словесных, от описания сюжета

3. Четырехчастная
икона: Рождество
Богородицы,
Неопалимая купина,
Богоматерь
«От бед страждущих»;
Богоматерь
Феодоровская.

Нач. – сер. XIX в.
Дерево, паволока, левкас,
яичная темпера,
сусальное и твореное
золото, цветные лаки.
Ветковская школа.
27,5 × 23 × 2,9.
Ветковский музей
старообрядчества
и белорусских традиций
им. Ф.Г. Шклярова,
КП 339/1.
Поступила в 1983 г.
из Ветки, из семьи
Поляковых



в руководствах для иконописцев до богослужебного ряда текстов, до четых книг и апокрифов. Главный вербальный источник — апокриф II века, Первоевангелие Иакова. В нем рассказывается история чудесного рождения Марии от неплодных родителей Иоакима и Анны, происходящих из царского рода Давидова, посвящения ее еще ребенком Богу, введения во храм и пребывания там до достижения 12-летнего возраста. На основе этого текста (главы V) в Византии уже в постиконоборческую эпоху сложилась иконография праздника Рождества Богородицы.

Книжная культура Ветки и Стародубья, безусловно, дает возможность предпринять не одно исследование по поводу «книжной» наполненности отдельных иконографических типов. В рамках статьи и темы, однако, привлечем только отдельные тексты.

На Ветке включается еще один источник вариативной иконографии. Это устная, в том числе и словесная, культура понимания иконы — народная иконология, зафиксированная нами в экспедициях [2]. Здесь главенствовал личный заказ и возможность обратиться к местному мастеру, принадлежавшему той же среде и культуре. Всё вместе позволяет соотносить события, изображенные на иконе (включая многослойную символику), с их переживанием, а далее с собственной культурой заказчика и даже с живыми впечатлениями и событиями его личной жизни.

Икона и иконописный «Подлинник»

Композиция сюжета представляет события в отдельных сценах. Все персонажи даются в действиях и взаимодействиях. В терминах когнитивной семантики это фрейм-сценарий. Уже к XI–XII векам «фильм» включал основные части: изображение сидящей или лежащей на ложе Анны, шествие дев с дарами, омовение младенца Марии. Так вводится параметр времени: раньше — позже. В XV–XVI веках входит сцена ласкания: Иоаким и Анна ласкают младенца. Как пространственно передается развертывание словесного текста? Как пространственно же нарратив усложняет композицию? Какие пространственные схемы действуют в геометрии иконы Ветки? Как константы изображения прирастают новой информацией?

Обратимся к одному из вербальных источников. Это Гомельский иконописный подлинник¹, рукописный конволют начала XVIII – начала XIX века [3] из собрания музея «Гомельский дворцово-парковый ансамбль» (ГИКУ ГДПА). Текст

«Рождества Богородицы» помещен на обороте листа 72, под 8 сентября (ил. 4). Приведем текст, пометив номерами его «покадровую логику»: «1. Анна с(вя)тая на одре лежит, 2. пред нею девицы стоят, держат дары, 3. а инии солнечник и свечи, 4. девица с(вя)тую Анну держит под плеча, 5. Иоаким исполат зрит из верхния, 6. баба святую б(огоро)д(и)цу смывает в купели до пояса, девица в купель воду льет из сосуда. 7. Посторонь полата празелень, 8. и внизу той полаты сидит Иоаким на престоле и 9. держат прес(вя)тую б(огоро)д(и)цу. 10. А меж полат столпы каменные и тех полат запоны червлени и празеленны. 11. Около ограды вохряна бела»². Пункты 7, 10, 11 не содержат глаголов — это «обстоятельства места» для действия (как и в п. 5 «из полат... из верхния»).

Предикативный ряд «Подлинника», а за ним и чтение, движутся слева направо, по направлению письменной речи. Так же устроен и апокриф Рождества Марии, написанный во II веке по-гречески. Этот ряд стал алгоритмом для развертывания визуального текста иконы слева направо, начиная с самых древних памятников [4].

XVII век: художник читает несколько текстов одновременно

Именно с XVII века получает широкое распространение развернутая иконография праздника Рождества Пречистой Девы, опирающаяся на тексты перевода жития Богородицы, написанного греком, монахом Епифанием в IX столетии: «Епифания, иеромонаха обители Каллистратовы о житии и о воспитании и летнаго показания пречистыя и преблагословенныя владычицы нашея Богородица и приснодевы Мария». Вошедшее в XVI веке как чтение под 8 сентября в четьи минеи, хорошо известные старообрядцам³, оно известно и в виде выписок в рукописных старообрядческих сборниках.

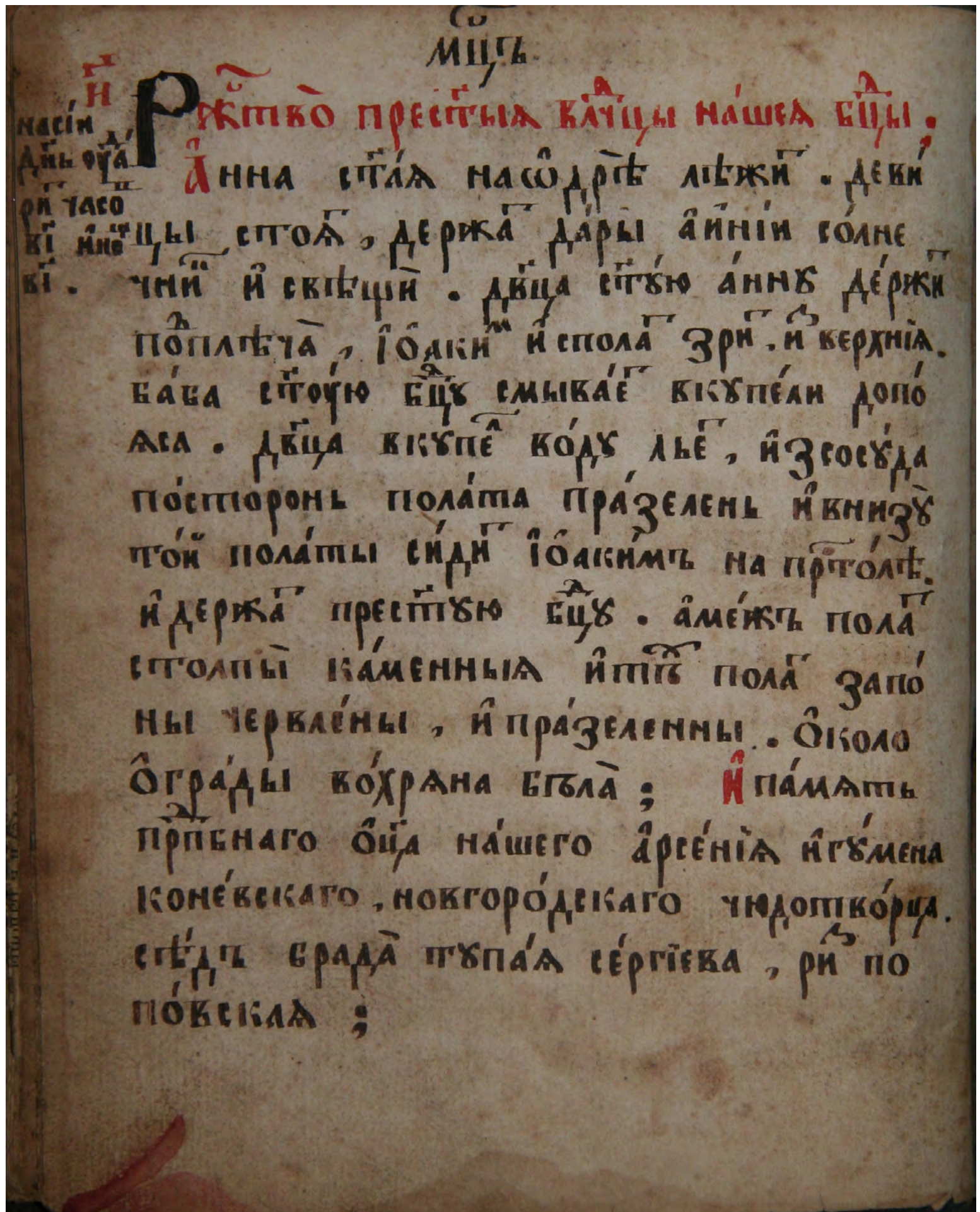
Большая часть ветковских икон «Рождества Богородицы» относится к подобной развернутой композиции, сравнимой с фильмом-ремейком. Действия происходят в едином интерьере дома Иоакима и в его окружении. Однако в этот интерьер входит ряд новых сцен, и пространство дома усложняется для вмещения нового сценария. Напомним, что возможность расположения разновременных сцен в одном пространстве уже заложена в языке древней иконы. Лаконичные примеры этого — «Огненное восхождение Ильи» и само развитие композиции «Рождества Богородицы» до XVII века.

¹ Гомельский иконописный подлинник. Рукопись-конволют начала XVIII – начала XIX в. 300 л. // Государственное историко-культурное учреждение «Гомельский дворцово-парковый ансамбль», КП № 15189.

² Там же.

³ Пролог. Сентябрь – октябрь. XVIII в. Без вых. дан. Поступил из Гомеля в 2025 г. Государственное учреждение культуры «Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций имени Ф.Г. Шклярова», КП 1919/4. Л. 30 об. – 31.

4. Гомельский

иконописный толковый
подлинник.Гомельский
дворцово-парковый
ансамбль,
КП 15189. Л. 73 об.

В эпоху Нового времени, с развитием новой системы живописи, потребовалось революционное изменение в моделировании пространства-времени в иконе. В русском искусстве открытия связаны с именем гениального художника XVII века Гурия Никитина [5]. Его икона 1681 года «Рождество Богородицы» наиболее близка мышлению ветковских художников. Судя по развитию множества вариантов композиции, она вошла в ветковский канон как архетип. И здесь речь не шла о копировании, но о владении пространственным мышлением и его применением в иконе.

В гомельском «Подлиннике» обозначены только «несущие конструкции» и пространственные маркеры: *столпы каменные, меж, около, посторонь, полаты, верхняя, внизу, ограды*. Текст дает свободу понимания и решения, чем и воспользовались мастера. Стиль ветковской культуры развивался, обращаясь к барокко, рококо, ампиру. Стилиевые завоевания архитектуры встраивались в иконную систему пространственного моделирования, а сама она также преобразовывалась, не переходя на западноевропейскую картину мира с единственно возможной прямой перспективой.

Композиция-текст: приемы речи разных эпох

Уже в предикативном ряде гомельского «Подлинника» временной параметр введен: «И внизу той полаты сидит Иоаким на престоле и [Анна] держат прес(вя)тую б(огоро)д(и)цу». В иконе это передается сценой, где родители Марии изображены вместе с чудесным младенцем, то есть в сумме Иоаким и Анна изображены дважды. Здесь текст заканчивается.

Могут ли отражаться в композиции закономерности словесного текста, например, риторические приемы речи: древнее плетение словес с повторами и рифмами образов — и риторика барокко с ее музыкальной имитацией пространства: восхождением, нисхождением и кругом [6]? Даже рококо, с его стремлением к разговорному стилю, к малому жанру, к пасторальным мотивам, к таинственности бытового и личностной интимности речи?

В ветковских иконах «Рождества Богородицы» удается найти эти закономерности и взаимные соответствия между вербальными и визуальными текстами.

Так, в рукописном сборнике С.Ф. Моховикова «Солнце Пресветлое» 1714–1715 годов, хранящемся в Ветковско-Стародубском собрании Отдела редких книг и рукописей Научной библиотеки МГУ⁴, читаем: «Чюда о зачатии и рождестве

пресвятой богородицы; Чюдо 1-е: ...Родичом ея Иоакимови и Анне возвестил бог чрез ангела. Иоаким бо обрете жену свою Анну з тою новиною в церкви Иеросалимской, в златых вратех. Же она мела породити дщерь, которая мела быти мать божия. А тое Иоакимови возвестил ангел. Же мел тамо обрести жену свою з тою же новиною»⁵ (раскрыты титла, заменены «яти» и убраны «еры». — *Прим. Г. Н.*). Хотя события известны с начала истории Анны и Иоакима, но эмоциональный тон, бытовая терминология родства и «западно-русский язык» рукописи свидетельствуют о расцвете демократического крыла барочной культуры ВКЛ и о приятии этого строя изложения старообрядцами (в самом рукописном сборнике имя Иисус Христос пишется как ІС ХС). Повторы и наращивание информации вокруг «новины» имеют концентрическое строение и цепную связь фраз. Разговорный стиль придает изложению живой характер, предполагающий собеседника.

«Рождество Богородицы». Иконы-монотексты, или композиции-сценарии

В иконах-монотекстах, посвященных только этому сюжету, композиция соединяет последовательные сцены и похожа на комикс или кадры кино (ил. 1) или вообще на иллюзию непрерывного действия, размещенную в единой среде: в экстерьере и интерьере, видимых одновременно, и в окружающем пейзаже (ил. 5). Свободу и своеобразный сюрреализм архитектурных композиций Ветка наследовала из опыта XVII века. Распространившиеся в то время западные гравюры на евангельские темы трактовали священные события «в голландских интерьерах». Привычные к графике иконных прорисей-образцов, художники восприняли подобным образом и графику гравюр, вдохновляясь барочной архитектурой, но отнюдь не следуя образцам копияно. Всё зависело от традиции отношения к прорисям. Нам удалось записать свидетельства о том, что мастер (сведения о поздней местной традиции конца XIX – начала XX века) мог пользоваться прорисями, а мог писать и «из головы», то есть представляя сюжет и зная технику письма.

Сводные иконописные подлинники того времени, конца XVII и XVIII веков, к разряду которых относятся и Гомельский подлинник, представляют тип, где «за основу принята подробнейшая из прежних редакций, состоящая из описания разных переводов икон, хотя бы друг другу и противоречащих» [7, с. 411]. Но эта рассудительность текстов («а инде пишут...», «а в киевских листках...») как раз

⁴ Моховиков С.Ф. Солнце Пресветлое. Рукопись. 1714–1715. 539 л. // Отдел редких книг и рукописей Научной библиотеки МГУ. № 293.

⁵ Там же. Л. 185.

5. Икона «Рождество Богородицы».

XVIII в.

Дерево, паволока, левкас,

яичная темпера,

сусальное и твореное

золото, цветные лаки.

Ветковская школа.

45 × 38 × 3,5.

Ветковский музей

старообрядчества

и белорусских традиций

им. Ф.Г. Шклярова,

КП 1880/19.

Поступила из Гомеля

в 2005 г.



и свидетельствует о характере традиции, где возможна свобода выбора даже в каноне. Эту свободу, например, в передаче архитектурных форм, отмечает В.Г. Брюсова в анализе творчества Гурия Никитина: «Художник оставляет за собою право свободно распоряжаться архитектурными формами в собственных художественных целях — ничто не мешает ему поставить рядом еще и другую светелку, поменьше, выше и ниже первой, сделать в стене сквозную арку в одну сторону и открытый проем в другую; так же обстоит дело с ландшафтом» [8, с. 158].

Революционному характеру изображения в иконописи и фреске «нутровых палат», то есть интерьера, посвятил семиотический анализ исследователь 1920-х годов: «Мы не знаем того новатора, который первый “нашел” этот прием изображения *прозрачного домика*, одновременно видимого изнутри и снаружи, но по тому развитию, какое он получил в стенописных работах костромских мастеров, мы можем... условно его назвать в пределах русского искусства формулой Гурия Никитина» [5, с. 28]. Ряд ветковских икон возобновляют схему «прозрачного домика» иконы «Рождества Богородицы» 1681 года работы Г. Никитина [8, с. 118] (ил. 1, 6, 7). Однако каждый раз обращение к архитектуре и сменяющимся ее стилям, а также наполнение сцен — глубоко индивидуально и исторически обусловлено, в чем прослеживается живое существование ветковской традиции в собственном ее развитии [1, с. 161; 2, с. 207]. Итак, в ветковских иконах возникает образ целостного пространства-времени. Но модель какого хронотопа выстроена в этих микрокосмах?

Композиция иконы как «стратиграфия» образов

Мы рассматриваем иконы ветковской школы как модели пространства. В «Рождестве Богородицы», представляющем, как и каждая икона, микрокосм, его центр — это дом и пейзаж вокруг. В таком случае дом и природа оказываются в числе незыблемых ценностей, в которых и протекает событийное время. При этом в одной композиции друг сквозь друга видны несколько «срезов времени». По каким маркерам они отождествляются? По каким «реперным точкам» выстраивается сакральное и нарративное пространство-время иконы «Рождества»?

По преданию, это дом родителей Марии, Иоакима и Анны. Дело происходит в I веке до нашей эры в Иерусалиме. Точнее, в северо-восточной части Старого города, рядом с Львиными воротами, недалеко от купальни Вифезды. Но вдруг в пространстве иконы возникает образ дворца Нового времени. И украшен он в стиле барокко (ил. 8, 10) и даже рококо (ил. 1, 7).

На самом деле в основе членения пространства ордеры разных эпох имеют архетипичные константы: вечные колонны, стены, арки. Иудейские храмы рубежа нашей эры, времени рождения и жизни Марии, включая ее посвящение Иерусалимскому храму, также ориентировались на греко-римские базилики. Из наших мест уходили артели строителей, которые воплощали замыслы знаменитых зодчих — и сами получали опыт красоты таких дворцов. Однако и текст «Пролога» намекает на необходимость в иконе именно дворца: «Ея же отец от царского рода бяше... благолюбезен и богат»⁶.

Мало того, жилые дома старообрядцев с ордерным или затейливо-орнаментальным декором (ил. 9) превращались, руками их строителей, резчиков — в микродворцы, палаты. Впоследствии всплеск любви к чудесному образу жилья произошел в эпоху историзма и модерна, в фантазийных строениях купеческих особняков, строившихся, как говорят исследователи, часто как семейные гнезда и подарки любимым женщинам. Один такой дворец, с оптическими иллюзиями его изображения, предстает и на иконе 1885 года (КП 1175, ил. 6): [1, с. 41, 160–161].

Мы говорим о влиянии светских стилей архитектуры на изображение архитектурного стаффажа в иконе. Однако стоит обратить внимание и на обратное влияние: образ мирного и чудесного жилища на иконах «мирных рождеств» не только находился внутри жилья, но и вдохновлял на устройство реального дома [2, с. 51–58]. В глубине же идеала архитекторов виделся сам райский образ (рай-град и рай-сад) [2, с. 59–68], который питал зодчих и строителей дворцов и жилищ разных эпох.

Смысловой центр: в центре или в начале?

Рассмотрим икону «Рождество Богородицы» XVIII века (КП 1832/1, ил. 10). Под коричневым тоном поля проглядывается золочение и киноварные буквы прежней надписи. Также поновлен охряной краской и фон.

Что касается смыслового ядра сюжета, святой Анны на одре, то мы ассоциативно представляем его в центре, что и реализует ряд икон с развитой после XVII века композицией (ил. 1, 6, 7). Однако, по логике гомельского «Подлинника», Анна в начале, с нее начинается рассказ: «Анна с(вя)тая на одре лежит, пред нею девицы стоят, держат дары...». И символически, и физически, из чуда Анны, «сухой борозды», породившей чудесное дитя, проистекает будущее: и Мария, посвященная Иерусалимскому храму, и будущее рождество Христа.

В рассматриваемой иконе композиция, развернутая слева направо, отличается особой многофигурностью. Анна слева на одре, 14 женских

⁶ Пролог. Указ. соч. Л. 30.

6. Икона «Рождество Богородицы».

1885.

Дерево, паволока, левкас,

яичная темпера,

сусальное и твореное

золото, цветные лаки.

Ветковская школа.

36 × 30,5 × 2,5.

Ветковский музей

старообрядчества

и белорусских традиций

им. Ф.Г. Шклярова,

КП 1175.

Поступила в 1991 г.

из Новозыбковского р-на

Брянской обл.,

Российская Федерация





7. Икона «Рождество Богородицы».

Кон. XVIII – нач. XIX в.

Дерево, паволока, левкас,

яичная темпера,

сусальное и твореное

золото, цветные лаки.

Ветковская школа.

Клинцы Брянской обл.,

Российская Федерация.

Экспедиционные

материалы Ветковского

музея старообрядчества

и белорусских традиций

им. Ф.Г. Шклярова, 2022,

фото № 296

8. Икона «Рождество Богородицы».

Кон. XVIII – нач. XIX в.;
поновл. XIX в.
Дерево, паволока, левкас,
яичная темпера,
сусальное и твореное
золото, цветные лаки.
Происходит из Ветки,
из семьи резчика
и киотника Кузьмы
Борисовича Карасёва
(1892–1980).
44,5 × 37,6 × 3,1.
Ветковский музей
старообрядчества
и белорусских традиций
им. Ф.Г. Шклярова,
КП 1880/14, поступила
в 1992 г.





9. Икона «Рождество Богородицы» (КП 297/1) и резной оконный наличник, характерный для традиционной деревянной архитектуры Ветки, в экспозиции.

Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова

фигур, занятых хлопотами события, и только две мужских справа: это вертикаль «Бог-Отец — Иоаким». Точнее, Анна, Саваоф и Иоаким образуют треугольник, утверждающий незыблемость и прочное основание. Ось «лево — право» глубоко семантична: Анна рождает Марию, именно с нее начинается круговорот земных движений — и Иоаким-отец воспринимает чудесное событие,

«войдя» встречно справа. Из сцен благовестия оставлено только явление ангела Анне на краю, за «каменными столпами» справа.

В то же время пространство выстроено с применением угловой перспективы. Диагонально уходит от нас арка, Анна оказывается в центре событий, круговорот которых сосредоточен вокруг нее. Кажется, она даже наблюдает за всем. Ветковский

10. Икона «Рождество
Богородицы».

XVIII, XIX в.

Дерево, паволока, левкас,

яичная темпера,

сусальное и твореное

золото, цветные лаки.

Ветковская школа.

Происходит из г. Добруша

Гомельской обл.,

Республика Беларусь.

44,5 × 37,6 × 3,1.

Ветковский музей

старообрядчества

и белорусских традиций

им. Ф.Г. Шклярова,

КП 1832/1, поступила

в 2023 г.



принцип моделирования пространства характеризуется замкнутым, но глубоким кругом внизу и уплощенной или отмененной глубиной вверху. Здесь этот земной круг глубины почти хороводно повторен в движении женских и девичьих фигур.

Иоаким изображен только однажды, как и в первой части текста «Подлинника»: «Иоаким исполат [из палат] зрит из верхняя». Это ситуация древнего деления дома, на женскую половину которого Иоаким мог лишь заглянуть. Здесь он присутствует в комнате, и это уже по-славянски.

Архитектура также выразительно динамична. Спаренные и сведенные в единую опору прямоугольные «столпы каменные» смещены к правой части, будто сдвинуты чудесным событием. Уходящие в облака арки создают явную сферическую перспективу (ил. 11). Автор использует для создания метафизического смысла саму метафорическую архитектуру барокко. Для передачи же земного «кино» событий в интерьер введен фактор времени и обозначен «главный герой»: младенец Мария изображена трижды: на руках сидящей на ложе Анны — и в руках бабы-повитухи, при омовении, и снова в руках «бабы», показывающей ребенка отцу, Иоакиму (ил. 12).

Зритель «приглашен» в земной круг: пол и часть стены справа обрезаны рамкой, переходя в наше пространство. Круговращение, нисхождение и восхождение — это пространственные принципы эстетики барокко. Круговое вращение событий в иконе дополняется вертикальными траекториями. Таковы нисхождение божественного начала на землю в вертикальных «диалогах» с главными персонажами — и восхождение взгляда зрителя. Оно спроектировано не только образом барочного «облачного явления» Саваофа внутри здания или грандиозной высотой арок, но и применением сферической перспективы, заставляющей поднять взгляд и ощутить «мирозданность» события.

Образ Саваофа в облачном сегменте, известный в композиции «Рождества Богородицы» с XVI века, обретает особое значение в контексте осмысления «софийной» темы: «Он показан пребывающим на небесах в окружении потока золотого света, указующего на акт божественного творения» [9, с. 204]. Бог-отец в облаках непременно присутствует в ветковских иконах. В эпоху барокко этот «облачный сегмент» преобразуется пространственно, что говорит о композиционном выражении заданного символического значения. Именно это представлено и в данном памятнике (ил. 11).

«Рождество Богородицы»

в «прозрачном домике»

с приоткрытыми завесами

Икона «Рождество Богородицы» рубежа XVIII–XIX веков из Ветковского музея (КП 297/1, ил. 1) была в бисерной ризе и киоте, отчего хорошо сохранилась. На полях изображены святые Николай и Георгий, которые являются главными среди палеосных святых и в народном календаре. Ниже них расположены Пётр и Матрона — возможно, это имена, на которые заказывалась икона для благословения на свадьбу, — родителей или самих жениха и невесты.

Данный тип представляет собой явное наследие пространственной модели сюжета Гурия Никитина.

В верхней части композиции, «за крышами» и «вдали», слева и справа представлены сцены благовестия Иоакиму и Анне. При этом гористая местность Иоакима изображена с холмами, а «сад» Анны обнесен частоколом (ил. 13, 14).

Ниже расположен «прозрачный домик», видимый одновременно снаружи и изнутри. В его шести «нутровых палатах» [5], то есть в интерьере, изображено шесть сцен события — по три в каждом ярусе. Ядро образа, возникшее еще в ранних памятниках Византии и Европы и сохраняемое как вариант композиции на Ветке (КП 1832/1), помещено здесь в самый центр, по центральной оси. В этой части композиции представлена праведная Анна, полулежащая на высоком ложе (ил. 15), к которой, по обычаю, приходят с дарами «чистые девы иудейские». Ниже и ближе к зрителю разворачивается сцена «Омовение Марии» (ил. 16), а далее по дуге, следуя логике арки, располагаются обстоятельства чудесного «Рождества», возникшие в иконографии позднее. Грамматически такие сцены можно считать именно «обстоятельствами места и времени» главного визуального «предложения», которое сохраняется в центре как ядро. Вокруг него сцены «фильма» монтируются в зависимости от последовательности взгляда зрителя. В данном случае все они происходят с участием пяти фигур Иоакима, чья мужская энергия будто бы оберегает дом, что логично для модели мира ветковской иконы. Эта множественность мужского присутствия семантически отличает данный памятник от иконы из г. Добруша, где Иоаким изображен всего однажды (КП 1832/1, ил. 10).

Слева изображена встреча супругов у Золотых ворот Иерусалимского храма, которые здесь превращены в ворота-двери неких сеней в левой нижней части общего пространства дома. Выше разворачивается сюжетная линия Иоакима: его пир со знатными мужами (ил. 13), во время которого он обещает посвятить дитя храму, что воспринимается как обычай мужчин праздновать событие

11. Икона «Рождество
Богородицы».

Фрагмент.

XVIII, XIX в.

Дерево, паволока, левкас,

яичная темпера,

сусальное и твореное

золото, цветные лаки.

Ветковская школа.

Происходит из г. Добруша

Гомельской обл.,

Республика Беларусь.

Ветковский музей

старообрядчества

и белорусских традиций

им. Ф.Г. Шклярова,

КП 1832/1, поступила

в 2023 г.





12. Икона «Рождество Богородицы».

Фрагмент.

XVIII, XIX в.

Дерево, паволока, левкас, яичная темпера, сусальное и твореное золото, цветные лаки.

Ветковская школа.

Происходит из г. Добруша Гомельской обл.,

Республика Беларусь.

Ветковский музей

старообрядчества

и белорусских традиций

им. Ф.Г. Шклярова,

КП 1832/1, поступила

в 2023 г.

13. Икона «Рождество Богородицы».

Фрагмент: моление Иоакима.

Кон. XVIII – нач. XIX в.
Дерево, паволока, левкас,
яичная темпера,
сусальное и твореное
золото, цветные лаки.
Ветковская школа.
Ветковский музей
старообрядчества
и белорусских традиций
им. Ф.Г. Шклярова,
КП 297/1



14. Икона «Рождество Богородицы».

Фрагмент: моление Анны.

Кон. XVIII – нач. XIX в.
Дерево, паволока, левкас,
яичная темпера,
сусальное и твореное
золото, цветные лаки.
Ветковская школа.
Ветковский музей
старообрядчества
и белорусских традиций
им. Ф.Г. Шклярова,
КП 297/1



в мужской компании друзей. Справа представлена семейная сцена «Ласкание Марии» (ил. 14), а ниже показано, как Иоаким принимает решение о «Введении во храм».

Художественное своеобразие иконы заключается в ее обращении к культуре рококо, что является одним из семантических маркеров старообрядческой Ветки [10]. В этом же стиле выполнены миниатюра 1794 года (ил. 17) из рукописных «Праздников»⁷, а также икона из Клинцов⁸ (ил. 7). Вспомним, что в тексте Гомельского подлинника стили «палат» и «столпов» не обозначены — там указан только материал («каменные») и цвет одной из них («празелень»). Основными признаками стиля на ветковских иконах выступают асимметрия как главный принцип, рокайльные мотивы орнамента, особые техники исполнения и места применения архитектурного декора. Сюда же относятся

затейливость многоосевых планов помещений с их арками, колоннадами, балконами, залами и альковами, а также полускрытые и полуоткрытые пространства с обилием завес-«запон» (ил. 7, 16), несущих в себе символику приоткрытой тайны.

Композиция иконы КП 297/1 выглядит более скромной в деталях экстерьера, однако она уделяет значительно больше внимания интерьеру, натуралистически воспроизводя асимметричный декор оконных наличников в технике стукко (ил. 16). Тема алых и зеленых полуоткрытых завес служит одним из примеров воплощения идей рококо в скромном тексте «Подлинника»: «И тех полат запылены червлены и празеленны». При этом тонкий орнамент твореного золота, а также россыпи цветов и веток роз являются яркими свидетельствами не только ветковского иконописи, но и собственного ветковского быта с его

⁷ Праздники из Добрянки. Рукопись. 1794. Ветковско-Стародубское собрание Отдела редкой книги и рукописей Научной библиотеки Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова.

⁸ Экспедиционные материалы Ветковского музея старообрядчества и белорусских традиций (ЭМ ВМСБТ). 2022. Фото 296.



15. Икона

«Рождество

Богородицы».

Фрагмент: Анна.

Кон. XVIII – нач. XIX в.
Дерево, паволока, левкас,
яичная темпера,
сусальное и твореное
золото, цветные лаки.
Ветковская школа.
Ветковский музей
старообрядчества
и белорусских традиций
им. Ф.Г. Шклярова,
КП 297/1

16. Икона «Рождество

Богородицы».

Фрагмент: омовение
Мари.

Кон. XVIII – нач. XIX в.
Дерево, паволока, левкас,
яичная темпера,
сусальное и твореное
золото, цветные лаки.
Ветковская школа.
Ветковский музей
старообрядчества
и белорусских традиций
им. Ф.Г. Шклярова,
КП 297/1

традиционной любовью к алым и малиновым тканям. Все эти сцены, согретые теплым чувством, наполнены глубоким вниманием к человеку — причем человеку традиции, соблюдающему положенный круг обрядов.

Дворец-замок с оптическими иллюзиями

Икона «Рождество Богородицы» 1885 года из Ветковского музея (КП 1175, ил. 6) иллюстрирует подобный сценарий с «прозрачным домиком» и «Анной на одре» в центре усложненной композиции [1, с. 41, 161].

По центральной оси дом Иоакима вырастет до пяти этажей видимой постройки, однако колонны по бокам поднимаются еще выше, уходя за пределы композиции. Центральный фасад заметно вынесен вперед. В его верхнем ярусе изображена Анна на ложе, за которой видны стол с угощением и повитуха, принесшая младенца, а чуть позади стоит первая из женщин-гостей. В «подклете» внизу, прямо под аркой, происходит омовение Марии.

«Сценография» событий здесь отличается, как и в каждой отдельной иконе, при этом сама архитектура продолжает развиваться буквально на глазах зрителя. Если оглядеться вокруг замка, то вверху, за центральным объемом розового здания, становится видно его симметричное продолжение в глубину. Оно выполнено в оранжевом цвете и расширяется в обратной перспективе. Также заметно, как по сторонам от этой постройки по направлению к нам идут два оранжевых крыла или стены, примыкающие к боковым колоннам на первом плане. Всё это пространство кажется намеренно обрезанным рамкой полей иконы. В то же время две природные сцены с молением Иоакима в лесной пустыне и Анны в саду также расположены там, за пределами здания. При таком восприятии оранжевые стены кажутся направленными уже не к нам, а от нас, в глубину.

Подобные оптические иллюзии в работе художника выглядят вполне осмысленными. К тому же создание иконы приходится на 1885 год, поэтому, помимо ренессансных аллюзий, в ней угадываются

17. Праздники
из Добрянки.

Рукопись.

1794.

Ветковско-Стародубское
собрание Отдела редкой
книги и рукописей
Научной библиотеки
Московского
государственного
университета
им. М.В. Ломоносова,
№ 359





18. Икона «Рождество Богородицы».

Фрагмент: кормление Марии.

Кон. XVIII – нач. XIX в.
Дерево, паволока, левкас, яичная темпера, сусальное и твореное золото, цветные лаки. Ветковская школа. Клинцы Брянской обл., Российская Федерация. Экспедиционные материалы Ветковского музея старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова, 2022, фото № 296

19. Икона «Рождество Богородицы».

Фрагмент: моление и пир.

Кон. XVIII – нач. XIX в.
Дерево, паволока, левкас, яичная темпера, сусальное и твореное золото, цветные лаки. Ветковская школа. Клинцы Брянской обл., Российская Федерация. Экспедиционные материалы Ветковского музея старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова, 2022, фото № 296

вполне соответствующие стилю того времени фантастические особняки купцов.

«Рождество Богородицы»: «нутровые палаты» в стиле рококо

Икона «Рождество Богородицы» (ил. 7) конца XVIII – начала XIX века зафиксирована в числе памятников этого сюжета в экспедиционных материалах Ветковского музея старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова (2022 г, фото № 296).

Это маленький образ (около 35 × 29 см), предназначенный для домашнего личного моления. Изображенные на полях святые — ангел-хранитель и Ксения — наглядно свидетельствуют о благословенном характере данного образа, созданном, по всей видимости, для свадьбы дочери.

Композиция иконы замечательна во многих отношениях. Во-первых, здесь великолепно представлен декор архитектуры в стиле рококо, что впоследствии вошло в фонд ветковско-стародубской иконографии «Рождества Богородицы» как один из самостоятельных типов.

Во-вторых, этот памятник являет собой переходный тип между плоскостным «срезом жилища» и глубоким единым интерьером. С помощью особых художественных приемов зрители оказываются приглашены внутрь четырехстолпного дворца с колоннами, вынесенными на самый первый план. Их базы и капители, а также боковые части двух фланкирующих колонн намеренно срезаны рамкой средника. Благодаря такому приему пространство интерьера приближается к зрителю до крайней степени, буквально прижимая архитектурные детали к полю иконы, которое начинает играть роль еще одного портала. Зато кровля строения полностью скрыта верхним полем иконы, из-за чего мы видим только фасад, скрывающийся за ее пределами. Это и создает удивительную иллюзию нахождения одновременно снаружи и внутри здания.

По-прежнему перед художником стоит задача сохранить целостность композиции, малую глубину пространства и в то же время натурализм сцен и планов, что успешно решается в том числе с помощью оптических иллюзий. Выпуклые круглые колонны здесь превращаются в вогнутые

четырёхгранные и вообще в пилястры, за которыми отчетливо угадываются уходящие вглубь стены. Причем только многоосевой план строения объясняет видимые в разных направлениях входы, выходы и помещения, которые иногда выстраиваются в анфилады сквозь арки (ил. 18). От трех до четырех планов в глубину открывается, например, за правой верхней сценой пира, вплоть до самого дальнего пейзажа с молящимся Иоакимом (ил. 19).

Для ветковско-стародубской иконы вообще характерно наличие сквозных пространств, входов, выходов, окон, дверей, балконов, арочных проемов и проходов, которые формируют особое пространство-время для непрерывного движения. Гармоничная встроенность жилища в окружающую среду была близка культуре ветковчан, что нашло свое яркое выражение как в иконе с ее яблоневым садом, так и в архитектуре старообрядческой усадьбы, где реальный дом, богато украшенный растительным орнаментом резьбы, буквально «перетекает» в сад [1, с. 62–65]. Руководствует этим садовым кодом иконы и вербальный текст «Пролога»: «Супружница же его [Иоакима] в саду вертограда моляше бога да подаст им плод чревный»⁹.

Архитектура иконы точна в сочленениях, деталях, осях соединения планов, а также в мотивах и «технике» орнаментов, поэтому она представляет собой отнюдь не простую раскраску гравюры с композицией иконописного сюжета. Подобный «строительный стиль» иконописи Ветки и Стародубья во многом обусловлен требованиями самих заказчиков — строителей и подрядчиков артелей, которые уходили из этого региона на заработки в столицы [1, с. 62–63]. Возможно, именно увражи архитектурных альбомов вдохновляли местных иконописцев, которые и сами могли одновременно являться строителями и декораторами.

В то же время вся архитектура здесь декоративно обработана ради удержания малой глубины и создания загадочной сращенности пространственных планов.

Подробность нарратива в этом памятнике насыщена до предела. На «старообрядческую светскость» подобных икон заметно влияли иконописные толковые подлинники сводного типа, созданные в XVIII веке. Они были еще более «сборными», как, например, список под № 67 из Строгановского собрания Научной библиотеки Российской академии наук в Санкт-Петербурге¹⁰. Учет всех последних новшеств и источников, включая издания Великого княжества Литовского, в таких рукописях был выражен еще сильнее. Поэтический характер данной рукописи особо отмечал

Ф.И. Буслаев, приводя из нее, например, описание «Рождества Христова»: «Но Пречистая Дева Богородица родила, непостижимо и несказанно... Сама родительница и рождению служительница; сама родила, сама и воспеленала; благоговейно осязает, обнимает, лобзает, и подает сосец: всё дело радости исполнено» [7, с. 412]. Это действие («подает сосец») как раз наглядно передано в сцене «Принесения даров» на иконе (ил. 18), подтверждая, что «всё дело радости исполнено».

Иконы с целостным пространством «нутровых палат»

Ряд икон «Рождества Богородицы» имеет иную композицию, которая тем не менее остается крайне вариативной и свободной. В данном случае перед нами предстает целостный дворцовый интерьер, наиболее близкий к гравюрным образцам типа дюреровского «Рождества Богородицы», представляющим единое пространство и единое время. Здесь отчетливо видно освоение этого типа пространства, хотя оно совсем не тождественно гравюрным образцам, приходившим в регион в основном начиная с эпохи барокко. Одну из таких композиций, с Анной в смысловом центре иконы, мы уже рассмотрели на примере памятника под шифром КП 1832/1.

Однако ряд других произведений ставит в центр своего сценария-хронотопа образ семейной полноты: Анну с Марией на руках и Иоакима, которые расположены в самом центре и в глубине зала (ил. 5, 8, 20). Встречается также и переходный вариант, где в центре иконы, возле стола, сидят Анна и Иоаким, причем Анна всё еще находится «на одре» (КП 1000/3, ил. 21, 22).

Эта пара сидит торжественно, напоминая персонажей на старинных семейных фотографиях, транслирующих тот же образ достойного семейного союза. Стоит отметить, что иконы XVIII – начала XIX века постулируют образ благочестия и добродетели гораздо раньше распространения фотоателье, и, скорее, именно они сами послужили культурным образцом для будущих семейных фотопортретов.

«Рождество Богородицы»: дом Иоакима со сферической перспективой

Икона «Рождество Богородицы» XVIII века (Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова, КП 1880/19, ил. 5) руинирована, но она крайне важна как ценное свидетельство развития композиции сюжета, так как памятников XVIII века сохранилось очень мало. Данный памятник представляет собой заказную

⁹ Пролог. Указ. соч. Л. 30.

¹⁰ Подлинник иконописный. Рукопись XVIII в. // Отдел рукописей Библиотеки Академии наук (ОР БАН). Строгановское собрание. № 67.



20. Икона
«Рождество
Богородицы».

1-я половина – середина
XIX в.

Дерево, паволока, левкас,
яичная темпера,
сусальное и твореное
золото, цветные лаки.
Ветковская школа.

35 × 28,7 × 3,2.

Ветковский музей
старообрядчества
и белорусских традиций
им. Ф.Г. Шклярова,
КП 1838.

Икона поступила
из Гомеля в 2023 г.

21. Икона «Рождество Богородицы» с 16 избранными святыми.

1-я четверть XIX в.
Дерево, паволока, левкас,
яичная темпера,
сусальное и твореное
золото, цветные лаки.
Ветковская школа.
53,5 × 45 × 3.
Ветковский музей
старообрядчества
и белорусских традиций
им. Ф.Г. Шклярова,
КП 1000/3.
Поступила из Ветки,
из семьи Аникеичей,
в 1997 г.





22. Икона «Рождество Богородицы» с 16 избранными святыми.

Фрагмент: средник.
1-я четверть XIX в.
Дерево, паволока, левкас,
яичная темпера,
сусальное и твореное
золото, цветные лаки.
Ветковская школа.
Ветковский музей
старообрядчества
и белорусских традиций
им. Ф.Г. Шклярова,
КП 1000/3.
Поступила из Ветки,
из семьи Аникеичей,
в 1997 г.

домовую икону с семьей приписными святыми на полях.

Масштаб фигур здесь «плавающий»: в главных сценах они крупные, а в дополнительных — малые. Художник размещает их в едином пространстве, возможно, перенося персонажей из отдельных прорисей. Подобная разномасштабность фигур является древней и когда-то глубоко семантической чертой. Сферическая перспектива открывает теряющийся в облаках интерьер зрителю, который как бы вступает внутрь здания. Перед нами предстает круглый зал или сложный в плане многоосевой дворец с квадратными в сечении колоннами, между и перед которыми разворачиваются разновременные сцены. Все помещения открыты зрителю, полностью сохраняя принцип «прозрачного домика». Возможность оглядеться вокруг значительно усиливает этот эффект, позволяя видеть другие пространства при повороте взгляда налево и направо. Две фланкирующие колонны намеренно обрезаны боковыми полями рамки. На их капители опирается большая арка, под которой мы мысленно проходим, причем ее свод также не виден за верхним полем иконы. Однако за ней отчетливо просматриваются своды самого зала с окнами-люкарнами, а также с лепным тканевым и растительным орнаментом из роз. В центре между колоннами, примерно на шестом уровне глубины, расположен высокий затейливый балдахин, под которым сидят Иоаким и Анна.

Слева и справа, друг против друга, расположены два высоких проема в пейзаж со сценами молений Иоакима и Анны вдали. Ближе к зрителю, за частично утраченными архитектурными преградами с лепниной и рокайлями, разворачиваются левые и правые «обстоятельства» главного события, причем единства архитектурного пространства здесь нет. За левой дальней колонной изображена Анна на одре и пришедшая к ней с младенцем баба-повитуха. Они укрыты в отдельном помещении, для обозначения которого база колонны показана в обратной перспективе и фактически превращается в карниз стены отдельного помещения. Ближе них представлена маленькая троица персонажей, сидящих за круглым столом с явной аллюзией на схему ветхозаветной Троицы, что иллюстрирует гостеприимство Иоакима. По правой стороне иконы, ниже сцены с Анной в саду за оградой, располагаются три сюжета, отчетливо видимые сверху: дева с пеленкой, Иоаким и Анна в позе «целования» и, ближе всего к переднему плану, «Омовение Марии».

«Рождество Богородицы» с бирюзовыми небесами

Икона «Рождество Богородицы» конца XVIII – начала XIX века (КП 1880/14, ил. 8) также руинирована.

Следы старой позолоты и красных букв названия перекрыты в XIX веке слоем оливково-коричневой краски на полях и горчично-желтой — на нимбах, а сами надписи тогда же были поновлены черным цветом.

В настоящее время икона полностью расчищена от загрязнений и укреплена в музейной реставрационной мастерской без восстановления утрат красочного слоя.

Этот памятник представляет собой заказную домовую икону с тремя палеосными святыми. Архангела Михаила, наряду с ангелом-хранителем, чаще всего изображали на полях таких образов. Стоит отметить, что в народных заговорах он известен как прогонитель двенадцати лихорадок. В свою очередь, святая Екатерина почиталась как покровительница рожениц и помощница при родах, а святая Евдокия — как защитница от блудной страсти [11].

Здесь отчетливо прослеживаются сферическая перспектива и разнообразные оптические иллюзии, формирующие эффект «невозможной архитектуры» при общем барочно-классицистическом характере стиля. Центральные колонны («столпы каменные») при текущих сочленениях арок в верхней части должны были бы находиться гораздо глубже боковых, однако именно они выступили в нижней части иконы вперед.

Все сцены, со всеми их ключевыми событиями и персонажами, представлены в одной системе измерений и как бы уведены за первый ряд колонн. Выше всего, в проемах арок, изображены явления ангелов во время молений Иоакима и Анны. Здесь представлен характерный пейзаж, свойственный Ветке: лиственные кустарники на холмах, написанные с применением адаптированной воздушной перспективы. В самом центре, под балдахином и среди занавесей с золотым цветочным орнаментом, располагается семья, сидящая за круглым столом на круглых подножиях. При этом главное событие — «Анна на одре лежит», с которого обычно начинается повествование в иконописных подлинниках и в композициях старого типа, здесь неожиданно уведено в правую зону, за колонну, а само Рождество происходит под простой двускатной кровлей. В этой же правой части, ближе к зрителю и совсем близко к переднему краю, но всё же за колоннами и между ними, девица льет воду из кувшина над деревянной бадьей. Сцена «Целование Анны и Иоакима» помещена под такой же двускатной кровлей слева, так как по логике чтения композиции слева направо она хронологически предшествует всем остальным действиям.

«Рождество Богородицы» с оптической иллюзией арок, уходящих в глубину

Икона «Рождество Богородицы» 1-й половины – середины XIX века (КП 1838, ил. 20) включает в себя шесть сцен, расположенных в интерьере и в пейзаже, который виден под тремя арками. Представленное здесь пространство являет собой осознанную игру глубокого и условного, уже вошедшую в тот период в ветковский канон. Четыре квадратные в сечении колонны, соединенные вверху арками, в верхней части иконы создают неглубокое пространство, параллельное переднему краю. За облачным сегментом и двумя колоннами открывается центральный круглый зал. Здесь представлена сцена «Ласкание Марии»: Анна с младенцем Марией на коленях и Иоаким сидят по обе стороны накрытого стола. Через боковые арки видны дальние сцены молений Иоакима и Анны, а также холмистый пейзаж с елками. Однако фигура Анны визуально кажется ближе, чем масштабно удаленный Иоаким. Разгадка этой оптической иллюзии кроется в том, как именно размещены основания колонн. Две крайние колонны фланкируют композицию на равном расстоянии от нас; они срезаны по сторонам рамкой иконы и уходят в пространство зрителя снизу и сверху. В то же время две средние колонны своими базами удаляются по диагонали в глубину: левая расположена дальше, а правая — ближе, несмотря на их равноудаленность в верхней части. Левая арка кажется удаленной еще больше за счет голубого приплеска, обозначающего воздушную перспективу.

Первичный сюжет вынесен вперед и помещен в нижней части композиции. Слева изображена Анна на одре, правда, уже с Марией на руках. Справа представлено омовение младенца Марии, где «девица льет воду из кувшина», а «баба» с Марией на коленях пробует воду рукой. Всё это действие происходит за колонной и за рамкой иконы, которая превращена в оптическую преграду, уводящую сцену для зрителя на третий план по глубине. Справа за «Омовением», в отдельном помещении, за которым видно следующее, развивается своеобразная трактовка пира, где присутствуют и Анна с Марией, и Иоаким. Обрядовая сторона события была крайне важна для заказчика, поэтому традиционное угощение изображено здесь трижды, за тремя разными столами.

О живом пульсировании образа и его воплощениях в бесчисленном множестве вариантов мы можем только догадываться. Нам остается лишь испытывать грусть, заставляя иногда во время экспедиций иконы-тени некогда великой традиции (ил. 23, 24).

«Рождество Богородицы» с 16 избранными святыми

Икона «Рождество Богородицы» с 16 избранными святыми, созданная в первой четверти XIX века (КП 1000/3, ил. 21), представляет собой уникальную живописную композицию. В ней шесть сцен «Рождества Марии» вместе с архитектурными колоннами (ил. 22) оказались заключены в необычное орнаментальное обрамление, а именно — в густые заросли ветвей и переплетения растительности на черном фоне, который значительно усилил этот оптический эффект. В своеобразных «окнах» среди данной растительности по всему периметру центральной композиции помещены шестнадцать фигур целебных и патрональных святых [11]. Подобная контаминация с композицией «Древа Иесеева», которая изначально включала в себя и «Рождество Богоматери», кажется далеко не случайной.

Однако собор святых оказывается связанным с пространством «Рождества Богородицы» и другим, более архаическим способом: святые, «коемуждо благодать исцеления дана», окружают центр, подобный некоей усадьбе среди природы, где и обитают чистые силы, противостоящие угрозам, приходящим из тьмы. В их числе преподобный Нифонт, чей образ соотносится с молитвой «о прогнании лукавых духов от человек и скотов...». Медост и Власий, к которым обращаются «об избавлении от скотского падежа», стоят по обе стороны от Паисия, которому молятся «об избавлении от мук умерших без покаяния», — так здесь объединены святые, защищающие от смерти и людей, и животных. Также здесь изображен святой Антипа, «зубной целитель», широко известный по литым старообрядческим складенькам с избранными святыми. В составе одной из «целебных» икон мы встретили единичную надпись «О сохранении от зубной боли и молнии»¹¹. В теме добродетели этот образ, возможно, призывается для облегчения прорезывания зубов. Далее представлены Артемий, исцеляющий «об избавлении от грызныя болезни», и Внифантий — «от виннаго запойства». Марой(н) и Фотиния помогают «от трясовичныя болезни», то есть от лихорадки, а Кирик и Улита «прогоняют нечистых духов» [12, с. 129]. В нижнем ряду среди святых расположены тезоименитые покровители семьи заказчика.

«Рождество Богородицы» во многочастных иконах

Как данный образ включался во многочастные иконы, представляющие иные модели пространства? Многочастная икона представляет собой своеобразный знаковый пазл, примером которого может служить семантическая модель дома и его

¹¹ Экспедиционные материалы Ветковского музея старообрядчества и белорусских традиций (ЭМ ВМСБТ). Т. 39. Л. 14.

23. Икона «Рождество
Богородицы».

Экспедиционные
материалы Ветковского
музея старообрядчества
и белорусских традиций
им. Ф.Г. Шклярова, 2022 г.





24. Икона «Рождество Богородицы».

Экспедиционные материалы Ветковского музея старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова, 2022 г.

покровителей. Почти все такие образа являются семейными и заказными, о чем прямо свидетельствует изображение святых на полях икон. Сами клейма с избранными святыми и сюжетами также заказывались лично, в общей сумме памятников представляя исключительно точную статистику духовных и художественных запросов, а также этической, семейной, воспитательной, целебной и обрядовой функций образов [2; 11; 12].

«Трехчастная» с собором Ангела-хранителя

Трехчастная икона середины XIX века (КП 1638/152, ил. 25) представляет собой один из характерных ветковских типов заказных икон. Сверху на ней расположены два клейма с чтимыми образами, которые воспринимаются как иконы в иконе, а в нижней части изображены избранные святые. В общей модели мира они представляют собой земной ярус, ряд людской и образ моления. Традиция изображать святых на полях, а также

25. **Трехчастная икона.**

Сер. XIX в.

Дерево, паволока, левкас,

яичная темпера,

сусальное и твореное

золото, цветные лаки.

Ветковская школа.

36,5 × 32,2 × 3.

Ветковский музей

старообрядчества

и белорусских традиций

им. Ф.Г. Шклярова,

КП 1638/152.

Поступила из Гомеля

в 2017 г.



в виде особых ярусов и соборов избранных святых в многочастных иконах воспринимается на Ветке естественно и органично.

Между тем подобная иконография является развитием древнейших традиций. Это заметно и в сочетании с «Рождеством Богородицы», где верхний ярус из четырех святых — Димитрия Солунского, Николы, Ильи и Георгия — присутствует уже на новгородской иконе XIV века. Однако и там Э.С. Смирнова отмечает более древние черты: «Включение особого яруса “избранных святых” восходит, очевидно, к более старой традиции изображений на полях (ср. новгородские иконы XIII в.)» [9, с. 240].

В семантической «стратиграфии» иконы действуют несколько «слоев» значений, одним из которых выступает построение краткого домашнего «Целебника».

Сверху расположены два богородичных сюжета. Слева представлена икона «Всемирной скорбящей Радости» с характерным для Ветки увеличением ярусов святых ради усиления целебной функции и многообразной помощи «Скорбящей», в том числе «в пути шествующим» и «в море плавающим» [13]. Справа помещено «Рождество Богородицы». В данном случае можно допустить специальное предназначение клейма: покровительство в пути и дома, то есть «мужское» и «женское» заступничество, направленное на сохранение всех членов семьи. В нижней части иконы представлен «Собор избранных святых», где своеобразным клеймом-замком выступает образ «Спас Нерукотворный», который, согласно экспедиционным материалам, традиционно заказывался «В дороге». Над двумя верхними клеймами в облачном сегменте изображен «Господь Саваоф» — это указывает на то, что перед нами «поповщинская» икона, то есть созданная в среде старообрядцев-поповцев, признающих изображение Бога-Отца.

В нижнем ярусе по сторонам от ангела-хранителя располагаются две группы фигур святых. Слева стоят Никита-воин, Антипий, Власий и Кондратий, а справа — преподобный Иоаким, Марой-чудотворец, Артемий-воин и Иоанн-воин. Образ Иоакима, отца Марии, изображенный в соборе святых прямо под сценой Рождества Богородицы, безусловно, символичен для домашней культуры покровительства рождению и родительского благословения. Его изображение статистически часто встречается на ветковских иконах, как в соборах святых, так и на полях. При этом Кондратий, возможно, являлся патрональным святым самого заказчика. Именно они двое уступают главное центральное место личному ангелу-хранителю благословляемого человека. Вокруг них расположены святые, «коимуждо какая благодать исцеления дана». Хотя надписи

с указанием целебных функций на иконе отсутствуют, они легко угадываются по именам персонажей. В сонм воинов входят Никита-бесогон, которому молились «об избавлении младенцев от родимца» (эпилепсии), Артемий, помогающий «от грызныя болезни» (грыжи), и Иоанн, просимый «о возвращении краденного». Рядом с ними представлены Антипий, исцеляющий «от зубных боли», Власий — «от скотского падежа», и Марой (Марон), спасающий «от трясовичныя болезни» (лихорадки).

Четырехчастная икона с «Неопалимой купиной»

Четырехчастная икона (КП 339/1, ил. 3), созданная в начале – середине XIX века, — изящный пример ветковской живописи. Трогательная сцена «Рождества Богородицы» представляет младенца Марию, которая спеленута и перевита красной лентой. Рядом с ней изображена яркая огненно-цветущая «Неопалимая Купина». Во-первых, эта иконография выступает как «Знамение» и знак будущего рождения Христа, то есть символизирует покровительство будущему материнству. Во-вторых, в акафисте «Благовещению» говорится: «Яко не опалил огонь купины неопалимой, тако не опалит огонь божества моего лона девичья...». По этой причине образ «Неопалимой» может читаться и как знак, благословляющий само зачатие. Наконец, «Неопалимой Купине» традиционно молились для защиты от пожара и молнии, а в случаях трудных родов существовал народный обычай вбежать к роженице с криком: «Пожар!», чтобы та родила, внезапно испугавшись.

В нижней части композиции помещены богородичные образы «От бед страждущих» и «Фёдоровская», к которой обращались с молитвой о легких родах. На полях иконы изображены приписные святые — воин Никита, оберегающий «об избавлении младенцев от родимца», и Созонт. Последний, по всей видимости, является патрональным святым самого заказчика. Таким образом, в памятнике четко выстраивается модель личного заказа: имя благословителя, то есть отца, переходит вместе с иконой в дом новой семьи, где продолжает покровительствовать и поддерживать дочь через своего небесного заступника.

«Четырехчастная» в резном золоченом киоте: благословение на свадьбу

Четырехчастная икона (КП 369/4, ил. 26) создана в 1906 году. В это время в регионе работала семья известных иконописцев Рогаткиных — Фёдор-отец и Григорий-сын, и данный памятник представляет собой классический образец иконы, заказанной для свадьбы дочери.

Все четыре клейма здесь направлены на «добродетель» и праведное продолжение рода, что

26. **Четырехчастная
икона: Рождество
Богородицы,
Богоматерь
Феодоровская,
Богоматерь «Бысть
чрево твое трапеза»;
святые Екатерина
и Варвара.**

1906.

Дерево, паволока, левкас,

яичная темпера,

сусальное и твореное

золото, цветные лаки.

35,6 × 30 × 2,8.

Ветковский музей

старообрядчества

и белорусских традиций

им. Ф.Г. Шклярова,

КП 369/4.

Икона бытовала в Ветке;

поступила в 1985 г.

из семьи Кушнеровых



подчеркивает исключительно женский характер выбранных сюжетов. Расположенное в центре Распятие превращает композицию в миниатюрный личный иконостас. При этом к «Рождеству Богородицы» добавлены богородичные образы «Фёдоровской» и «Бысть чрево твое трапеза», которые в народной культуре имели важное целебное значение. Первый из них призывался «от трудного рождения жен», то есть для помощи в легких родах, а второй, предположительно, свидетельствовал о молитве о благополучном вскармливании младенца.

Двое святых в четвертом клейме также выбраны неслучайно: великомученица Екатерина почиталась как главная помощница в родах, а Варвара — «об избавлении от смерти без покаяния». Сходным смыслом наделят и святой Харлампий, представленный среди приписных святых на полях иконы. Очевидно, что в данном контексте имелась в виду прежде всего опасность смерти матери и ребенка во время родов, которая в старину была частой трагедией. Еще трое святых на полях иконы — воины Георгий, Дмитрий и Фёдор Тирон. Их часто изображали по сторонам композиции в качестве надежной защиты и оберега, что хорошо известно и по древним, в основном новгородским памятникам. Тем более что, согласно житийным текстам и легендарным подвигам, великомученик Георгий спас чистую деву, а Фёдор — свою мать, причем оба освободили их от чудовищного змея.

Помещенная в резной золоченый киот, икона воплощает в себе подлинное единство художественного, конструктивного и дизайнерского мышления ветковских мастеров. Сомасштабность форм здесь явно просчитывалась для наилучшего восприятия миниатюрного письма, включая строгое определение расстояния от человеческого глаза до живописной поверхности. Наконец, вся сумма живописи, резьбы, золочения и мерцающего света свечи была направлена на организацию особого светового общения между образом и реципиентом [14]. Физически в пространстве создавалась сфера теплого света, дарующая ощущение сопричастности чуду явления образа. В данном примере киот имеет форму домика с арочным завершением, тем самым помещая сюжеты иконы в своеобразные «комнаты» внутри архитектурной конструкции.

«Девятичастная» с «Рождеством Богородицы»

Девятичастная икона с «Рождеством Богородицы» (КП 1638/142, ил. 27) представляет собой своего рода домовый иконостас и «Целебник» [2, с. 219], она содержит более 50 фигур святых в девяти сюжетах.

Справа сверху расположено «Рождество Богородицы» с изображением под центральной аркой семейной пары — Анны с Марией на руках

и Иоакима. В этом сюжете поместились три главные фазы события: моление, встреча героев и ласкание младенца, которое воспринимается одновременно и как семейный совет. В верхнем ярусе иконы находятся еще два архитектурных клейма: «Покров» и «Богоматерь Боголюбская». Персонажи всей суммы клейм, таким образом, пребывают под символической кровлей, благодаря чему икона приобретает коннотацию общего моления в граде, в храме и в доме. Параллельный семантический ряд выстраивается в предстоянии святых перед изображенными иконами трех верхних сюжетов.

Во втором ярусе помещены три клейма с избранными святыми.

В первом клейме изображены апостолы Пётр и Павел. День их памяти, празднуемый 29 июня (12 июля), является главным летним праздником, сопровождаемым народными обрядами. Кроме того, согласно рукописным целебникам, святому Павлу молились об избавлении младенцев от внезапной смерти.

Второе клеймо представляет собор святых вокруг пророка Иеремии, включающий одиннадцать фигур. Это редчайший образ для центра композиции. Пророк Иеремия, чья память чтится 1 (14) мая, в старообрядческой культуре выступает как символ и пример верности Богу даже перед лицом гонений. Рядом с ним изображен Пафнутий, стоящий возле Паисия, которому молятся об избавлении от муки умерших без покаяния. Здесь же представлены Моисей и Внифантий, к чьей помощи прибегают при избавлении от винного запойства.

Третье клеймо — «Семь спящих отроков Эфесских» (день памяти — 4 (17) августа) — находится непосредственно под верхним клеймом «Рождества Богородицы». Этим святым традиционно молились о хорошем и спокойном сне младенцев.

В нижней части иконы расположены три знаменательных сюжета. Первый из них — святые Самон, Гурий и Авив, к которым обращались с молитвой в случае семейного разлада: «Аще возненавидит муж жену свою неповинно». Второй сюжет изображает пятерых святых — Мардария, Авксентия, Евстратия, Евгения и Ореста. Согласно экспедиционным данным, им традиционно молились «о богатстве». Данная группа святых действительно изображается вместе, что подтверждают два аналогичных памятника, хранящихся в фондах Ветковского музея старообрядчества и белорусских традиций. Наконец, третий сюжет связан со святыми Флором и Лавром, которые почитаются как покровители лошадей. По всей видимости, внимание художника к этим святым привлек глубокий фольклорный архетип — образ пары лошадей в свадебной запряжке и в свадебных песнях, выступающий в качестве оберега для всего свадебного поезда.

27. **Девятичастная
икона с «Рождеством
Богородицы».**

1-я половина XIX в.
Дерево, паволока, левкас,
яичная темпера,
сусальное и твореное
золото, цветные лаки.
Ветковская школа.
53 × 45,5 × 2,7.
Ветковский музей
старообрядчества
и белорусских традиций
им. Ф.Г. Шклярова,
КП 1638/142.
Поступила из Гомеля
в 2017 г.



Вообще, этот памятник представляет собой семейную икону, оберегающую мир и благополучие семьи в самых разных пространствах жизни ее членов. Моделирование столь разнообразного мира происходит в терминах иконописи, включающих подбор сюжетов, функции святых и суммарный пространственный образ. При этом активно используются архетипические модели мира, сочетающие в себе планиметрию и ярусную вертикальную модель с четкой семантической нагрузкой зонального размещения элементов.

Выводы

Иконы «Рождества Богородицы», собранные в ходе экспедиций в регионе Ветки и Стародубья, наглядно представляют судьбу одной иконографии в рамках единой традиции и в ее историческом развитии. Собранный материал убедительно свидетельствует о широком спектре композиционных решений. При этом сама идея копийности, предполагающая строгое воспроизведение в иконе чтимого образца, в данном случае становится архетипом: сохраняется узнаваемость главных элементов образа и его базовых «предикативных единиц», но сами они избираются и komponуются неожиданно разнообразно. Значительная вариативность иконографического материала позволяет исследователю углубиться в «стратиграфию» визуального текста иконы, а также детально изучить структуру взаимосвязанных смысловых и композиционных уровней ее содержания.

Все эти смысловые уровни отражают культуру Ветки и ее иеротопию. Подобно параллельным текстам, они органично встроены в композицию, заметно усложняя ее многоуровневую семантическую структуру, что делает каждую отдельную икону полноценной «моделью ветковского мира» — уникального культурного и этноконфессионального пространства.

Уже в самых ранних для Ветки (основанной в 1680-е годы) сохранившихся памятниках XVIII века, прошедших через эпохи барокко и рококо, отчетливо видно, как традиция развивается. Она успешно адаптирует новые художественные стили к иконному моделированию пространства,

включая собственные завоевания мастеров в области использования сферической (перцептивной) перспективы и разнообразных оптических иллюзий.

Таким образом, иконы «Рождества Богородицы» в регионе Ветки представляют собой живые текстовые структуры, которые способны эффективно моделировать пространство и время, одновременно оставаясь каноническими и вариативными. Выявленные здесь источники вербальной культуры многообразны. Сюда относится богатая книжная культура — от древних апокрифов, вошедших в четыре книги, «Прологи» и рукописные сборники, до служебных Миней, певчих рукописных «Праздников» и прямых руководств для иконописцев, каковыми являлись «Толковые подлинники».

Не менее важна устная культура отношения к иконе, включающая особенности понимания и трактовки ее сложной символики (народная иконология). Она гармонично объединяет в себе профессиональные предпочтения, а также патрональные, целебные и семейно-регулирующие трактовки сюжетов и образов при безусловном главенстве личного заказа домовых икон. Все эти тексты, взаимно влияя на композиционные структуры иконописи, позволили мастерам разнообразно избирать, акцентировать и собирать отдельные сцены в единых хронотопах произведений.

При этом лаконизм сюжетной канвы, пространственных примет и «обстоятельств места действия», описанных в источниках, дал возможность для исторического развития яркой художественной характеристики Ветки. Таковым, например, является ее знаменитый «строительный стиль» в формировании архитектурных образов. Активно используя элементы стилей Нового времени, художники при этом не изменяли фундаментальным принципам языка иконы. Свобода в художественном моделировании оставалась важнейшим условием сохранения узнаваемого сакрального образа. Этот феномен наглядно показывает, что даже в условиях канона возможны внутренняя динамика, вариативность и развитие, отражающие всё богатство местных культурных и духовных традиций.

Список источников

1. 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.
2. Нечаева Г.Г. Ветковская икона. Минск: Четыре четверти, 2002. 272 с., ил.
3. Леонтьева С.И. Гомельский иконописный подлинник середины XVIII – XIX веков // Гомельский дворцово-парковый ансамбль: от усадьбы до музейного комплекса : сб. ст. / редкол.: Д.Н. Линденков [и др.]. Гомель: Редакция газеты «Гомельская праўда», 2024. С. 183–188.
4. Нечаева Г.Г. Свобода текста: руководство для иконописца и композиция иконы // Матэрыялы XXII Міжнародных кнігазнаўчых чытаньняў (Мінск, 16–17 красавіка 2026 г.) / складальнікі: Т.У. Карнілава і інш. Мінск: Нацыянальная бібліятэка Беларусі, 2026. С. 168–175.
5. Нечаев В.Н. Нутровые палаты в русской живописи XVII в. // Русское искусство XVII века: сборник статей по истории русского искусства допетровского периода / Государственный институт истории искусств. Ленинград: Academia, 1929. С. 27–62.
6. Нечаева Г.Г. «Спас Нерукотворный» и «Плат Вероники». Старообрядческая икона Ветки как текст культуры барокко ВКЛ // Культура: открытый формат : сб. науч. ст. / редкол.: Е.Е. Корсакова [и др.]. Минск: Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2022. С. 192–199.
7. Буслаев Ф.И. О литературе. Исследования. Статьи. М.: Художественная литература, 1990. 512 с.
8. Брюсова В.Г. Гурий Никитин. М.: Изобразительное искусство, 1982. 272 с., 135 ил.
9. Смирнова Э.С. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII – начало XV века. М.: Наука, 1976. 391 с., ил.
10. Нечаева Г.Г. Стилистика миниатюр ранних рукописей и икон Ветки. «Праздники» в стиле рококо // Матэрыялы XVIII Міжнародных кнігазнаўчых чытаньняў, Мінск, 28–29 красавіка 2022 г. / складальнікі: Т.У. Карнілава, Г.У. Кірэева. Минск: Национальная библиотека Беларуси, 2022. С. 168–175.
11. Нечаева Г.Г. К вопросу о целебных образах. Целебники Ветки и литье: старообрядческое и архаическое // Паведамленні Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь. Вып. 8 / гал. рэд. У.І. Пракапцоў. Мінск: Белпринт, 2011. С. 314–372.
12. Голоса ушедших деревень / под общ. ред. Г.Г. Нечаевой. Минск: Белорусская Наука, 2008. 342 с., ил.
13. Нечаева Г.Г. Образ Богоматери «Всем скорбящим радость» // «Дабы не предати небытию надобные вещи». Старообрядчество как историко-культурный феномен : сб. мат-лов Междунар. науч.-практ. конф. / гл. ред. П.М. Цалко. Гомель: Редакция газеты «Гомельская праўда», 2023. Ч. 1. С. 56–69.
14. Нечаева Г.Г. Пространственная икона в культуре Ветки: Богоматерь Казанская // Искусство Евразии. 2025. № 2 (37). С. 34–53. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.02.003>.

References

1. Nechaeva, G.G. and Bazhenova, O.D. (eds.) (2012) *Living faith. Vetka*. Minsk: Belorusskaya entsiklopediya im. P. Brovki. (In Russ.)
2. Nechaeva, G.G. (2002) *The Vetka icon*. Minsk: Chetyre chetverti. (In Russ.)
3. Leontieva, S.I. (2024) 'The Gomel icon-painting original of the mid-18th – 19th centuries', in Lindenkov, D.N. et al. (eds.) *Gomel palace and park ensemble: from estate to museum complex*. Gomel: Editorial office of the Gomelskaya Prauda newspaper, pp. 183–188. (In Russ.)
4. Nechaeva, G.G. (2026) 'Freedom of text: Guide for the icon painter and icon composition', in Kornilova, T.V. et al. (comps.) *Proceedings of the XXII International Bibliological Readings* (Minsk, 16–17 April 2026). Minsk: The National Library of Belarus, pp. 168–175. (In Russ.)
5. Nechaev, V.N. (1929) 'Interior chambers in Russian painting of the 17th century', in *Russian art of the 17th century*. Leningrad: Academia, pp. 27–62. (In Russ.)
6. Nechaeva, G.G. (2022) "The Saviour Not Made by Hands" and "The Veil of Veronica". The Old Believer icon of Vetka as a text of the baroque culture of the GDL', in Korsakova, E.E. et al. (eds.) *Culture: open format*. Minsk: Belarusian State University of Culture and Arts, pp. 192–199. (In Russ.)
7. Buslaev, F.I. (1990) *On literature. Researches. Articles*. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ. (In Russ.)
8. Bryusova, V.G. (1982) *Guriy Nikitin*. Moscow: Izobrazitelnoe iskusstvo Publ. (In Russ.)

9. Smirnova, E.S. (1976) *Painting of Veliky Novgorod. Mid-13th – early 15th century*. Moscow: Nauka Publ. (In Russ.)
10. Nechaeva, G.G. (2022) 'Stylistics of miniatures of early manuscripts and icons of Vetka. "Feasts" in the Rococo style', in Kornilova, T.V. and Kireeva, G.V. (comps.) *Proceedings of the XVIII International Bibliological Readings (Minsk, 28–29 April 2022)*. Minsk: The National Library of Belarus, pp. 168–175. (In Russ.)
11. Nechaeva, G.G. (2011) 'On the question of healing images. Vetka's books of healing and metal casting: Old Believer and archaic', in Prokoptsov, V.I. (ed.) *Bulletins of the National Art Museum of the Republic of Belarus*, issue 8, pp. 314–372. (In Russ.)
12. Nechaeva, G.G. (ed.) (2008) *Voices of vanished villages*. Minsk: Belorusskaya Nauka. (In Russ.)
13. Nechaeva, G.G. (2023) 'The Image of the Mother of God "Joy of All Who Sorrow"', in Tsalko, P.M. (ed.) *"Lest useful things be forgotten". Old Belief as a historical and cultural phenomenon*. Gomel: Editorial office of the Gomelskaya Prawd newspaper, pt. 1, pp. 56–69. (In Russ.)
14. 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. (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 30.03.2026; одобрена после рецензирования 12.05.2026; принята к публикации 14.05.2026.

The article was received by the editorial board on 30 March 2026; approved after reviewing on 12 May 2026; accepted for publication on 14 May 2026.