ISSN 2518-7767 (online)

ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

Международный журнал о теории и истории изобразительного и декоративно-прикладного искусства, дизайна и архитектуры

Иконопись в музейных собраниях

Icon painting in museum collections

№ **2** (25) 20**22**

THE ART OF EURASIA

International peer-reviewed e-journal

www.eurasia-art.ru

ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ

Международное научное сетевое издание

№ 2 (25) 2022

ИСКУССТВО ЕВРАЗИИ
№ 2 (25) 2022
ISSN 2518-7767 (online)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций:
ЭЛ № ФС 77-71452 от 26 октября 2017 г.

Периодичность издания — 4 номера в год.

Издается с 2015 года.

Журнал ориентирован на научное обсуждение актуальных вопросов теории и истории изобразительного и декоративно-прикладного искусства, дизайна и архитектуры.

В журнале публикуются научные статьи, аналитические обзоры выставок, специализированных конкурсов и форумов, результаты теоретических и прикладных исследований, материалы научно-образовательного характера, соответствующие тематике издания. Все статьи журнала «Искусство Евразии» рецензируются и публикуются с указанием цифрового идентификатора объекта (DOI, digital object identifier).

Журнал представлен в Российской базе данных РУНЭБ и включен в специализированную информационную систему Российский индекс цитирования (РИНЦ) на платформе eLibrary.ru, научные электронные системы “КиберЛенинка” и Google Scholar, в базы данных EBSCO Publishing, WorldCat (OCLC WorldCat Digital Collection), DOAJ (Directory of Open Access Journals).

Редакция в обязательном порядке осуществляет экспертную оценку (рецензирование, научное и стилистическое редактирование) всех материалов, публикуемых в журнале. Руководство для авторов: https://eurasia-art.ru/art/Guide

УЧРЕДИТЕЛИ
- Российская академия художеств
- Государственный художественный музей Алтайского края
- Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова
- Алтайский государственный институт культуры
- Белокурова С.М.
- Шишин М.Ю.

ИЗДАТЕЛЬ
ИП Белокурова Софья Михайловна

АДРЕС РЕДАКЦИИ И ИЗДАТЕЛЯ
656038, Россия, Алтайский край,
г. Барнаул, пр-кт Ленина, 46,
международная кафедра ЮНЕСКО
тел. +7 (3852) 29-08-77
E-mail: publish@eurasia-art.ru
Адрес страницы в сети Интернет:
www.eurasia-art.ru

Журнал «Искусство Евразии» награжден золотой медалью «Достойному» (2022) Российской академии художеств за значительный вклад в сохранение, развитие и популяризацию изобразительного искусства.

Редактор отдела иностранных авторов
Белокурова Софья Михайловна, канд. филос. н., доц., Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова, г. Барнаул, Российская Федерация

Редактор, переводчик
Фотиева Ирина Валерьевна, д-р. филос. н., проф., Алтайский государственный университет, г. Барнаул, Российская Федерация

Художественный редактор
Каменская Карина Алексеевна, Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, г. Красноярск, Российская Федерация

Дизайн, верстка
Маркин Владислав Андреевич, Алтайский государственный технический университет, г. Барнаул, Российская Федерация

В ОФОРМЛЕНИИ ОБЛОЖКИ НОМЕРА:
Богоматерь Огневидная.
Кон. XVIII – нач. XIX в.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова

Дата публикации: 30 июня 2022 г.

Категория информационной продукции: 12+

Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов статей.
При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

© Авторы статей, 2020
© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2020

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР
Шишин Михаил Юрьевич, д-р филос. н., академик РАХ, Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, г. Красноярск, Российская Федерация; проф., Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова, г. Барнаул, Российская Федерация

ВЫПУСКАЮЩИЙ РЕДАКТОР
Макарова Елена Владимировна, чл.-корр. РАХ, канд. филол. н., Региональное отделение Урала, Сибири и Дальнего Востока Российской академии художеств, г. Красноярск, Российская Федерация

ЧЛЕНЫ РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ
Батырева Светлана Гарриевна, д-р. искусствоведения, Калмыцкий научный центр Российской академии наук, г. Элиста, Российская Федерация
Белокурова Софья Михайловна, канд. филос. н., доц. Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова, г. Барнаул, Российская Федерация
Бороноева Татьяна Анатольевна, канд. искусствоведения, Национальный музей Республики Бурятия, г. Улан-Удэ, Российская Федерация
Будкеев Сергей Михайлович, д-р искусствоведения, Алтайский государственный университет, г. Барнаул, Российская Федерация
Геташвили Нина Викторовна, канд. искусствоведения, Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, г. Москва, Российская Федерация
Голынец Галина Владимировна, канд. искусствоведения, чл.-корр. РАХ, Уральский федеральный университет, г. Екатеринбург, Российская Федерация
Грибоносова-Гребнева Елена Владимировна, канд. искусствоведения, Московский государственный университет, генеральный директор Общероссийской общественной организации «Ассоциация искусствоведов», г. Москва, Российская Федерация
Гуменюк Алла Николаевна, канд. искусствоведения, почетный член РАХ, Омский государственный технический университет, г. Омск, Российская Федерация
Кочемасова Татьяна Александровна, почетный член редакционной коллегии, канд. искусствоведения, академик, вице-президент Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация
Крист Габриэла, Dr. Sci. (Art History), Институт консервирования и реставрации предметов искусства Венского университета прикладных искусств, г. Вена, Австрия
Левданская Наталья Андреевна, канд. искусствоведения, Приморская государственная картинная галерея, г. Владивосток, Российская Федерация
Мушникова Елена Анатольевна, канд. искусствоведения, Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова, г. Барнаул, Российская Федерация
Ом Чанд Ханда, Dr. Sci., проф., академик, Международная академия индийской культуры, г. Нью-Дели, Индия
Прохоров Сергей Анатольевич, д-р искусствоведения, Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова, г. Барнаул, Российская Федерация
Романова Елена Олеговна, академик, Российская академия художеств, г. Москва, Российская Федерация
Стародуб Татьяна Хамзяновна, д-р искусствоведения, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация
Тома Людмила Анатольевна, д-р искусствоведения, Академия музыки, театра и изобразительных искусств, г. Кишинев, Республика Молдова
Уранчимэг Доржсурэн, Ph. D. (Art History), Академия изобразительного искусства Монголии, г. Улан-Батор, Монголия
Усанова Алла Леонидовна, д-р искусствоведения, Алтайский государственный университет, г. Барнаул, Российская Федерация
Федотова Елена Дмитриевна, д-р искусствоведения, чл.-корр. РАХ, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация
Фу Цзяожэнь, почетный член редакционной коллегии, президент Китайско-Российской академии изобразительных искусств, г. Харбин, Китай
Хабарова Маргарита Валериановна, почетный член редакционной коллегии, академик, Российская академия художеств, г. Москва, Российская Федерация
Худоногова Елена Юрьевна, канд. искусствоведения, почетный член РАХ, Сибирский федеральный университет, г. Красноярск, Российская Федерация
Царева Наталья Степановна, канд. искусствоведения, Государственный художественный музей Алтайского края, г. Барнаул, Российская Федерация
Церетели Зураб Константинович, почетный член редакционной коллегии, президент Российской академии художеств, г. Москва, Российская Федерация
Этингоф Ольга Евгеньевна, д-р искусствоведения, НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств; проф., Российский государственный гуманитарный университет, г. Москва, Российская Федерация

THE ART OF EURASIA
(ISKUSSTVO EVRAZII)
No. 2 (25) 2022
ISSN 2518-7767 (online)

Awards: Gold medal “Worthy”
of the Russian Academy of Arts (2022).

The edition is reregistered in the Federal Service for communication, informational technologies and media control: EL No. FS 77-71452 of October 26, 2017.

Publication frequency — 4 issues per year.

Published since 2015.

The aim of the journal is the scientific discussion of topical issues in the field of the theory and history of fine and decorative arts, design and architecture.

Peer-reviewed e-journal “The Art of Eurasia” welcomes research articles, analytical reviews of exhibitions, specialized competitions and forums, the results of theoretical and applied research, scientific and educational materials corresponding to the journal’s topics.

All articles of “The art of Eurasia” journal are peer-reviewed and published with a digital object identifier (DOI).

The Art of Eurasia Jpurnal is indexed by Russian science citation index, DOAJ, EBSCO Publishing, Google scholar, WorldCat; metadata is stored in Crossref repositories. The journal provides permanent free access to all issues in PDF. All articles are subject to peer review, editing, proofreading, and professional design layout. Guidelines for authors: https://eurasia-art.ru/art/Guide

FOUNERS
- Russian Academy of Arts
- State Art Museum of the Altai Krai
- Polzunov Altai State Technical University
- Altai State Institute of Culture
- Belokurova, S.M.
- Shishin, M.Yu.

PUBLISHER
Individual Entrepreneur Sophia Belokurova

CONTACTS
46, Lenina Avenue,
The international UNESCO chair
656038, Barnaul,
Russian Federation
Phone: +7 (3852) 29-08-77
E-mail: publish@eurasia-art.ru
Website: www.eurasia-art.ru

Editor of the Department of foreign authors
Sophia M. Belokurova, Cand. Sc. (Philosophy), Polzunov Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation

Editor, translator
Irina V. Fotieva, Dr. Sci. (Philosophy), Prof., Altai State University, Barnaul, Russian Federation

Art Editor
Karina A. Kamenskaya, Regional Branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation

Design and Layout
Vladislav A. Markin, Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation

COVER ILLUSTRATION:
Our Lady of Fire.
Late 18th – early 19th century.
Vetka museum of Old Believers
and Belarusian traditions

Publication date: 30.06.2022

When quoting or reprinting the materials of the journal, reference to the journal “The Art of Eurasia” is required.

© Article authors, 2022
© The Art of Eurasia, 2022

EDITOR-IN-CHIEF
Mikhail Yu. Shishin, Dr. Sci. (Philosophy), Academician of Russian Academy of Arts, Regional Branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation; Prof., Polzunov Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation

MANAGING EDITOR
Elena V. Makarova, Corresponding Member of Russian Academy of Arts, Cand. Sc. (Philology), Regional Branch of the Urals, Siberia and the Far East of the Russian Academy of Arts, Krasnoyarsk, Russian Federation

EDITORIAL BOARD
Svetlana G. Batyreva, Dr. Sci. (Art History), Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences, Elista, Russian Federation
Sophia M. Belokurova, Cand. Sc. (Philosophy), Polzunov Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation
Tatyana A. Boronoeva, Cand. Sc. (Art History), National Museum of the Buryat Republic, Ulan-Ude, Russian Federation
Sergey M. Budkeev, Dr. Sci. (Art History), Altai State University, Barnaul, Russian Federation
Nina V. Getashvili, Cand. Sc. (Art History), Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture, Moscow, Russian Federation
Galina V. Golynets, Cand. Sc. (Art History), Corresponding Member of the Russian Academy of Arts, Ural Federal University, Yekaterinburg, Russian Federation
Elena V. Gribonosova-Grebneva, Cand. Sc. (Art History), Moscow State University, Art Critics and Art Historians Association (AIS), Moscow, Russian Federation
Alla N. Gumenyuk, Cand. Sc. (Art History), Honorary Member of the Russian Academy of Arts, Omsk State Technical University, Omsk, Russian Federation
Tatyana A. Kochemasova, Honorary Member of the Editorial Board, Cand. Sc. (Art History), Vice-President of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation
Gabriela Krist, Dr. Sci. (Art History), University of Applied Arts Vienna, Vienna, Austria
Natalia A. Levdanskaya, Cand. Sc. (Art History), Primorye State Art Gallery, Vladivostok, Russian Federation
Elena A. Mushnikova, Cand. Sc. (Art History), Polzunov Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation
Om Chand Handa, Dr. Sci., Academician, International Academy of Indian Culture, New Delhi, India
Sergey A. Prokhorov, Dr. Sci. (Art History), Polzunov Altai State Technical University, Barnaul, Russian Federation
Elena O. Romanova, Academician, Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation
Tatiana Kh. Starodub, Dr. Sci. (Art History), Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation
Lyudmila A. Toma, Dr. Sci. (Art History), Academy of Music, Theater and Fine Arts, Chisinau, Republic of Moldova
Uranchimeg Dorjsuren, Ph. D. (Art History), Mongolian Academy of Fine Arts, Ulaanbaatar, Mongolia
Alla L. Usanova, Dr. Sci. (Art History), Altai State University, Barnaul, Russian Federation
Elena D. Fedotova, Dr. Sci. (Art History), Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation
Fu Jiaoren, Honorary Member of the Editorial Board, President of the China-Russian Academy of Fine Arts, Harbin, China
Margarita V. Khabarova, Honorary Member of the Editorial Board, Academician, Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation
Elena Yu. Hudonogova, Cand. Sc. (Art History), Honorary Member of the Russian Academy of Arts, Siberian Federal University, Krasnoyarsk, Russian Federation
Natalya S. Tsareva, Cand. Sc. (Art History), State Art Museum of Altai Krai, Barnaul, Russian Federation
Zurab K. Tsereteli, Honorary Member of the Editorial Board, President of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation
Olga E. Etinhof, Dr. Sci. (Art History), Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts; Russian State University for the Humanities, Moscow, Russian Federation

СОДЕРЖАНИЕ

Вступительное слово редактора (**Шишин М.Ю.**) 10

ИСКУССТВО XX–XXI ВЕКОВ

Ступин С.С. Полдень длиной в полвека. Творческие миры Веры и Сергея Кондулуковых: живопись 1971–2021 годов 14

Хуан Юаньпэн, Цинь Тинтин. Река Хуанхэ в современной живописи Китая: художественный образ и средства его воплощения 26

ФОРУМ

Антропова И.А. Экспедиции Русского музея в Беломорскую Карелию (1958–2021) 36

Афанасьева О.В. Икона внутри традиции: «Отечество» с 17-ю сюжетными клеймами из коллекции иконописи Ветковского музея 46

Борщенко Л.М. Из истории исследования икон XVIII – начала XX века в действующих храмах Луганщины 56

Бычкова Т.А. Алтайский иконописец Г.И. Гуркин 64

Важкая М.А. Иконы из собрания Татьяны Алексеевны Мавриной (1900–1996) в отделе личных коллекций ГМИИ им. А.С. Пушкина 80

Кирьянова О.Г. Репрезентация иконописи в экспозициях церковных музеев 86

Клубков А.А. Русская эмаль в коллекции православного искусства Государственного художественного музея Алтайского края 94

Крупина О.В. Вновь открытая икона «Покров Пресвятой Богородицы» вятских иконописцев Кузнецовых из собрания Вятского художественного музея 104

Набокова И.И. Коллекция космозерских иконописцев Абрамовых в собрании музея-заповедника «Кижи» 112

Нечаева Г.Г. Богоматерь Огневидная: особенности иконографии и живописи в культуре Ветки 124

Пономарев А.В. История изучения, атрибуции, реставрации и цифровая реконструкция первоначального облика иконы «Спас Нерукотворный» из экспозиции Смоленской художественной галереи 134

Прокопец С.Е. Следование традициям русской иконописной школы как феномен возрождения иконописи на Луганщине 142

Субботина Е.В. Окладные иконы конца XVIII – начала XX века в собрании Приморской картинной галереи 150

Сулоев И.Н. История изучения костромского церковного искусства с 1958 по 1991 год 166

Шаклеина Е.И. Икона «Грозный воевода Небесных Сил Архистратиг Михаил» из собрания Красноярского художественного музея имени В.И. Сурикова: философско-искусствоведческий анализ 172

Школина Е.В. Новые факты биографии алтайского иконописца В.Ф. Балыкина 180

ПО ЗАПАСНИКАМ И ЭКСПОЗИЦИЯМ МУЗЕЕВ И КАРТИННЫХ ГАЛЕРЕЙ

Рындина А.В. «Скорбящий Спаситель» в русских резных фигурах XVIII–XIX веков: от традиции к поискам новых решений 188

СЛОВАРЬ БУДДИЙСКОЙ ИКОНОГРАФИИ ЛОКЕША ЧАНДРЫ

Чандра Л. Гаруда 204

ВЕСТНИК АКАДЕМИИ

Выставка «Берега. Московская школа живописи» в МВК РАХ 216

«Три художника из Санкт-Петербурга». Выставка произведений Феликса Волосенкова, Наталии Цехомской и Алексея Ярыгина в Российской академии художеств 217

«Грезы и символы». Выставка произведений Михаила Верхоланцева в Российской академии художеств 219

Проект «Пути веры. Искусство Андрея Есионова в семи церквях Рима» 221

Выставка «Витольд Бялыницкий-Бируля. К 150-летию со дня рождения художника» в МВК РАХ 224

«Живопись». Выставка произведений Ивана Лубенникова (1951–2021) и Наталии Глебовой в Российской академии художеств 226

Выставка произведений Виктора Бускина «Посвящение героям Отечественной войны 1812 года» в Российской академии художеств 228

Выставка произведений преподавателей-монументалистов МГАХИ им. В.И. Сурикова «Со-единение» в МВК РАХ 230

«Все свои». Выставка произведений Гарри Гордона в МВК РАХ 232

Выставка произведений Андрея Балашова и Ивана Балашова в Российской академии художеств 234

Выставка «Дмитрий Слепушкин. Живопись» в Российской академии художеств 236

CONTENTS

Introductory remarks 10

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES

Stupin, S.S. Half-century-long afternoon. The creative worlds of Vera and Sergei Kondulukov: painting 1971–2021 14

Huang Yuanpeng, Qin Tingting. The Yellow River in modern Chinese painting: artistic image and means of its expression 26

FORUM

Antropova, I.A. Expeditions of the Russian Museum to the White Sea Karelia (1958–2021) 36

Afanasyeva, O.V. An icon within a tradition: “Fatherland” with 17 plot stamps from the collection of iconography of the Vetka Museum 46

Borshchenko, L.M. From the history of the study of icons of the 18th – early 20th century in the existing churches of the Luhansk region 56

Bychkova, T.A. Altai icon painter Grigory Gurkin 64

Vazhkaya, M.A. Icons from the collection of Tatyana Mavrina (1900–1996) in the Department of Private Collections of the Pushkin State Museum of Fine Arts 80

Kiryanova, O.G. Representation of icon painting in the expositions of church museums 86

Klubkov, A.A. Russian enamel in the collection of Orthodox art of the State Art Museum of the Altai Krai 94

Krupina, O.V. Newly discovered icon “The Intercession of the Theotokos” by the Vyatka icon painters Kuznetsov from the collection of the Vyatka Art Museum 104

Nabokova, I.I. Collection of Kosmozero icon painters Abramovs in the collection of the Kizhi Museum-Reserve 112

Nechayeva, G.G. Our Lady of Fire: features of iconography and painting in the culture of Vetka 124

Ponomarev, A.V. The history of the study, attribution, restoration and digital reconstruction of the original appearance of the icon “Savior Not Made by Hands” from the exposition of the Smolensk Art Gallery 134

Prokopets, S.E. Following the traditions of the Russian school of icon painting as a phenomenon of the revival of icon painting in the Luhansk region 142

Subbotina, E.V. Riza-covered icons of the late 18th – early 20th century in the collection of the Primorye State Art Gallery 150

Suloev, I.N. ‘The history of the study of Kostroma Church art from 1958 to 1991 166

Shakleina, E.I. Icon “Archistratege Michael the Voyevoda” from the collection of the Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov: philosophical and artistic analysis 172

Shkolina, E.V. New facts of the biography of the Altai icon painter V.F. Balykin 180

IN STOREROOMS AND EXPOSITIONS OF MUSEUMS AND ART GALLERIES

Ryndina, A.V. Grieving Saviour in Rrussian carvings of the 18th – 19th centuries: moving from traditions to new solutions 188

DICTIONARY OF BUDDHIST ICONOGRAPHY BY LOKESH CHANDRA

Chandra L. Garuda 204

ACADEMY NEWS

Shores. Moscow School of Painting. Exhibition at the Museum and Exhibition Complex of the Russian Academy of Arts 216

Three artists from St. Petersburg. Exhibition of works by Felix Volosenkov, Natalia Tsekhomskaya and Alexey Yarygin at the Russian Academy of Arts 217

Dreams and symbols. Exhibition of works by Mikhail Verkholantsev at the Russian Academy of Arts 219

Paths of Faith. The Art of Andrey Esionov in the Seven Churches of Rome 221

Witold Byalynitsky-Birulya. To the 150th anniversary of the artist's birth. Exhibition at the Museum and Exhibition Complex of the Russian Academy of Arts 224

Painting. Exhibition of works by Ivan Lubennikov (1951–2021) and Natalia Glebova at the Russian Academy of Arts 226

Exhibition of works by Viktor Buskin "Dedication to the Heroes of the Patriotic War of 1812" at the Russian Academy of Arts 228

Co-unity. Exhibition of works by monumental teachers of the Moscow State Academic Art Institute in the Russian Academy of Arts 230

No One is Alien. Exhibition of works by Harry Gordon at the Russian Academy of Arts 232

Exhibition of works by Andrei Balashov and Ivan Balashov at the Russian Academy of Arts 234

Dmitry Slepushkin. Painting. Exhibition at the Russian Academy of Arts 236

ОТ РЕДАКТОРА

Дорогие читатели!

Мы рады представить вам юбилейный, 25-й номер нашего журнала. Его выпуск совпал с очень важным и вдохновляющим событием — Российская академия художеств наградила журнал золотой медалью за значительный вклад в сохранение, развитие и популяризацию изобразительного искусства.

Мы признательны и благодарны Президиуму академии и Президенту З.К. Церетели за эту значимую и почетную для нас награду и хотим сказать, что она принадлежит всем, кто на протяжении шести лет принимал участие в нашей совместной работе. В первую очередь это касается наших авторов — творческих, скрупулезных, порой страстных исследователей. Мы благодарны за их статьи и сотрудничество с журналом, рады, что круг авторов расширяется и насчитывает уже свыше 500 искусствоведов из 15 стран. Всё больше авторов, которые публикуют свои исследования в нашем журнале на постоянной основе. Мы признательны членам редколлегии за помощь, советы, рецензии на статьи, а также сотрудникам редакции, без кого невозможен выход каждого номера.

Журнал — это всегда итог коллективной работы. Выпуск наиболее успешен, когда, с одной стороны, каждая статья раскрывает свою тему, освещает одну из ранее неизученных и малоисследованных страниц истории искусства, с другой стороны, многие статьи дополняют друг друга, и журнал «звучит» полифонией мыслей, тем, подходов.

Мы считаем, что нынешний номер — как раз один из таковых. Открывает его раздел «Искусство XX–XXI веков». Это необозримый пласт художественного творчества, и мы благодарны авторам, что можем рассказать, например, об интересном процессе привнесения в современный художественный процесс в Китае традиций другого искусства. Живопись Китая, как известно, имеет многотысячелетнюю историю и своими корнями уходит еще в искусство первобытного общества. Ее вершинами были Гу Кайчжи, Ши Тао и сотни выдающихся и всемирно известных художников. И вот, начиная с XIX века, сюда проникает масляная живопись, рожденная в Европе. Многое из того, что для европейских мастеров уже давно и хорошо известно, для их коллег из Китая было внове. Этому сложнейшему процессу интеграции двух великих традиций восточного и западного искусства посвящена одна из статей раздела. Другая — о двух мастерах, Вере и Сергее Кондулуковых — художниках, которые чутко восприняли традиции российской школы искусства, смогли найти свой путь, идейно-сюжетные линии и художественную манеру, свой пластический язык.

Главная тема номера в разделе «Форум» — древнерусское искусство, и этот раздел сформировался на базе материалов конференции, которая прошла в Государственном художественном музее Ханты-Мансийского автономного округа — Югры «Иконопись в музейных собраниях. Исследования. Реставрация. Репрезентация» (25–26 ноября 2021 г.). В докладах на конференции представлены главным образом региональные, порой небольшие собрания икон, и именно это нам показалось особенно интересным. Ожидания оправдались, раскрылся необыкновенно большой пласт художественного творчества, который во многом был неизвестен и редко освещался на страницах научных журналов. Географический охват весьма обширен — от Луганска и ряда музеев Республики Беларусь до большого числа сибирских собраний. Знакомясь со статьями раздела, не перестаешь удивляться открытиям коллег. Выходят из забвения имена художников-иконописцев. Увлеченно и вдохновенно авторы рассказывают о неизвестных ранее мастерах или знаменитых художниках, которые также начинали свой путь в искусстве как иконописцы, и теперь открылись работы, созданные ими в ранний период,— таковы, например, иконы Г.И. Гуркина, первого профессионального художника Алтая, ученика И.И. Шишкина. Искусствоведам удается показать, как глубоки были познания иконописцев и в технологическом плане, и в области богословия и догматики иконы. Не раскрывая детали и основные результаты и открытия авторов, выражу уверенность,

что у многих, как и у меня, возникнет желание увидеть коллекции этих работ воочию. Можно в очередной раз сказать, что благодаря коллегам обнаружилась тема, по сути дела, неисчерпаемая. А сколько еще замечательных икон хранится в региональных музеях, сколько еще иконописцев предстоит открыть искусствоведам.

Статья из раздела «По запасникам и экспозициям музеев и картинных галерей» замечательно дополняет главные идеи публикаций «Форума» и посвящена одному из пронзительных образов в православной иконографии — «Скорбящему Спасителю». Образ поражает своей философско-догматической глубиной и силой драматизма, что вдохновляла мастеров на создание выдающихся произведений. «Скорбящий Спаситель» взывал к душам людей, заставлял их почувствовать и мир Горний, и тенета мира земного, будил самосознание, учил милосердию и мудрости.

В традиционной рубрике нашего журнала «Словарь буддийской иконографии Локеша Чандры» мы публикуем большой очерк «Гаруда» о птицеголовом существе, которое достаточно часто можно увидеть в росписях стен храмов, на иконах-танках, амулетах. Он необычен, и нам хотелось рассказать о нем, сделать его более понятным, раскрыть его предназначение. А оно весьма значительно. Гаруда — не просто победитель нагов, змееподобных существ, он символизирует одновременно и божественную борьбу с силами тьмы и зла, и пробуждающееся самосознание человека.

Раздел «Вестник академии» — о выставках, которые были представлены в академических залах. Знакомство с ними дает представление о широчайшем спектре художественных течений в современном искусстве в пластическом плане. В содержательном смысле все выставки также необычайно разнообразны — поэзия в живописи открывается в полотнах художника В. Бялыницкого-Бирули, а в работах М. Верхоланцева отражено напряженное драматическое противостояние различных сил в мире.

На обложке нового номера мы представили икону «Богоматерь Огневидная» из Ветковского музея старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова (г. Ветка, Республика Беларусь). Этот замечательный религиозно-духовный образ мы выбрали не только потому, что он лучше всего предваряет главную тему номера, но еще и потому, что у лика Богоматери «Огневидной» молятся об исцелении, защите от бед и, главное, о прекращении войны и сохранении жизни воинов. Верим, что молитвы миллионов и устремленность людей к Красоте — верный путь средь нынешнего лихолетья.

Михаил Шишин
главный редактор

ОТ РЕДАКТОРА

Dear readers!

We are pleased to present the anniversary, 25th issue of our journal. Its release coincided with a very important and inspiring event — the Russian Academy of Arts awarded the journal with a gold medal.

We are grateful to the Presidium of the Academy and President Zurab Tsereteli for this significant and honorable award. It belongs to everyone who has been participating in our joint work for six years. First of all, to our authors, creative, scrupulous, sometimes passionate researchers. We are grateful for their articles and cooperation with the journal. The circle of authors is expanding and already has more than 500 art critics from 15 countries. More and more authors who publish their research in our journal regularly. We are grateful to the members of the editorial board for their help, advice, reviews of articles, as well on the editorial staff, who makes it possible to release each issue.

Each journal is always the result of a joint action. The issue is most successful under two conditions at the same time. When, on the one hand, each article reveals its own topic, highlights one of the previously unstudied or little-studied pages of art history. On the other hand, many articles complement each other, and the journal "sounds" with a polyphony of thoughts, themes, and approaches.

We believe that the current issue is just one of those. It opens with the section "Art of the 20th — 21st centuries". This period is very extensive and varied. We are grateful to the authors who can tell, for example, about the influence of another tradition on the art of China. Chinese painting, as you know, has a history of many thousands of years and its roots go back to the art of primitive society. Its pinnacles were Gu Kaizhi, Shi Tao and hundreds of outstanding and world famous artists. Since the 19th century, oil painting, born in Europe, has penetrated there. What has long been well known to European masters — was new to their colleagues from China. One of the articles of the section is devoted to this complex process of integration of the two great traditions of Eastern and Western art. Another article is about two masters, Vera and Sergey Kondulukov, artists who sensitively accepted the traditions of the Russian school of art, were able to find their own way, ideological and plot lines and artistic style, their plastic language.

The main topic of the issue in the "Forum" section is Old Russian art. This section includes materials of the conference "Icon Painting in Museum Collections. Research. Restoration. Representation" (November 25–26, 2021) at the State Art Museum of Khanty-Mansiysk Autonomous Okrug — Yugra. These studies show mainly regional, sometimes small collections of icons, and this is what we found particularly interesting. Expectations were met, an unusually large layer of artistic creativity was revealed, which was largely unknown and rarely covered on the pages of scientific journals. The geographical coverage is very extensive — from Lugansk and some museums of the Belarus to a large number of Siberian collections. Being acquainted with the articles of the section, one never stop surprising at the discoveries of colleagues. The names of new icon painters are coming out of oblivion. The authors enthusiastically and with inspiration talk about before unknown masters or famous artists who also began their career in art as icon painters, and now their works of the early period have become known. Such, for example, are the icons of G.I. Gurkin, the first professional artist of Altai, an apprentice of I.I. Shishkin. Art critics show how deep the knowledge of icon painters was both in terms of technology, but also in the field of theology and dogmatics of the icon. Without prematurely disclosing the details and main discoveries of the authors, I express my confidence that many, like me, will have a desire to see the collections of these works with their own eyes. Great variety wonderful icons are kept in regional museums, great many icon painters are yet to be discovered by art historians.

The article from the section "On the Storerooms and Expositions of Museums and Art Galleries" remarkably complements the main ideas of the articles in the "Forum" and is dedicated to one of the most poignant images in Orthodox iconography — the "Grieving Savior". The image impresses with its philosophical and dogmatic depth and the power of drama, which inspired the masters to create outstanding works. The "Grieving Savior" appealed to the souls of people, made them feel both the Heavenly world and the snares of the earthly world, awakened self-consciousness, taught mercy and wisdom.

In the traditional section of our journal "Dictionary of Buddhist Iconography by Lokesh Chandra", we publish a large essay "Garuda" about a bird-headed creature, which can often be seen in the wall paintings of temples, on tank icons, amulets. It is unusual, and we wanted to talk about it, make it more understandable, and reveal its purpose, which is very significant. Garuda is not just the winner of the nagas, snake-like creatures; it symbolizes the divine struggle against the forces of darkness and evil, and at the same time the awakening self-consciousness of man.

The section "Academy News" is about the exhibitions that the Russian Academy of Arts presented in its halls. Acquaintance with them gives an idea of the widest range of artistic trends in contemporary art. In terms of content, all exhibitions are also extremely diverse — poetry in painting opens in the canvases of the artist Vitold Byalynitsky-Birulya, and the works of Mikhail Verkholantsev reflect the tense dramatic confrontation of various forces in the world.

On the cover of the new issue, we presented the icon of Our Lady of Fire from Vetka Museum of Old Believers and Belarusian Traditions (Vetka, Republic of Belarus). We chose this wonderful religious and spiritual image for a reason. This is not only because it best precedes the main theme of the issue. Also because at the face of Our Lady of Fire they pray for healing, protection from troubles and, most importantly, for the cessation of war and saving the lives of soldiers. We believe that the prayers of millions and the striving of people for Beauty is the right path in the midst of the current hard times.

Mikhail Shishin
Chief Editor

Искусство Евразии. 2022. № 2 (25). С. 14-25. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2022, (2), pp. 14-25. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 7.036
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.02.001

Полдень длиной в полвека. Творческие миры Веры и Сергея Кондулуковых: живопись 1971–2021 годов

Ступин Сергей Сергеевич [a]

[a] *Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Российская Федерация*
[a] *https://orcid.org/0000-0002-7973-5418, stupin-ss@mail.ru*

Аннотация. Статья посвящена творчеству современных российских живописцев, заслуженных художников РФ, профессоров живописи Тольяттинского государственного университета Сергея Никитовича и Веры Ивановны Кондулуковых. Анализ творчества художников проведен с применением формально-стилистического и компаративного методов, а также с обращением к психоаналитической традиции интерпретации искусства в аспекте дихотомии интровертивного и экстравертивного (классификация К.Г. Юнга) и эстетико-философской оппозиции аполлонического и дионисийского (классификация Ф. Ницше) типов творчества. Изучаются наиболее репрезентативные в жанровом и тематическом отношении произведения авторов, в первую очередь портретная и пейзажная живопись. Обсуждается проблема традиции и новаторства в творчестве Кондулуковых: автор приходит к выводу, что принадлежность к академической школе не ограничивает, но потенцирует творческую свободу мастеров, поскольку высокопрофессиональное владение академическими приемами позволяет художникам решать сложные и разнообразные пластические задачи. В контексте интерпретации «народности» отечественного искусства Иваном Крамским, Петром Оссовским и Иваном Лубенниковым творчество Кондулуковых трактуется исследователем как передача живой традиции новым поколениям художников современной России. Новизна публикации состоит как в применении названных исследовательских стратегий к художественному наследию Сергея и Веры Кондулуковых, так и в осмыслении собственных рефлексий художников над проблемами философии искусства и эстетики. В данной статье впервые публикуются материалы интервью, записанных автором с супругами Кондулуковыми в январе 2022 года в их мастерской в Тольятти. Публикация приурочена к 50-летию совместного творческого пути художников (1971–2021) при акцентировании своеобразия манеры и пластического мышления каждого из героев статьи.
Ключевые слова: Сергей Кондулуков, Вера Кондулукова, современная живопись, академизм, традиция

Для цитирования: Ступин С.С. Полдень длиной в полвека. Творческие миры Веры и Сергея Кондулуковых: живопись 1971–2021 годов // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 2 (25). С. 14-25. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.02.001.
URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/869.

© Ступин С.С., 2022

Original article

Half-century-long afternoon. The creative worlds of Vera and Sergei Kondulukov: painting 1971–2021

Sergei S. Stupin [a]

[a] *Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation*
[a] *https://orcid.org/0000-0002-7973-5418, stupin-ss@mail.ru*

Abstract. The article presents an analysis of the work of contemporary Russian painters, Honored Artists of the Russian Federation, professors of painting at Togliatti State University Sergey and Vera Kondulukov. The author uses formal-stylistic and comparative methods, as well as referring to the psychoanalytic tradition of interpreting art in terms of the dichotomy of introversive and extraversive (C. Jung's classification) and the aesthetic-philosophical opposition of Apollonian and Dionysian (F. Nietzsche's classification) types of creativity. The most representative works of the authors in terms of genre and themes are studied, primarily portrait and landscape painting. An important issue of research is the problem of tradition and innovation in the work of the Kondulukovs: the author concludes that belonging to an academic school does not limit, but potentiates the creative freedom of masters, since highly professional mastery of academic techniques allows artists to solve complex and diverse plastic tasks. In the context of Ivan Kramskoy's, Petr Ossovsky's and Ivan Lubennikov's interpretation of the «nationality» of Russian art, the researcher interprets the work of the Kondulukovs as the transmission of a living tradition to new generations of artists of contemporary Russia. The novelty of the publication lies both in the application of these research strategies to the artistic heritage of Sergei and Vera Kondulukov, and in the understanding of the artists' own reflections on the problems of philosophy of art and aesthetics. This article publishes for the first time materials from an interview recorded by the researcher with the Kondulukovs in January 2022 in their workshop in Tolyatti. The publication is dedicated to the 50th anniversary of the joint creative path of the artists (1971–2021) with emphasis on the originality of the manner and plastic thinking of each of the masters.
Keywords: Sergei Kondulukov, Vera Kondulukova, contemporary painting, academicism, tradition

For citation: Stupin, S.S. (2022) 'Half-century-long afternoon. The creative worlds of Vera and Sergei Kondulukov: painting 1971–2021', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 14-25. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.02.001. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/869. (In Russ.)

Онтологический статус художника,
его миссия заключены в следующем
высказывании:
«Бог сотворил художника,
чтобы он отображал и славил его деяния[1]».
Сергей Кондулуков

Творчество художника —
это самоотречение, подвиг;
это труд — и в этом есть трудность[2].
Вера Кондулукова

Введение

Предпринимаемый в статье обзор творчества видных отечественных живописцев и графиков Веры и Сергея Кондулуковых ориентирован как на специалиста по истории отечественного искусства, так и на широкого зрителя. На примере пятидесятилетнего периода творчества каждого из художников автор ставит целью раскрыть феномен совместной жизни в искусстве двух самостоятельных мастеров-академистов, обладающих собственными эстетическими принципами, воззрениями на онтологию

[1] Ступин С.С. Интервью с С.Н. Кондулуковым. Тольятти, 14 января 2022 г. Архив автора.
[2] Ступин С.С. Интервью с В.И. Кондулуковой. Тольятти, 14 января 2022 г. Архив автора.

и эпистемологию искусства, своеобразием пластического мышления [1].

Настоящее исследование продолжает серию статей, посвященных различным аспектам творчества Сергея и Веры Кондулуковых. Автору известны искусствоведческие аналитические обзоры А. Дмитриенко [2], Р. Бахтиярова [3; 4], А. Павельевой-Кузьминой [5], А. Рожина [6].

В методологическом отношении автор прибегает к формально-стилистическому и компаративистскому анализу. Также используется оппозиция интровертивного и экстравертивного типов творчества, предложенная К.Г. Юнгом в хрестоматийном труде «Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству» [7], и дихотомия аполлонического и дионисийского начал Ф. Ницше [8].

В основу статьи легли материалы интервью, которые автор статьи провел с Сергеем и Верой Кондулуковыми в январе 2022 г. в мастерской художников в г. Тольятти.

Судьбоносная встреча

«Художник всегда один — если он действительно художник,— констатирует Генри Миллер.— Единственное, что на самом деле необходимо художнику,— это одиночество[3]».

«В любом человеке заключена такая мера одиночества, которую не в силах преодолеть никакая близость»,— убеждает Жан-Поль Сартр [Цит. по: 7, с. 72].

Нехоженые тропы гармонии покоряются в скитаниях вечно вопрошающего художника по лабиринтам одиночества собственной души, а святость творческого дерзновения, о которой говорил Николай Бердяев, сравнивая Пушкина и Серафима Саровского, обретается лишь во взыскующем уединении мастера [9].

Художник начинается там, где кончается человек. Бытийная биография не равна творческой. А «творческий союз», даже если это не бюрократическая институция, а плодоносное соавторство родственных душ,— отнюдь не залог художественного обретения. Творческий тандем, тем более семейный, на поверку — параллельные жизни в искусстве и в культурной рефлексии о нем. Диего Ривера и Фрида Кало, Родион Щедрин и Майя Плисецкая, Борис Мессерер и Белла Ахмадулина, тот же Сартр и Симона де Бовуар… Где аверс, где реверс?

Знаменательная встреча Сергея Кондулукова и Веры Юрко — двух талантливых молодых живописцев, каждый из которых уже на тот момент имел задатки и амбиции большого мастера,— случилась полвека назад в стенах Пензенского художественного училища им. К.А. Савицкого. В 1971 году Сергей Никитович и Вера Ивановна скрепили свои судьбы печатью на свидетельстве о заключении брака и сделали шаг в совместное будущее. Этот долгий, продолжающийся и сейчас путь, к радости российского и зарубежного ценителя живописи, явил миру не очередной «совместный творческий проект», не супружеский «дуэт поневоле», но двух самостоятельных, сильных индивидуальным поиском художников, обладающих собственными эстетическими принципами, художественным вкусом, стилевыми пристрастиями, различными творческими и личностными темпераментами, равно как и целями и задачами в искусстве.

Сколь разны и самодостаточны герои нашего очерка, столь схожи их жизненные и творческие хроники. Оба будущих мастера — выходцы из многодетных «трудовых» семей (Сергей Никитович родился в 1949 г. в селе Большое Томылово Самарской области, Вера Ивановна — в 1951 г. в Самаре). Оба с ранних лет чувствовали в себе неодолимую тягу к рисованию и не расставались с карандашом и блокнотом. Обоим повезло с родителями, которые сумели оценить степень дарования своих детей и способствовали их учебе сначала в художественных школах, а затем в профильных учебных заведениях, принимая дар Сергея и Веры как их призвание, судьбу, миссию.

Помимо Пензенского художественного училища, на профессиональном счету Сергея Никитовича и Веры Ивановны дипломы Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина в Ленинграде, вступление в Союз художников СССР, получение звания заслуженного художника РФ и академического статуса — почетный член Российской академии художеств, участие в более чем ста пятидесяти выставках различного уровня, включая международный, работа в должности профессора Тольяттинского государственного университета, плодотворные творческие поездки по России (на Алтай, в Крым, на Байкал) и за рубеж (в Италию, Венгрию, Германию, Финляндию), высокие награды.

Жизнь и судьба художника — не только в повседневном настоящем: она и в диалоге мастера со своими духовными предшественниками (для Веры Ивановны таким «собеседником» в первую очередь выступает Гюстав Курбе, для Сергея Никитовича — Константин Коровин), и в открытости будущему искусства — в том числе через живой контакт с учениками, которым профессора Кондулуковы передают секреты мастерства рисунка и живописи, оставляя, на манер Леонардо, свои «наставления молодым живописцам» в методических педагогических пособиях, изданных Тольяттинским государственным университетом,

[3] Миллер Г. Тропик Рака // Миллер Г. Тропик Рака. Черная весна. М., СПб.: Азбука, 2016. С. 55.

1 | 2 | 3

1. **С.Н. Кондулуков. Автопортрет.**
1989.
Холст, масло.
102 x 78.
Собственность автора.
Автор фото:
В.П. Александров

2. **В.И. Кондулукова. Автопортрет.**
1989.
Картон, масло.
25 x 20,5.
Собственность автора.
Автор фото:
В.П. Александров

3. **С.Н. Кондулуков. Планета моего детства (с. Большое Томылово).**
1988.
Холст, масло.
65 x 80.
Собственность автора.
Автор фото:
В.П. Александров

где суммируется ценнейший опыт владения академическими методами письма, работы с натурой, светом, колористическими нюансами в различных техниках и материалах, доступных художнику XXI века.

Растянувшийся на полвека творческий зенит — словно длящийся солнечный удар по-бунински судьбоносной встречи, соединившей судьбы Сергея и Веры Кондулуковых. И этот очерк, посвященный пятидесятилетнему юбилею совместной жизни и индивидуальных жизней каждого из них в искусстве,— лишь очередной этап продолжающегося пути двух выдающихся российских живописцев.

В присутствии человека. Живопись Сергея Кондулукова

Метафора солнечного удара как озарения любви и творчества возникает на этих страницах неслучайно. Значимость темы встречи, бесповоротно переворачивающей жизнь, в полной мере сознается и подчеркивается Сергеем Кондулуковым в одной из знаковых живописных работ «Солнечный удар (по одноименному рассказу И.А. Бунина)» (2016, рис. 4). Героями полотна становятся костюмы влюбленных, повешенные на спинки стульев за праздничным столом в гостинице, где происходит их единственное свидание. Светлая скатерть, пульсирующая в сложных нюансах розового и оливкового, собирает рефлексами жар бордово-красного фона с темными вертикальными тенями — своеобразный театральный занавес, подсказывающий зрителю, что перед ним — авансцена. Портьеры разделяет тонко змеящаяся золотистая щель, напоминающая дымок сгоревшей свечи и вздымающаяся вверх в унисон вертикальным ритмам бутылки игристого вина, штофа с водкой, бледно-зеленых стеблей букета роз, чьи распахнутые желтовато-серые бутоны, окунаясь в горячечно-красный фон, словно плавятся в мареве страсти. В незримом присутствии влюбленных отчетливо звучит кульминационная фраза бунинского шедевра: «…поручик так порывисто кинулся к ней и оба так исступленно задохнулись в поцелуе, что много лет вспоминали потом эту минуту: никогда ничего подобного не испытал за всю жизнь ни тот, ни другой[4]».

Портретность — универсалия творческого мира Сергея Кондулукова. Художник мыслит и работает как антрополог, даже если человек непосредственным образом не является персонажем картины. Применительно к творческому методу мастера уместно процитировать академика О.А. Кривцуна: «Человек — главный предмет художественного творчества. Независимо от любого художественного жанра (пейзаж, натюрморт, потрет, тематическая картина, монументальная живопись и др.) главным предметом и содержанием искусства выступает интерпретация художником человеческого отношения к миру, к его эстетическим свойствам, к его проблемам и конфликтам» [10, с. 323]. Афористично выразил эту мысль мэтр Виктор Иванов: «Я не пейзажист. Пейзаж для меня — это та среда, в которой живет человек, которого я изображаю. Если я пишу натюрморт, то для меня интересны предметы, которые окружают этого человека. Начало всех начал — человек. Все остальное подчиняется» [11, с. 48].

[4] Бунин И.А. Солнечный удар // Бунин И.А. Стихотворения. Рассказы. Повести. М.: Художественная литература, 1973. URL: https://ilibrary.ru/text/1020/p.1/index.html (дата обращения: 16.05.2022).

5. **С.Н. Кондулуков. Хореограф Лариса.** 1979. Холст, масло. 86 x 63. Собственность автора. Автор фото: В.П. Александров

6. **С.Н. Кондулуков. Студентки. Душевный разговор.** 1980. Холст, масло. 155 x 109. Собственность автора. Автор фото: В.П. Александров

Формулируя свое творческое кредо, из примата человека и человеческого в искусстве исходит и Сергей Кондулуков: «Основная тема моего творчества — это портрет, портрет современника, портрет в пейзаже, натюрморт как отражение жизни человека через неодушевленный предмет, где только читается присутствие человека. Мотивом является постоянная потребность зафиксировать свои чувства, возникающие в соприкосновении с человеком, природой, историей, литературой, музыкой, театром»[5].

Антропология искусства Кондулукова, прочитываемая, помимо портретного жанра в его классической интерпретации, и в антропологизированном пейзаже или натюрморте, становится возможной благодаря глубокому пониманию мастером искусства академического портрета: дар писать человека без человека (прием «face-off» в терминологии искусствоведа В.А. Лагутенковой) обретается как следствие причастности традициям реалистической портретной школы.

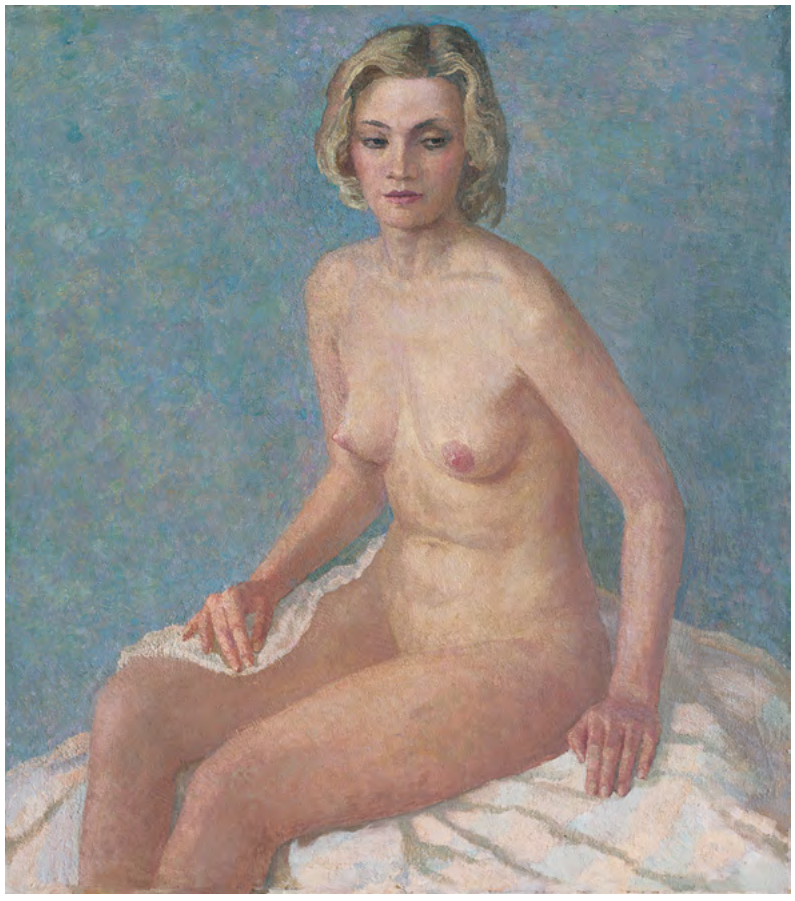
В экспозиционном пространстве или на страницах альбома калейдоскоп лиц — живых, многоголосых, разных («Хореограф Лариса», «Девушка с каштановыми волосами», «Сталевар дядя Паша», «Молодая поэтесса» — все 1979 г.; «Штукатур-маляр Т. Бабич», 1984; «Директор металлургического производства ВАЗа В.А. Грищенко», 1984–1985; «Николай Иванович», 1989; «Артист театра кукол А. Столяров», 1990; «Настоятель Преображенского собора г. Тольятти протоиерей Валерий Марченко», 1995; «Поэт Валентин Рябов», 2003; «Ректор Тольяттинского политехнического института В.И. Столбов», 2005; «Женское счастье. Портрет И.А. Федосеевой», 2008; «Сапфировые сережки. Портрет Л. Анисимковой», 2011; «Благостный летний день. Портрет Л. Лозиной», 2016; «Дачная жизнь. Портрет О. Микель», 2020; «Электронное письмо. Портрет Е.Ф. Щелоковой», 2021 и др.) — воспринимается как поток живой, персонифицированной истории целой страны, устремленной из советской действительности сквозь пореформенную Россию в кипящую современность (рис. 5, 6).

Нет сомнения, что Сергей Кондулуков останется в анналах отечественной академической школы как автор эталонных психологических портретов, создатель целой галереи человеческих типов —

[5] Ступин С.С. Интервью с С.Н. Кондулуковым. Тольятти, 14 января 2022 г. Архив автора.

7. **С.Н. Кондулуков. Столяр-плотник А. Фуражировский.** 1984. Холст, масло. 96 x 81. Собственность автора. Автор фото: В.П. Александров

8. **С.Н. Кондулуков. Обнаженная модель.** 2001. Холст, масло. 89 x 80. Собственность автора. Автор фото: В.П. Александров



живых свидетелей истории страны, окруженных говорящими знаками — приметами времени. Его портреты — это настоящие картины-новеллы, концентрированные образы единичных судеб, выращенных порой до эпических, национальных масштабов. Таковы буднично героический строитель новой жизни столяр-плотник А. Фуражировский с одноименного полотна 1984 года (прекрасный образчик живописи «сурового стиля»; рис. 7), самопогруженный, не по возрасту серьезный «вертеровский» мальчик за пластинкой Вивальди («Времена года», 1984), романтичная, раскрытая будущему девушка на крыльце деревенского дома («Весенние грезы», 1997) — очень русские, узнаваемые на уровне «национального архетипа», но при этом лишенные ходульной патетики образы.

Индивидуальность, психологическая проработка характера присутствует у Сергея Кондулукова даже в жанре, не предполагающем изобразительного психологизма: в замечательных ню, отсылающих проработкой карнации, точностью линии то к Тициану, то к Энгру, то к Серову. Художником захвачено сиюминутное состояние модели, эмоция, настроение («Воскресное утро», 1987; «Обнаженная модель», 2001, рис. 8; «В мастерской», 2004; «Дикая мальва», 2006–2011 и др.).

Присутствие человека (коим и является зритель, чей глаз проецируется на холст в «точке свидетеля», «соучастника» события) предполагается как обязательное условие и в пейзажных работах, обращенных к истории культуры Руси и России («Херсонес Таврический — колыбель русского православия», 2018, рис. 9; «Собор Святого Владимира в Херсонесе. Херсонес-Таврический. Севастополь», 2018 и др.) или распахивающих перед зрителем масштабные панорамы лесов, морей, гор, демонстрируя размах и мощь разностилья Сергея Кондулукова и невольно отсылая то к Исааку Левитану, то к Николаю Рериху, то к шедеврам французского импрессионизма.

Отдельные аспекты этой живописной антропософии — мотив ожидания человека покинутым интерьерным или природным пространством («Музей на академической даче», 1988 и др.) и прямая аллегория-персонификация (особенно выразителен старый, мощный и кряжистый черный дуб в окружении тонких стволов молодых берез в живописной притче «Осень патриарха», 1996, рис. 10; или «разговор» ландышей и нарциссов — звучащее колористическое трезвучие в оригинальном натюрморте «Весенний аккорд», 2000).

Внимание к человеку у С. Кондулукова лишено тенденциозности, «антропные смыслы» с легкостью «выпариваются» философом искусства из художественного целого, но лишь дополняют, полнее раскрывают гармонию витальной живописной пластики (рис. 11). На протяжении всей творческой жизни важнейшей для Сергея Кондулукова, по его собственному признанию, остается заповедь Константина Коровина: «Моей главной,

9 | 10 | 11

9. **С.Н. Кондулуков. Херсонес Таврический — колыбель русского православия.** 2017. Холст, масло. 110 x 80. Собственность автора. Автор фото: В.П. Александров

10. **С.Н. Кондулуков. Осень патриарха.** 1996. Холст, масло. 55 x 50. Собственность автора. Автор фото: В.П. Александров

11. **С.Н. Кондулуков. Чуйский тракт. Вечер.** 1985. Холст, масло. 60 x 60. Собственность автора. Автор фото: В.П. Александров

единственной, непрестанно преследуемой целью в искусстве живописи всегда служила красота, эстетическое воздействие на зрителя, очарование красками и формой. Никогда никому никакого поучения, никогда никакой тенденции, никакого протоколизма. Живопись, как музыка, как стих поэта, всегда должна вызывать в зрителе наслаждение. Художник дарит зрителя только прекрасным» [5, с. 5].

Сумма возбуждений от увиденной реальности. Живопись Веры Кондулуковой

Прибегая к эстетико-психологической типологии художественного творчества Ф. Ницше, предложенной им в трактате «Рождение трагедии из духа музыки» (1872) [8], можно сказать, что Сергей Кондулуков соответствует представлениям немецкого философа об аполлоническом типе творца, для которого характерно рациональное начало, наличие «плана действий» в решении художественной задачи, ориентация на «когнитивно-интенциональный штурм» модели. В отношении Веры Кондулуковой более приемлемым представляется дионисийский тип художника — внимательный к бессознательным аспектам творчества, импровизации, реализующий экспрессивность и спонтанность как свойства творческого сознания.

В типологии К.Г. Юнга, описанной в известной статье «Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству» (1922), супруги Кондулуковы также тяготеют к разным полюсам: Сергей Никитович — представитель интровертивного типа творчества («для интровертивной установки характерно утверждение субъекта с его осознанными намерениями и целями в противовес притязаниям объекта»,— пишет Юнг [12, с. 293]), Вера Ивановна реализует широкие возможности экстравертивного метода («произведения эти буквально навязывают себя автору, как бы водят его рукой, и она пишет вещи, которые ум его созерцает в изумлении»,— отмечает классик психоанализа [12, с. 292]).

Экстатический характер собственного творчества (академическая школа и высочайший уровень профессионализма, соответствующий должности профессора живописи, не ограничивают, но распахивают все новые пределы свободы) подчеркивается самой Верой Ивановной, которая на вопрос автора этих строк о своем кредо в искусстве недвусмысленно отвечает: «Личность художника является инструментом Божественного творения, посредником между небом и землей. Художественное творчество имеет Божественный источник — это поиск возникновения мира и каждой вещи из ничего (художник из хаоса красок создает формы на холсте). Поэтому неизведанность творческого процесса художника несет в себе всегда чувства новизны»[6].

Примечательно, что проблема онтогенеза картины, природы и пластической реализации художественной формы анализируется профессором-академистом В.И. Кондулуковой в экспрессионистском дискурсе. Вера Ивановна одаривает теоретиков и знатоков искусства элегантной формулировкой: «Творчество — это сумма возбуждений, которую художник передает от увиденной действительности и сочиненной на холсте. Художник не копирует природу, а устраняет все слабые ничего не говорящие места или предметы, или детали в действительности и сообщает

картине силу, которая делает ее ценной при сравнении с природой»[7].

Эстетическая категория «выразительное» в живописи Веры Кондулуковой может быть рассмотрена в контексте анализа феномена художественного драматизма. Ключ к пониманию истоков творчества мастера (в противовес интровертивным основаниям художественных поисков ее супруга) — в осознании значимости взаимосвязи между глубоко личными психодуховными процессами его творческого сознания и побудительными импульсами зримой реальности — живописными мотивами. Показательно в связи с этим признание Поля Сезанна, который в одном из писем обмолвился: «В произведении искусства самое интересное — это личность» [11, с. 10]. А в другом уточнил: «Искусство — это уголок природы, видимый через определенный темперамент» [11, с. 10].

Пластическим драматизмом у Веры Кондулуковой наполнены и сложные многофигурные композиции («Разделка рыбы», 1983; «Возвращение в родные места 1945 г.», 1986; «Из прошлого советского», 1993–2002; «На дорогах войны», 2017–2018; «Праздник праздником — торжество торжеств», 2018–2020; «Схождение Благодатного огня», 2019), и многотрудные академические портреты, отсылающие то к Рембрандту, то к Репину, то к Серову («Один из Иванов Денисовичей», 1980; «Художник», «Подружки», «Веселый разговор» — все 1985; «Инна», 1990; «Искусствовед Алла Кузьмина», 1996; «Светское настроение. Портрет Г.П. Лескиной», 1998; «Клаудиа Ниманн с собакой», 2001; «Портрет А.Я. Федосеева», 2008; «За чтением Библии», 2012; «Мой юный друг. Портрет Миши Ямашева», 2013; «Врач-лор Е.В. Ларионова», 2014 и др.; рис. 12–14), и утонченные, эстетские натюрморты, покоряющие изощренной фактурно-колористической лепкой, изяществом и раскованностью в передаче рефлексов и бликов стекла («Весенний букет», 1984; «Натюрморт 9 мая», 1995; «Букет черемухи», 1995; «Дачные цветы», 2001; «Бархотки», 2001; «Натюрморт с клубникой», 2004; «Букет ландышей», 2016 и др.; рис. 15).

Искусству Веры Кондулуковой также в немалой степени присущи эстетико-художественные свойства, описываемые современным теоретическим искусствознанием и философией искусства как феномены художественной ауры и художественного артистизма. Лучшие работы Веры Ивановны («Яхты. Венгрия. Балатон», «Лимасол. Кипр», «В бухте. Кипр», «Скобяные лавки Лимасола» — все 1994; «Глубокая осень», 1989; «Букет сирени на окне», 1993; «Вечер на реке Чапаевке», 1997; «Натюрморт с красным арбузом», 2000 и др.; рис. 16–18) исполнены импровизационного артистического блеска на грани запланированного и случайного — достигнутого сутками самоотверженного труда за мольбертом и энергией непреднамеренного импрессивного взмаха кисти.

Ауратичность полотен Веры Кондулуковой ощутима и на уровне «соматического гипнотизма» контура, колорита, визуального ритма, и в семантико-пластическом пространстве сюжета, как, например, в важном для понимания творческого мира художника триптихе «Схождение Благодатного огня» (2019, рис. 19) и картине «Праздник праздников — торжество торжеств» (2018–2020), где композиция подчинена движению белого пасхального пламени, ежегодного иерусалимского чуда — из рук священнослужителя — через отражения в окулярах видеокамер и смартфонов прихожан — в зрачок зрителя.

Художественный метод В. Кондулуковой — еще одно подтверждение формулы Камиля Коро: «Прекрасное в искусстве — это правда, слитая с впечатлением» [11, с. 8].

Русские в XXI веке

В свое время живописец Петр Оссовский с болью констатировал: «Я всегда боролся за традиции русского искусства… Я считаю, что XIX и XX столетия — это русский век. Век шедевров русской живописи. XXI век — уже не русский. Поймите, чтобы появился настоящий реалист, нужна высокая школа! Школа-то есть, а учителей нет. Уже в середине прошлого века было мало специалистов, которые, благодаря своим учителям, тащили традиции с XIX века… А сейчас единицы таких остались…» [11, с. 193].

Признавая горькую правоту художника, хочется указать и на счастливое исключение — чету заслуженных художников Российской Федерации, профессоров Кондулуковых, несущих русскую живописную традицию XIX века в двадцатые годы XXI столетия. Несущих ее не как пыльный свод правил, не как мертвый канон, но как точки роста, споры новых форм.

«Традиция — это накопленный опыт. Она всегда имеет национальную окраску. Дух национального искусства проникает в нас исподволь — с кровью, воздухом, плодами земли,— верно подмечает еще один современный мастер, монументалист Иван Лубенников.— Я не могу оторваться от русской традиции, потому что я русский человек, родился и живу в России… Словом “традиция” сегодня часто манипулируют разные люди в своих целях. Можно что угодно, даже немецкий китч, назвать русской традицией. Жаль, что так происходит. Нельзя соблюдать традиции волевым

[6] Ступин С.С. Интервью с В.И. Кондулуковой. Тольятти, 14 января 2022 г. Архив автора.
[7] Там же.

12 13
14 15

12. **В.И. Кондулукова. Один из Иванов Денисовичей.**
1980.
Холст, масло.
66 x 49.
Собственность автора.
Автор фото:
В.П. Александров

13. **В.И. Кондулукова. Подружки.**
1985.
Холст, масло.
60 x 62.
Собственность автора.
Автор фото:
В.П. Александров

14. **В.И. Кондулукова. Веселый разговор**.
1985.
Холст, масло.
90 x 80.
Собственность автора.
Автор фото:
В.П. Александров

15. **В.И. Кондулукова. Весенний букет.**
1984.
Холст, масло.
46 x 38,5.
Собственность автора.
Автор фото:
В.П. Александров

порядком. Традиция не догма, а живая плоть искусства. В этом смысле я считаю себя традиционным русским художником» [11, с. 194].

Признание И. Лубенникова перекликается с пониманием народности Иваном Крамским: «Чтобы быть в искусстве национальным, об этом заботиться не нужно — необходимо только предоставить полную свободу творчеству. При полной свободе творчества национальность, как стихийная сила, естественно (как вода по уклону) будет насквозь

16. **В.И. Кондулукова. Лимасол. Кипр.**
1994.
Холст, масло.
20 x 35.
Собственность автора.
Автор фото:
В.П. Александров

17. **В.И. Кондулукова. Курортная жизнь. Крым. Гурзуф.**
2015.
Холст, масло.
40 x 53.
Собственность автора.
Автор фото:
В.П. Александров

пропитывать все произведения художников данного племени, хотя бы художники, по личным своим симпатиям, и были далеки от чисто народных мотивов» [11, с. 9].

Подобно пасхальному огню в упомянутых работах Веры Ивановны, супруги Кондулуковы несут и передают своим ученикам заветы ренессансных академий, гениев Возрождения и мастеров золотого века русской живописи — академическую традицию, отворяющую двери новому в искусстве.

«Традиция — это не пепел, а огонь, который передается от поколения к поколению»,— точно формулирует В.И. Кондулукова[8].

Огонь, уже полвека освещающий совместный путь Сергея Никитовича и Веры Ивановны, длящийся счастливый полдень их жизни как жизни в искусстве.

Заключение

В проведенном искусствоведческом обзоре творчества Сергея и Веры Кондулуковых, подводящем промежуточный итог их художественным исканиям 1971–2021 гг., раскрыты особенности пластического мышления выдающихся российских живописцев. Акцентируя внимание на разности темпераментов, художественных установок и эстетических оснований творчества героев статьи, автор отмечает значительность роли каждого из них в передаче академической традиции новым поколениям отечественных мастеров изобразительного искусства.

18 | 19 | 20

18. **В.И. Кондулукова. Глубокая осень.** 1989. Холст, масло. 80 x 70. Собственность автора. Автор фото: В.П. Александров

19. **В.И. Кондулукова. Схождение Благодатного огня.** 2019. Холст, масло. 90 x 120. Собственность автора. Автор фото: В.П. Александров

20. **В.И. Кондулукова. Сентябрь на море. Море в солнечный день.** 1997. Холст, масло. 35 x 50. Собственность автора. Автор фото: В.П. Александров

Список источников

1. Пластическое мышление в живописи, архитектуре, кино и фотографии / отв. ред. О.А. Кривцун. М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2019. 352 с.
2. Дмитренко А. Художники Сергей и Вера Кондулуковы // Кондулуков С.Н., Кондулукова В.И. Сергей и Вера Кондулуковы. Портретная живопись. Художественный альбом. Самара: Издательский дом «Агни», 2014. С. 13–15.
3. Бахтияров Р. Неповторимый образ времени // Сергей Кондулуков. Образ времени. Живопись. Самара: ООО «Полиграфический дом ДСМ», 2019. С. 6–12.
4. Бахтияров Р. Современность традиции. Портретная живопись Сергея и Веры Кондудуковых // Сергей и Вера Кондулуковы. Самара: Издательский дом «Агни», 2014. С. 5–13.
5. Павельева-Кузьмина А. Вера Кондулукова, Сергей Кондулуков. Художники Поволжья // Кондулукова В.И., Кондулуков С.Н. Художники Поволжья : альбом. Тольятти: Современник, 1995. С. 5–12.
6. Рожин А.И. Мастерство и вдохновенье // Вера и Сергей Кондулуковы. Живопись / ред. А.И. Рожин. М.: СканруС, 2003. С. 6–31.
7. Ступин С.С. Искусство и пределы человеческого. Опыт экзистенциального искусствознания. М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2020. 256 с.
8. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / пер. с нем. Г.А. Рачинского. М.: Азбука, 2021. 224 с.

[8] Ступин С.С. Интервью с В.И. Кондулуковой. Тольятти, 14 января 2022. Архив автора.

9. Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. М.: Правда, 1989. 608 с.
10. Кривцун О.А. Основные понятия теории искусства. Энциклопедический словарь. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. 448 с.
11. Профессиональные мысли и наставления художников / авт.-сост. М.Ф. Разанов. М.: Атлант-С, 2014. 256 с.
12. Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству // Юнг К.Г. Архетип и символ / пер. с нем. В.В. Бибихина. М.: «КАНОН+», РООИ «Реабилитация», 2015. С. 283–304.

References

1. Krivtsun, O.A. (ed.) (2019) *Plastic thinking in painting, architecture, cinema and photography.* Saint Petersburg: Center for Humanitarian Initiatives, 2019. (In Russ.)
2. Dmitrenko, A. (2014) 'Artists Sergei and Vera Kondulukov', in Kondulukov, S.N., Kondulukova, V.I. *Sergei and Vera Kondulukov. Portrait painting*. Samara: Agni PH, pp. 13–15. (In Russ.)
3. Bakhtiyarov, R. (2019) 'A unique image of time', in *Sergei Kondulukov. Time image. Painting*. Samara: DSM Polygraphic House LLC, pp. 6–12. (In Russ.)
4. Bakhtiyarov, R. (2014) 'Modern Tradition. Portrait painting of Sergei and Vera Kondudukov', in *Sergei and Vera Kondulukov.* Samara: Agni PH, pp. 5–13. (In Russ.)
5. Pavel'yeva-Kuz'mina, A. (1995) 'Vera Kondulukova, Sergei Kondulukov. Artists of the Volga Region', in Kondulukova, V.I., Kondulukov, S.N. *Artists of the Volga region.* Tolyatti: Sovremennik, pp. 5–12. (In Russ.)
6. Rozhin, A.I. (2003) 'Mastery and inspiration', in Rozhin, A.I. (ed.). *Vera and Sergey Kondulukov. Painting*. Moscow: SkanruS, pp. 6–31. (In Russ.)
7. Stupin, S.S. (2020) *Art and the limits of the human. Experience of existential art history.* Moscow, Saint Petersburg: Center for Humanitarian Initiatives. (In Russ.)
8. Nietzsche, F. (2021) *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik.* Translated by G.A. Rachinskiy. Moscow, Azbuka. (In Russ.)
9. Berdyaev, N.A. (1989) *Philosophy of freedom. The meaning of creativity.* Moscow: Pravda. (In Russ.)
10. Krivtsun, O.A. (2018) *Basic concepts of art theory. Encyclopedic Dictionary.* Moscow, Saint Petersburg: Center for Humanitarian Initiatives. (In Russ.)
11. Razanov, M.F. (2014) *Professional thoughts and instructions of artists.* Moscow: Atlant-S. (In Russ.)
12. Jung, C.G. (2015) 'Über die Beziehungen der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk', in Jung, C.G. *Archetype and Symbol.* Translated by V.V. Bibichin. Moscow, KANON+, ROOI Reabilitatsiya Publ. (In Russ.)

Информация об авторе

Ступин Сергей Сергеевич, кандидат философских наук, член-корреспондент Российской академии художеств, ведущий научный сотрудник, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Российская Федерация; https://orcid.org/0000-0002-7973-5418, SPIN-код: 3164-0974, stupin-ss@mail.ru.

Information about the author

Sergei Sergeevich Stupin, Cand. Sc. (Philosophy), Corresponding member of the Russian Academy of Arts, Leading researcher of Art Theory Department, Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation; https://orcid.org/0000-0002-7973-5418, stupin-ss@mail.ru.

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

Статья поступила в редакцию 21.05.2022; одобрена после рецензирования 30.05.2022; принята к публикации 04.06.2022.
The article was received by the editorial board on 21 May 2022; approved after reviewing on 30 May 2022; accepted for publication on 4 June 2022.

Искусство Евразии. 2022. № 2 (25). С. 26-35. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2022, (2), pp. 26-35. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 75:7.047(282.2)(510)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.02.002

Река Хуанхэ в современной живописи Китая: художественный образ и средства его воплощения

Хуан Юаньпэн [a], Цинь Тинтин [b]

[a] *Дальневосточный федеральный университет, Владивосток, Российская Федерация;*
[b] *Китайская академия искусств, Пекин, Китайская Народная Республика;*
[a] *https://orcid.org/0000-0002-9326-9126, 861121819@qq.com;*
[b] *mcqtt163@163.com*

Аннотация. В современных живописных работах художники Китая используют особые средства художественной выразительности, чтобы передать мысли и эмоции, связанные с восприятием природы и жизни в целом. Индивидуальный язык, выработанный живописцем, является тем средством, которое максимально раскрывает творческий замысел художника. И каждая успешная работа подчеркивает уникальные методы художественного выражения идеи мастера. На своеобразие индивидуальной формы выражения влияют и среда формирования творческой личности каждого художника, культурный контекст (большое значение имеют и региональные культуры), длительное формирование индивидуального образа мысли и образование, которое получает живописец. Своеобразие регионального культурного наследия и особый ландшафт бассейна реки Хуанхэ создали оригинальный стиль многих художников. Исследование индивидуального художественного языка связано с несколькими аспектами: пространственной композицией, колористикой, структурой мазка и другими. В данной статье проанализирован образ реки Хуанхэ в китайской масляной живописи, а также индивидуальный подход ряда художников к его воплощению.

Ключевые слова: живопись Китая, образ реки Хуанхэ, пространственная композиция, цвет, фактура мазка

Для цитирования: Хуан Юаньпэн, Цинь Тинтин. Река Хуанхэ в современной живописи Китая: художественный образ и средства его воплощения // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 2 (25). С. 26-35. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.02.002.
URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/862.

© Хуан Юаньпэн, Цинь Тинтин, 2022

Original article

The Yellow River in modern Chinese painting: artistic image and means of its expression

Huang Yuanpeng [a], Qin Tingting [b]

[a] *Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russian Federation;*
[b] *China Academy of Arts, Beijing, China;*
[a] *https://orcid.org/0000-0002-9326-9126, 861121819@qq.com;*
[b] *mcqtt163@163.com*

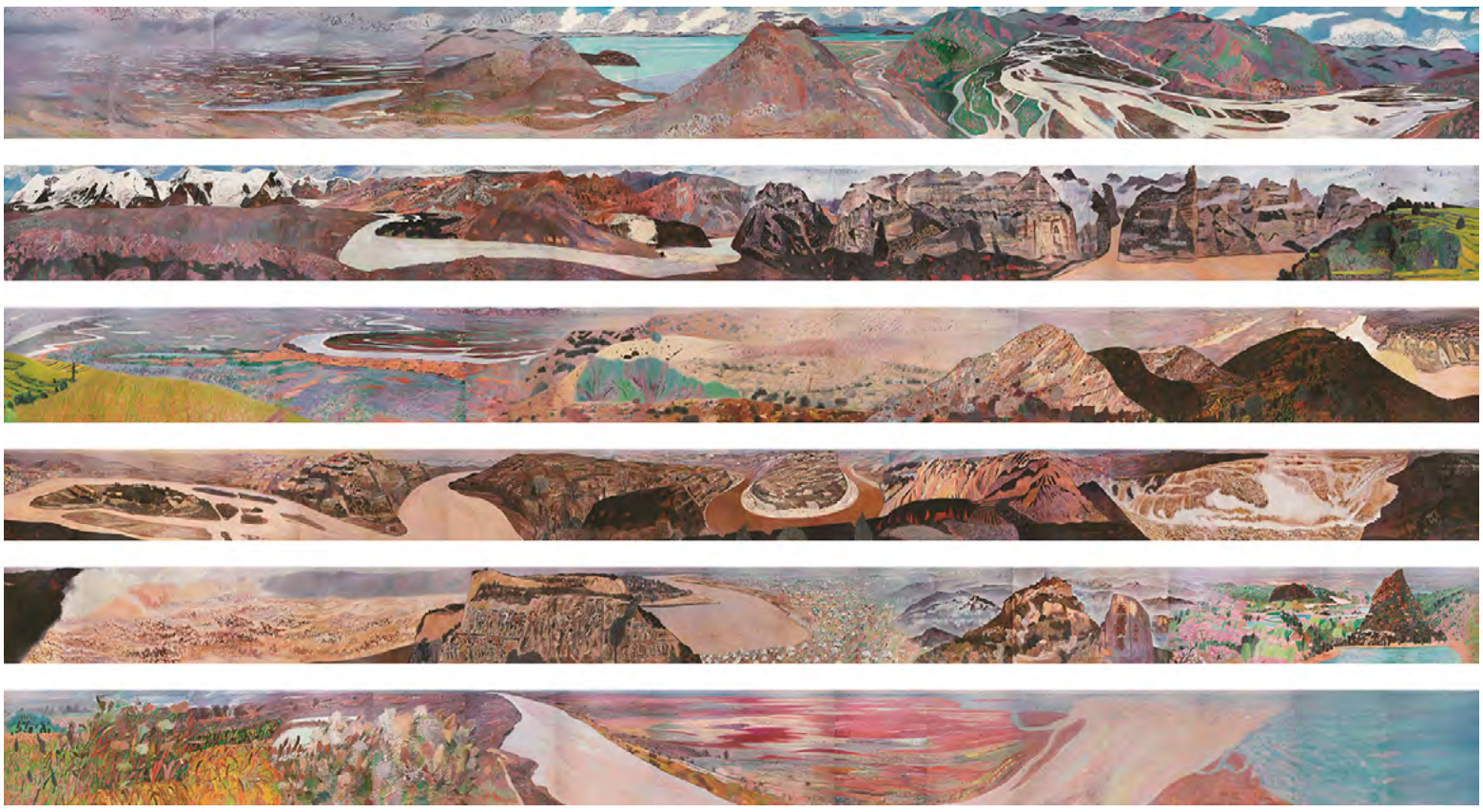
Abstract. Modern Chinese artists, expressing the image of Yellow River, use special means of artistic expression to convey thoughts and emotions related to the perception of nature and life in general. The individual language of the painter is the means that maximizes the artist's creative intent. And each successful work emphasizes the unique methods of artistic expression of the master's idea. The originality of the individual form of expression is also influenced by the environment in which the creative personality of each artist is formed, the cultural context (regional cultures are also of great importance), the long-term formation of an individual way of thinking and the education that the painter receives. The peculiarity of the regional cultural heritage and the special landscape of the Yellow River Basin have created the original style of many artists. The study of an individual artistic language is associated with several aspects: spatial composition, coloring, stroke structure, and others. This article analyzes the image of the Yellow River in modern Chinese oil painting, as well as the individual approach of a number of artists to its expression.
Keywords: Chinese painting, image of the Yellow River, spatial composition, color, stroke texture

For citation: Huang Yuanpeng, Qin Tingting (2022) 'The Yellow River in modern Chinese painting: artistic image and means of its expression', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 26-35. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.02.002. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/862. (In Russ.)

Композиция и пространственные соотношения

Для масляной живописи композиция является основным способом выражения авторского замысла художника. Сам метод компоновки имеет очень тесную связь с воплощаемым на холсте предметом, а постоянное развитие форм композиции коррелирует с меняющейся средой современного искусства, и в частности живописи [1, с. 77]. Развитие и трансформация искусства масляной живописи, ее принципов и традиций в Китае тесно связаны с функционированием западных культурных тенденций. С 80-х годов прошлого века многие молодые художники-живописцы в этой стране начали смело создавать картины маслом, близкие к западным культурным характеристикам. В этих полотнах в полной мере отразилась любовь художников к жизни. Можем сказать, что развитие масляной живописи в Китае является, по сути, постепенным процессом постижения и освоения западного искусства и культуры.

По мере освоения этого нового для Китая вида искусства художники всё чаще обращались к исследованию местной культуры. Следует отметить, что на современные живописные произведения, раскрывающие образ великой китайской реки Хуанхэ, оказывают огромное влияние традиции собственно китайской живописи. Благодаря влиянию китайских традиционных ценностей живопись является соединением сердца и кисти, неба и человека. В этом единстве воплощается гармоничное мировосприятие во всем процессе создания картины. Основным средством художественной выразительности традиционной



1. **Ван Кэцзюй. Река Хуанхэ.** Длинный свиток, основная часть. 2009–2019. Холст, масло. 200 x 1600. Музей изобразительных искусств Китая

китайской живописи является стиль письма кистью и тушью. С прогрессом гуманистической мысли китайская живописная композиция больше концентрируется на «свободном стиле». В каждой композиции проявляется индивидуальный характер, а это касается не только формы, но и содержания композиции. Таким образом реализуется свобода мысли и творчества в живописи маслом.

Появление нескольких смысловых центров в композиции современных китайских живописных картин объективно повлияло на особого рода пространственное решение произведений. Многие художники, выбирающие основной темой творчества образ реки Хуанхэ, склоняются к плоскостности изображения. Основным критерием композиционного построения при этом являются не перспектива и объем, а плоскость, свобода пространства, а также такая категория, как время. В основе живописных картин зачастую сочетаются объективные формы и их эстетические воплощения, которые то объединяют композицию, то вновь разбивают ее. Композиция, построенная на этих основаниях, фактически отражает принцип «всё течет, всё изменяется», и таким образом художник ищет музыкальность и динамику произведения. Использование этого метода может создать эффект путешествия во времени и пространстве, когда мы видим все вещи в разное время и в разных местах на одном холсте. Пространственная структура многих современных живописных работ многомерна, и картина представляет собой некую вневременную локацию. Такая структура не отражает ни исключительно темпоральной, ни исключительно пространственной логики композиционного построения. Однако, по словам художников, именно этот принцип соответствует необходимости отталкиваться от реальности и воспроизводить в картине художественные обобщения.

Известный китайский художник-живописец, работающий маслом, Ван Кэцзюй провел глубокое исследование истории и современного состояния взаимодействий между китайской и западной культурами и обобщил целый ряд новых собственных концепций. В своей последней работе — длинном живописном свитке «Река Хуанхэ», выполненном маслом (рис. 1),— он выступает как исследователь ландшафта, окружающего реку Хуанхэ, и в то же время демонстрирует уникальный язык масляной живописи. На свитке открывается величественное зрелище бурлящей реки Хуанхэ, которая протекает через горные хребты и террасы долин, степи Внутренней Монголии, Лёссовое плато и Северо-Китайскую равнину и стремительно впадает в море. В своем «Дневнике реки Хуанхэ» художник пишет, что этот длинный свиток был задуман еще в 2009 году в Шаньси, в июне 2016 года в Цзиньчжуне началась работа, к осени и зиме 2017 года были полностью завершены подготовительные мероприятия, а в мае 2018 года с водопада Хукоу начался этап живописного воплощения замысла. С июля по август 2018 года художник работал у истоков реки Хуанхэ в провинции Цинхай,

а в октябре 2018 года уже в Шаньдуне у устья реки Хуанхэ. В сентябре 2019 года он отправился в путь, который растянулся на более чем 40 000 километров.

Законченная работа Ван Кэцзюя в общей сложности составила 16 метров в длину и 2 метра в высоту [2, с. 53]. Художник использует композиционный прием традиционной китайской живописи, причем именно форма свитка позволила художнику умело объединить море Синсю, озеро Джалинг и озеро Орин-Нур у истока реки Хуанхэ, а также ландшафт Данься в ее верховьях, снежные горы Анимацин, равнину Хэтао, скалы Иньшань, водопад Хукоу в среднем течении, залив Цянькунь, ущелье Цзиньшань, пещеру Цзяочжоу, пещеру в уезде Цзясянь, грот Гунъи, горы Тайшань в низовьях, весенний пейзаж Кэхуа провинции Цзинань, эстуарий в Дунъине и другие яркие пейзажи бассейна великой китайской реки.

Осенью 2019 года Ван Кэцзюй показал публике длинный свиток «Река Хуанхэ» в Дунъине — там, где река впадает в море. На открытии экспозиции художник пояснил: «Я хотел во всей красе показать нашу матушку Хуанхэ себе, своим коллегам, своим друзьям. Мой творческий путь — это поклон и благодарность великой реке за то, что она дала жизнь этой земле и этой нации. Я благодарен реке за тот зов, что разбудил смелость написать ее образ». После демонстрации в Национальном художественном музее Китая в октябре 2020 года произведение «Река Хуанхэ» привлекло к себе всеобщее внимание. Цзинь Шаньи, почетный председатель Ассоциации китайских художников, сказал на открытии выставки: «Искусство длинных свитков — это древнейшая китайская традиция, но длинные свитки в масляной живописи — безусловно, новое слово в искусстве. Я восхищаюсь Ван Кэцзюем, он посвятил много времени, путешествуя вдоль реки Хуанхэ, создавая замечательное произведение, общий внутренний настрой которого заслуживает похвалы. Созданный длинный свиток точно отражает дух китайского народа, жизнь и культуру Китая». В одном из интервью Ван Кэцзюй сказал: «Я использую кисть, чтобы исследовать и совершать паломничество. Картина “Река Хуанхэ” — это не только пейзаж и виды реки, но и выражение неукротимого и стойкого духа, а также чувства глубокого уважения художника, выросшего на этой земле, к своей Родине и своему народу» [3, с. 15]. Ван Кэцзюй решил передать этот длинный свиток государству, сказав, что «это произведение не должно принадлежать какому-либо одному лицу, а должно стать собственностью народа или страны» [4, с. 27].

Длинный свиток Ван Кэцзюя «Река Хуанхэ» передает бесконечную жизнь реки-матери, наполненную душевной чистотой и простыми эмоциями. Несмотря на масштаб работы, рациональная компоновка композиции картины и индивидуальный подход художника к формированию пространства создали атмосферу импровизационной непосредственности. В этом произведении отражены и неохватная мощь великой реки, и красота окружающей природы, и вдохновение художника.

Цвет как средство художественной выразительности

Художественный образ — это фундаментальная составляющая живописного искусства, структуру образа, его выразительность, соответствие реальности мы можем воспринять только визуально [5, с. 48]. Что касается искусства масляной живописи, то цвет — самый главный художественный фактор в этом виде творчества, причем именно эта особенность отличает живопись европейскую от традиционного китайского искусства [6, с. 4]. До появления импрессионизма европейская масляная живопись уделяла больше внимания взаимосвязи цвета и рисунка, а французские импрессионисты подняли теоретическое понимание цвета на новый уровень, что сделало европейское искусство богаче и прекраснее. Цвет является основным средством художественной выразительности в искусстве живописи, а также подлинным и искренним отражением чувств и эмоций художника. Цвет не только воспроизводит явления объективной реальности, но и как субъективный фактор раскрывает творческий замысел художника, его отношение к этой реальности. Красота природы и богатая культура бассейна реки Хуанхэ формируют у художника особое понимание цвета. Кроме того, колористическая составляющая различных ландшафтов в разное время года демонстрирует огромный потенциал для живописного творчества.

Известный художник Бай Юйпин вырос на северо-западе провинции Шаньси, на границе с Внутренней Монголией. Юг Шаньси — это удивительная по красоте территория. Здесь, в отличие от северной части, уже нет величественных горных хребтов Тайхан, на смену им пришли мягкие и спокойные очертания склонов. И в произведениях художника белый и желтый цвета составляют главную колористическую базу. Будь то вечные снега или осенний пейзаж на холсте — всё это заставляет нас прочувствовать красоту природы и творческий пафос, рожденный в глубине души живописца.

«Напоенная золотом осень» (рис. 2) — это хрестоматийное произведение художника Бая Юйпина, где также воплощен образ реки Хуанхэ. В процессе работы Бай Юйпин использовал метод первоначального наброска с натуры и последующей корректировки в мастерской. Именно поэтому

2. **Бай Юйпин. Напоенная золотом осень.** 2014. Холст, масло. 130 x 180. Музей изобразительных искусств Китая

цветовая гамма в картине звонкая, а общий композиционный строй одухотворен, и зритель чувствует свое присутствие перед раскрывающимся видом. Наиболее ярким и осевым элементом композиции является желтый цвет — цвет почвы. Художник дополнительно усиливает его, делая наиболее значимой составляющей в произведении. Бай Юйпин восхищается причудливой игрой света и цвета, которая заставляет реку Хуанхэ то появляться, то исчезать. Цвет желтой почвы постоянно изменяется, становясь то более ярким, то более приглушенным, что сообщает зрителю чувство непостижимости. Это острое, кульминационное состояние природы Лёссового плато, через которое протекает великая река, формирует мощный, и в то же время утонченный, изысканный образ Хуанхэ. Художник в своих живописных работах мастерски использует густой, насыщенный цвет и зачастую строит композиции на основе черного, что придает его работам особый шарм традиционной китайской живописи.

Наиболее репрезентативная работа Бай Юйпина «Напоенная золотом осень» демонстрирует тенденцию перехода от этюда к станковой живописи. Художник строит композицию, работает над напряжением цвета, над органичным соединением цвета и формы. Работы Бай Юйпина реалистичны, нацелены на создание выразительного образа, имеющего яркие черты этюдности, и наиболее важным средством художественной выразительности в них является тщательная колористическая проработка, основанная на единстве в изменениях, законах контраста и гармонии. Например, в его «Серии Хуанхэ» (рис. 3, 4) цветовая гамма основывается на вариациях коричнево-желтого, землисто-желтого, темно-желтого и светло-желтого оттенков с вкраплениями черного и насыщенного коричневого. Мы видим богатые изменения цвета, мощные контрасты, но в то же время и гармоничную по колористике композицию.

Картины Бай Юйпина на тему Хуанхэ — это не отстраненное изображение пейзажа Хуанхэ, а выражение жизненного опыта и глубокой любви художника к природе. «Серия Хуанхэ» этого художника не только сохраняет свежесть и непосредственность этюдной живописи, но идет в сторону большего художественного обобщения и выразительности.

3. **Бай Юйпин. Берег Хуанхэ.** 2013. Холст, масло. 60 x 80. Фото предоставлено художником

4. **Бай Юйпин. Хуанхэ – 2.** 2014. Холст, масло. 60 x 80. Фото предоставлено художником

В современной китайской живописи маслом цвет стал для художников важным средством передачи эмоционального состояния и переживания. Пейзаж, исполненный на пленэре, является уже не только способом отработки колористических отношений, но и основным направлением развития современного искусства Китая, в котором особо значимым становится субъективный взгляд художника на воспроизводимый образ.

Знаковая работа Ван Кэцзюя «Река Хуанхэ» также демонстрирует тот факт, что масляная живопись как техника не служит исключительно для изображения живой природы. Работы Ван Кэцзюя основаны на реализме с элементами экспрессионистских подходов к изображению пейзажа. Самым важным элементом творчества художника является крайне выразительная подача цветовой гаммы. Главная задача в плане колористического решения композиции заключается в поиске гармонии между динамикой цвета и его статикой, контрастными и монохромными отношениями, именно это делает цвет выразительным. Если мы вернемся к уже упомянутой работе «Река Хуанхэ», то увидим, что фрагмент, изображающий великую реку от местности Энгэбэ Внутренней Монголии до водохранилища Сяоланди провинции Хэнань, представляет собой вариацию одной и той же цветовой гаммы: коричневый, желтый, темно-желтый и светло-желтый цвета с несколькими акцентами темных и коричневых тонов. Мы видим насыщенные контрастные цветовые комбинации, но они переданы гармонично и сбалансированно.

Следует сказать, что свиток «Река Хуанхэ» — не просто пейзаж, а яркое эмоциональное высказывание художника. На протяжении всего вида — от истока реки Хуанхэ до ее устья — работа не только сохраняет реальную свежесть восприятия натуры, но и преодолевает ограничения, свойственные пленэру. Это не копия ландшафтных фотографий знаменитых гор, долин и озер, но портрет духа реки Хуанхэ.

Фактура мазка

Техника нанесения мазка также является одним из важных факторов реализации индивидуального языка художника-живописца. Разнообразие в живописной технике ярко раскрывает манеру художников. Можно сказать, что мазки в масляной живописи имеют то же значение, что и линии в китайской живописи (гохуа) — тонкие или толстые, длинные или короткие, легкие или тяжелые. Соотношение мазков или линий демонстрирует динамику и ритм. Кроме того, мазки в масляной живописи являются важным средством выражения художественной концепции [7, с. 46].

В своих пейзажах Ван Кэцзюй наносит красочный слой длинными полосами. Эти динамичные линии цвета в последовательном или послойном наложении создают образ природы — деревьев и цветов, полный жизненной силы и гармоничной красоты.

Другой живописец Цуй Гоцян в своей картине «Река Хуанхэ» полностью раскрывает образ через живописную технику: продольные пятна краски создают зримый эффект размытой дождем

почвы. Более того, все фактуры, которые художник видит в пейзаже, приобретают свое живописное воплощение, ни один мазок не повторяется, а это, в свою очередь, позволяет сделать изображение более реалистичным. Этот подход перешел в масляную живопись из традиционной китайской живописи (гохуа), в которой большое значение приобретает структура нанесения цвета, или мазок. Так, например, в гохуа широко распространены полосы, капли и брызги краски. Кроме того, структура мазка важна для достижения художественной выразительности. Так, например, ровные, спокойные движения кисти создают светлое настроение, а прерывистые мазки сообщают зрителю тяжелое чувство. Сама форма изображаемых объектов напрямую зависит от структуры мазка, и многие современные художники, работающие маслом, достигли определенных высот в этом направлении.

Термин «текстура» часто упоминается нами в повседневной жизни, все вещи в мире имеют свои характеристики поверхности, кроме того, деревья, земля и небо имеют собственные визуальные характеристики. Передача текстуры объектов является одной из важных задач масляной живописи. Это формирует рациональную основу для живописного произведения. Разные фактуры демонстрируют многообразие визуальных эффектов, а это, в свою очередь, является важной составляющей выразительности произведения в целом. Передача текстуры предметов производится за счет плотности наложения цвета, наполнения мазка, дополнительных средств. Однако, как и любое другое средство художественной выразительности, «фактурная живопись» целесообразна только в разумных пределах, здесь очень важно чувство меры, позволяющее раскрыть индивидуальность художника и композиционные особенности самого произведения.

Тематика живописных полотен, связанная с пейзажами реки Хуанхэ, обеспечивает широкое поле художественных поисков и приложения мастерства художника-живописца в плане отображения текстуры и формы объектов, что, в свою очередь, обогащает и содержание произведения. Художники часто используют прием многослойного наложения красок, что, с одной стороны, делает цвет более глубоким, а с другой — усиливает мощь и масштаб пейзажа Лёссового плато.

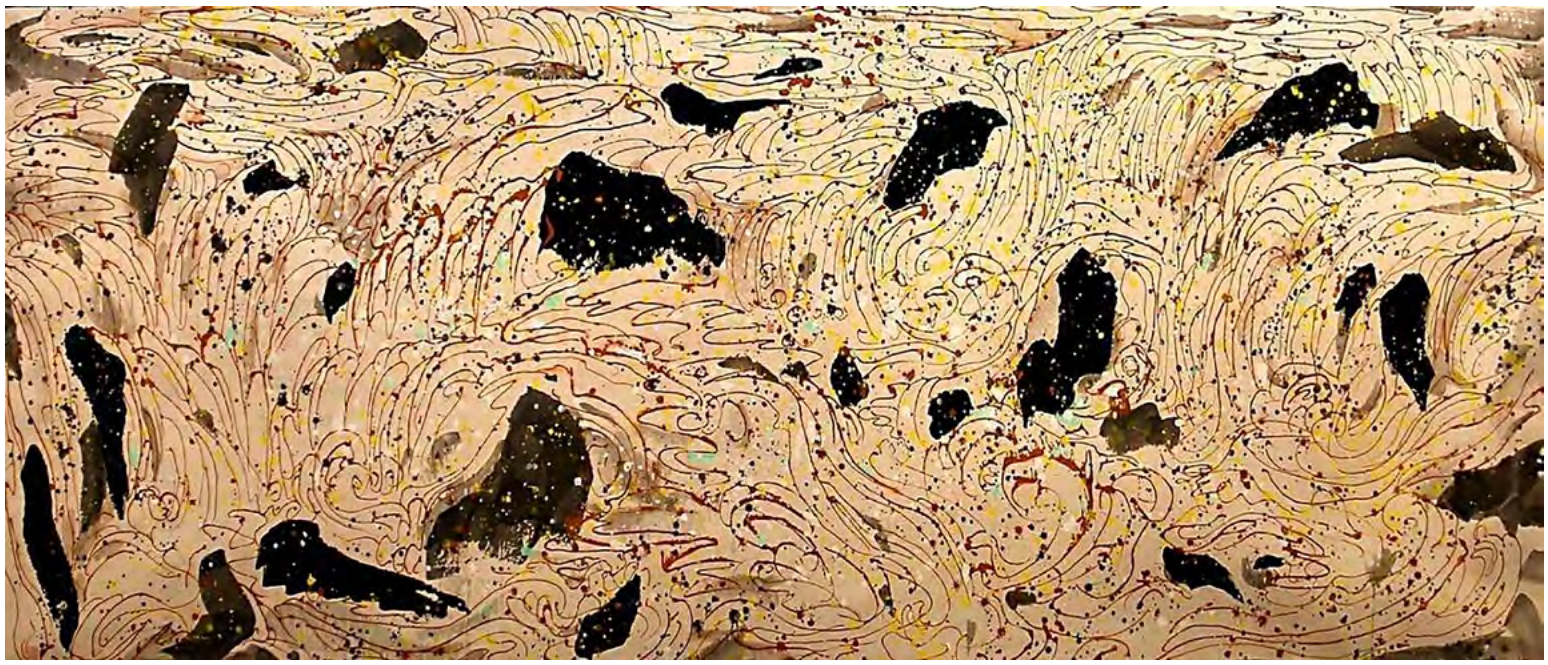
Для достижения особой реалистичности и усиления визуального воздействия картины ряд современных художников модифицируют фактуру живописного произведения, добавляя в масляную краску песок, древесную стружку и другие материалы. Другим приемом в живописном творчестве, позволяющим максимально точно отобразить фактуру предмета, является использование мастихина, который может создавать множество фактурных эффектов и тем самым повысить художественную выразительность произведения. Однако текстурирование изображаемого объекта производит эффект только в том случае, когда сочетается с замыслом художника и передает эмоциональное состояние пейзажа. Резкая контрастность в фактурах зачастую выглядит гротескно.

Современные материалы открыли новые возможности для живописного искусства, поскольку появляются возможности для выхода за пределы традиционных творческих форм, исключения эстетической усталости со стороны зрителя, развития творческого потенциала самого художника. Наложение красочного слоя в зависимости от задач художника может быть более прозрачным или более густым, тонким или пастозным, или даже густым и грубым для достижения эффекта неровности. Для изменения фактуры некоторые художники добавляют в краски песок или опилки, а живописная поверхность обрабатывается различными химическим препаратами, полировкой, окуриванием. Это позволяет достичь идеального живописного эффекта.

Известный в современном Китае художник-живописец У Гуаньчжун является основоположником и практиком художественного подхода, предусматривающего сочетание китайской и западной культуры. Он долго изучал историю их взаимодействия, а затем сформулировал новую творческую концепцию в качестве основной идеи для создания своих живописных работ. Сам художник отмечает: «Для меня живопись маслом и монохроматическая живопись тушью — это как путь по суше или по воде, таким образом, получается, что я двигаюсь в двух пространствах. Такие двойные переходы, конечно, тяжелее, чем дорога в одну сторону, но в то же время мне легче преодолеть трудности и не оказаться в безвыходной ситуации, когда все ресурсы исчерпаны» [8, с. 83]. В своих картинах маслом он не обращает особого внимания на построение статичной формы на поверхности, но делает акцент на передаче общего состояния произведения и экспрессивности живописных средств, а именно на сочетании точек, линий и плоскостей в композиции. Комбинируя различные фактуры, доступные масляной живописи, продуманную технику наложения цвета, художник концентрируется на своих чувствах и переживаниях, что раскрывает мировоззрение художника и его взгляд на искусство. Благодаря собственным исследованиям западного искусства и культуры Китая У Гуаньчжун создает работы, которые содержат интересные творческие находки и имеют определенные перспективы.

«Река Хуанхэ» (рис. 5) — репрезентативная работа У Гуаньчжуна. В картине он использует линии

5. **У Гуаньчжун.**
Река Хуанхэ.
1997.
Бумага, тушь.
145 x 368.
Шанхайский
художественный музей



6. **У Гуаньчжун.**
Рёв.
1998.
Холст, масло.
80 x 200.
Художественная галерея
Сингапура

в качестве основного средства художественной выразительности, среди них размещает черные пятна, показывающие стремительные пороги реки. Это новаторство в построении композиции и технологии живописного решения оказало значимое влияние на развитие современной китайской масляной живописи. В своей картине маслом «Рёв» (рис. 6) У Гуаньчжун в полной мере использует характерные особенности наложения краски как кистью, так и мастихином, создавая перекрывающие друг друга и изменяющиеся цветовые блоки. Нам представлен не визуальный, а интуитивный образ клокочущих волн, которые бьются о берег, мощных валов, набегающих на берег реки Хуанхэ. В сравнении этих двух картин, изображающих реку Хуанхэ, мы видим различные эффекты, возникающие вследствие разнообразия используемых приемов нанесения краски, а также интересные результаты, к которым пришел У Гуаньчжун в ходе исследования и применения на практике синкретичного художественного языка, сочетающего элементы китайской и западной живописи.

У Гуаньчжун подробно исследовал концепции Ши Тао и исходя из собственного творческого опыта написал эссе под названием «Бимо сведено к нулю» [9] *(«бимо» 笔墨 — кит. букв. «кисть и тушь» — техника китайской традиционной живописи, комплекс приемов реализации художественного замысла.— Прим. перев.).* В этой работе автор выдвигает следующий тезис: «Вне произведения, вне творческого процесса бимо не имеет значения». У Гуаньчжун подчеркивает, что бимо является неотъемлемой частью творческого процесса, а творчество, ремесло живописца — это всего лишь средство выражения мыслей и чувств художника. Искусство безгранично, а возможности бимо имеют свои пределы [8, с. 136]. Независимо от того, какова фактура наложения красочного

слоя в картине, она должна соответствовать теме произведения, лишь в этом случае живописное произведение может стать средством актуализации мировоззрения автора. В этом отношении бимо может иметь смысл. Выразительные средства современной масляной живописи богаты и разнообразны. Каждый художник-живописец находится в постоянном творческом поиске своего индивидуального почерка. Применительно к современной китайской живописи важно продолжать исследования в области технических особенностей живописи, это будет способствовать более глубокому пониманию китайской традиционной культуры.

Заключение

Масляная живопись в Китае развивается в контексте современного мирового искусства, и творчество китайских живописцев конца XX — начала XXI века отличается разнообразием и поиском индивидуальных средств художественной выразительности. В этот период главной задачей для современных художников-живописцев, на наш взгляд, является, с одной стороны, соответствовать общим тенденциям развития этого вида искусства, а с другой, впитывая опыт западных художественных поисков, по-новому осмыслить традиционную китайскую живопись. В этой статье мы проанализировали ряд живописных работ, изображающих реку Хуанхэ и основанных на новаторских для китайского искусства концепциях и приемах. Главное, что объединяет картины,— это сочетание глубокого осмысления образа и тщательно продуманной пространственной композиции картины, фактуры и других средств художественной выразительности. Новый облик и жизненная сила, необходимые для дальнейшего развития китайской масляной живописи, формируются из соотношения лучших качеств западного искусства и традиционного искусства Китая.

Список источников

1. 程媛媛. 当代油画的构图特点与发展趋势. 艺海. 2013 (8). P. 77–78 [Чэн Юаньюань. Композиционные характеристики и тенденции развития современной масляной живописи // Искусство. 2013. № 8. С. 77–78].
2. 王克举. 母亲河之诗—与王克举谈黄河长卷创作. 爱尚美术. 2019 (6). P. 54–73 [Ван Кэцзюй. Матушка-река (беседа с художником Ван Кэцзюем о создании длинного свитка «Река Хуанхэ» // Выдающиеся произведения изобразительного искусства. 2019. № 6. С. 54–73].
3. 水天中. 王克举和他的黄河. 油画艺术. 2020 (3). P. 15–17 [Шуй Тяньджун. Ван Кэцзюй и его река Хуанхэ // Искусство масляной живописи. 2020. № 3. С. 15–17].
4. 王克举. 创作自述. 油画艺术. 2020 (3). P. 27–32 [Ван Кэцзюй. Автобиографический жанр произведения // Искусство масляной живописи. 2020. № 3. С. 27–32].
5. 朱歌昊孙献华. 素描造型艺术: 绘画艺术的重要根基. 美术教育研究. 2020 (21). P. 48–50 [Чжу Гэхао. Сунь Сяньхуа. Набросок в изобразительном искусстве: основа живописи // Исследования в области художественного образования. 2020. № 21. С. 48–50].
6. 李一. “中国画色彩问题研讨会”发言摘要. 美术观察. 1998 (10). P. 4–16 [Ли И. Краткое описание выступления на конференции по вопросам цвета в китайской национальной живописи // Обозреватель живописи. 1998. № 10. С. 4–16].
7. 赵海亭. 油画风景地域性的表现因素. 美术大观. 2012 (6). P. 46 [Чжао Хайтин. Средства художественной выразительности живописи маслом на примере пейзажа // Grand View of Fine Arts. 2012. № 6. С. 46].
8. 吴可雨著. 吴冠中. 河北教育出版社. 2010年11月. 255 p. [У Гуаньчжун / под ред. Ву Кеюй. Хэбэй: Хэбэйское образовательное издательство, 2010. 255 с.].
9. 吴冠中. 笔墨等于零. 明报月刊. 1992 (3). P. 44–45 [У Гуаньчжун. Бимо сведено к нулю // Мин Пао. 1992. № 3. С. 44–45].

References

1. Chéngyuànyuàn. Dāngdài yóuhuà de gòutú tèdiǎn yǔ fāzhǎn qūshì. Yì hǎi. 2013 (8). P. 77–78 [Cheng Yuanyuan (2013) ‘Compositional Characteristics and Development Trends of Contemporary Oil Paintings’, *Hì hǎi*, (8), pp. 77–78]. (In Chinese)
2. Wángkèjǔ. Mǔqīn hé zhī shī — yǔ wángkèjǔ tán huánghé chángjuàn chuàngzuò. Ài shàng měishù. 2019 (6). P. 54–73 [Wang Keju (2019) ‘Poems of the Mother River’, *Ài shàng měishù*, (6), pp. 54–73]. (In Chinese)
3. Shuǐ tiān zhōng. Wángkèjǔ hé tā de huánghé. *Yóuhuà yìshù*. 2020 (3). P. 15–17 [Shui Tian Zhong (2020) ‘Wang Keju and his Yellow River’, Yóuhuà yìshù, (3), pp. 15–17]. (In Chinese)

4. Wángkèjǔ. Chuàngzuò zìshù. Yóuhuà yìshù. 2020 (3). P. 27–32 [Wang Keju (2020) 'Creation narration', *Yóuhuà yìshù*, (3), pp. 27–32]. (In Chinese)
5. Zhū gē hào sūnxiànhuá. Sùmiáo zàoxíng yìshù: Huìhuà yìshù de zhòngyào gēnjī. Měishù jiàoyù yánjiū. 2020 (21). P. 48–50 [Zhu Gehao, Sun Xianhua (2020) 'Drawing Art: The Important Foundation of Painting Art', *Měishù jiàoyù yánjiū*, (21), pp. 48–50]. (In Chinese)
6. Lǐ yī. "Zhōngguóhuà sècǎi wèntí yántǎo huì" fāyán zhāiyào. Měishù guānchá. 1998 (10). P. 4–16 [Li Yi (1998) 'Summary of the speech on Symposium on Color Issues in Chinese Painting', *Měishù guānchá*, (10), pp. 4–16]. (In Chinese)
7. Zhàohǎitíng. Yóuhuà fēngjǐng dìyù xìng de biǎoxiàn yīnsù. Měishù dàguān. 2012 (6). P. 46 [Zhao Haiting (2012) 'The Expression Factors of the Regionality of Oil Painting Landscape', *Grand View of Fine Arts*, (6), p. 46]. (In Chinese)
8. Wúkěyǔzhe. Wúguānzhōng. Héběi jiàoyù chūbǎn shè. 2010 Nián 11 yuè. 255 P. [Wu Keyu (ed.) (2010) *Wu Guanzhong*. Hebei: Hebei Education Press]. (In Chinese)
9. Wúguānzhōng. Bǐmò děngyúlíng. Míngbào yuèkān. 1992 (3). P. 44–45 [Wu Guanzhong (1992) 'Pen and Ink equal to zero', *Ming Pao Monthly*, (3), pp. 44–45]. (In Chinese)

Информация об авторах

Хуан Юаньпэн, аспирант, департамент искусств и дизайна Школы искусств и гуманитарных наук, Дальневосточный федеральный университет, Владивосток, Российская Федерация; https://orcid.org/0000-0002-9326-9126, e-mail: 861121819@qq.com.

Цинь Тинтин, научный сотрудник, Китайская академия искусств, Пекин, Китайская Народная Республика; e-mail: mcqtt163@163.com.

Перевод с китайского: С.М. Белокурова.

Information about the authors

Huang Yuanpeng, Postgraduate Student, Department of Arts and Design, School of Arts and Humanities, Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russian Federation; https://orcid.org/0000-0002-9326-9126, e-mail: 861121819@qq.com.

Qin Tingting, Research Fellow, China Academy of Arts, Beijing, China; e-mail: mcqtt163@163.com.

Translated from Chinese by S.M. Belokurova.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.
The authors declare that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 26.02.2022; одобрена после рецензирования 18.04.2022; принята к публикации 29.04.2022.

The article was received by the editorial board on 02 Feb 2022; approved after reviewing on 18 Apr 2022; accepted for publication on 29 Apr 2022.

Искусство Евразии. 2022. № 2 (25). С. 36-45. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia. 2022. (25), 36-45. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 7.031.2
DOI: 10.46748/ARTEURAS.2022.02.003

Экспедиции Русского музея в Беломорскую Карелию (1958–2021)

Антропова Ирина Анатольевна [a]

[a] *Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, Российская Федерация*
[a] *Irenanel@mail.ru*

Аннотация. Статья посвящена более чем шестидесятилетней истории изучения Беломорской Карелии сотрудниками Русского музея. Приводятся основные этапы экспедиционных исследований начиная с 1950-х годов. Их целью было общее обследование территории, выявление сохранившихся памятников старины и вывоз наиболее ценных и пострадавших из них в Ленинград. Дается описание наиболее интересных находок: икон, книг, поклонных крестов, в том числе деревянного резного Распятия из Муезерского монастыря. Характеризуются методы работы с найденными артефактами: идентификация древесины, рентгенографирование и съемка в УФ-лучах; анализ химического состава авторского и поновительского живописных слоев и металлизированного покрытия икон. Отмечается, что благодаря появлению современных технологий проводимая работа выходит на новый уровень исследований.
Ключевые слова: Русский музей, Карелия, деревянное зодчество, икона, поклонный крест, Муезерский монастырь, Кемь

Для цитирования: Антропова И.А. Экспедиции Русского музея в Беломорскую Карелию (1958–2021) // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 2 (25). С. 36-45. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.02.003. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/860.

© Антропова И.А., 2022

Original article

Expeditions of the Russian Museum to the White Sea Karelia (1958–2021)

Irina A. Antropova [a]

[a] *State Russian Museum, Saint Petersburg, Russian Federation*
[a] *Irenanel@mail.ru*

Abstract. The article is devoted to the more than 60 years of history of the study of the White Sea Karelia by the employees of the Russian Museum. The main stages of expeditionary research, starting from the 1950s, are given, which aimed at a general survey of the territory, identifying the surviving monuments of antiquity and exporting the most valuable and affected of them to Leningrad. The author gives a description of the most interesting finds: icons, books, worship crosses, including a wooden carved Crucifixion from the Muezersky Monastery. Such methods of working with found artifacts as wood identification, radiography and shooting in ultraviolet rays, analysis of the chemical composition of author's and innovative painting layers and metallized coating of icons are characterized. It is noted that in connection with the advent of modern technologies, the ongoing work is reaching a new level of research.
Keywords: Russian Museum, Karelia, wooden architecture, icon, worship cross, Muezersky Monastery, Kem

For citation: Antropova, I.A. (2022) 'Expeditions of the Russian Museum to the White Sea Karelia (1958–2021)', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 36-45. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.02.003. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/860. (In Russ.)

Введение

В истории формирования коллекции любого крупного музея страны есть страницы, связанные с экспедиционной деятельностью, ставящей целью обнаружить, зафиксировать на месте или вывезти памятники старины. Русский музей также не остался в стороне от этой деятельности, начав экспедиции еще в дореволюционный период и продолжив их в 1920–1930-е годы совместно с Ленинградским областным музейным фондом. Прерванная Великой Отечественной войной работа по обнаружению церковных древностей была возобновлена в середине 1950-х годов. Первыми стали непродолжительные выезды в определенные церкви и монастыри Ленинградской, Новгородской областей и Республики Карелия, но уже с 1957 года поездки приобрели массовый характер, когда планомерное обследование включало большие территории [1]. В 1958 году экспедиционная деятельность была признана делом государственного значения. Министерствами культуры РСФСР и СССР было издано несколько приказов и инструкций, и вскоре многие музеи страны включились в эту работу [2]. За Русским музеем было закреплено обследование Республики Карелия, а также Ленинградской, Вологодской, Новгородской, Мурманской, Архангельской и Псковской (частично) областей. Реконструкция основных этапов экспедиций в Беломорскую Карелию и анализ результатов составляют *цель* настоящей статьи; в качестве *методов* используются стилистический анализ, историко-хронологический и нарративный методы.

Экспедиционные исследования Беломорской Карелии: находки и методы изучения

Территории Северной Карелии в силу известной древней принадлежности к землям Великого Новгорода и позже к Соловецкому монастырю, а также относительной близости к Ленинграду обследовались сотрудниками музея одними из первых. За несколько лет начиная с 1958 года состоялось четыре поездки, в которых руководителем была научный сотрудник отдела древнерусского

искусства Э.С. Смирнова. Состав экспедиций был разным: в первой участвовала научный сотрудник отдела народного искусства И.Н. Паншина (1958), в других — климатолог Т.В. Черкесова (1960), реставраторы С.Ф. Коненков (1958), И.В. Ярыгина (1960) и Л.В. Федоров (1961)[1]. Маршруты экспедиций, каждый раз составлявшиеся с учетом еще необследованных населенных пунктов, имели различные отправные и конечные пункты. Так, при первом посещении Беломорья в 1958 году экспедиция начала свою работу в деревне Нюхча («Нюхотский посад») и, обследовав последовательно Сумской Посад, Вирму, Беломорск, Шуерецкое, Кемь, завершилась в селе Гридино Кемского района. Иным был путь в 1961 году: первыми стали деревни Сегозеро и Тихвин Бор Медвежьегорского района, после которых экспедиция посетила остров на озере Муе (бывш. Муезерский монастырь, ныне — остров Троицы) и деревню Ковду (Мурманская область).

В отчетах, составленных после большинства экспедиций, отмечаются населенные пункты, которые посещали сотрудники Русского музея, с названием церквей и, при наличии, памятников древнерусского или народного искусства. Из отчетной документации следует, что наибольшее внимание экспедиция уделила Успенскому собору города Кеми, церкви апостолов Петра и Павла села Вирмы и Муезерскому монастырю [3; 4; 5].

Широко известный кемский Успенский собор (1711–1717), являющийся не только одним из самых значительных памятников древнерусского деревянного зодчества, но и визитной карточкой всего Беломорья, обследовался экспедициями Русского музея в 1958 году и дважды в 1960 году (рис. 1). При первом посещении был зафиксирован сохранившийся в церкви иконостас. Его состояние было признано удовлетворительным и на тот момент не требовало срочных вмешательств. Спустя два года Э.С. Смирнова снова побывала в кемском храме. В отличие от предыдущего осмотра, ситуация с состоянием внутреннего убранства церкви существенно ухудшилась. Образовавшаяся протечка в перекрытии восточной части центрального шатра нанесла значительный ущерб живописи иконостаса: на иконах образовались большие вспучивания и выпады грунта вместе с красочным слоем. Живопись на некоторых иконах праотеческого и пророческого ряда была смыта до доски [4, приложение 3]. Кроме того, были зафиксированы отслоение красочного слоя от грунта и осыпи живописи на Царских вратах и храмовом образе «Успение». Для определения объема и характера реставрационных работ в Кемь была командирована реставратор Русского музея И.В. Ярыгина.

1. **Успенский собор в г. Кеми.** Фотография 1958 года. Государственный Русский музей

Во время поездки в августе 1960 года ею были обследованы иконы, находящиеся в трех иконостасах, трапезной, кладовой и на чердаке (?) церкви. Также были проведены работы по демонтажу позднего серебряного оклада с иконы «Успение», которую укрепили и отправили в Русский музей. В результате оперативной работы сотрудников ГРМ удалось спасти прекрасный памятник новгородской иконописи рубежа XV–XVI веков, находящийся ныне в основной экспозиции Русского музея [6]. Остальные иконы церкви, коих на момент экспедиционного обследования сотрудниками Русского музея насчитывалось около трехсот, частично были вывезены в Петрозаводск (ныне — Музей изобразительных искусств Республики Карелия, или МИИ РК) и в Эрмитаж (Ленинград), частично оставлены на месте или утрачены.

Подобная история повторилась и в селе Вирма Беломорского района. В 1958 году экспедиция Русского музея зафиксировала деревянную церковь апостолов Петра и Павла, в которой сохранилось почти всё внутреннее убранство, включая четырехъярусный иконостас с иконами

[1] Антропова И.А. Северные экспедиции отдела древнерусского искусства в 1950–1960-е гг.: к истории формирования коллекции // Страницы истории отечественного искусства : сборник статей по материалам научной конференции. СПб.: Palace editions. 2022. [в печати]

XVI–XVIII веков и богослужебные книги XVII века. Совсем иная картина ждала экспедицию через два года. В отчете 1960 года находим: «В здании протекает кровля. Многие стекла в окнах выбиты. Под потолком гнездятся птицы (как известно, птичий помет наносит живописи непоправимый вред). Специального сторожа для охраны церкви не имеется… Входная дверь осела и открыть ее удалось, лишь подтесав топором сместившиеся доски пола…» [4, с. 1]. В результате изменений температурно-влажностного режима почти на всех иконах образовались вздутия грунта и красочного слоя, включая ранний деисусный чин XVI столетия. Ввиду аварийной ситуации члены экспедиции приняли решение изъять из церкви десять наиболее ценных и пострадавших икон и несколько старопечатных книг. Девять икон поступили в Русский музей, одна икона и восемь богослужебных печатных книг были переданы в Музей-заповедник «Кижи». Позже основную часть икон Виремской церкви перевезли в Петрозаводск (МИИ РК).

После посещения двух храмов и обнаружения большого количества находящихся в них памятников средневекового искусства в таком удручающем состоянии была составлена докладная записка на имя начальника Управления по делам строительства и архитектуры при МКХ КАССР И.Н. Третьякова. Помимо описания гибельных для темперной живописи фактов в записке был изложен перечень обязательных мер, включающий срочный ремонт перекрытий обеих церквей и обследование иконостасов [4, приложение 3].

Одной из самых интересных поездок в Беломорскую Карелию стала экспедиция на труднодоступный остров, находящийся на озере Муе рядом с деревней Ушково (ок. 100 км от Беломорска). Э.С. Смирнова, всегда тщательно готовившаяся к предстоящим командировкам, знала, что бывшая Муезерская пустынь являлась одним из наиболее древних поморских монастырей, основанных выходцами из Соловецкого монастыря в последней четверти XVI столетия [5, с. 3–4]. Исторические сведения, почерпнутые из дореволюционной литературы, не давали, однако, представления о состоянии монастыря в середине XX столетия. Именно поэтому Муезерский монастырь был включен в маршрут одной из экспедиций в июле 1961 года.

В экспедиционном отчете в числе архитектурных монастырских памятников названы Никольская церковь и две часовни: во имя Спаса Нерукотворного и «над гробом Кассиана». Интерьер церкви был разрушен, многие стекла отсутствовали, поздний иконостас, не представляющий музейной ценности, был оставлен на месте (ныне утрачен). Два более ранних образа были вывезены в музеи: икона «Огненное восхождение пророка Илии» конца XVI века в Музей имени Андрея Рублева (МиАР, Москва), икона «Воскресение — Сошествие во ад» второй половины XVII века в МИИ РК (Петрозаводск). В часовне Спаса Нерукотворного были обнаружены два деревянных четырехметровых поклонных креста, один с резным изображением Распятия, другой простой с молитвенными надписями. Второй крест был оставлен на месте. Основа первого также была оставлена в часовне, однако с нее были сняты все резные детали и вывезены в Русский музей (14) и Музей изобразительных искусств в Петрозаводске (1).

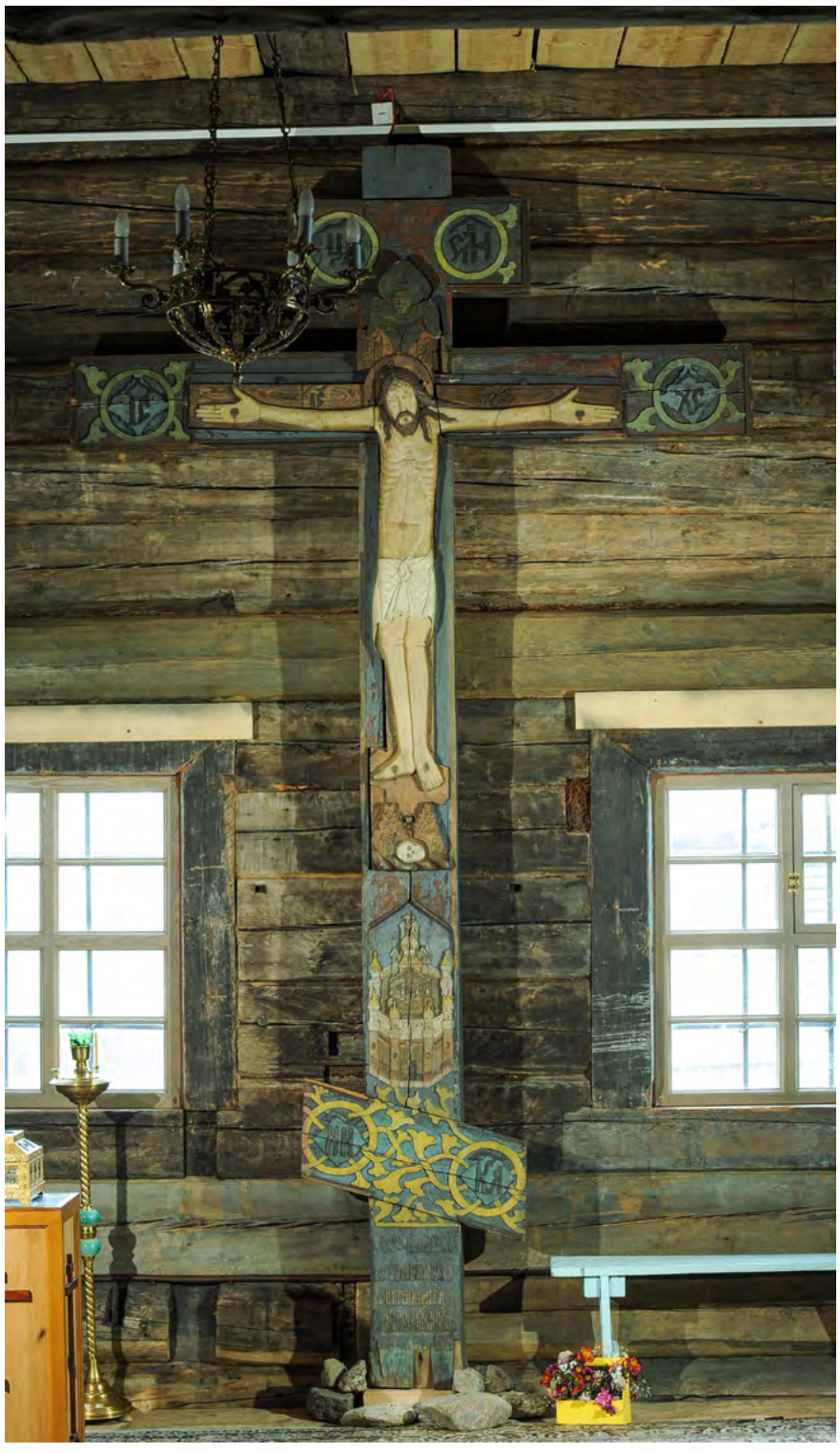
В списке произведений, поступивших из Муезерского монастыря в Русский музей, значатся: каменный крест 1573 г. из Никольской церкви (ДР Кам 256), деревянная резная икона с изображением шатрового храма (ДРД 537) и детали Распятия — доска с резной летописью (ДРД 536), упоминающей имя заказчика, и датой поставления креста в монастыре, резные фигуры Христа (ДРД 524), Святых жен (ДРД 525), Иоанна Богослова и сотника Лонгина (ДРД 526), летящего ангела (ДРД 527), изображение облака и восемь медальонов с монограммами (ДРД 528–535).

Изображение неизвестного ранее поклонного резного полихромного креста было опубликовано в 1964 году [7] и вызвало большой интерес у специалистов, занимающихся древнерусской деревянной пластикой. Были определены характерные художественные особенности резьбы самих скульптурных изображений, а также проведены стилистические аналогии [8, с. 189–195, 246, 250; 9, кат. 57, с. 238–240]. Однако углубленное и всестороннее исследование, включающее технико-технологические особенности этого уникального памятника, началось лишь несколько лет назад [10; 11]. Благодаря архивным документам появилась возможность уточнить датировку этого креста (1681), выяснить подробности о личности заказчика — старце Алексее Ермакове «кемлянине» [12], а также реконструировать сам крест на момент его поставления, выявив конструктивные особенности (рис. 2).

В связи с возобновлением реставрации резных деталей Муезерского распятия из собрания ГРМ в 2018 году начались технико-технологические исследования, включающие в себя идентификацию древесины всех вышеуказанных деталей композиции, рентгенографирование и съемку в УФ-лучах отдельных его фрагментов, а также анализ химического состава авторского и поновительского живописных слоев и металлизированного покрытия [13]. Кроме того, продолжились искусствоведческие изыскания.

В поисках типологических аналогий для Муезерского креста мы обратились к кемским памятникам, поскольку знали, что из Успенского собора происходит самый близкий в художественном и технологическом отношении резной образ

2. **Поклонный крест 1681 года из Муезерского монастыря.** Реконструкция И. Антроповой, В. Торопова



3. **Поклонный крест 1660 года из часовни Успенского Кемского собора.**
Фото: В. Торопов, 2021

4. **Поклонный крест 1654 года из Никольского придела Успенского Кемского собора.**
Фото: В. Торопов, 2021

«Отечество» (ныне — в МИИ РК) [10]. Так, почти случайно были обнаружены сведения о существовании поклонного креста в деревянной часовне при кемском соборе. Удивительно, но редкий по своим художественным особенностям памятник практически не привлекал внимание исследователей и до сих пор оставался неизученным, за исключением кратких упоминаний его в литературе [14, таб. 41, № 1, 3; 15, с. 146; 16, с. 236]. Отметим также, что о кресте не сообщалось ни в одном экспедиционном отчете Русского музея. Поскольку найденные архивные фотографии не проясняли ситуацию и не давали ответа на главный вопрос: сохранился ли крест до наших дней, и, если да, то в каком состоянии он находится,— было решено организовать экспедиционный выезд на место.

Поездка сотрудников Русского музея в Кемь состоялась в мае 2021 года. В состав участников вошли: научный сотрудник отдела древнерусского искусства И.А. Антропова, специалист по химико-биологическим исследованиям А.И. Журавлева, художник–реставратор высшей категории Ж.А. Максименко, заведующий отделом технико-технологических исследований С.В. Сирро и фотограф — ведущий инженер В.Ю. Торопов.

5. **Церковь апостолов Петра и Павла в Вирме.** Фото: И. Антропова, 2021

Новая экспедиция отличалась от обследований 1950–1960-х годов, поскольку ставила перед собой определенные цели и конкретные задачи, связанные с изучением одного памятника, а кроме того, имела в своем распоряжении современные технические средства и оборудование. Вместе с тем некоторая неизвестность и жажда познания роднили ее с экспедициями прошлых лет.

Обнаружилось, что разыскиваемый нами деревянный поклонный крест находится в небольшой часовне-реликварии, расположенной в нескольких метрах от Успенского собора. При первом же осмотре креста стало понятно, что мы имеем дело еще с одним точно датированным памятником Беломорья второй половины XVII века: с двух сторон по нижнему торцу центральной горизонтальной ветви креста сохранилась резная надпись вязью с датой поставления: 2 мая 1660 года[2] (рис. 3). Кроме того, уже на месте, в Никольском приделе Успенского собора был выявлен еще один монументальный крест с резным Распятием. Летопись внизу главной вертикальной ветви креста сильно утрачена, однако нам удалось, как кажется, прочитать дату: 1654 год (рис. 4). И уж совсем неожиданным стало обнаружение центрального ствола (средняя и нижняя перекладины утрачены) еще одного большемерного поклонного креста, в нижней части которого также имелась дата: 1697 год.

Выявление сразу трех монументальных датированных крестов, ранее неизвестных специалистам (или по крайней мере не опубликованных), было сродни чуду, и в условиях ограниченного времени (2 дня) потребовало интенсивной работы всех членов команды. Были проведены натурные исследования (описание, в том числе сохранности и конструктивных особенностей) с измерением всех деталей первого и второго крестов, их подробная фотофиксация, в том числе и макросъемка, а также отобраны материалы для дальнейших технико-технологических и химико-биологических исследований. Итогом краткой поездки в Кемь стало получение значительного количества новых данных, которые даже на предварительном этапе позволяют ввести в научный оборот большой объем фактических, в том числе и естественнонаучных сведений о резных полихромных памятниках Беломорской Карелии второй половины XVII столетия. Подчеркнем, что подобные исследования произведений древнерусской деревянной резной пластики на территории Севера ранее не проводились. Особенно важно отметить, что памятники при этом оставались на месте.

Помимо посещения Кемского собора, в июле 2021 года был совершен экспедиционный выезд на остров Троицы в бывший Муезерский монастырь. В состав группы входили те же сотрудники Русского музея и присоединившиеся заведующая отделом центра мультимедиа музея С.В. Бирюкова и заведующая сектором реставрации МИИ РК (Петрозаводск) М.Ф. Смирнова. Главной задачей стало исследование находящейся на острове четырехметровой основы резного Распятия, а также второго поклонного креста, поставленного тем же заказчиком старцем Алексеем в 1682 году. Были сделаны недостающие обмеры всех деталей обоих крестов, взяты пробы древесины, живописного покрытия, а также проведена подробная фотофиксация, включая макросъемку. Полученные данные сейчас находятся в работе.

На обратном пути экспедиция посетила церковь апостолов Петра и Павла в Вирме (рис. 5). Как уже было отмечено, основная масса икон

[2] Антропова И.А., Журавлева А.И., Максименко Ж.А., Сирро С.В., Торопов В.Ю. Поклонный крест из часовни Успенского Кемского собора. Опыт комплексного исследования памятника средневековой деревянной пластики «in situ» // Искусство и наука. Актуальные вопросы образования, исследований и технологий : сб. докладов Междунар. науч.-практ. конф. памяти М.В. Доброклонского, Санкт-Петербург, 11–13 ноября 2021. СПб., 2022. [в печати]

поступила в Музей изобразительных искусств Республики Карелия в 1964 году. На сегодняшний день на месте остаются лишь детали конструкций разобранного иконостаса, сложенные в трапезной. Сотрудниками музея были взяты пробы древесины и живописи с различных фрагментов для дальнейшего исследования.

Заключение

Таким образом, можно резюмировать, что проводимые экспедиции не только позволили выявить, восстановить и передать в музеи целый ряд ценных артефактов, но и дали богатый материал для искусствоведческих исследований. Но, несмотря на то что изучение средневековых памятников Беломорской Карелии сотрудниками Русского музея насчитывает более шестидесяти лет, будет справедливым сказать, что история эта далека от завершения. Более того, благодаря появлению современных технологий проводимая работа выходит на новый уровень исследований, и на этом пути следует ожидать новых важных открытий.

Список источников

1. Антропова И.А. Иконы, спасенные Русским музеем в 1950–1970-х годах // Русское искусство. 2020. № 4. С. 60–65.
2. Пушкарёв В.А. Экспедиционная деятельность Государственного Русского музея // Тезисы докладов к Всероссийской научной конференции, посвященной новым исследованиям в области древнерусского искусства и итогам экспедиций музеев РСФСР. М-во культуры РСФСР; Гос. рус. музей. Ленинград: [б. и.], 1966. С. 56–57.
3. Архив ОДРИ ГРМ (Архив Отдела древнерусского искусства Государственного Русского музея). Отчет об экспедиции по Кемскому и Беломорскому районам Карельской АССР И.Н. Паншиной и Э.С. Смирновой 12–30 июня 1958 года.
4. Архив ОДРИ ГРМ (Архив Отдела древнерусского искусства Государственного Русского музея). Отчет об экспедиции в г. Кемь и Вирму Беломорского района КАССР Э.С. Смирновой и Т.В. Черкесовой 9–10 июля 1960 года.
5. Архив ОДРИ ГРМ (Архив Отдела древнерусского искусства Государственного Русского музея). Отчет об экспедиции в Северную Карелию и Поморье Э.С. Смирновой и Л.В. Федорова 6–28 июля 1961 года.
6. Шалина И.А. Храмовая икона Успенского собора Кеми — памятник новгородского искусства эпохи архиепископа Геннадия // Seminarium Bulkinianum. Вып. IV. К 80-летию со дня рождения В.А. Булкина : сб. статей / редкол.: И.В. Антипов (отв. сек.) и др. СПб.: Каламос, 2017. С. 237–270.
7. Смирнова Э.С. Экспедиции в Карельскую АССР // Сообщения Государственного Русского музея. Л., 1964. Вып. 8. Л., 1964. С. 127–129.
8. Померанцев Н.Н., Масленицын С.И. Русская деревянная скульптура : альбом. М.: Изобразительное искусство, 1994. 319 с.
9. Соколова И.М. Русская деревянная скульптура XV–XVIII веков : каталог. М.: [Гос. ист.-культур. музей-заповедник «Моск. Кремль»], 2003. 319 с.
10. Антропова И.А. Резной крест XVII века из Муезерского монастыря: к проблеме реконструкции и истории создания памятника // Святые и святыни Обонежья : материалы всерос. науч. конф. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2013. С. 153–161.
11. Антропова И.А., Максименко Ж.А. Предварительные исследования Муезерского Распятия. К вопросу о памятниках его круга // Беломорье и прилегающая территория: история и культура с древнейших времен до наших дней : сб. докладов научной конференции, Соловки, 7–12 сентября 2020 г. / отв. ред.-сост. А.Я. Мартынов, А.В. Алёшкова. Архангельск: Издательство «Лоция», 2020. С. 392–402.
12. Антропова И.А. Строительство в Муезерской пустыни в последней четверти XVII столетия (к вопросу о деятельности старца Алексея) // Рябининские чтения – 2019 : материалы VIII конференции по изучению и актуализации культурного наследия Русского Севера, Петрозаводск, 23–28 сентября 2019 года. Петрозаводск: Карельский научный центр Российской академии наук, 2019. С. 6–8.
13. Журавлева А.И., Максименко Ж.А., Антропова И.А., Кондратьева А.В. Предварительные результаты комплексного технологического исследования резного Распятия XVII века из Муезерского монастыря // Нерадовские чтения. Хранение, исследование, реставрация музейных предметов и коллекций. История, современное состояние и перспективы развития : сб. научных статей / Министерство культуры РФ, Государственный Русский музей. СПб.: Ай-Пи, 2021. Вып. 7. С. 58–66.
14. Бобринский А.А. Народные русские деревянные изделия: предметы домашнего, хозяйственного

и отчасти церковного обихода. М.: [б. и.], 1910. Вып. 3. 11 с., 9 л. табл.
15. Ополовников А.В. Сокровища Русского Севера. М.: Стройиздат, 1989. 368 с.
16. Пермиловская А.Б. Деревянные кресты Русского Севера // Ставрографический сборник. Книга первая / ред.-сост. А.В. Святославский, А.А. Тронин. М.: Древнехранилище, 2001. С. 236–262.

References

1. Antropova, I.A. (2020) 'Saved by the Russian Museum. Outcomes of the 1950s–1970s Expeditions', *Russkoye iskusstvo*, (4), pp. 60–65. (In Russ.)
2. Pushkarev, V.A. (1966) 'Expeditionary activity of the State Russian Museum', *in Abstracts of reports for the All-Russian scientific conference dedicated to new research in the field of ancient Russian art and the results of expeditions of museums of the RSFSR*. Leningrad: (s.n.), pp. 56–57. (In Russ.)
3. Anon. (no date) *Report on the expedition to the Kemsky and Belomorsky regions of the Karelian ASSR I.N. Panshina and E.S. Smirnova June 12–30, 1958* [Manuscript]. Saint Petersburg: State Russian Museum. (In Russ.)
4. Anon. (no date) *Report on the expedition to the city of Kem and Virma of the Belomorsky region of the KASSR E.S. Smirnova and T.V. Cherkesova July 9–10, 1960* [Manuscript]. Saint Petersburg: State Russian Museum. (In Russ.)
5. Anon. (no date) *Report on the expedition to North Karelia and Pomorie E.S. Smirnova and L.V. Fedorov July 6–28, 1961* [Manuscript]. Saint Petersburg: State Russian Museum. (In Russ.)
6. Shalina, I.A. (2017) 'The temple icon of the Assumption Cathedral of Kem is a monument of Novgorod art of the era of Archbishop Gennady', in Antipov, I.V. (ed.) *Seminarium Bulkinianum. Issue. IV. To the 80th anniversary of the birth of V.A. Bulkin.* Saint Petersburg: Kalamos, pp. 237–270. (In Russ.)
7. Smirnova, E.S. (1964) 'Expeditions to the Karelian ASSR', *Soobshcheniya Gosudarstvennogo Russkogo muzeya*, (8), pp. 127–129. (In Russ.)
8. Pomerantsev, N.N. and Maslenitsyn, S.I. (1994) *Russian wooden sculpture* [Album]. Moscow: Izobrazitel'noye iskusstvo. (In Russ.)
9. Sokolova, I.M. (2003) *Russian wooden sculpture of the 15th–18th centuries* [Catalogue]. Moscow: Moscow Kremlin Museum-Reserve. (In Russ.)
10. Antropova, I.A. (2013) 'Carved cross of the 17th century from the Muezersky monastery: on the problem of reconstruction and the history of the creation of the monument', in *Saints and shrines of Obonezhie: Conference Proceedings*. Petrozavodsk: Petrozavodsk State University, pp. 153–161. (In Russ.)
11. Antropova, I.A. and Maksimenko, Z.A. (2020) 'Preliminary studies of the Muezer Crucifixion. On the question of the monuments of his circle', in Martynov, A.Y. and Aleshkova, A.V. (eds) *White Sea and adjacent territory: history and culture from ancient times to the present day: Conference Proceedings, Solovki, September 7–12, 2020*. Arkhangelsk: Lotsiya, pp. 392–402. (In Russ.)
12. Antropova, I.A. (2019) 'Construction in the Muezerskaya Hermitage in the last quarter of the 17th century (on the question of the activities of the elder Alexei)', in *Ryabininsky readings - 2019: Conference Proceedings, Petrozavodsk, September 23–28, 2019*. Petrozavodsk: Karelian Scientific Center of the Russian Academy of Sciences, pp. 6–8. (In Russ.)
13. Zhuravleva, A.I., Maksimenko, Z.A., Antropova, I.A. and Kondrat'yeva, A.V. (2021) 'Preliminary results of a comprehensive technological study of a carved Crucifixion of the 17th century from the Muezersky Monastery', in *Neradovskie readings. Storage, research, restoration of museum items and collections. History, current state and development prospects,* Issue 7 [Conference proceedings]. Saint Petersburg: IP, pp. 58–66. (In Russ.)
14. Bobrinskiy, A.A. (1910) *Folk Russian wooden products: household, economic and partly ecclesiastical items*. Moscow: s. n. (In Russ.)
15. Opolovnikov, A.V. (1989) *Treasures of the Russian North*. Moscow: Stroyizdat. (In Russ.)
16. Permilovskaya, A.B. (2001) 'Wooden crosses of the Russian North', in Svyatoslavsky, A.V. and Tronin, A.A. (eds) *Stavrographic collection, Book 1*. Moscow: Drevnekhranilishche, pp. 236–262. (In Russ.)

Информация об авторе
Антропова Ирина Анатольевна, научный сотрудник отдела древнерусского искусства, Государственный Русский музей, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация; e-mail: Irenanel@mail.ru.

Information about the author
Irina Anatolyevna Antropova, Research Fellow, Department of Ancient Russian Art, State Russian Museum, St. Petersburg, Russian Federation; e-mail: Irenanel@mail.ru.

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

Статья поступила в редакцию 15.02.2022; одобрена после рецензирования 20.04.2022; принята к публикации 11.05.2022.
The article was received by the editorial board on 15 Feb. 2022; approved after reviewing on 20 Apr. 2022; accepted for publication on 11 May 2022.

Искусство Евразии. 2022. № 2 (25). С. 46-55. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2022, (2), pp. 46-55. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 75.046(476)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.02.004

Икона внутри традиции: «Отечество» с 17-ю сюжетными клеймами из коллекции иконописи Ветковского музея

Афанасьева Ольга Васильевна [a]

[a] *Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова, Ветка, Республика Беларусь*
[a] *olgaaffa@gmail.com*

Аннотация. В статье представлен анализ одной из икон богатого собрания Ветковского музея старообрядчества и белорусских традиций (Республика Беларусь). Высказывается предположение о возможном круге авторов данного произведения, дается общая характеристика иконы, подробно анализируется центральная часть и все семнадцать клейм. Показывается, что исполнитель или заказчик иконы стремится создать особый тип произведения — иконы-иконостаса, в котором находят свое отражение его интерес и достаточно глубокое погружение в догматику православного учения, причем в варианте аскетического и монашеско-иноческого проявления. Заметны поиски воззрений, отраженных в конкретном церковном собрании старообрядцев-ветковцев, включенных в традиционный уклад и устоявшуюся систему верований. В анализе применяются метод архивных изысканий, историко-искусствоведческий анализ, исследование воплощения вопросов православной догматики в системе художественно выразительных средств.

Ключевые слова: икона, старообрядцы-беглопоповцы, «Отечество», слобода Марьино, Ветковский музей, Республика Беларусь

Для цитирования: Афанасьева О.В. Икона внутри традиции: «Отечество» с 17-ю сюжетными клеймами из коллекции иконописи Ветковского музея // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 2 (25). С. 46-55. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.02.004.
URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/875.

© Афанасьева О.В., 2022

Original article

An icon within a tradition: “Fatherland” with seventeen plot stamps from the collection of iconography of the Vetka Museum

Olga V. Afanasyeva [a]

[a] *Vetka museum of Old Believers and Belarusian traditions, Vetka, Republic of Belarus*
[a] *olgaaffa@gmail.com*

Abstract. The article presents an analysis of one of the icons from the rich collection of the Vetka museum of Old Believers and Belarusian traditions (Republic of Belarus). The author suggests a possible circle of authors of this icon, gives a general description of the icon, analyzes in detail the central part and all seventeen plot stamps. The study shows that the performer or customer of the icon seeks to create a special type of work — an iconostasis icon, which reflects his interest and sufficiently deep immersion in the dogmatics of Orthodox teaching, and in a variant of ascetic and monastic-monastic manifestations. There is a noticeable search for views reflected in a particular church meeting of Old Believers-Vetkovites, included in the traditional way of life and an established system of beliefs. The analysis uses the method of archival research, historical and art criticism analysis, the study of the questions of Orthodox dogmatics in the system of artistic means of expression.
Keywords: icon, Old Believers, beglopopovtsy, “Fatherland”, Maryino, Vetka Museum, Republic of Belarus

For citation: Afanasyeva, O.V. (2022) ‘An icon within a tradition: “Fatherland” with 17 plot stamps from the collection of iconography of the Vetka Museum’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 46-55. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.02.004. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/875. (In Russ.)

Происхождение иконы «“Отечество” с 17-ю клеймами избранных святых»

Предметом настоящего исследования стала икона, приобретенная в 1980-е годы в фонды Ветковского музея старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова, «“Отечество” с 17-ю клеймами избранных святых» из д. Марьино, ныне Добрушского района Республики Беларусь. Марьино прежде было слободой, одной из первых известных, основанных при расселении старообрядцев на территории Речи Посполитой после событий раскола в Российской православной церкви в XVII в., о чем приводит многочисленные сведения в своих публикациях М.И. Лилеев [1, с. 129–130]. Все слободы с Веткой в центре состояли в тесных связях, имея общее административное и религиозное управление. Марьино известно с начала XVIII в. как слобода в Речицком повете Минского воеводства Великого княжества Литовского во владении Чарторыйских. Реестр уже после второй ветковской выгонки в 1764 г. указывает количество дворов в ветковских слободах: «Староства Гомельскаго в нижеписанных слободах: … Леонтьевой 6, Спасовой 30, Красной 12, Мильче 20, Марьиной 60. Во владения шляхтича Халецкаго: в слоб. Ветке 20, Тарасовке 60, Косицкой 20, Романовой 30, Путеевке и Сивенке 30» [1, с. 131].

Из этого следует, что Марьино и Тарасовка — наиболее крупные поселения того времени, которым уступает сама Ветка. В 1775 г. сл. Марьино находилась во владении графа П.А. Румянцева-Задунайского, здесь располагалась деревянная часовня. В первой половине XIX в. у местных старообрядцев, по утверждению А. Горбацкого, «часовни без престолов были в слободах… в Марьино — две» [2, с. 102]. Позже в экспедиционных материалах Ветковского музея упоминается о том, что церковь в Марьино — строение подрядчика Боброва

1. **Икона «“Отечество” с 17-ю клеймами избранных святых».**
Вторая половина XIX в., д. Марьино Добрушского р-на. Дерево, паволока, левкас, сусальное серебро, темпера. 53,7 x 44,8 x 3. Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова, инв. КП 285

Никифора Алексеевича, возводилась до 1905 года, закрыли ее после Второй войны [3, л. 1]; «поповская Казанская и беспоповская Казанская» [3, л. 34]; «беспоповская двухкупольная молельня, 4 яруса иконостас, иконы без украшения» [3, л. 34 об.]; «Обычный дом, один купол, без звонов, иконостас в 3 яруса. Беспоповцев больше, чем поповцев. Икон много в церквах»[1].

2. **Сергей К. Кутьин. Икона «Похвала Богородице».** 1893, г. Новозыбков. 30,7 x 25,4. На нижнем крае иконы датировка и подпись: «Написана была эта икона в городе Новозыбкове рабом Божьим, подмастерьем Сергием К. Кутьиным, в году 1893» [3]

К вопросу об авторстве иконы

Икона «Отечество» с клеймами была написана во второй половине XIX в. Вероятнее всего, икона писалась для домашнего употребления одним из местных иконописцев-непрофессионалов. Точнее установить авторство пока не представляется возможным. Старообрядцы, находясь в условиях постоянных гонений и преследований, на большинстве своих икон не оставляли авторской подписи. Однако экспедиционные материалы Ветковского музея фиксируют две известные фамилии мастеров-иконописцев в Марьино, работы которых были здесь распространены. Это семья Кутьиных («Марьинские Кутьины богомазы»[2], «братья Кутьины Сергей и Михаил»[3]; «Павел Кутьин жил с 1920 по 1934 год в Марьино. Отец его был богомаз. Женат был, жена умерла, уехал в Мильчу»[4] и Кир Беспаликов, которого «все иконы в этих местах были»[5]. Икона могла принадлежать и письму братьев Кутьиных, трудившихся на рубеже XIX–XX вв., и Киру Петровичу Беспаликову (1870–1930-е), который длительное время работал в слободе Леонтьево.

Сравнивая икону «Отечество» с опубликованными в каталоге подписными иконами — «Похвала Богородице» (1893) работы Сергея К. Кутьина, «Ангел-хранитель со святыми» (1897) Михаила К. Кутьина и «Семь отроков Эфесских» (1902) Михаила К. Кутьина [3, с. 99–103], можно заметить некоторые схожие между ними стилистические черты. Это и наивная выразительность, и жесткоcватая разделка в личном, при этом деревенская теплота, мягкость в выражениях лиц. Пропорции фигур удлиненные, но лики благородные, иногда округлые. В фигурах сочетается монументализм и миниатюрность, массивность и удлиненность. Письмо умилительное, но подчеркнуто яркое, деревенское, тяжеловатое. Сходны и плотность красок, цвета пронзительного оттенка. В сл. Марьино жили в основном каменщики, иконы стремятся к фольклоризации, к тому, что мило сердцу ремесленника и крестьянина, но и отражают новаторские интересы мастеров. Пока именами других авторов, работавших в то время в Марьино, мы не располагаем. Для установления же подлинного авторства необходимо проведение сопоставительного химического и стилистического анализа. И все же важно, что икона пишется для определенного церковного сообщества, а значит, способна открывать тайны мировоззрения и вероучения именно той церковной среды, в которой она была понятна и востребована, где она воспринималась как образ, не скрывая при этом сродного фольклорного утилитарного видения мира. Ветковские иконы в принципе отличает предельная человечность богословия, которое передается материальными средствами, приближая тем самым сложности и трудности богомыслия к укладу и простоте каждодневной жизни.

Общая характеристика иконы и ее иконографические особенности

Икона из Ветковского музея состоит из центрального клейма «Отечество», которое выглядит как самостоятельный образ со своими четырьмя предстоящими святыми (прп. Прокопий, Анастасия, Трифон, Парасковия), что наводит на мысль о ее заказном характере. «Отечеством» называли ее местные старообрядцы, в научном обращении такая иконография может именоваться:

[1] Экспедиционные материалы Ветковского музея старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова. Марьино. Т. 22. Л. 37.
[2] Там же, л. 13.
[3] Там же, л. 61.
[4] Там же, л. 55 об.
[5] Там же, л. 61.

3. **Богоматерь Знамение.** Фрагмент иконы «“Отечество” с 17-ю клеймами избранных святых». Вторая половина XIX в., д. Марьино Добрушского р-на. Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова

4. **Семь отроков Эфесских.** Фрагмент иконы «“Отечество” с 17-ю клеймами избранных святых». Вторая половина XIX в., д. Марьино Добрушского р-на. Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова

«Сопрестолие», «Триипостасное Божество», «Превечный совет». Надписание образа на верхнем поле в Ветке следующее: «Образ триипостасного божества, Отца и Сына и Святого Духа». В «Подлиннике» конца XVII — начала XIX в. из Гомельского музея встречаем раздел «Отечеству подпись» с описанием иконографических особенностей, совпадающих с ветковскими иконами в деталях[6]. В данной иконе «Отечество» устойчивого иконографического сюжета с предстоящими фигурами участников события — Богоматерью и Иоанном Предтечей, прямостоящими на облаках,— Бог Саваоф и Христос, сидящие в центре на невидимом престоле, опираются ногами на такие же облачные кучерявые серо-коричневые основания. Вариант изображения Троицы Новозаветной возник еще в поствизантийское время под влиянием западноевропейского искусства. В XVI в. этот извод мог именоваться словами пасхального тропаря «Во гробе плотски»; «На престоле бяше со Отцем и Святым Духом», заимствованным из 109 псалма стихом «Рече Господь Господеви моему». В Новое время на иконах появляется наименование: «Триипостасное Божество». Извод формируется в XVI в. в составе сцен Страшного Суда, но распространение получил в XVII в.; именно в это время обостряется противоеретическая полемика, основным аргументом которой выступал тринитарный догмат.

В самой сл. Марьино, где бытовала икона, рядом жили беспоповцы и поповцы. Но беспоповцы, считая, что Бог неизобразим, избегали Его писать. Икона «Триипостасное божество», «Отечество», как его называли в ветковской традиции, помещенная в центр композиции, утверждает равночестность лиц Триипостасного Бога и свидетельствует о принадлежности иконы к поповской среде. Рецепция церковного сообщества позволяет выверить основные догматические формулы и термины и в противостоянии еретическим воззрениям, и в научении новых членов церкви, готовящихся к вхождению в нее. Первые изображения «Отечества» на Руси, как и ереси, появились именно на периферии, в местах наиболее тесного контакта с Западом. Не будем забывать, что ветковские земли находились в тесном общении с западноевропейской культурой через личные контакты, через книжные гравюры, через навыки и открытия мастеров, ходивших на отхожие промыслы. На Ветке «Отечества» пользовались популярностью: во время двух экспедиций в сл. Марьино их насчитали семь в разных домах.

[6] Подлинник иконописный. Рукопись-конвалют конца XVII – начала XIX в. – 300 л. Фонды музея ГИКУ «Гомельский дворцово-парковый ансамбль». КП 15189. С. 287.

5. **Пророк Иоаким, прп. Симеон Богоприимец и пророчица Анна.** Фрагмент иконы «“Отечество” с 17-ю клеймами избранных святых». Вторая половина XIX в., д. Марьино Добрушского р-на. Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова

6. **«Отечество» с предстоящими святыми.** Фрагмент иконы «“Отечество” с 17-ю клеймами избранных святых». Вторая половина XIX в., д. Марьино Добрушского р-на. Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова

Как пишет Г.Г. Нечаева, «вопрос об изобразимости Божества обострялся неоднократно в истории христианства… Теперь во время столкновения двух мировоззрений старообрядцы вздымают его вновь, ибо ощущают свое время как повторение исторической ситуации — новое иконоборчество. Утверждая дееспособность иконописного мышления в условиях Нового времени, Ветка продолжает развитие ключевых иконографий. Иконографии “Отечества” и “Спаса Нерукотворного” становятся определителями и различий в духовности старообрядчества, символизируя принадлежность заказчика иконы к поповскому или беспоповскому согласию» [4, с. 190–191].

Данная икона содержит в виде предстоящих в отдельных клеймах-частях 124 лика и представляет собой подобие классического высокого иконостаса. Иконостас воспринимается не просто как преграда, а представляет вероучительное определение, догматически утвержденное церковным собранием. Иконостас продолжает назидательную функцию отдельной иконы, но разворачивает ее значение и углубляет смысл, стремится к полному раскрытию символики Божественного домостроительства. Он подчинен главной идее — засвидетельствовать основные догматы о Христе.

В центре праотеческий чин классического иконостаса содержит образ «Ветхозаветной Троицы», в нашем случае — это «Новозаветная Троица». С XIV в. центральное место в пророческом ряду стала занимать композиция «Богоматерь Знамение», олицетворяя пророчество о рождении Христа, как и в нашей иконе. Праздничный чин в центре чаще всего имеет икону «Спас в силах», «Господь Вседержитель». В нашем случае — это сюжетное изображение «Семь отроков Эфесских». Иконостасы в Марьинских храмах имели трех- и четырехъярусное строение. Рассматриваемая икона также предстает как сокращенный вариант иконостаса. Если с центральными образами верхних рядов нашей иконы-иконостаса (сюжетами «Отечество» и «Богоматерь Знамение») всё ясно — их место канонично и традиционно,— то самый нижний ярус композиции вызывает вопрос. В центре расположено клеймо с образом Эфесских отроков в пещере — почему здесь помещена именно эта икона, какие символические и богословские коннотации она в себе несет?

Ефес (Эфес) был в I в. центром христианской жизни в Малой Азии. Ап. Павлом Ефесская церковь называется первой в перечне церквей (Откр. 1:1; 2:1–7). Три послания к ефесянам представляют собой вершину мистического богословия

7. **Мученик Василий Мангазейский, царь Иосаф, апостол Андрей, сщмч. Харлампий, свт. Гурий, архидиакон Стефан.** Фрагмент иконы «“Отечество” с 17-ю клеймами избранных святых». Вторая половина XIX в., д. Марьино Добрушского р-на. Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова

ап. Павла, что подчеркивает способность здешних христиан вместить возвышенное догматическое учение. Ереси при этом были неотъемлемым следствием положения Ефеса в общекультурной и церковной жизни. К IV в. большинство ефесян стали христианами, а в V–VI вв. Ефес был важнейшим городом Византийской империи после Константинополя. Таким же центральным положением славилась в XVII–XVIII вв. и Ветка как центр церковной жизни для тех, кто жаждал возрождения полноты и истинности, чистоты обряда и положения Русской православной церкви. В тропаре Семи отрокам Ефесским 4 гл. звучит: «Великой веры чудо, в пещере, как в чертоге царском, святые семь отроков пребывали, и умерли без тления, и после многих лет восстали, как от сна, для уверения в воскресении всех людей». Восстала и Ветка в свое время, словно птица Феникс из пепла, после первой своей выгонки в 1735 г. С восстанием из состояния смерти, с возрождением и воскрешением связывают старообрядцы-ветковцы и свои эсхатологические чаяния. Возможно, ученых старообрядцев-ветковцев живо интересовало не принятое широко в православной догматике частное богословское мнение о всеобщем воскресении (Тертуллиан, Ориген, свт. Григорий Нисский). Становится яснее, с какими смысловыми тонкостями и аналогиями иконописец связал необходимость присутствия сюжета в центре ряда «местного» стилизованного иконостаса.

К сожалению, рамки одной статьи не позволяет нам подробно изложить сложную схему всех рядов и вмещающихся в них святых, ограничимся здесь лишь их перечислением.

Верхний ряд из частей 1–5 заполнен ростовыми фигурами пророков и праотцев. В 1-м клейме: пророки Даниил, Иеремия, Моисей, Давид, во 2-м клейме: пророки Исайя, Иона, Иезекииль, Аарон, в 3-м клейме: пророк Иоаким, прп. Симеон Богоприимец, пророчица Анна, в 4-м: пророки Соломон, Иоиль, Илия, Авдей, в 5-м: пророки Елисей, Авель, Михей, Навума.

Третье центральное клеймо над сюжетом «Отечество» по вертикали на нашей иконе выделяет догматическую линию Богоявлений. Ведь прп. Симеон Богоприимец и пророчица Анна приняли непосредственное участие в одном из Богоявлений Христа, в событии Сретения, узнавания в младенце Христе Самого Бога.

Средник иконы окружают парные клейма с двух сторон. В клеймах 6–7 предстоят апостолы. 6 — Иаков, Лука, Марк, Матфей, Иоанн Богослов, Мисаил, Азарий, Ананий, 7 — Июда, Варфоломей, Фома, Филипп, Петр, Симон, Матфей, Иаков. В присутствии основного состава апостолов нет ничего необычного. Но почему здесь присутствуют трое святых — Мисаил, Азарий и Ананий, чьи имена связаны с ветхозаветной историей VI века до н.э., описанной в книге пророка Даниила (Дан. 1:1–7; 3:24–90)? Прокимен из песни вавилонских отроков в православном богослужении используется в память о святых отцах: поется в день Торжества православия как воспоминание победы над иконоборцами, в день памяти отцов I Вселенского собора, в день памяти отцов шести Вселенских соборов, в день памяти отцов VII Вселенского собора, в неделю праотцев и отцов перед Христовым Рождеством. Таким образом, отроки воспринимаются автором как свидетели и утвердители власти Единого Бога, вместе с апостолами — вестниками Божьей силы и премудрости.

В клеймах 8–9 мы видим мучеников, святителей, апостола, царя и архидиакона, представителей разных чинов и статусов: в 8-м — мученики Игнатий, Ипполит, святители Григорий Богослов, Василий Великий, Иоанн Златоуст, апостол Павел, в 9-м — мученик Василий, царь Иосаф, святой Андрей, святитель Харлампий, Гурий, архидиакон Стефан. Прославившиеся богословием и богомыслием, разработкой догматики и толкованиями на тексты Священного Писания, составители литургических текстов, молитв, просветители. Особенно значимы фигуры отцов каппадокийцев — свт. Григорий Богослов,

8. **Апостолы Тарх, Андроник, мч. Христофор, апостолы Пров, Келесий, мч. Протасий, мч. Гервасий.** Фрагмент иконы «“Отечество” с 17-ю клеймами избранных святых». Вторая половина XIX в., д. Марьино Добрушского р-на. Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова

Василий Великий и Иоанн Златоуст, определителей вероучительной тринитарной формулировки: «Бог Отец безначален, Сын превечно рождается от Отца, Дух Святой превечно исходит от Отца», утвержденной на Втором Вселенском соборе в 381 г.

Среди состава этих клейм привлекает внимание мученик Василий Мангазейский, безвинно пострадавший в 1600 г. и закопанный без погребения, но получивший известность и почитание мощей. Когда возникли препятствия к почитанию святого, Туруханск поразила эпидемия горячки. Ветковский иконописец обращается к излюбленной теме огневидных и огнепальных икон. Молитвенные тексты и песнопения сравнивают святого с «пресветлым солнцем», чудесами воссиявшим в Сибирской стране, пострадавшего «за чистоту душевную и телесную… от лютого врага распалением и немилосердием господина своего».

Царь Иосаф в клейме 9-м упомянут также неслучайно. О его житии повествует «Повесть о Варлааме пустыннике и Иосафате царевиче» прп. Иоанна Дамаскина. На ветковской иконе «Образ Страшного суда» также из Марьино царевич Иосаф изображен вместе с прп. Сергием Радонежским и прп. Паисием, все трое крылатые, в одном устремлении к смысловому центру иконы. Вероятно, все трое олицетворяли популярность у ветковцев монашеской иноческой традиции, которая нашла выражение в большом количестве келий, скитов, монастырей, окружавших Ветку. Не стоит забывать, что с именем священноинока Иосафа из сл. Вылев, пришедшего на Ветку в 1693 г., связана история замысла и строительства первой ветковской церкви с монастырем «по нужде причащения»: «И сооружена бысть первая сия церковь на Ветке при Иосафе и монастырь бе устроен бысть»[7]. Но не успев освятить новый храм, Иосаф преставился, а по преставлении его через 22 года его мощи и одежда были обретены нетленными и невредимыми[8], что дало повод к почитанию его одним из первых ветковских святых.

В клеймах 10–11 преподобные и праведники, женские и мужские образы, с чем связан выбор конкретно данных святых, неизвестно, это сложно сейчас выяснить, можно только предположить. В 10-м клейме: прп. Мария, прп. Евдокия, прп. Алексий, прп. Макарий, прп. Анастасия, прп. Миман (возможно, мученик Мамант Кесарийский), прп. Евфимий, царь Георгий. В 11-м клейме: прп. Иоанн, Феодосий, Илиозар, Борис, Глеб, Иоанн, Кир. В 12-м клейме: мч. Евстратий, Иоанн, Демитрий, Евгений, Орист, Мардарий, Авксентий. В 13-м клейме: апостолы Тарх, Андроник, мч. Христофор, апостолы Пров, Келесий, мученики Протасий, Гервасий. Мученики Гервасий и Протасий жили в I–II вв., обретение их мощей произошло в 386 г. в Медиолане Амвросием Медиоланским, что собой ознаменовало торжество православия и победу над арианством. В 15-м клейме: мученицы и мученики Варвара, Екатерина, Парасковия, Евстафий, Фотиния, Дария. В 16-м клейме: мученики и мученицы Вера, Любовь, Надежда, София, Минодора, Митродора, Нимфодора.

Выводы

Анализ иконы «“Отечество” с 17-ю клеймами избранных святых» из Ветковского музея позволяет сделать ряд выводов.

Икона, безусловно, является высокохудожественным произведением, выполненным иконописцем, имевшим хорошую профессиональную и догматическую подготовку. Выявив круг возможных авторов иконы, можно на следующем этапе исследования ближе подойти к определению имени мастера, что очень ценно с точки зрения описания особенной художественной иконописной традиции, которая сложилась на данной территории.

Икона не только дает основания для исследования художественной и семантической стороны памятника древнерусского искусства, но и подводит к раскрытию специфического характера конфессиональной среды в данной местности, определенного наличием религиозной общины староверов-беглопоповцев и конфессиональной церкви. Отмечается, как мастер учитывает разнообразие религиозных воззрений.

Кроме того, икона представляет большое значение и потому, что это фактически иконостас и выполняет роль собирания и предъявления молящемуся всей церкви — небесной и земной, соединения самого верующего с соборной церковью в едином предстоянии. Важно отметить, автор или заказчик иконы проявляет свою религиозную позицию в православном учении, причем в варианте аскетического и монашеско-иноческого проявления. Икона «Отечество» с клеймами представляет собой сложное изложение воззрений конкретного церковного собрания, старообрядцев-ветковцев, которое включено в традиционный уклад и устоявшуюся систему верований, что помогает прояснить ряд актуальных и сложных вопросов, связанных с религиозным искусством.

[7] Кратчайшее начертание истории Ветковской церкви. Рукописный источник. XIX в. – 150 л. Фонды Ветковского музея. КП 508/1. Л. 24 об., 25.

[8] Там же, л. 25 об.

Список источников
1. Лилеев М.И. Из истории раскола на Ветке и в Стародубье XVII–XVIII вв. Вып. 1. Киев: Типография Г.Т. Корчак-Новицкого, 1895. 596 с.
2. Гарбацкі А.А. Стараабрадніцтва на Беларусі ў канцы XVII – пачатку XX ст. Брэст: Выдавецтва Брэсцкага дзярж. ун-та, 1999. 202 с.
3. Неизвестная Россия. Иконописные мастерские старообрядцев XVIII и XIX веков: Ветка, Гуслицы, Невьянск и мастерская Фролова в Рае : Каталог выставки. Франкфурт-на-Майне: Henrich Editionen, 2010. 176 с.
4. Нечаева Г.Г. Ветковская икона. Минск: Издательство «Четыре четверти», 2002. 269 с.

References
1. Lileev, M.I. (1895) *From the history of the split on Vetka and Starodubye in the 17th–18th centuries*, issue 1. Kyiv: G.T. Korchak-Novitsky Publ. (In Russ.)
2. Gorbatsky, A.A. (1999) *Old Believers in Belarus in the late 17th – early 20th centuries*. Brest: Belarusian State University. (In Belarus.)
3. Anon. (2010) *Russia unknown. Old believer icon-painting workshops in the 18th and 19th century: Vetka, Guslicy, Nev'jansk and the workshop of Frolov in Raja* [Exhibition catalogue]. Frankfurt am Main: Henrich Editionen. (In Engl., Germ., Russ.)
4. Nechaeva, G.G. (2002) *The Vetka Icon*. Minsk: Four Quarters. (In Russ.)

Информация об авторе
Афанасьева Ольга Васильевна, ведущий научный сотрудник, Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова, Ветка, Республика Беларусь; e-mail: olgaaffa@gmail.com.

Information about the author
Olga Vasilevna Afanasyeva, Leading Researcher, Vetka museum of Old Believers and Belarusian traditions, Vetka, Republic of Belarus; e-mail: olgaaffa@gmail.com.

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

Статья поступила в редакцию 28.02.2022; одобрена после рецензирования 01.06.2022; принята к публикации 04.06.2022.
The article was received by the editorial board on 28 Feb 2022; approved after reviewing on 01 June 2022; accepted for publication on 04 June 2022.

Искусство Евразии. 2022. № 2 (25). С. 56-63. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2022, (2), pp. 56-63. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 75.046(477.61)“18/20”
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.02.005

Из истории исследования икон XVIII – начала XX века в действующих храмах Луганщины

Борщенко Лидия Михайловна [a]

[a] *Луганский художественный музей, Луганск, Луганская Народная Республика*
[a] *lhm3@mail.ru*

Аннотация. В статье рассматриваются результаты проведенного сотрудниками Луганского художественного музея научного исследования иконописных памятников церковного искусства конца XVIII — начала XX веков на Луганщине. Дана краткая историческая картина развития иконописания в крае. Указаны основные храмы, в которых сосредоточены сохранившиеся до наших дней старинные иконы. Даны описания наиболее выдающихся из них. Выделены две большие группы исследуемых икон: писаные для церквей и небольшие иконы для домашнего богослужения. В каждой из групп выделяется своя иерархия по уровню профессиональной подготовки иконописцев.

Ключевые слова: Луганщина, музей, храмы, икона, Сватовская иконописная мастерская, Старобельская иконописная мастерская, слобожанская школа иконописи, луганская иконопись, шитье, иконы-подокладницы, плащаницы, старообрядческие иконы

Для цитирования: Борщенко Л.М. Из истории исследования икон XVIII – начала XX века в действующих храмах Луганщины // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 2 (25). С. 56-63. https://10.46748/ARTEURAS.2022.02.005. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/871.

© Борщенко Л.М., 2022

Original article

From the history of the study of icons of the 18th – early 20th century in the existing churches of the Luhansk region

Lydia M. Borshchenko [a]

[a] *Luhansk Art Museum, Luhansk, Luhansk People's Republic*
[a] *lhm3@mail.ru*

Abstract. The article examines the results of a scientific study by employees of the Luhansk Art Museum of icon-painting monuments of church art of the late 18th — early 20th centuries in the Luhansk region. The author gives a brief historical picture of the development of icon painting in the region. The study indicates the main temples in which the ancient icons that have preserved to this day are concentrated, describes the most prominent of them. The researcher distinguishes two large groups of studied icons: painted for churches and small icons for home worship. Each of the groups has its own hierarchy in terms of the level of professional training of icon painters.
Keywords: Lugansk region, museum, churches, icon, Svatovo icon, Starobelsk icon, Slobozhanshchina icon, riza-covered icon, shrouds, sewing, Old Believer icons

For citation: Borshchenko, L.M. (2022) 'From the history of the study of icons of the 18th – early 20th century in the existing churches of the Luhansk region', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 56-63. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.02.005. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/871. (In Russ.)

Введение

В начале XX века почти каждый город и село Луганщины украшали храмы, которые славились лучшими для того времени образцами церковного искусства. Во времена церковного лихолетья ценные иконы, написанные на золоченых фонах, были разграблены, а те, что не имели позолоты, выбрасывались, сжигались или, в лучшем случае, разбирались из разрушенных церквей населением по домам на хранение. Архивные материалы свидетельствуют, что особенно ценились и почитались иконы, написанные родными и близкими людьми, то есть местными авторами. Именно они лучше всего и сохранились. Уже в первые послевоенные годы храмы Луганщины стали постепенно заполняться иконами, которые возвращало население. Это были прежде всего особо почитаемые иконы, написанные местными авторами.

На Луганщине, часть которой в XIX в. принадлежала Харьковской, часть — Екатеринославской губерниям, а в 1917–1938 гг. эта территория входила в состав Донецкой области, до сегодняшнего дня нет фундаментальных исследований в сфере церковного искусства края XIX — начала XX века. Именно в этот период происходило интенсивное строительство храмов, значительных по своему архитектурному решению и внутреннему убранству, а в работе, наряду с известными архитекторами, иконописцами, мастерами декоративно-прикладного искусства из разных регионов бывшей Российской империи, принимали активное участие и местные мастера, прежде всего иконописцы.

Сотрудники Луганского художественного музея в конце XX в. провели ряд научных экспедиций с целью изучения памятников церковного искусства, на базе музея состоялась научно-практическая конференция «Роль музеев в сохранении памятников сакрального искусства» (1999) [1]. В конференции, как и в проводимых музеем экспедициях, приняли участие специалисты музеев, реставраторы и искусствоведы не только

Украины, но и Российской Федерации (Москва), Республики Беларусь (Ветка).

С целью активизации исследований местных иконописных традиций, их актуализации, в представленной работе использованы архивные и библиографические материалы, касающиеся исследуемой темы. В результате экспедиционных исследований уточнены и расширены сведения о локальных особенностях иконописания в крае, введены в научный оборот неизвестные или малоизвестные имена авторов-иконописцев, наиболее характерные образцы памятников, которые хранятся или хранились в храмах Луганщины.

Исследование икон XVIII — начала XX века, сохранившихся в действующих храмах Луганщины

Древности в церквях Луганщины были высокого художественного уровня. На XII археологическом съезде (1902) в г. Харькове в разделе церковной старины экспонировались и культовые вещи из церквей нашего региона. Так, в «Альбоме XII археологического съезда» воспроизведены деревянная статуя Христа (собор, Старобельск, XVIII в.), плащаница (Сватова Лучка, теперь Сватово, XVIII в.) [2; 3; 4; 5].

Большая часть этих исторических и культурных ценностей, чтобы не сказать — почти все, были потеряны после революции 1917 года.

Из несохранившихся до нашего времени храмов следует назвать церковь Архангела Михаила (1798) в с. Осиново на Луганщине, которая была одной из величайших и архитектурно-художественно совершенных в целом регионе, церкви Св. Николая в с. Боровеньки, Покрова Богородицы в с. Трехизбенке, Божьей Матери Казанской в с. Безгинове (Старобельский уезд), собор г. Старобельска — все эти храмы, как и знаменитые на Луганщине церкви Архангела Михаила в Старом Айдаре и Успения Божией Матери в г. Сватове, были богато украшены резными иконостасами, иконами, плащаницами, крестами, чашами из серебра, золота [6; 7, с. 386].

В фондах киевских и Луганского областного архивов хранятся материалы, свидетельствующие об уничтожении памятников культового искусства в 1920–1930-е годы на Луганщине [8].

В 1929 году окрадминотдел[1] передал в Госбанк серебряные вещи, изъятые из закрытых церквей г. Луганска. Описания переданных драгоценностей, конечно, не сохранились [9]. Так, из церквей г. Луганска в 1929–1930 гг. было сдано так называемой «колокольной бронзы»: Преображенской церкви — 2350 кг; Петропавловской церкви — 3289,7 кг; Николаевского собора — 5668 кг; Казанской церкви — 8860 кг [10]. По Старобельскому району с 01.07.1935 по 10.10.1936 было сдано почти 64 тонны металла из снятых с церквей куполов [11]! Этот перечень можно было бы продолжить. Для оценки потерь приведем пример. Согласно смете, на «изготовление трех крестов с позолотой для куполов Бернардинской церкви в г. Полоцке», которые заказали Луганскому литейному заводу в 1852 году, было уплачено 1220 рублей [12].

О лучших образцах иконописи и говорить не приходится. До нашего времени их сохранилось мало. Это, например, образцы народной иконописи конца XVIII в.— «Христос — Лоза Виноградная» (с. Великая Черниговка; рис. 1), «Положение во гроб» (с. Красная Поляна), «Тайная вечеря» (с. Нижне-Теплое).

«Христос — Лоза Виноградная» — один из проникновеннейших образов Иисуса Христа, созданных мастерами Луганщины. Поражает психологическая насыщенность лика Иисуса Христа, что вместе со сложным разворотом фигуры придает образу эмоциональную убедительность, а монохромная, теплая по цвету гамма композиции — наполняет «неугасимым» светом. Икона привлекает внимание высоким уровнем художественного мастерства анонимного автора. Она является тем открытым к нам из космического пространства окном, в которое святые смотрят на грешную землю.

Среди икон следует выделить образы «Св. Александра Невского»; «Трех Святителей» (с. Каменное). Иконы написаны в конце XVIII — середине XIX в. и происходят из одного иконостаса.

Особого внимания заслуживает икона «Свв. апостолы Павел, Симон, Фома» (с. Каменное; рис. 2), в которой художнику удалось с помощью цвета и светотени достаточно убедительно воспроизвести объемность форм и фактуру поверхностей. Традиционная и характерная для иконописи нашего региона «бесплотность» разрушается в них акцентировкой индивидуальных черт внешности и характера изображенных.

Небольшое количество икон, написанных в характерной для слобожанской школы иконописи манере, тесно переплетенной с местными традициями, дают возможность утверждать, что талантливых среди местных мастеров было немало.

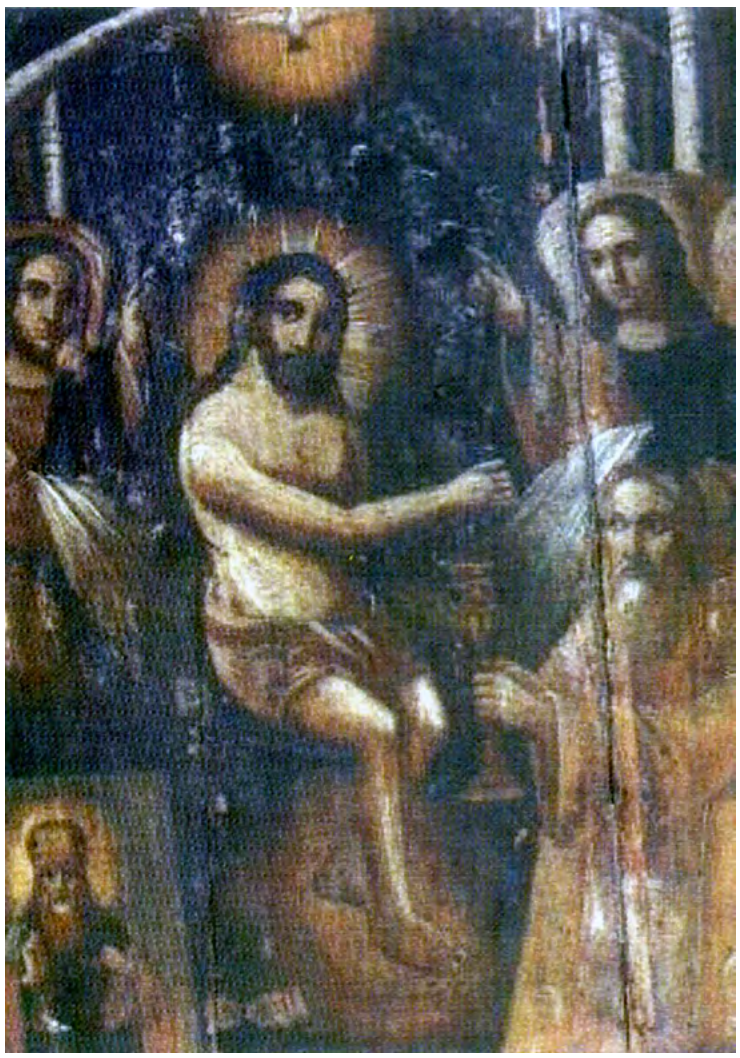
В XIX в. появляется значительное число иконописных мастерских — как монастырских, так и артельных (светских).

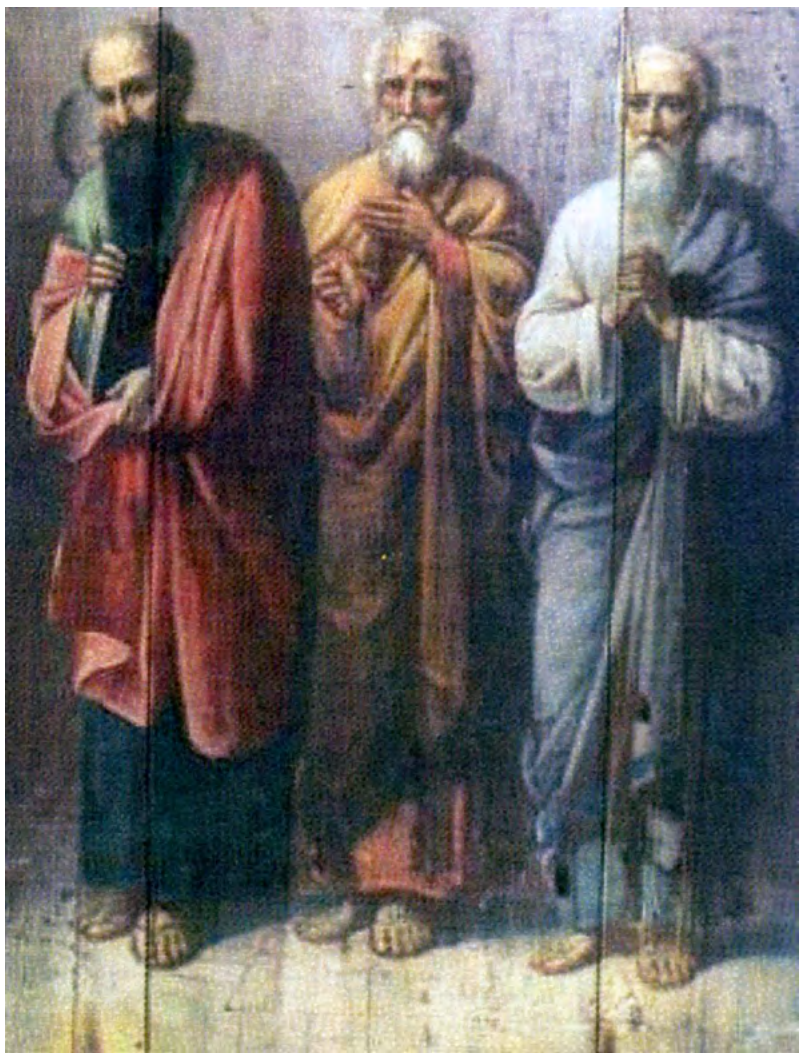
Иконы Старобельской монастырской мастерской — подокладницы, которые имеют тонко выписанные темперой лики святых, в окладах из желтой, тона красного золота, фольги. Одежда святых вышита, одеяния расшиты полудрагоценными камнями, стеклом. Встречаются иконы, в которых одежда святых вышита гладью (г. Луганск).

[1] Окружной административный отдел. — *Прим. ред.*

1. **Христос — Лоза Виноградная.**
Кон. XVIII – нач. XIX в.
Доска,
смешанная техника.
98 x 71,4.
С. Великая Черниговка

2. **Свв. апостолы Павел, Симон, Фома.**
XIX в.
Доска, левкас,
смешанная техника.
120 x 87,2.
ПГТ Каменное





Вышивали золотыми нитями и плащаницы (рис. 3). Очень распространены были иконы, вышитые бисером, жемчугом и золотыми нитями в сочетании с живописью.

Киотные фольговые иконы конца XIX — начала XX в., украшенные декоративными рамками из фольги желтого цвета и бумажными разноцветными цветами, были распространены почти по всем церквям Луганщины. Во многих интерьерах храмов они и сегодня заменяют собой настенную роспись, прекрасно сочетаясь с народными иконами-картинами.

Так, киотные фольговые иконы «Христос с терновым венком в руках» (рис. 4), «Богоматерь Всех Скорбящих Радость» из г. Сватова, принадлежащие, без сомнения, к одной, Сватовской мастерской, тесно связывались с фольклорным мировосприятием жителей нашего края в те далекие времена.

А «вольности», допущенные художниками в обращении с каноническими предписаниями, придают образам лишь большую выразительность. Но надо обратить внимание на одну из характерных особенностей мастеров-артельщиков, которые работали на Луганщине, особенно на Сватовщине: допуская вольности, они никогда не переступали рамки дозволенного.

Для этих икон характерна декоративность, они полны жизненного оптимизма. Это свидетельствует о высоком художественном уровне Сватовской иконописной мастерской, игравшей немалую роль в искусстве края XIX в.

Благодаря Сватовской, а также в значительной степени Старобельской мастерским, исконные слобожанские традиции иконописи переплетались с местными, свойственными иконописи региона, а именно: насыщенность колорита, декоративизм, изысканность жестов, едва заметная вытянутость фигур святых, легкая деформация контуров и прозрачность красок, особенно в киотных фольговых иконах.

Среди икон XIX — начала XX в., сохранившихся в церквях края, мало примеров стиля «а ля рюс 1880–1910-х годов» с декором «под эмаль» и тисненым орнаментом «плетенкой» по металлической амальгаме, со стилизацией под XVII в., хотя в регионе действует старообрядческая церковь. Даже лучшие иконы XIX — начала XX в., созданные местными мастерами-старообрядцами, поражают нас тем, как ярко в них проявились самые

характерные местные черты иконописания. Об этом свидетельствуют прежде всего иконы, которые хранятся в с. Городище Перевальского района.

Имеет свои особенности и народная икона Луганщины XIX века. Рассмотрим иконы «Рождество Христово» (с. Щетово; рис. 5) и «Богоматерь Печерская» (с. Красная Поляна; рис. 6). Написали их мастера, тяготевшие к разным стилям народной иконы Луганщины. В иконе «Рождество Христово» — предельное обобщение форм, откровенная плоскостность, умышленная несгармонизированность красок не помешали автору проявить умение решить композицию, найти ключ цветовых сочетаний и сделать это произведение одним из лучших образцов икон на холсте, созданных местными авторами в конце XIX — начале XX века.

Икона «Богоматерь Печерская» — пример многочисленных образов Иисуса Христа, Богородицы и святых, написанных местными мастерами на полотне. Они почти монохромны по цветовому решению, многофигурные композиции их мало насыщены действием.

Следует сказать, что на Луганщине именно народные мастера-иконописцы по традиции анонимны, мы не знаем их фамилий. Но есть и исключения. Так, благодаря архивным материалам Луганского литейного завода, мы знаем имя «крестьянина помещика капитан-лейтенанта Акимова Самойла Тугаева», который в 1823 году создал для госпиталя завода две иконы «Иисус Христос» и «Богородица», за что получил сто рублей [13]. Во втором случае в отчете для XII археологического съезда преподавателя из слободы Морозовка (Старобельского уезда) Г. Цирюльника (1902 г.) читаем: «Живопись в храме не очень давно частью поправлена, а частью вновь произведена жившем в соседней слободе Шелестовой крестьянином живописцем-самоучкой Константином Поповым» [14].

Среди имен известных луганских иконописцев следует назвать Ивана Новаковича и Григория Новаковича, работавших в последней четверти XIX — первой половине XX века.

Иван Новакович написал много икон (иконостасных, запрестольных, настенных) для церквей Луганщины, среди которых немало подписанных мастером, в частности икона «Священномученик Антипий» (с. Ребриково; рис. 7), «Воскресение Христово» (с. Великая Черниговка; рис. 8). Икона «Рождество Христово» (г. Луганск) — работа Григория Новаковича. Кстати, от Григория Новаковича остались десятки предварительных рисунков, набросков иконостасов, которые с неоспоримой очевидностью свидетельствуют об идентичности его живописной манеры с исследуемыми иконами во многих храмах Луганщины.

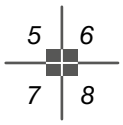
Выводы

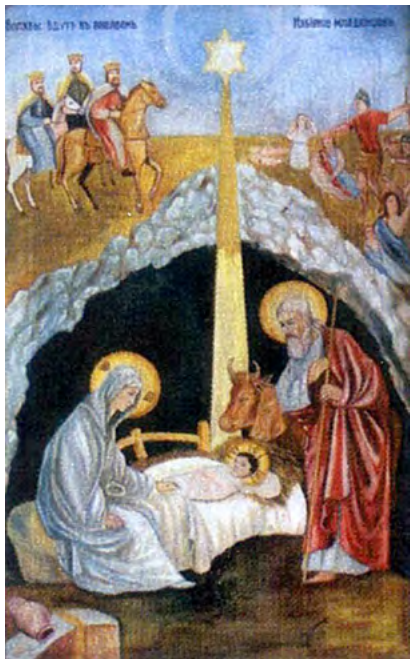
Используя результаты экспедиционных исследований, можно сделать выводы.

1. Наибольшее количество памятников, интересных для исследования, сохраняются в храмах Луганска, Сватова, Краснодона, поселков Каменный, Большая Черниговка, Нижне-Теплое, Красная Поляна, Щетово, Павловка. Именно они стали

3. **Плащаница.**
XVIII в.
Бархат, металл, масло, шитье, золоченые нити, полудрагоценные камни.
102 x 177

4. **Христос с терновым венком в руках.**
XIX в.
(в киоте).
Доска, левкас, смешанная техника.
42,1 x 30.
Г. Сватово





5. **Рождество Христово.**
Кон. XIX – нач. XX вв.
Холст, масло.
95 x 59,6.
С. Щетово

6. **Богоматерь Печерская с предстоящими Архистратигом Михаилом и великомученицей Варварой.**
Сер. XIX в.
Холст,
смешанная техника.
60 x 98.
С. Красная Поляна

7. **Иван Новакович. Св. священномученик Антипий.**
Кон. XIX в.
Фанера, левкас,
смешанная техника.
68 x 54,2.
В правом нижнем углу подпись: «Ив. Новаковичъ, Луганскъ» и неразборчиво дата: 1885 или 1895.
С. Ребриково

8. **Иван Новакович. Воскресение Христово.**
Кон. XIX – нач. XX вв.
Доска, левкас,
смешанная техника.
93,1 x 61,2.
Справа внизу подпись: писалъ Иван Новаковичъ.
С. Великая Черниговка

бесценным материалом для изучения наследия наших местных иконописцев, сохранения и продолжения всех проявлений локальной культуры.

2. По иконографическим и стилистическим признакам исследуемые иконы можно разделить на две большие группы: писаные для церквей и небольшие иконы для домашнего богослужения.

3. В свою очередь, в каждой из приведенных групп есть своя общая иерархия даже не мастерства, а уровня профессиональной подготовки авторов:

— народные мастера, которые отступали от канонов из-за того, что не имели о них никакого представления;

— мастера, которые работали в иконописных артелях и были более или менее осведомлены в том, как надо писать иконы, или писали их по образцам, которые им предоставлялись;

— мастера-профессионалы, в том числе и мастера монастырских мастерских Сватовского и Старобельского монастырей.

4. В луганском варианте исследуемых памятников кон. XIX — нач. XX в. четко прослеживаются изменения реалистического характера, произошедшие в культовой живописи в течение XIX в. в связи с развитием профессионального иконописания с участием светских мастеров.

5. Огромное количество работ, созданных для местных храмов братьями Новаковичами, многими анонимными авторами, позволяет констатировать, что развитие иконописания на Луганщине в первой половине XX века, в отличие от того, как это произошло во многих регионах бывшего Союза, окончательно не прекращалось.

Список источников

1. Роль музеев в сохранении памятников сакрального искусства : материалы научно-практической конференции 5–9 августа 1999 г., г. Луганск. Луганск: [б. и.], 1999. 92 с.
2. Каталог выставки XII археологического съезда в г. Харькове: отдел древностей, добытых из раскопок и случайных находок / сост. Е.К. Редин. Харьков: Тип. Губерн. Правления, 1902. 233 [20] с.
3. Альбом выставки XII археологического съезда в г. Харькове / под ред. Е. Редина. – М.: [б. и.], 1903.
4. Труды Харьковского предварительного комитета по устройству XII археологического съезда / под ред. Е.К. Редина. Харьков: Паровая типолитогр. Зильберг и сыновья. 1902. Т. 1. 549 с.
5. Труды XII археологического съезда в г. Харькове 1902 г. / под ред. граф. Уваровой. М.: Тов-во тип. А.И. Мамонтова, 1905. Т. 1. 751 с.
6. Феодосий Макаревский [епископ]. Материалы для историко-статистического описания Екатеринославской епархии: церкви и приходы прошедшего XVIII столетия. Екатеринослав: тип. Я.М. Чаусского, 1880. Вып. 2. С. 87–164.
7. Филарет (Гумилевский). Историко-статистическое описание Харьковской епархии. Харьков: тип. В. Готье, 1858. Разд. 5.
8. Центральный государственный архив высших органов власти и управления Украины. Ф. 166. Оп. 6/11. С. 3411.
9. Государственный архив Луганской области. Ф. 693. Оп. 1. С. 1208.
10. Государственный архив Луганской области. Ф. 693. Оп. 1. С. 120, 1203, 1208.
11. Государственный архив Луганской области. Ф. 1186. Оп. 1. С. 457.
12. Государственный архив Луганской области. Ф. 1. Оп. 1. С. 89.
13. Государственный архив Луганской области. Ф. 1. Оп. 1. С. 409.
14. Центральный исторический архив Украины. Ф. 2017. Оп. 1. С. 785.

References

1. Anon. (1999) *The role of museums in the preservation of monuments of sacred art* [Conference proceedings]. Luhansk: s.n. (In Russ.)
2. Redin, E.K. (comp.) (1902) *Catalog of the exhibition of the 12th Archaeological Congress in Kharkov: department of antiquities obtained from excavations and chance finds.* Kharkov: Tipografiya Gubernskogo Pravleniya. (In Russ.)
3. Redin, E.K. (ed.) (1903) *Album of the exhibition of the 12th Archaeological Congress in Kharkov.* Moscow, s.n. (In Russ.)
4. Redin, E.K. (ed.) (1902) *Proceedings of the Kharkiv Preliminary Committee on the organization of the 12th Archaeological Congress.* Kharkiv: Steam typolithography Zilberg and sons. (In Russ.)
5. Uvarova, P.S. (1905) *Proceedings of the 12th Archaeological Congress in Kharkov, 1902,* vol. 1. Moscow: Printing house of A.I. Mamontov. (In Russ.)
6. Theodosius (Makarevsky, bishop) (1880) *Materials for the historical and statistical description of the Yekaterinoslav diocese: churches and parishes of the past 18th century.* Yekaterinoslav: Printing house of Ya.M. Chaussky. (In Russ.)
7. Philaret (Gumilevsky) (1858) *Historical and statistical description of the Kharkiv diocese.* Kharkiv: Printing house of V. Gauthier. (In Russ.)

8. *Central State Archive of the Supreme Authorities and Administration of Ukraine*, coll. 166. aids 6/11, p. 3411. (In Russ.)
9. *State Archive of Luhansk Region*, coll. 693, aids 1, pp. 1208. (In Russ.)
10. *State Archive of Luhansk Region*, coll. 1186, aids 1, pp. 120, 1203, 1208. (In Russ.)
11. *State Archive of Luhansk Region*, coll. 1, aids 1, p. 457. (In Russ.)
12. *State Archive of Luhansk Region*, coll. 1, aids 1, p. 89. (In Russ.)
13. *State Archive of Luhansk Region*, coll. 1, aids 1, p. 409. (In Russ.)
14. *Central Historical Archive of Ukraine*, coll. 2017, aids 1, p. 785. (In Russ.)

Информация об авторе

Борщенко Лидия Михайловна, кандидат искусствоведения, директор, Луганский художественный музей, Луганск, Луганская Народная Республика; e-mail: lhm3@mail.ru.

Information about the author

Lydia Mikhailovna Borshchenko, Cand. Sc. (Art History), Director, Luhansk Art Museum, Luhansk, Luhansk People's Republic; e-mail: lhm3@mail.ru.

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

Статья поступила в редакцию 28.02.2022; одобрена после рецензирования 16.05.2022; принята к публикации 03.06.2022.
The article was received by the editorial board on 28 Feb 2022; approved after reviewing on 16 May 2022; accepted for publication on 3 June 2022.

Искусство Евразии. 2022. № 2 (25). С. 64-79. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2022, (2), pp. 64-79. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 75.046(571.151)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.02.006

Алтайский иконописец Г.И. Гуркин

Бычкова Тамара Анатольевна [a]

[a] *Томский областной художественный музей, Томск, Российская Федерация*
[a] *tamaratohm@sibmail.com*

Аннотация. Статья представляет иконописцев бийских мастерских конца XIX — начала XX столетия, которые оставили после себя огромное наследие, почти четыре десятилетия приписываемое сузунским мастерам. Впервые также представлена информация об иконописных мастерских Садонова и А.А. Борзенкова в Бийске. Известный сибирский художник Г.И. Гуркин также работал в иконописных мастерских в разные периоды своей жизни, он занимался иконописью почти три десятилетия. Деятельность Гуркина-иконописца впервые рассматривается в этой статье. В данном исследовании впервые из огромного пласта памятников народной иконы, бытовавших на территории бывшей Томской губернии, выявлены выполненные им образы.

Ключевые слова: Гуркин, мастерская Борзенкова, артель Садонова, сузунская икона, Алтайская духовная миссия

Для цитирования: Бычкова Т.А. Алтайский иконописец Г.И. Гуркин // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 2 (25). С. 64-79. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.02.006.
URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/878.

© Бычкова Т.А., 2022

Original article

Altai icon painter Grigory Gurkin

Tamara A. Bychkova [a]

[a] *Tomsk Regional Art Museum, Tomsk, Russian Federation*
[a] *tamaratohm@sibmail.com*

Abstract. The article presents the icon painters of the Biysk workshops of the late 19th — early 20th centuries, who left behind a huge legacy, before attributed to the Suzun masters for almost four decades. Information about the icon-painting workshops of Sazonov and A.A. Borzenkov in Biysk is also presented for the first time. The famous Siberian artist Grigory Gurkin also worked in icon-painting workshops at different periods of his life, he was engaged in icon painting for almost three decades. The activity of Gurkin as an icon painter is considered for the first time in this article. This study reveals for the first time the images made by G.I. Gurkin from a huge layer of monuments of folk icons that existed on the territory of the former Tomsk province.
Keywords: Gurkin, Borzenkov's workshop, Sadonov's artel, Suzun icon, Altai Spiritual Mission

For citation: Bychkova, T.A. (2022) 'Altai icon painter Grigory Gurkin', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 64-79. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.02.006. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/878. (In Russ.)

Введение

Многие русские живописцы начинали свой творческий путь в иконописных мастерских, достаточно назвать такие имена, как И.Е. Репин, В.И. Суриков. Иконописное творчество Г.И. Гуркина, посвятившего этому более двадцати лет, в отличие от других известных художников, оказалось неисследованным. Возможно потому, что художник к созданию икон относился только как к ремеслу, сопутствующему его живописи. Ученый-этнограф А.В. Анохин, всячески порицая написание икон по шаблону, буквально вырвал будущего живописца из провинциальной рутины, направил его к свободному творчеству, что продолжил Г.Н. Потанин и первый биограф художника — А.В. Адрианов.

В настоящей статье впервые предпринимаются первые шаги по определению икон, написанных Г.И. Гуркиным. Икон с подписью «Гуркин» нет, но есть рисунки, живописные произведения, которые можно использовать для сравнительного анализа.

Становление Г.И. Гуркина как иконописца

Родился художник в 1870 году в Улале в семье бачатских телеутов, переселившихся на Алтай. С восьми лет Г.И. Гуркин учился в школе Алтайской духовной миссии (АДМ). Григорий помимо школьных занятий посещал иконописный класс архимандрита Антония, где научился работать масляными красками. Г.Н. Потанин писал, что обучение Антония состояло из копирования икон маслом [1, с. 6, 7]. Вероятно, на основании этой информации исследователь Л.Г. Красноцветова сделала вывод, что в бийских мастерских «культивировалась новообрядческая живописная икона с применением масляной техники» [2, с. 216–218].

В школе АДМ Гуркин учился писать маслом и акварелью, что позволило ему в дальнейшем стать живописцем, но старшие ученики Антония И.С. Тельгеров и И.Я. Никифоров учили его писать иконы. Адрианов в статье приводит инициалы Никифорова, повлиявшего на выбор профессии, «Ан. Як» [3], но Анохин называет художников Ивана и Сергея Никифоровых[1]. Вероятно, это опечатка в газете, именно Иван Яковлевич три

[1] Воспоминания А.В. Анохина о Г.И. Гуркине. 1924 // Национальный музей Республики Алтай имени А.В. Анохина [сайт]. URL: http://musey-anohina.ru/index.php/ru/posetitelyam/150-let-g-i-choros-gurkinu-v-2020-g/item/959-vospominaniya-a-v-anokhina-o-g-i-choros-gurkine (дата обращения: 03.05.2022).

1. **Г.И. Гуркин в мастерской А.А. Борзенкова.** 1897. Фото: musey-anohina.ru, Национальный музей Республики Алтай имени А.В. Анохина

года был учителем рисования в школе у Гуркина [4, с. 196–201]. Первый биограф и современник художника А.В. Адрианов писал о его занятиях: «Рисование по шаблону глаз, носов, бровей, рук как элементов самой незатейливой иконописи». Таких шаблонов в иконе, написанной масляными красками, нет. Это может быть только в иконе, выполненной темперой, где одним росчерком кисти иконописец выводил отдельные фрагменты лика, линии складок на одежде и круг нимба. Из этого можно сделать единственный вывод: ученики Антония писали иконы темперными красками. Необходимо отметить, что все биографы Гуркина, его современники, писавшие о художнике, никогда не использовали слов «расписывал церкви», что предполагает написание храмовых икон, только «писал иконы».

В 1883 году, после перемещения архиерейского дома и школы из Улалы в Бийск, Гуркин полтора года работал в иконописной мастерской в Улале по рекомендации епископа Макария. Затем после роспуска мастерской юный иконописец преподавал в школе села Паспуала и продолжал заниматься «малеванием икон», как писал Адрианов. В 1890 году Гуркин с семьей переехал в Бийск, куда ранее перебрались его товарищи по иконному классу, и поступил в мастерскую своего бывшего соученика Садонова. За четыре года стал мастером и перешел в более престижную мастерскую Борзенкова, а по свидетельству Анохина он писал иконы самостоятельно и поставлял в мастерскую А.А. Борзенкова[2]. Гуркин, вероятно, выполнял разные заказы. На фотографии 1897 года художник запечатлен вместе со своим коллегой по мастерской Борзенкова на фоне декорации с видом Горного Алтая, явно выполненной им для фотоателье или театральной постановки (рис. 1). Последний год перед отъездом в Петербург он работал до изнеможения, выполняя любые подряды. Известна сумма, которую он собрал перед

[2] Воспоминания А.В. Анохина о Г.И. Гуркине. 1924 // Национальный музей Республики Алтай имени А.В. Анохина [сайт]. URL: http://musey-anohina.ru/index.php/ru/posetitelyam/150-let-g-i-choros-gurkinu-v-2020-g/item/959-vospominaniya-a-v-anokhina-o-g-i-choros-gurkine (дата обращения: 03.05.2022).

поездкой,— 800 рублей. Это баснословные деньги для 1897 года [5, с. 9]. Для сравнения, одна домашняя икона могла стоить в среднем от двадцати до пятидесяти копеек.

Все биографы Гуркина отмечали иконописное прошлое великого художника, которое предшествовало его обучению в Академии художеств. Но оказывается, что Гуркин и позже продолжал заниматься иконописанием. В письме Киселеву Гуркин в апреле 1906 года сообщал, что «за неимением средств писал иконы» [5, с. 35]. Следует уточнить не иконостасы, а иконы. Содержание семьи и постройка усадьбы в Аносе осуществлялись на эти средства. Картины он продавал, но это только покрывало его расходы на холсты и краски. В годы учебы с апреля 1903 по ноябрь 1905 года он получал стипендию тридцать рублей в месяц. На первых двух выставках в 1907 и 1909 г. успешно продал работы по пятьсот-шестьсот рублей с каждой выставки. Это был небольшой период благополучия. В 1911 году в Барнауле удалось выручить только 370 рублей, а перед выставкой безуспешно пытался занять 300 рублей на ее организацию. В письмах художник постоянно сетовал на отсутствие средств. Из переписки известно, что зимой он этюды не писал. Единственным источником постоянных средств оставалось создание икон. Предполагаем, что он их писал каждую зиму до 1917 года, когда был свободен от живописи и сезонных работ по хозяйству.

Гуркин возвратился к своим древним алтайским богам, а написание икон осталось возможностью зарабатывания средств. Он продолжал писать иконы на поток много и недорого по существующим иконным образцам. Для Гуркина творчеством была только живопись, пейзажи и люди родного Алтая. В одном из писем он упоминал, что за день может выполнить три этюда, не исключено, что икон в день он писал не менее. Анохин отмечал, что Гуркин обладал необыкновенной работоспособностью, об этом также можно судить о подготовке больших персональных выставок художника за два-три года. Он писал иконы более двадцати, а возможно, тридцати лет, и потому они явно должны храниться в музейных коллекциях Сибири.

Иконы Г.И. Гуркина в музейных коллекциях Западной Сибири

Иконы маслом есть в музейных собраниях на территории бывшей Томской губернии, но их мало, и они не имеют стилевого единства, свидетельствующего о создании в одной мастерской или одним мастером, что подтверждает правильность поисков среди темперных икон. Определение икон, выполненных тринадцатилетним мальчиком в Улале, представляется автору пока маловероятным, но выявить иконы бийского периода возможно и необходимо. Удалось выяснить составы бийских мастерских, где работал Гуркин: Садонова — по именам, Борзенкова — по фотографии. Это более десяти мастеров. Одной из главных задач в публикуемой статье является анализ икон в музейных коллекциях на территории Западной Сибири и публикаций о них.

Интерес к поздней иконе, в том числе к народной, среди коллекционеров и музейных сотрудников появился в преддверии 1000-летия крещения Руси в 1980-е годы. Музеи бывшей Томской губернии проводили экспедиционные поездки по деревням в 1960-е годы — Новосибирские художественный (НГХМ) и краеведческий (НГКМ), в 1970–1980 годы Усть-Каменогорский этнографический, в 1988–1989 гг. Новокузнецкий художественный (НХМ). По итогам этих экспедиций музеями были собраны значительные коллекции местной иконы. Черные, грязные и поцарапанные доски только через двадцать лет заинтересовали первого их исследователя, научного сотрудника НГХМ Надежду Глебовну Велижанину. Ознакомившись с коллекцией НГХМ, она съездила в Сузун, где встретилась с внучкой местного иконописца. На основании ее воспоминаний и впечатлений от единожды виденной иконы Надежда Глебовна назвала И.В. Крестьянникова автором наиболее качественных икон из НГХМ. Позже научные сотрудники музея уточнили, что фамилия иконописца — Крестьянинов.

Методический отдел Русского музея рекомендовал статью Велижаниной в сборник «Музей». Это была одна из первых научных статей по народной иконе конца XIX — начала XX столетия в стране [6]. Статья была подробная, точная, без каких-либо преувеличений. Из нее было очевидно, что нет ни одного свидетельства того, что указанные иконы написаны в Сузуне и именно Крестьяниновым, известно только то, что в Сузуне жил иконописец и часть икон привезены из этого села. Самое главное, что данная коллекция икон вошла в научный оборот. Это была первая страница в изучении народной иконы Западной Сибири. Писалась она только на материале коллекции НГХМ. И если бы кроме новосибирских музеев икон описываемого круга нигде не появилось, то утверждения Надежды Глебовны не вызвали бы никакого сомнения. Но благодаря опубликованной статье многие музеи и коллекционеры на территории бывшей Томской губернии обнаружили в своих коллекциях «иконы Крестьянникова». Далее появились публикации, где описывались экспедиционные сборы остальных музеев. Первыми поставили под сомнение авторство описанных икон коллекционеры М.А. Чернов [7, с. 4] и Е.Н. Крюков [8]. Как ни велико значение первой статьи об иконе

2. **Г.И. Гуркин.**
Спас Вседержитель.
1890-е.
Дерево, темпера.
35 x 28 x 2.
Алтайский государственный краеведческий музей.
Фото: Госкаталог

3. **Иконный образец.**
Спас Вседержитель.
Бумага, сажа, оттиск.
35 x 23,3.
Екатеринбургский музей изобразительных искусств.
Фото: Госкаталог

в нашем регионе, предположение Н.Г. Велижаниной об их авторстве и месте создания не подтвердилось, версия явно была ошибочной, и от нее нужно отказаться. Нет ни одного конкретного факта, что в Сузуне была иконописная мастерская, имеющая столярную мастерскую с промышленным оборудованием для изготовления иконных досок с торцевыми шпонками. Со стороны внуков Крестьянинова нет ни одного свидетельства, что они видели, как их дед писал иконы, тем более с учениками. В доме иконописца был бы выделен хотя бы угол для досок, красок, кистей, что внуки, ровесники века, не могли не заметить. Несомненно, жили в Сузуне иконописцы Крестьянинов и Батанов, как во многих больших селах и городах Томской губернии и России, были художники, преподаватели рисования и черчения, маляры, которые брались за поновление и написание икон либо за их продажу, но какие иконы писали в Сузуне — это неизвестно, и торговать ими по всей территории губернии сузунские мастера не могли.

Интерьеры храмов, повсеместно открываемых в 1880-е годы, украшали иконы XVIII–XIX веков, написанные масляными красками под влиянием академического письма, и иконы афонского письма маслом с золотыми чеканными фонами, которые соответствовали вкусам XIX века и писались повсеместно в России. В Томской губернии в конце XIX столетия иконостасные мастерские были во всех крупных городах: Томске, Барнауле, Бийске.

Приделы и стены у входа церквей в 1880-е годы украшали домашние иконы, которых зачастую было значительно больше, чем в музейных собраниях. Уже в 1890-е годы можно было утверждать, что иконы, которые описала Н.Г. Велижанина, находятся четко в границах бывшей Томской губернии, но в таком количестве, какое не могло быть создано одним иконописцем с двумя-тремя учениками. В настоящее время это подтвердилось музейными коллекциями икон Алтайского края, Новосибирской, Томской, Кемеровской областей, представленными в Госкаталоге и на сайтах музеев северной части Казахстана. Эти собрания органично составляют единую группу и позволяют проводить исследования на ином уровне. Таких икон уже нет в музеях Тюмени, Урала, а также Красноярского края, хотя исключения случаются. Так, в музее-заповеднике «Выборгский замок» в прекрасном состоянии хранится икона «Великомученица Екатерина».

В данной статье не рассматривается старообрядческая икона, это принципиально другое искусство. Не рассматривается также икона с процарапанными текстами на обороте иконных досок с указанием наименования местных сел, фамилии,

4. **Мастерская А.А. Борзенкова. Чудо Георгия о змие.** Конец XIX – начало XX в. Дерево, темпера. 43,4 x 36,3 x 2,7. Государственный музей истории литературы, искусства и культуры Алтая. Фото: antiqueland.ru

5. **Г.И. Гуркин. Архангел Михаил Воевода.** 1890-е. Дерево, темпера. 26,7 x 21 x 3,2. Сузунский краеведческий музей. Фото: antiqueland.ru

имени, отчества заказчика и указанием требуемого извода. Иконы писались по иным образцам и в другой манере на досках с ковчегом либо с коричневыми полями, встречными шпонками или совсем без них. Эта группа интересна в данной статье лишь тем, что одна из икон писалась жителю села Верхний Сузун, что ставит под сомнение наличие иконного промысла в Сузуне.

Термин «сузунская икона» за четыре десятилетия прочно закрепился: он понятен всем исследователям иконописания в Западной Сибири. Это народная икона, которая создавалась в конце XIX — начале XX века. Она отличается от икон других регионов тем, что создавалась на поток большим количеством мастеров и писалась строго по канону и единым иконным образцам, которые отличны от образцов других областей (рис. 2, 3). Она легко узнаваема, несмотря на то, что создавалась разными иконописцами с разным уровнем мастерства исполнения,— от откровенно наивных икон до прекрасных произведений. Иконные доски сосновые, но по характеру обработки их можно разделить на принадлежащие двум мастерским. Одна с торцевыми, другая с встречными врезными шпонками либо из цельной доски. Пропорции доски близки к квадрату (1,2:1). Изредка встречается бумажная паволока, толщина слоя левкаса у каждого автора своя. Графья использовалась только при изображении крыльев Архангела Михаила отдельными мастерами.

По стилистике группы также различны, но есть общие черты:

— колорит декоративный, яркие интенсивные цвета подобраны на контрасте;

— цвет накладывался локальными пятнами, по нему затем наносился рисунок черной кистью, обрисовывающей силуэты фигур, линии и складки одежды;

— следы санкиря в карнации отсутствуют; для создания объема мастера использовали тонкие линии белил и охры;

— главное, что иконы писаны по одним прорисям (рис. 4, 5), особенно это заметно по изводам «Архангел Михаил Воевода» и «Чудо Георгия о змие», где лошадь изображена в профиль, скачущей слева направо с выступающими вперед

6. **Мастерская Садонова. Положение во гроб.** 1880-е. Дерево, темпера. 21 x 43,8 x 2,8. Государственный художественный музей Алтайского края

левыми ногами, всегда одинаково. Она явно переводилась с образца, включая расположение линий сбруи и уздечки. Лошадь словно парит над пейзажем, который отличен у каждого иконописца.

Непонятно, почему все исследователи говорят об ограниченности сюжетов,— напротив, можно наблюдать обилие изводов. Самой распространенной была икона «Богоматерь “Утоли моя печали”». Трудно сказать, любима она была в народе в Томской губернии или местными мастерами-иконописцами, но по наличию в Госкаталоге этого сюжета можно утверждать, что нигде она не была так популярна, как в наших краях. Затем, как принято на Руси, образы Николы и Спаса. Из изводов Богородицы необходимо назвать Казанскую, «Троеручицу», Смоленскую, Феодоровскую, Богоматерь «Знамение», «Всех скорбящих радость», Ахтырскую, Боголюбскую. Из сложных по композиции встречаются: «Архангел Михаил Воевода», «Чудо Георгия о змие», «Воскресение — сошествие во ад» и «Огненное Восхождение Ильи» в разных вариантах, «Кирик и Иулитта», «Спас на престоле с предстоящими Богоматерью и Иоанном Предтечей», «Троица», «Положение во гроб», затем «Великомученик Пантелеймон» — начальник всех святых на Алтае. Близки по композиции иконы с изображением великомучениц Екатерины, Варвары и Параскевы, образы которых при больших утратах красочного слоя не всегда различимы. Кроме того, можем назвать иконы «Глава Иоанна Предтечи», «Благовещение», «Архангел Михаил, Флор и Лавр», «Симеон Верхотурский», избранные святые, есть несколько трехрядных. Если домашние иконы небольшие — в среднем 30 x 26 см, то для маленьких церквей и часовен писались те же иконы, но примерно в два раза больше, как, например, «Петр и Павел» из НГХМ или икона «Архангел Михаил Воевода» из частного собрания, которая до закрытия церквей находилась в молельном доме Прокопия Устюжского в деревне Недорезово Ильинской волости. В этой группе почти нет заказных икон, т.е. с процарапанной надписью на обороте. Автору известно только два случая — икона «Спас Нерукотворный» из НГХМ, которая была выполнена для жителя села Каракан, и икона «Великомученик Пантелеймон» из Усть-Каменогорского музея — «…Кондратию Иванову / 20 коп.»[3].

В настоящее время остро стоят вопросы, где и кем могли создаваться эти иконы и как они оказались во всех уголках губернии. Успешность работы иконописной мастерской определялась

[3] Крутова Н.В. Иконы сузунского письма // Восточно-Казахстанский областной архитектурно-этнографический и природно-ландшафтный музей-заповедник [сайт]. URL: http://etnografiavko.kz/etno10_files/page25 (дата обращения: 15.02.2020).

7. **Гуркин и Никифоровы.** До 1920. С.Я. Никифоров — второй слева, Г.И. Гуркин — крайний справа. Фото: musey-anohina.ru, Национальный музей Республики Алтай имени А.В. Анохина

не только уровнем мастерства исполнителей, но и возможностью сбыта. Все исследователи вслед за А.Н. Копыловым единодушно повторяли, что иконы продавались на ярмарках и возились обозами владимирскими иконописцами. На ярмарках, в том числе Сузунской, возможно, продавались иконы, но в перечне реализуемой продукции иконы не приводятся ни в одном справочном издании по ярмаркам, и сложно представить иконописца, работавшего целый год на зимние ярмарки. Иконы слишком хрупкие для продажи на сибирских морозах и перегрузки торговцами. Может, когда-то и пробралась повозка с иконными досками из Владимира в глухие уголки Томской губернии по бездорожью, но учитывая стоимость, расходы на транспортировку явно не окупились.

Вторая половина XIX века — это уже другие реалии. Иконописные мастерские Москвы, Петербурга, владимирские Н.М. Софонова и И.А. Панкрышева размещали объявления с перечнем расценок за написание икон и изготовление иконостасов в любом стиле в «Томских губернских ведомостях», позже в «Томских епархиальных ведомостях» почти ежегодно. Продажа литературы и икон осуществлялась при церквях уже в XIX веке. Печатные жестяные иконы Бонакера и Жаке раздавались на реализацию в церкви по всей губернии через епархиальную библиотеку Томского архиерейского дома[4]. Предлагал на продажу иконы и книжный склад Бийского архиерейского дома[5]. Известно, что было несколько иконописных мастерских в Бийске, но никто не занимался их изучением, и при этом не одно десятилетие исследователи пытаются найти следы несуществующей мастерской в Сузуне. Лаконичность и точность в повторении разработанного образца объясняется жестким контролем со стороны эконома Бийского архиерейского дома, который принимал иконы на реализацию. Более строгой цензуры над иконописцами даже сложно представить. Только через церкви, часовни и молитвенные дома, которые были в каждой маленькой деревушке, оказалось возможным распространение икон по всей территории Томской губернии.

Кто мог поставлять иконы на реализацию в Бийский архиерейский дом? Только бийские иконописцы: ученики Макария, объединившиеся в Бийске в артели Садонова, и иконописцы основного подрядчика Алтайской духовной миссии Архипа Александровича Борзенкова.

Рассмотрим группу икон, выполненных на сосновых досках, с врезными шпонками либо совсем без них, с охристыми и оливково-коричневыми полями. Эта группа икон декоративная, некоторые написаны на почти оранжевом фоне. Святые изображены с явно выраженным восточным типом лица, с черными длинными волосами, что свидетельствует об их написании представителями коренных народов Алтая (рис. 6). Эти иконы могли создаваться только в артели Садонова, которая объединила воспитанников Алтайской духовной миссии в 1885 году в Бийске. Эти иконописцы учились в улалинской школе, которую возглавлял Макарий, впоследствии начальник миссии, а с 1891 года — епископ Томский и Семипалатинский. Иконописным классом руководил иеромонах Антоний, где обучались: братья Иоанн Яковлевич (г.р. 1855) и Сергей Яковлевич (г.р. 1861) Никифоровы, Иоанн Стефанович (г.р. 1857) и Алексей Стефанович (г.р. 1872) Тельгеровы, Алексей Алексеевич Конзычаков (г.р. 1867), Архип Далматович Зяблицкий (г.р. 1865), Садонов [9, с. 35]. Антоний уехал вместе с братом епископом Бийским Владимиром в Томск в 1883 году, после назначения того епископом Томским. Все ученики Антония, кроме Садонова и Гуркина, стали церковнослужителями и часто переводились в другие приходы. И.Я. Никифорова в 1883 году перевели в Чолышманский монастырь,

[4] Томские епархиальные новости. 1902. № 7. С. 13.
[5] Томские епархиальные новости. 1900. № 24. С. 92.

8. **Иконописная мастерская А.А. Борзенкова.** 1900. Бийский краеведческий музей

9. **Иконописцы А.А. Борзенкова.** 1900. Бийский краеведческий музей

а Зяблицкий, помимо Бийска, служил в Улале, Заринске. Это не свидетельствует о прекращении написания икон. Гуркин после возвращения из Санкт-Петербурга писал иконы в Аносе. В 1891 году внук одного из первых алтайских миссионеров подарил икону своего письма «Достойно есть» от Алтайской духовной миссии путешествующему по Сибири наследнику престола[6]. Этим иконописцем мог быть только С.Я. Никифоров, внук М.В. Чевалкова, служивший в архиерейском доме (рис. 7). Семья Никифоровых очень известна на Алтае, и определить их работы, возможно, удастся в будущем.

В Кузнецком районе, вероятно, начали позже продавать иконы в церковных лавках, когда артель уже не работала, и потому эта группа образов в музейных коллекциях Новокузнецка не встречается. В начале XX века в Бийске наряду с мастерской Борзенкова работали мастерские И.Г. Катаева, Патрушева, Пленкина, и упоминаний об артели Садонова нет, кроме того, писала иконы инокиня Бийского Тихвинского женского общежительного монастыря АДМ Варвара Дмитриевна Каширина (г.р. 1880)[7].

Мастерская Борзенкова была самой крупной в городе и работала в 1885–1920 годах, постоянно взаимодействуя с Алтайской духовной миссией[8]. Борзенков был основным подрядчиком храмов на Алтае, массово открываемых церковно-приходских школ, попечителем школ, церковным старостой Александровского собора в Бийске, членом противораскольнического общества святителя Димитрия Ростовского, владел собственным кирпичным заводом. За свою многолетнюю деятельность Борзенков в 1914 году был награжден митрополитом Макарием Невским золотой медалью на Аннинской ленте. Его иконописная мастерская находилась в центре Бийска в двухэтажном кирпичном доме площадью 240 кв. м. (рис. 8). По фотографиям 1900 года известно, что работали в ней двенадцать столяров, девять резчиков по дереву, семь позолотчиков, семь иконописцев и 19 учеников. Столяры и резчики по дереву, помимо культовых построек и изготовления иконных досок, занимались домовой резьбой, что продолжали делать после революции, потому их имена сохранились в истории города. Продуманность композиций фотографий, как и успешность его дела, говорит о том, что Борзенков был великолепным организатором. Из ворот дома выезжают повозки с иконами или

[6] Торжество по случаю посещения 5 и 6 июля 1891 года Томска его императорским высочеством… // Томские епархиальные ведомости. 1891. № 14. С. 11.

[7] Информация предоставлена директором музея Алтайской духовной миссии П.С. Коваленко.

[8] Награжден золотой медалью на Анненской ленте // Моя земля [Электронный ресурс]. 31.12.2020. URL: http://mzgazeta.ru/2020/12/31/nagrazhdyon-zolotoj-medalyu-na-annenskoj-lente (дата обращения: 01.09.2021).

10 | 11 | 12

10. **Г.И. Гуркин. Богоматерь «Утоли моя печали».** 1890-е. Дерево, темпера. 26,3 x 21,9. Государственный художественный музей Алтайского края

11. **Иконный образец. Богоматерь «Утоли моя печали».** XVIII – начало XX в. Бумага, тушь, карандаш. 71 x 61. Государственный исторический музей. Фото: Госкаталог

12. **Мастерская А.А. Борзенкова. Никола Чудотворец.** Конец XIX – начало XX в. Дерево, темпера. 26,5 x 22,5 x 2,2. Алтайский государственный краеведческий музей. Фото: Госкаталог

иконостасными рамами, упакованными в ящики. Все мастера на фотографиях с инструментами и своими изделиями. К сожалению, только иконописцы словно забыли повесить на фон икону (рис. 9). Но наличие палитр, кистей и муштабелей в руках иконописцев делает эту композицию почти ритуальной. Иконописцев пять человек; два молодых человека слева, не имеющие необходимых атрибутов в руках,— вероятно, подмастерья. Наличие муштабелей свидетельствует о написании больших икон для иконостасов, что было особенно престижно. Позолотчики золотили резные иконостасы и фоны икон. Проблем с заказами и со сбытом икон у Борзенкова не было. Вероятно, писали иконы, как все большие мастерские, на любой вкус: для храмов — греческого письма, для городских мещан — маслом, для крестьян — святых в ситцевых облачениях темперой.

Термин «народная икона» всем понятен, несмотря на то что точная формулировка пока не выработана в искусствознании. Главным признаком ее является выражение эстетического идеала простого народа: круглолицые святые в нарядных ярких одеяниях с декоративными орнаментами. Народная икона близка древнерусской иконе по своей образности, чего лишена поздняя икона, выполненная масляными красками, и потому она обладает особой ценностью и активно собирается музеями.

В мастерской работали выходцы из крестьян и ремесленников, вкусы которых формировались в народной среде. За тридцать пять лет, естественно, была смена поколений, некоторые иконописцы могли работать недолго. Кто-то писал с большей производительностью, кто-то с меньшей. И потому весь этот пласт, созданный за тридцатипятилетний период с 1885 по 1920-е годы, представлен не одним десятком иконописцев. Принцип устройства иконописных мастерских с разделением письма «личного» и «доличного» здесь не действовал. Всё делалось одним мастером, от левкаса до нанесения опуши и надписей на икону. Иконы, выполненные темперой на сосновых досках с торцевыми шпонками, могут быть только из мастерской Борзенкова, которая была самой большой в губернии и могла позволить себе качественное оборудование с группой столяров из 12 человек.

Используя данные Госкаталога, местные иконы можно разделить по стилистике исполнения, цветовой гамме и особенностям почерка в текстах на несколько авторских групп. Все иконописцы использовали в надписях устав, или уставное письмо, которое у каждого мастера было индивидуальным, как почерк. Колористическое решение каждый иконописец выбирал в соответствии с собственным вкусом. Бессмысленно искать ошибки и особенности в рисунке, который переносился на поверхность левкаса с прорисей (рис. 10, 11). Индивидуальные особенности проявлялись в деталях и мастерстве исполнения. Один автор рисовал текст строго по черной линии опуши, фон — позолота, и минимум детализации. Второй предпочитал писать глаза на грозных ликах святых почти

13. **Г.И. Гуркин. Кандыкту-ай.** 1922. Бумага, акварель. 22,3 x 17,6. Государственный художественный музей Алтайского края

14. **Г.И. Гуркин. Кыспай Чунижекова.** 1930. Бумага, карандаш. 22 x 15,5. Государственный художественный музей Алтайского края

15. **Г.И. Гуркин. Богоматерь Казанская.** 1890-е. Дерево, темпера. 30,5 x 23,2. Алтайский государственный краеведческий музей. Фото: Госкаталог

16. **Г.И. Гуркин. Богоматерь «Утоли моя печали».** 1890-е. Дерево, темпера. 31 x 25,8 x 2,3. Музей Алтайской духовной миссии

17. **Г.И. Гуркин.**
Чудо Георгия о змие.
1890-е.
Дерево, темпера.
30,5 x 25,2 x 2,3.
Государственный художественный музей Алтайского края

18. **Г.И. Гуркин.**
Архангел Михаил Воевода.
1890-е.
Дерево, темпера.
30,4 x 26 x 2.
Государственный художественный музей Алтайского края

треугольные, словно воспаленные, оттененные розовым, и изображение «никейского чуда» в медальонах и т.д. (рис. 12).

Отбор икон Гуркина начнем именно с надписей, по почерку аналогичных тем, что на его этнографических рисунках. Гуркин — великолепный шрифтовик, обладавший красивым почерком. На чистом листе бумаги ровные строчки из витиеватых аккуратных букв, идеально вписанных в пространство, без предварительной разметки. На рисунках мы видим почерк, сформированный и отточенный на текстах, десятилетиями выполняемых на иконах (рис. 13). Он запоминается и легко узнается. Текст расположен ровно по центру, никогда не остается пустота либо отсутствие пространства для невместившихся букв. На иконах Гуркина надпись, обозначающая сюжет, является составляющим декоративным элементом иконы. Несложно отобрать в местных народных иконах, которые создавались примерно пятнадцатью иконописцами, те, которые подписаны его рукой.

На всех портретах, созданных Гуркиным, под нижней губой обязательно дано темное пятно, как на темперных иконах, что выдает его как иконописца. Конструктив лица в портрете строится одинаково. Линия носа по светотени переходит в линию бровей, а затем на боковые скулы (рис. 14). Линия носа всех святых по бровям переходит в абрис лика, рисунок нижних век напоминает равнобедренную трапецию с отсутствующей нижней короткой линией. Линия овала лика всегда отделяется широкой коричневой полосой (рис. 15).

В портретах Гуркина существует ярко выраженный тип красоты. Круглолицые молодые женщины с почти круглыми глазами доброжелательно взирают на мир. Нет чрезмерного выявления родных национальных особенностей во внешности, что проявляется в ранних произведениях любого художника.

На иконах образы святых человечны, ничего сверхъестественного. Они лишены отстраненности, которая требовалась при изображении горнего мира. Как уже отмечено, женщины-святые

19. **Г.И. Гуркин.**
Чудо о Флоре и Лавре.
Начало XX в.
Дерево, темпера.
53 x 44,3 x 3.
Государственный художественный музей Алтайского края

круглолицы, нижняя часть лика Богородицы чуть тяжеловата, как на женских портретах Энгра. Икона «Богоматерь “Утоли моя печали”» — это любимый образ в иконописном творчестве Григория Ивановича (рис. 16). Он встречается в музеях Горно-Алтайска, Новосибирска, Усть-Каменогорска и др. Иконописец обращался к этой теме очень часто. Подкладка мафория белого

20 | 21 | 22

20. **Г.И. Гуркин. Горная река.** 1908. Холст, масло. 34 x 47,8. Томский областной художественный музей

21. **Г.И. Гуркин. Великомученик Пантелеймон.** 1890-е. Дерево, темпера. 21,9 x 17 x 1,8. Новокузнецкий художественный музей. Фото: Госкаталог

22. **Г.И. Гуркин. Великомученица Варвара.** 1890-е. Дерево, темпера. 22 x 18 x 2,2. Тюменцевский историко-краеведческий музей. Фото: Госкаталог

цвета иногда дополнена серо-голубыми пятнами, имитирующими мех горностая (НГХМ). Этот прием также используется в иконе Божией Матери «Знамение» (Усть-Каменогорск), и тем же серо-голубым тоном нанесен условный рисунок на скатерти в иконе «Глава Иоанна Крестителя» (НХМ). Возвращаясь к уже созданному образу, художник часто меняет детали, как, например, на смену бордовому фону приходит голубой в иконе «Богоматерь “Утоли моя печали”» (рис. 10, 16), и этот же прием использует в иконе «Чудо Георгия о змие» (рис. 17).

Иконы Гуркин выполнял на черном фоне с белым текстом или на бордовом фоне с черными буквами без опуши или одной полосой красного цвета, которая крайне редко дополнена охрой. Дорогие золотофонные иконы — как правило, более крупные, с более тщательно проработанными деталями, опушью из черной и красной полос и текстом алого цвета. Верхняя черная полоса на иконах разрывается нимбом. В левом верхнем углу на отдельных его изводах — огрудное изображение «Спаса на облаках», смотрящего вполоборота, без благословляющей десницы, в гиматии и плаще, разделенных цветовыми пятнами красного и синего цвета строго вертикально (рис. 18). Из всех иконописцев мастерской Борзенкова эта деталь встречается только в иконах Гуркина, что он вынес из мастерской Садонова. Гуркин, по словам Адрианова, всегда «стремился внести что-то новое», горки писал с пышной растительностью, напоминающей папоротники. Именно в годы работы в мастерской А.А. Борзенкова (1894–1897) Гуркин начинает писать самостоятельные живописные произведения. В 1896 году по случаю коронации Николая II начинающий живописец передал императору от Алтайской духовной миссии свою картину с подписью «От алтайца-самоучки Гуркина», которая была подобна произведению из Горно-Алтайского музея «Камлание», но, к сожалению, утрачена [3].

Самой крупной иконой Г.И. Гуркина, выполненной для небольшой алтайской церкви, является икона «Чудо о Флоре и Лавре» (рис. 19) — многофигурная, на золотом фоне с алой строкой текста. На отдельных сохранившихся фрагментах строки безукоризненным почерком живописца выведены изысканные точеные буквы устава. Сюжет традиционный. В верхней половине в едином золотом пространстве — статичная симметричная композиция с фигурой Архангела Михаила в центре со стоящими к нему вполоборота Флором и Лавром и святителями Модестом и Власием. В нижней половине изображены скачущие на конях пастухи — святые мученики Спевсипп, Елевсипп и Мелевсипп, гонящие к водопою табун лошадей различной масти. Вторая слева белая лошадь точно повторяет иконный образец, используемый алтайскими иконописцами, остальные фигуры профессионально закомпонованы, создавая картину многоцветного табуна. Чтобы уйти от дробности, большого количества деталей, часть лошадей изображена только пятнами, похожими на тени. Лики святых подробно прописаны, но особенно эффектно написаны одеяния святых, которые в сочетании с точеными фигурами играющих и скачущих коней создают атмосферу сказочности. Пейзаж выполнен в традиционной для Гуркина манере на сочетании взаимовплавленных цветовых пятен разных оттенков зеленого, желтого, белого, терракоты; оживлен изображением папоротников. Цветовая палитра соответствует произведениям живописца, созданным после возвращения из Санкт-Петербурга, как и манера исполнения (рис. 20).

Великомученик Пантелеймон воспринимался новообращенными Алтая как начальник всех небесных заступников, его иконы были очень популярны и несколько раз доставлялись с Афона. Известно семь небольших недорогих икон Гуркина, выполненных на черном фоне: по одной из НГХМ и НГКМ, две в НХМ, три — в Усть-Каменогорском музее (рис. 21). Длинный текст на иконах с ювелирной точностью вписывается в одну строку. Восьмая икона (НГХМ, И-79) с тем же ликом святого, тем же оттенком красного на гиматии и синего на плаще, репрезентативная, большая, золотофонная, с тщательно прописанными богато украшенными одеяниями святого. На золотом фоне текст не сохранился. Но сомневаться в том, что все эти иконы выполнены одним автором, не приходится из-за идентичности лика. Прекрасным дополнением к ним стала икона великомученицы Варвары из Тюменцевского историко-краеведческого музея, которая является единственным образцом этого извода (рис. 22). На черном фоне также почти поколенное изображение святой в одеждах тех же оттенков красного и синего, нимб зеленый, у Пантелеймона он желтый или зеленый.

Черный фон на иконах — это единственное отступление от канона. Григорий Иванович смело писал на черном, что не делало икону мрачной, а напротив, позволяло создать цветовое решение на контрасте, и в итоге икона получалась декоративной и недорогой и потому быстро продавалась. В украшении одежды выполнялся геометрический орнамент из кругов, полукругов и линий из штрихов. Иконы были настолько привлекательны, что другие мастера пытались использовать этот прием, но отличия были явными: то слишком вытянутые, почти схематичные лица, то текст не писался, а рисовался и периодически сбивался с ритма написанного. Икона «Чудо Георгия о змие» из мастерской А.А. Борзенкова (рис. 4), на первый взгляд, могла бы быть написанной Гуркиным. Разделка волос гривы и хвоста та же, цветовая гамма аналогична, но текст чуть заваливается и слишком жестко написан, словно по трафарету переведен пейзаж, лица у Георгия и царевны вытянуты, а у Вседержителя на облаках нет красно-синих одеяний. То, что эта икона написана в Бийске, сомнений нет. Выполнил ее кто-то из иконописцев круга Гуркина.

Заключение

Население Западной Сибири в конце XIX — начале XX века значительно увеличилось за счет крестьян переселенцев, появился спрос на иконы. В Бийске, третьем по численности городе в губернии, были все условия для появления работавшего на нее иконописного промысла: имелись мастерские и возможность сбыта. Такого большого количества иконописцев, как в Бийске, здесь больше не было, и только они могли создать такое количество народных икон, бытовавших на территории бывшей Томской губернии, которые сорок лет назад ошибочно были определены как «сузунские».

Список источников

1. Эдоков В.И. Мастер из Аноса. Барнаул: Алтайское книжное издательство, 1984. 72 с.
2. Красноцветова Л.Г. Иконописное наследие Алтая // Сибирская икона / ред. В.И. Байдин. Омск: Иртыш-92, 1999. С. 216–218.
3. Адрианов А.В. Алтай и его художник. К выставке картин художника Г.И. Гуркина в Барнауле // Жизнь Алтая. 1911. № 72–75.
4. Бычкова Т.А. История иконописных мастерских Алтайской духовной миссии. Характеристика народной иконы в музеях региона // Этнография Алтая и сопредельных территорий / отв. ред.: М.А. Демин, Т.К. Щеглова. Барнаул: Изд-во Барнаульского государственного педагогического университета, 1998. С. 196–201.
5. Эдоков В.И. Возвращение мастера. Горно-Алтайск: Чаптыган, 1994. 237 с.
6. Велижанина Н.Г. Народные иконы Новосибирской области в Новосибирской картинной галерее // Музей. 1984. № 3. С. 87–92.
7. Чернов М. Сузунская икона // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. 2011. № 10 (90). С. 4–26.
8. Крюков Е.Н. Загадка сузунского мастера, и не только // Музей в контексте региональной культуры: 50-летию Новокузнецкого художественного музея: материалы межрегиональной научно-практической конференции 15–17 ноября 2011 г. Новокузнецк: Новокузнецкий художественный музей, 2012. С. 156–170.
9. Эдоков В.И. Очерки истории изобразительного искусства Горного Алтая. Горно-Алтайск: Горно-Алтайское отделение Алтайского книжного издательства, 1981. 95 с.

References
1. Edokov, V.I. (1984) *The Master of the Anos*. Barnaul: Altayskoye knizhnoye izdatel'stvo. (In Russ.)
2. Krasnotsvetova, L.G. (1999) 'Iconographic heritage of Altai', in Baidin, V.I. (ed.) *Siberian icon*. Omsk: Irtysh-92, pp. 216–218. (In Russ.)
3. Adrianov, A.V. (1911) 'Altai and his artist. To the exhibition of paintings by the artist G.I. Gurkin in Barnaul', *Zhizn' Altaya*, (72–75). (In Russ.)
4. Bychkova, T.A. (1998) 'History of icon-painting workshops of the Altai Spiritual Mission. Characteristics of the folk icon in the museums of the region', in Demin, M.A. and Shcheglova, T.K. (eds) *Ethnography of Altai and adjacent territories*. Barnaul: Barnaul State Pedagogical University, pp. 196–201. (In Russ.)
5. Edokov, V.I. (1994) *The return of the master*. Gorno-Altaisk: Chaptygan. (In Russ.)
6. Velizhanina, N.G. (1984) 'Folk icons of the Novosibirsk region in the Novosibirsk Art Gallery', *Muzey = Museum*, (3), pp. 87–92. (In Russ.)
7. Chernov, M. (2011) 'Suzun icon', *Antikvariat. Predmety iskusstva i kollektsionirovaniya*, (10), pp. 4–26. (In Russ.)
8. Kryukov, E.N. (2011) 'The mystery of the Suzun master, and not only', in *Museum in the context of regional culture: to the 50th anniversary of the Novokuznetsk Art Museum.* Novokuznetsk: Novokuznetsk Art Museum, pp. 156–170. (In Russ.)
9. Edokov, V.I. (1981) *Essays on the history of the fine arts of Gorny Altai*. Gorno-Altaisk: Gorno-Altayskoye otdeleniye Altayskogo knizhnogo izdatel'stva. (In Russ.)

Информация об авторе
Бычкова Тамара Анатольевна, старший научный сотрудник, Томский областной художественный музей, Томск, Российская Федерация; e-mail: tamaratohm@sibmail.com.

Information about the author
Tamara Anatolievna Bychkova, Senior Researcher, Tomsk Regional Art Museum, Tomsk, Russian Federation; e-mail: tamaratohm@sibmail.com.

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

Статья поступила в редакцию 10.06.2022; одобрена после рецензирования 21.06.2022; принята к публикации 23.06.2022.
The article was received by the editorial board on 10 June 2022; approved after reviewing on 21 June 2022; accepted for publication on 23 June 2022.

Искусство Евразии. 2022. № 2 (25). С. 80-85. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2022, (2), pp. 80-85. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 75.046
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.02.007

Иконы из собрания Татьяны Алексеевны Мавриной (1900–1996) в отделе личных коллекций ГМИИ им. А.С. Пушкина

Важкая Мария Александровна [a]

[a] *Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва, Российская Федерация*
[a] *maria.vazhkaya@arts-museum.ru*

Аннотация. В 1994–1997 гг. в отдел личных коллекций Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина поступило 25 икон из собрания художника Татьяны Алексеевны Мавриной (1900–1996). Особенностью данной коллекции является творческий подход при ее формировании. Наибольшая часть икон носит народный характер, прекрасно сочетаясь с сохраняющими древнерусские традиции русскими прялками XIX века или акварельными работами, выполненными Т.А. Мавриной. В исследовании представлено несколько икон из собрания художника Татьяны Алексеевны Мавриной, позволяющих увидеть стремление коллекционера собрать яркие образцы древнерусской иконописи XV–XVII веков. Некоторые иконы ранее упоминались в искусствоведческих исследованиях (поясные изображения архангелов Михаила и Гавриила из деисусного чина, икона «Битва новгородцев с суздальцами»), тогда как икона «Богоматерь на престоле и Никола Можайский с избранными святыми на полях» подробно описана впервые. Данная статья затрагивает лишь часть исследования иконописи из собрания Татьяны Алексеевны Мавриной, необходимой для введения в научный оборот образцов русской иконописи XV–XVII веков.
Ключевые слова: икона, древнерусская иконопись, Татьяна Алексеевна Маврина, «северное письмо», новгородская икона, московская школа иконописи, Николай Васильевич Кузьмин, Валериан Вадимович Величко

Для цитирования: Важкая М.А. Иконы из собрания Татьяны Алексеевны Мавриной (1900–1996) в отделе личных коллекций ГМИИ им. А.С. Пушкина // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 2 (25). С. 80-85. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.02.007.
URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/877.

© Важкая М.А., 2022

Original article

Icons from the collection of Tatyana Mavrina (1900–1996) in the Department of Private Collections of the Pushkin State Museum of Fine Arts

Maria A. Vazhkaya [a]

[a] *Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow, Russian Federation*
[a] *maria.vazhkaya@arts-museum.ru*

Abstract. 25 icons from the collection of the artist Tatyana Alekseevna Mavrina (1900–1996) entered the Department of Private Collections of the Pushkin State Museum of Fine Arts in 1994–1997. The collection is distinguished by a creative approach in its formation. Most of the icons are of a folk character, perfectly combined with the Russian spinning wheels of the 19th century, which preserve ancient Russian traditions, or watercolor works by T.A. Mavrina. The study presents several icons from the collection of the artist Tatyana Alekseevna Mavrina. They allow you to see the collector's desire to collect bright examples of ancient Russian icon painting of the 15th-17th centuries. Some of the icons were before mentioned in art research (belt images of the archangels Michael and Gabriel from the Deesis Rank, the icon "The Battle between Novgorod and Suzdal"), while the icon "Mother of God enthroned and Nikola Mozhaisky with some saints on the fields" is described in detail for the first time. This article covers only part of the study of iconography from the of Tatyana Mavrina collection necessary for the introduction to the scientific circle of the samples of Russian icon painting of the 15th – 17th centuries.
Keywords: icon, Tatyana Mavrina, "northern writing", Novgorod icon painting, Moscow school of icon painting, Nikolay Kuzmin, Valerian Velichko

For citation: Vazhkaya, M.A. (2022) 'Icons from the collection of Tatyana Mavrina (1900–1996) in the Department of Private Collections of the Pushkin State Museum of Fine Arts', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 80-85. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.02.007. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/877. (In Russ.)

Введение

Среди коллекционеров икон 1940–1980-х годов особое место занимает удивительный художник Татьяна Алексеевна Маврина. Ее жизнелюбие, умение найти прекрасное в самых обычных вещах и непрекращающийся поиск идеала в сочетании с нижегородским происхождением, вхутемасовским художественным образованием и увлечением импрессионистами создали необыкновенный стиль Мавриной-художника. Ее работы несут в себе сказку, как она сама говорила по этому поводу: «Когда я делаю сказки, мне и их хочется привязать к чему-нибудь реальному, чтобы не только в тридесятом царстве, но и среди нас жили бы и были бы все эти Иваны-царевичи и Котофеи Ивановичи и разговаривающие зайчики» [1, с. 296].

Иконы как произведение искусства Маврина открыла для себя случайно, зайдя после посещения выставки «Бубновый валет» в зал древнерусской иконописи и обнаружив «другой мир. Другие оценки. Лучше ли? Хуже ли? Даже вопроса не возникало. Другое. Новое…» [2, с. 391]. С этих пор Татьяна Алексеевна Маврина вместе с мужем, художником Николаем Васильевичем Кузьминым, начинает собирать свою коллекцию.

В 1994 году Татьяна Алексеевна Маврина передала 23 иконы в отдел личных коллекций ГМИИ им. А.С. Пушкина. Еще две иконы были переданы наследниками в 1997 году. Из дневниковых

записей и статей Т.А. Мавриной можно почерпнуть сведения о некоторых иконах. Также отдельные иконы упоминались в работах М.В. Алпатова [3], Г.И. Вздорнова [4], А.Б. Рудневой. В настоящее время ведется исследовательская работа по изучению всех икон из коллекции Татьяны Алексеевны Мавриной, находящихся в собрании музея, для будущей публикации. В исследовании также использованы сведения альбомов и каталогов древнерусской живописи [5; 6; 7].

Обзор икон из коллекции Т.А. Мавриной в ГМИИ им. А.С. Пушкина

Самое главное место в коллекции Татьяна Алексеевна отводила двум иконам XVI века из деисусного чина — «Архангел Михаил» и «Архангел Гавриил», отмечая их «большие цветовые куски», простотой и сочностью напоминающие Матисса и являющиеся для нее «камертоном на всю жизнь». Иконы, каждая размером 66 х 61, представляют традиционное поясное изображение архангелов.

Архангел Михаил изображен в красно-розовом плаще поверх синего хитона с охристой каймой у ворота и поручей. В левой руке держит посох, открытая ладонь правой руки поднята на уровне груди. Повязка в волнистых волосах и подпаторотки крыльев также синего цвета. Архангел Гавриил изображен в зеленом плаще поверх красно-розового хитона с охристой каймой у ворота и поручей. В правой руке держит посох, открытая ладонь левой руки поднята на уровне груди. Повязка в волнистых волосах и подпапоротки крыльев также красно-розового цвета. Фон — зеленого цвета.

Ранее обе иконы находились в коллекции врача Валериана Вадимовича Величко[1], в квартире которого Татьяна Алексеевна впервые их увидела и полюбила.

Уникальной иконой в собрании Т.А. Мавриной является «Битва новгородцев с суздальцами», повествующая о событиях 1170 года у стен города Великий Новгород и чуде от иконы «Богоматерь Знамение». Иконописец XVI века отошел от традиционного трехъярусного изображения событий и создал двухъярусное изображение: верхний — вынос иконы «Богоматерь Знамение» из церкви Преображения на Ильине улице, перенос ее по мосту через Волхов на Софийскую сторону, встреча молящимися, выходящими из новгородского кремля; нижний — вынос иконы «Богоматерь Знамение» на городскую стену, град стрел из толпы суздальского войска и смятение в их рядах, победа защитников во главе со святыми Глебом и Борисом на черном и белом конях. Изображения святых с нимбами вокруг голов и в шапках с меховой оторочкой легко узнаваемы: святой Борис изображен с бородой, святой Глеб — безусым юношей.

Еще одной особенностью иконы является разное положение рук Богоматери: верхний ярус — руки опущены к младенцу; нижний — руки подняты вверх, согласно традиционной иконографии «Богоматерь Знамение». Таким образом показан момент взятия Пресвятой Богородицей города под свою защиту. А благодаря двухъярусному изображению данное событие ярко выделено, ведь икона посвящена не битве между суздальцами и новгородцами, а чуду, произошедшему в 1170 году у стен Великого Новгорода.

В собрании Мавриной есть икона московской школы XV века — «Сретение». Она небольшого размера, и несмотря на значительную утрату красочного слоя на нижнем поле живопись в хорошей сохранности. Здесь представлена традиционная иконография с изображением праведного Иосифа, Богоматери, Симеона Богоприимца с младенцем Христом на руках и Анны Пророчицы. Иосиф Обручник держит в руках двух птиц, принесенных в Иерусалимский храм по древнееврейской традиции (каждый приносил по возможности — горлицу или агнца): одна птица — очистительная жертва, за грехи; вторая — в благодарность за рождение сына. Младенец на руках склонившегося Симеона Богоприимца лежит, повернув лицо к Богоматери. Позади них стоит Анна Пророчица с поднятой правой рукой в благословляющем жесте. Архитектура на заднем плане также выполнена в традиционном стиле: здание с треугольной крышей, открытый шатер с круглой крышей на резных ножках и сооружение полукруглой формы. Стилистически икона аналогична иконам XV века из собрания Русского музея[2] и Кирилло-Белозерского музея-заповедника[3]. На вертикальных полях изображено четверо святых: апостолы Петр и Павел, Василий Великий и Николай Чудотворец. Т.А. Маврина пишет, что «икона писана по заказу какой-то семье, для богатого дома, в столичной мастерской, где ценилось тонкое и изящное письмо» [1, с. 23].

Но Маврина была не просто коллекционером древнерусского искусства, она вдохновлялась им. Древнерусская архитектура вовлекалась в иллюстрацию детских сказок, городецкая игрушка соседствовала с букетом цветов в натюрмортах, страшные звери из иконописи оказывались побежденными богатырями на страницах детских книжек.

[1] Валериан Вадимович Величко (1874–1956) — врач, коллекционер.

[2] Андрей Рублёв. «Сретение». Около 1408 г. Государственный Русский музей, инв. №ДРЖ-2135 // Виртуальный Русский музей [сайт]. URL: https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/ikonopis/drzh_2135/index.php (дата обращения 03.02.2022).

[3] «Сретение». Около 1497 г. Кирилло-Белозерский музей-заповедник, инв. № ДЖ-320 [8, с. 92–93].

Татьяна Алексеевна даже «переносила» отдельные элементы из иконы на свои полотна: ангел над букетом[4] или городецкие кони[5]. В собрании отдела личных коллекций находится икона «Богоявление»[6] и работа Т.А. Мавриной «Натюрморт с иконой «Богоявление»[7]. Интересно, что Маврина использовала много оттенков розового цвета, но, как сама отмечала, «иконно-розовый» так и не удалось никогда получить.

Икона «Богоявление» создана в XV веке, предположительно, новгородскими мастерами. Стилистически самыми близкими ей являются двухсторонние таблетки середины XV века (Новгородская школа) и иконы праздничного чина (около 1476 г., Новгородская школа) из собрания Павла Корина [9, Кат. 14, 23]. Как и на иконе из собрания Мавриной, фигура пророка Иоанна Предтечи изображена согнутой в глубоком поклоне, нога широко отведена вправо, рука протянута к голове стоящего в воде Христа. На правом берегу изображены склонившиеся к Христу три ангела. Изображения лещадок на горках и растительности имеют сходство с изображениями на новгородских иконах XV века. На вертикальных полях помещены изображения святого Николая Мирликийского (левое) и великомученика Георгия (правое).

И еще одна икона, которая обращает на себя внимание в контексте данного исследования,— «Богоматерь на престоле и Никола Можайский с избранными святыми на полях». Написанная в XVI веке мастерами из новгородской провинции, тесно соприкасающимися с народным искусством, икона имеет ряд характерных особенностей. Например, свободное пространство между медальонами с изображениями пророков на верхнем поле заполнено восьмилистниками, похожими на бабочек. Примечательно, что на самом краю справа и слева «бабочки» не уместились полностью, поэтому иконописец поместил лишь часть из трех листиков. Такой узор ни ранее, ни позднее не встречается на иконах, но традиция украшать поля узором существует на иконах, выполненных народными мастерами Русского Севера и Новгорода[8] [10; 11].

Интересен уникальный фон позади Николы Чудотворца, особо почитаемого мореплавателями, покрытый узором в виде рыбьей чешуи. Одет святой Николай Можайский в темную ризу, украшенную крупным узором по краю ворота, полиставрий (в XIV–XVI веках ставший одним из обязательных атрибутов в изображении Николая Чудотворца), омофор с трехполосным украшением спускающегося к ногам края, епитрахиль с узором из драгоценных камней, на правом бедре висит палица (ромбовидная ткань, символизирующая духовное оружие слова Божия).

Святитель изображен стоящим фронтально, немного отставив правую ногу, обе руки, поднятые на уровне груди, разведены в стороны. Подобные изображения встречаются на иконах святого Николая XV–XVI веков[9]. В правой руке святитель держит поднятый вверх меч, левой рукой — держит белоснежный град: традиционная иконография святого Николая Можайского.

Справа от святого Николая Можайского изображена Богоматерь с младенцем на престоле. Одним из самых ранних подобных изображений является фреска монастыря святой Екатерины на Синае. Богоматерь изображена держащей сидящего у нее на коленях младенца Христа, сложившего правую руку в двуперстном благословляющем жесте. Нимб Богоматери украшен ромбовидным узором с рядом жемчужин по краю.

На вертикальных полях помещены традиционные изображения столпников Симеона (слева) и Даниила (справа). Есть ряд особенностей, характерных для икон XV–XVI веков, в изображениях столпников, жития которых стали особо популярными в это время: навершие над столпом в виде шатрового кивория на тонких резных ножках (часто встречается на иконах «Сретение» или «Благовещение»), лестница внутри открытого

[4] Т.А. Маврина. «Натюрморт. Букет на фоне иконы Ильи-пророка». Музей А.С. Пушкина, инв. № МК-655 // Госкаталог.рф [Государственный каталог музейного фонда Российской Федерации]. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=28640622 (дата обращения 03.02.2022).

[5] Т.А. Маврина. «Егорий храбрый». 1965. ГМИИ им. А.С. Пушкина, инв. № МЛК ГР2554 // Отдел личных коллекций ГМИИ им. А.С. Пушкина [сайт]. URL: http://www.artprivatecollections.ru/data/graphics/gr_2554_mavrina_egoriy.php (дата обращения 03.02.2022).

[6] Икона «Богоявление». XV в. Новгород. ГМИИ им. А.С. Пушкина, инв. № МЛК ЖР86 // Отдел личных коллекций ГМИИ им. А.С. Пушкина [сайт]. URL: http://www.artprivatecollections.ru/data/canvas/jr_861_bogoyavlenie.php дата обращения 03.02.2022).

[7] Т.А. Маврина. «Натюрморт с иконой “Богоявление”» 1947. ГМИИ им. А.С. Пушкина, инв. № МЛК ГР2803 // Отдел личных коллекций ГМИИ им. А.С. Пушкина [сайт]. URL: http://www.artprivatecollections.ru/data/graphics/gr_2803_naturmort_s_ikonoy_bogoyavlenie.php (дата обращения 03.02.2022).

[8] Икона «Святые Илия пророк, Никола, Иоанн Предтеча с Богоматерью Знамение» (конец XV в. Заонежье. Государственный Русский музей, инв. № ДРЖ-2901); Складень трехстворчатый «Святые Флор, Никола, Власий, Анастасия» (конец XIV – начало XV в. Новгород. Государственная Третьяковская галерея, инв. № ДР58).

[9] Икона «Никола Можайский» (XV в. Государственная Третьяковская галерея, инв. № 17295); икона «Николай Зарайский» (XVI в. Архангельский областной музей изобразительных искусств, инв. № ДРЖ23914).

проема, символизирующая стремление к духовной аскезе.

Еще одной интересной особенностью данной иконы является выбор святых, изображения которых помещены на нижнем поле. Между медальонами помещены изображения святых мучеников: князей Бориса и Глеба, пророка Иоанна Предтечи и первомученика Стефана. Традиционная иконография позволяет без надписи узнать святых. Но нас в данном случае интересует выбор иконописцем преподобных, изображения которых помещены в медальоны: Зосима и Савватий Соловецкие, Александр Свирский, Евфимий и Кирилл. Все они являются основателями монастырских обителей на Русском Севере, канонизированы Собором 1547 года: Зосима и Савватий — Соловецкий монастырь, Александр — Троице-Свирский монастырь, Евфимий — Николо-Корельский монастырь, Кирилл — Кирилло-Белозерский монастырь. Это еще один аргумент в пользу «северного» происхождения иконы.

Выводы

В рамках данной статьи рассмотрена малая часть икон из коллекции художника Татьяны Алексеевны Мавриной, тем не менее позволяющая составить представление о любви и особом отношении художника к древнерусской живописи, а также умении найти икону с самобытным характером, сочетающим иконописные каноны и народный быт. В постоянной экспозиции отдела личных коллекций (до временного закрытия на реставрацию) иконная часть собрания Татьяны Мавриной находилась в соседстве с предметами декоративно-прикладного искусства (прялками, резьбой, игрушками, вышивкой), выполненными русскими мастерами, и живописными работами Т.А. Мавриной,— и вместе они составляли единую гармоничную картину.

В заключение необходимо отметить следующие особенности собрания Татьяны Алексеевны Мавриной, 25 икон из которого находятся в хранении отдела личных коллекций ГМИИ им. А.С. Пушкина:

1) художественный подход к подбору икон коллекционером — по словам Т.А. Мавриной, «иконы предпочитали живописные, с рассказом, с “рукой мастера”, любопытной композицией, с налетом народности. Провинциальные школы, где больше вольностей» [2, с. 391];

2) особое отношение к цвету на иконах и окружающему их свету — как Татьяна Алексеевна говорила о себе сама, она всю жизнь прожила «ушибленная цветом», подбирая иной раз лучшее время для «поглядения» икон, чтобы подчеркнуть «волшебство» красок;

3) постоянное изучение и осмысление каждого предмета коллекции — «и собрались на стенах: иконы и донца. Одно с другим не спорит и в цвете, и в самой манере письма с оживками» [2, с. 391].

Список источников

1. Маврина Т.А. Цвет ликующий. Дневники. Этюды об искусстве. Москва: Молодая гвардия, 2006. 368 с.
2. Маврина Т.А. Наша коллекция // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. [Ежегодник 1979]. Ленинград: Наука, 1980. С. 391–408.
3. Алпатов М.В. Древнерусская иконопись. Москва: Искусство, 1978. 310 с.
4. Вздорнов Г.И. Реставрация и наука. Очерки по истории открытия и изучения древнерусской живописи. Москва: Индрик, 2006. 412 с.
5. Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина : альбом / науч. ред. В.Н. Тяжелов. Москва: Красная площадь, 2013. 735 с.
6. Древнерусская живопись. Новые открытия (из частных собраний) : каталог выставки / под ред. С. Ямщикова, сост. А. Логинова. Москва: Советский художник, 1975. 98 с.
7. Музей личных коллекций. Путеводитель по залам музея / сост.: Н.Б. Автономова. Москва: Художник и книга, 2004. 160 с.
8. Петрова Л.Л., Петрова Н.В., Щурина Е.Г. Иконы Кирилло-Белозерского музея-заповедника. М.: Северный паломник, 2005. 336 с.
9. Антонова В.И. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М.: Искусство, 1966. 187 с.
10. Анисимов А. Этюды о новгородской иконописи // София. 1914. № 3, март. С. 9–28.
11. Пуцко В.Г. Иконописание как форма традиционной культуры Русского Севера // Рябининские чтения – 2007. Материалы V научной конференции по изучению народной культуры Русского Севера / отв. ред. Т.Г. Иванова. Петрозаводск: Гос. историко-архитектурный и этнографический музей-заповедник «Кижи», 2007. С. 188–190.

References
1. Mavrina, T.A. (2006) *The color is exultant. Diaries. Etudes about art.* Moscow: Molodaya gvardiya. (In Russ.)
2. Mavrina, T.A. (1979) *Our collection.* Leningrad: Nauka. (In Russ.)
3. Alpatov, M.V. (1978) *Old Russian icon painting.* Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
4. Vzdornov, G.I. (2006) *Restoration and Science. Essays on the History of Discovery and Study of Medieval Russian painting.* Moscow: Indrik. (In Russ.)
5. Tyazhelov, V.N. (2013) *The Pushkin State Museum of Fine Arts* [Album]. Moscow: Krasnaya ploshchad'. (In Russ.)
6. Loginova, A. (comp.), Yamschikova, S. (ed.) (1975) *Old Russian painting. New discoveries (from private collections)* [Exhibition catalog]. Moscow: Sovetskiy khudozhnik. (In Russ.)
7. Avtonomova, N.B. (comp.) (2004) *Museum of private collections. Guide to the halls of the museum.* Moscow: Khudozhnik i kniga. (In Russ.)
8. Petrova, L.L., Petrova, N.V. and Shchurina, E.G. (2005) *Icons of the Kirillo-Belozersky museum-reserve.* Moscow: Severnyy palomnik. (In Russ.)
9. Antonova, V.I. (1966) *Old Russian art in the collection of Pavel Korin*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
10. Anisimov, A. (1914) 'Etudes on Novgorod icon painting', *Sofia*, (3), pp. 9–28. (In Russ.)
11. Putsko, V.G. (2007) 'Icon painting as a form of traditional culture of the Russian North', in Ivanova, T.G. (ed.) *Ryabininsky readings – 2007* [Conference proceedings]. Petrozavodsk: Kizhi Museum-Reserve, pp. 188–190. (In Russ.)

Информация об авторе
Важкая Мария Александровна, научный сотрудник, хранитель отдела личных коллекций, Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва, Российская Федерация; e-mail: maria.vazhkaya@arts-museum.ru.

Information about the author
Maria Alexandrovna Vazhkaya, Researcher, Curator of the Department of Private Collections, Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow, Russian Federation; e-mail: maria.vazhkaya@arts-museum.ru.

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

Статья поступила в редакцию 17.03.2022; одобрена после рецензирования 29.04.2022; принята к публикации 14.06.2022.
The article was received by the editorial board on 17 March 2022; approved after reviewing on 29 Apr 2022; accepted for publication on 14 June 2022.

Искусство Евразии. 2022. № 2 (25). С. 86-93. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2022, (2), pp. 86-93. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 75.046:069
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.02.008

Репрезентация иконописи в экспозициях церковных музеев

Кирьянова Ольга Геннадьевна [a, b]

[a] *Государственный научно-исследовательский институт реставрации, Москва, Российская Федерация*
[b] *Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачева, Москва, Российская Федерация*
[a, b] *pedagogika@inbox.ru*

Аннотация. Статья посвящена особенностям репрезентации иконописи в экспозициях музеев, созданных при религиозных организациях Русской православной церкви. За два последних десятилетия значительно возросло число музейных учреждений при религиозных организациях Русской православной церкви. Сегодня они представляют собой отдельный, активно развивающийся сегмент отечественной музейной сети. Реализация совместных с церковными институциями выставочных и просветительских проектов предполагает знакомство с существующими в этой среде практиками и принципами формирования экспозиций, которые во многом нестандартны. Эти практики касаются и вопроса экспонирования иконописи, особенно в конфессиональных музеях комплексного тематического профиля, а также военно-исторических и мемориальных. Данная проблематика ранее привлекала внимание искусствоведов и музеологов (Н.П. Железниковой, Е.А. Поляковой, П.С. Коваленко, Л.С. Алексеевой, Е.В. Волковой и других). Однако упомянутые исследования или отражают сугубо региональный опыт, или рассматривают всю совокупность экспонатов церковных музеев без обособления изобразительных памятников, или фиксируют экспозиционно-выставочные решения музеев светских. В данной статье впервые предпринята попытка охарактеризовать принципы включения иконописи в предметный ряд церковных экспозиций исходя из их тематического профиля. В основу работы лег метод включенного наблюдения, а также анализ информации на сайтах церковных музеев. Как констатирует автор, в музеях РПЦ нехудожественного профиля значение иконы как произведения изобразительного искусства вторично; иконопись презентуется как памятник религиозной культуры, вещественное свидетельство событий церковной истории, а также используется в качестве вспомогательных материалов для миссионерско-просветительской работы.
Ключевые слова: религиозное искусство, иконопись, икона, церковный музей, ризница, культурное наследие

Для цитирования: Кирьянова О.Г. Репрезентация иконописи в экспозициях церковных музеев // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 2 (25). С. 86-93. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.02.008. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/864.

© Кирьянова О.Г., 2022

Original article

Representation of icon painting in the expositions of church museums

Olga G. Kiryanova [a, b]

[a] *State Research Institute for Restoration, Moscow, Russian Federation*
[b] *Likhachev Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage, Moscow, Russian Federation*
[a, b] *pedagogika@inbox.ru*

Abstract. The article is an analysis of the conceptual features of the exposition of works of religious painting in the expositions of museums of the Russian Orthodox Church. Over the past two decades, the number of museum institutions attached to religious organizations of the Russian Orthodox Church has increased significantly. Today they represent a separate, actively developing segment of the national museum network. The implementation of joint exhibition and educational projects with church institutions involves familiarization with the practices and principles of the formation of expositions existing in this environment, which are largely non-standard. These practices also relate to the issue of displaying iconography, especially in confessional museums of a complex thematic profile, as well as military-historical and memorial ones. This problem has previously attracted the attention of art historians and museologists (N.P. Zheleznikova, E.A. Polyakova, P.S. Kovalenko, L.S. Alekseeva, ets.). Among the latest research E.V. Volkova carried out the classification of modern ways of exhibiting church art, depending on its interpretation. However, the mentioned studies either reflect purely regional experience, or consider the totality of exhibits of church museums without isolating pictorial monuments, or fix the exposition and exhibition solutions of secular museums. In the proposed work, for the first time, an attempt is made to characterize the principles of including icon painting in the subject range of church expositions, based on their thematic profile. The work is based on the method of included observation, as well as the analysis of information on the websites of church museums. As the author states, in the museums of the Russian Orthodox Church of non-artistic profile, the significance of the icon as a work of fine art is secondary; iconography is presented as a monument of religious culture, material evidence of events in church history, and is also used as auxiliary materials for missionary and educational work.
Keywords: religious art, iconography, icon, church museum, sacristy, cultural heritage

For citation: Kiryanova, O.G. (2022) 'Representation of icon painting in the expositions of church museums', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 86-93. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.02.008.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/864. (In Russ.)

Церковный музей: понятие и место в музейной структуре России

За тридцать лет религиозного возрождения в нашей стране появилось немало музейных учреждений, созданных при церквях, монастырях и иных подразделениях Русской православной церкви. Понятие «церковные музеи» объединяет разнообразные по организационно-правовой форме структуры, действующие при религиозных организациях и учебных заведениях, а также частные и некоммерческие учреждения, созданные православными священнослужителями. В настоящее время церковные музеи образуют отдельный и быстрорастущий сегмент отечественной музейной сети.

Только за два «пандемийных» года в разных регионах таковых открылось более 10, а общее их число достигает 250 — от совсем небольших,

представленных несколькими витринами, до полноценных музеев, обладающих собственным помещением и штатом сотрудников, включающим профессиональных историков и реставраторов. Их собрания чаще всего разнородны и, за редким исключением, невелики, однако в них могут находиться подлинные живописные шедевры.

Традиция формирования собраний предметов культового назначения, включая произведения изобразительного искусства, в ризницах христианских храмов и монастырей восходит к раннему европейскому Средневековью, хотя сама по себе практика использования помещений общественного богослужения для хранения вотивных даров прослеживается еще с античности. На Руси с домонгольской эпохи ризницы наиболее известных и крупных храмов и монастырей служили хранилищами не только богослужебной утвари и облачений, но и изделий декоративно-прикладного искусства, а также объектов, ценных в мемориально-историческом отношении. Иконы как неотъемлемая часть повседневного храмового обихода составляли значимую часть таких собраний. Например, как отмечает исследователь истории звенигородского Саввино-Сторожевского мужского монастыря С.К. Смирнов, в ризнице этой обители по данным описи 1656 года значилось «великое число икон, писанных почти на каждый день месяца» [1].

Икона в церковной музейной экспозиции: история вопроса

Как предметы музейного значения иконы начинают привлекать внимание исследователей и коллекционеров в последней трети XIX столетия. Внимание к сохранению, изучению и популяризации церковных памятников, особенно икон, как органичной и значимой части национального культурного наследия явилось следствием интереса к прошлому страны, к ее истории, ярко проявившегося в этот период в образованных слоях российского общества. Косвенным фактором, оказавшим влияние на стремление православных любителей церковной старины аккумулировать наиболее ценные в изобразительном и историческом отношении иконописные образы в публичных, общедоступных пространствах, стало активное собирательство икон древнего «дониконовского письма» в старообрядческой среде. Иконы XIV–XVI веков, попадавшие в руки старообрядцев, оставались в стенах домашних моленных комнат, недоступных широкому посетителю в отличие от экспозиций церковно-археологических кабинетов, епархиальных и монастырских древлехранилищ, активно создававшихся при церковных учреждениях начиная с 1870-х годов. Первым из них стал музейный кабинет при Московской духовной академии[1]. К 1917 году в России подобных учреждений насчитывалось свыше 70 [2]. Именно тогда выработался алгоритм комплектования фондов церковных музеев, который и сегодня существенно отличается от порядка комплектования фондов музеев светских. Источниками поступления музейных предметов, включая памятники изобразительного и декоративно-прикладного искусства, книги и облачения, являлись храмовые и монастырские ризницы, личные собрания священнослужителей, дары прихожан, археологические находки. В указанный период иконопись, преимущественно средневековая, рассматривалась лишь как часть культового материального наследия, наряду с книжными памятниками, текстилем, предметами декоративно-прикладного искусства богослужебного назначения. Ситуация изменилась в конце XX — начале XXI века с появлением церковных музеев художественного профиля.

Проблематика роли и места иконы в современных церковных экспозициях ранее привлекала внимание исследователей. Концептуальные особенности экспонирования предметов церковного искусства изучали Н.П. Железникова [3], Е.А. Полякова и Е.С. Лапин [4], Е.В. Волкова [5]. Л.С. Алексеева, имеющая опыт работы в церковном музее, отметила факт совершения в музеях РПЦ в сибирском регионе богослужений (молебнов) с использованием музейных предметов, что, по ее мнению, является способом «актуализации нематериального наследия» церкви путем «духовного делания» [6]. Е.В. Волкова осуществила классификацию современных способов экспонирования церковного искусства в зависимости от его интерпретации [5]. Однако все упомянутые авторы ориентировались на опыт региональных музейных собраний, не отражающих весь тематический спектр церковных экспозиций. Зависимость характера репрезентации иконописи от тематического профиля церковного музея до сих пор не подвергалась детальному изучению. Содействовать решению этой задачи призван настоящий анализ, основанный на актуальных практиках церковных музейных институций всех ныне существующих тематических профилей.

Иконопись в художественном музее РПЦ

Большая часть музеев Русской православной церкви — комплексного профиля, однако имеется 10 художественных. Восемь из них демонстрируют, в основном, произведения иконописи как средневековой, так и современной. Это Патриарший музей церковного искусства,

[1] История церковно-археологического кабинета Московской православной духовной академии // Официальный сайт Церковно-археологического кабинета. URL: http://acmus.ru/about/istoriya/index.php (дата обращения 09.05.2022).

Церковно-археологический музей Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета, музей церковного искусства «Ковчег» Калининградской епархии, Музей иконы, входящий в состав Церковного историко-археологического музея Рязанской епархии, Музей «Русской иконы» Рождества Богородицы Пафнутьева-Боровского мужского монастыря, Музей церковной истории и искусства Ставропольской митрополии, Музей икон Сретенского женского монастыря Улан-Удэнской и Бурятской епархии, Музей церковного искусства Сибири (ризница Софийско-Успенского собора г. Тобольска). На этих музейных площадках акцент в экспозиционно-выставочной работе традиционно делается на иконе именно как на феномене христианской культуры, а концептуальная подача материала позволяет посетителю получить представление об основных этапах становления православной иконописи, разнообразии стилей и художественных техник, особенностях национальных школ. Этого же подхода придерживаются в крупных церковных музеях и древлехранилищах, где имеются экспозиционные площади для размещения коллекций иконописи, состав которых позволяет выстроить повествование по определенному принципу, чаще всего хронологическому. Так, например, презентуется иконопись в церковно-археологическом кабинете Московской духовной академии (ЦАК МДА).

Практикуется и иной подход, при котором икона рассматривается как этнографический объект, памятник регионального культурного наследия, эстетические достоинства которого свидетельствуют об уровне профессионального мастерства и уникальной самобытности местных мастеров. Примером такого рода является экспозиция Самарского епархиального церковно-исторического музея, где один из трех залов занимает коллекция икон, созданных мастерами, работавшими непосредственно на территории современной Самарской епархии в конце XIX — начале XX столетия. В их числе, например, крестьянин-иконописец Григорий Журавлев, который, родившись безруким и безногим, писал иконы, держа кисть в зубах, палешане братья Белоусовы и другие[2].

Роль и место иконописи в учебной и миссионерской музейной работе

В учебных музеях Русской православной церкви, к числу которых относится и упомянутый выше ЦАК МДА, произведения иконописи служат в первую очередь наглядным пособием для учащихся иконописного факультета. Кроме того, поскольку музей Духовной академии посещает много светских экскурсантов, зачастую мало осведомленных о событиях Священной истории, иконы широко используются музейными экскурсоводами в качестве иллюстративного материала для разъяснительной, миссионерской работы. История бытования и художественно-стилистические особенности экспонируемых произведений религиозного искусства при этом отходят на второй план.

Предметы культа, пострадавшие от рук вандалов в 1920–1930-е годы, используются при музейном повествовании об эпохе богоборческих гонений и репрессий в отношении церкви. В церковно-историческом кабинете Коломенской духовной семинарии в разделе «Церковное изобразительное искусство XVIII–XX веков» отдельные витрины занимают храмовые иконы XIX — начала XX столетия, имеющие следы физической деформации, включая пулевые отверстия, сколы и трещины, нанесенные топором. Такой экспозиционный прием благодаря особой экспрессивности музейных предметов, несущих на себе характерный отпечаток времени, оказывает сильное эмоционально-психологическое воздействие на посетителя.

В настоящее время среди церковных музейных учреждений отдельную и быстро растущую группу составляют музеи памяти пострадавших за веру в XX веке. По существу, они представляют собой мемориальные экспозиции, посвященные духовным и светским лицам, репрессированным за свою конфессиональную принадлежность. При минимуме изобразительного материала, зачастую представленного только фотографиями из следственных дел, именно иконы канонизированных жертв антирелигиозного террора позволяют посетителю воссоздать их внешний облик. Примеры подобного рода можно встретить в Музее памяти новомучеников и исповедников Российских Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета в Москве. Иногда такие иконы пишутся непосредственно по фотографиям, но часто иконописный облик мемориализуемого лица очень условен и с небольшими вариациями соответствует традиционному образу раннехристианского мученика, запечатленного в иконописном каноне. В этом случае произведения религиозной живописи выступают в качестве вспомогательного инструмента, усиливающего акцент на соответствии жизненного пути новомученика подвижничеству его предшественников в начальную эпоху истории церкви.

Икона как мемориальный предмет

Как музейный предмет мемориального значения в церковных экспозициях помещают иконы, происходящие из утраченных или закрывавшихся

[2] Самарский епархиальный церковно-исторический музей : [сайт]. URL: http://se-museum.ru/about (дата обращения: 28.01.2021).

1. **Иконы, умышленно поврежденные в годы богоборчества.** Церковно-исторический кабинет Коломенской духовной семинарии, 2019.
Фото: О.Г. Кирьянова

2. **Иконы репрессированных священнослужителей.** Музей новомучеников Домодедовских, 2018.
Фото: О.Г. Кирьянова

в XX веке храмов и монастырей. Например, среди экспонатов приходского музея Пантелеимоновской церкви города Ессентуки имеются иконы из другого местного храма, разрушенного в 30-е годы XX века. Экскурсоводы обращают внимание посетителей музея в первую очередь на то, что зримо связывает церковную историю города с современностью. Иконы рассматриваются в этом контексте не как самодостаточные художественные произведения, а именно как дореволюционное материальное наследие местной православной общины[3].

Музейная ценность произведений иконописи в церковных музеях зачастую определяется известностью того или иного образа и его почитанием в среде верующих. Так, на сайте Церковного историко-археологического музея Рязанской епархии РПЦ («Древлехранилище») отмечается, что в экспозиции представлены «66 чудотворных и особо чтимых в Рязанской епархии икон»[4]. Презентуя эти иконы, представитель музея говорит о них в первую очередь как о святынях, т.е. предметах религиозного значения, обладающих особым сакральным статусом, древностью и происходящих из известных рязанских церквей и монастырей, и лишь затем характеризует их с искусствоведческой точки зрения.

В мемориальных церковных музеях иконы часто включаются в экспозиции как предметы религиозного обихода, принадлежащие конкретному историческому лицу, чаще всего прославленному в лике святых или особо почитаемому верующими. Например, в доме-музее священноисповедника Афанасия (Сахарова), епископа Ковровского, расположенном в городе Петушки Владимирской области, посетители знакомятся с сохранившейся обстановкой жилой комнаты епископа. В ее интерьере помещены принадлежавшие епископу Афанасию иконы, часть которых была написана им самим. В ходе экскурсии, проводимой энтузиастами из числа местных жителей — волонтеров, иконографические сюжеты и художественно-стилистические характеристики представленных в экспозиции работ не рассматриваются вовсе. Музейная ценность икон заключается именно в том, что перед ними молился и их создавал православный русский святой XX века. По аналогии, в витринах музея памяти архиепископа Ярославского и Ростовского Михея (Хархарова), расположенного в Казанском соборе Казанского женского монастыря города Ярославля, выставлены иконы, музейная ценность которых определяется тем, что перед ними «совершалась келейная молитва старца»[5]. В другой части монастырского музея помещен Казанский образ Божией Матери XIX века, интересующий экспозиционеров лишь потому, что это копия местной чудотворной иконы XVII столетия.

Выводы

Резюмируя вышеизложенное, следует заключить, что репрезентация иконописи в церковных музеях нехудожественного профиля функциональна; икона вне зависимости от ее сюжетной композиции, стилистических и эстетических характеристик не является самоценным объектом показа, выступая лишь иллюстративным материалом для музейного повествования о событиях церковной истории или, в мемориальных музеях, о мемориализуемых личностях. В этом заключается принципиальное отличие от восприятия ценностного и информационного потенциала иконы как музейного предмета в музеях светских, сотрудникам которых указанное обстоятельство необходимо учитывать при реализации совместных с церковью проектов.

Список источников

1. Смирнов С.К. Историческое описание Саввино-Сторожевского монастыря. М.: Типография В. Готье, 1860. 112 с.
2. Полякова Е.А., Витовтова Г.И. Церковно-археологические учреждения России и их структурные подразделения во второй половине XIX – начале XX века // Мир науки, культуры и образования. 2014. № 5 (48). С. 256–261.
3. Железникова Н.П. Православные традиции в региональном художественном наследии: дис. … канд. искусствоведения / Алтайский государственный университет. Барнаул, 2004. 246 с.

[3] Гаврилюк С. В Ессентуках открыли музей с иконами из разрушенного храма [Электронный ресурс] // Ессентукский информационный портал : [сайт], 6 апреля 2019.
URL: http://essentukiportal.ru/content/novosti/obschestvo/v-essentukah-otkrili-muzey-s-ikonami-iz-razrushennogo-hrama~125694 (дата обращения: 12.04.21).

[4] Панкова М. Сокровища «Древлехранилища» [Электронный журнал] // Благовестник. 2011. № 12.
URL: http://www.blagovesti.ru/arhiv/arhiv/2011/n12.files/sokrov.htm (дата обращения: 17.09.2020).

[5] Казанский женский монастырь, г. Ярославль : [сайт].
URL: https://xn-----6kcac2agfkdheddf9aggft8bghiz8u2a.xn--p1ai/?page_id=12517 (дата обращения: 10.11.2020).

4. Полякова Е.А., Лапин Е.С. Экспозиционная деятельность церковных музеев как пантекстуальный феномен в отражении православной культуры (на примере церковных музеев Западной Сибири) // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2019. № 48. С. 118–124. https://doi.org/10.31773/2078-1768-2019-48-118-124.
5. Волкова Е.В. Церковное искусство в музейной раме: современные способы экспозиционного показа // Визуальная теология. 2020. № 1. С. 114–124. https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-1-114-124.
6. Алексеева Л.С., Горбатов А.В. Деятельность церковных музеев Сибири по сохранению историко-культурного наследия // Вестник Томского государственного университета. 2018. № 32. С. 101–108. https://doi.org/10.17223/22220836/32/11.

3. **Иконописное собрание, включающее авторские работы епископа Афанасия (Сахарова).**
Дом-музей свт. Афанасия (Сахарова), г. Петушки, Владимирская область, 2019.
Фото: О.Г. Кирьянова

4. **Казанская-Ярославская икона Божией Матери и оклад одного из списков XIX века.**
Музей Казанского женского монастыря Ярославля, 2019.
Фото: О.Г. Кирьянова

References

1. Smirnov, S.K. (1860) *Historical description of the Savvino-Storozhevsky monastery*. Moscow: V. Gauthier Publ. (In Russ.)
2. Polyakova Ye.A. and Vitovtova G.I. (2014) ‘Church-archeological institutions in Russia and their subdivisions in the second half of 19 – early 20 centuries’, *The world of science, culture and education*, (48), pp. 256–261. (In Russ.)
3. Zheleznikova, N.P. (2004) *Orthodox traditions in the regional artistic heritage*, Cand. Art sci. thesis. Barnaul: Altai State University. (In Russ.)
4. Polyakova, E.A. and Lapin E.S. (2019) ‘Exposition activity of church museums as a pantextual phenomenon in the reflection of the orthodox culture (in case of church museums of Western Siberia)’, *Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts*, (48), pp. 118–124. doi:10.31773/2078-1768-2019-48-118-124. (In Russ.)
5. Volkova, E.V. (2020) ‘Christian art in museums: modern techniques of exposition’, *Journal of Visual Theology*, (1), pp. 114–124. doi:10.34680/vistheo-2020-1-114-124. (In Russ.)
6. Alekseeva, L.S. and Gorbatov, A.V. (2018) ‘Activity of church museums of Siberia for conservation of historical and cultural heritage’, *Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, (32), pp. 101–108. doi:10.17223/22220836/32/11. (In Russ.)

Информация об авторе

Кирьянова Ольга Геннадьевна, сотрудник научно-организационного отдела, Государственный научно-исследовательский институт реставрации, Москва, Российская Федерация; аспирантка, Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачева, Москва, Российская Федерация; https://orcid.org/0000-0001-5137-5230, SPIN-код: 4612-6120, e-mail: pedagogika@inbox.ru.

Information about the author

Olga Gennad'evna Kiryanova, Employee of the Scientific and Organizational Department, State Research Institute for Restoration, Moscow, Russian Federation; Postgraduate student, Likhachev Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage, Moscow, Russian Federation; https://orcid.org/0000-0001-5137-5230, e-mail: pedagogika@inbox.ru.

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

Статья поступила в редакцию 15.02.2022; одобрена после рецензирования 11.05.2022; принята к публикации 20.05.2022.

The article was received by the editorial board on 15 Feb 2022; approved after reviewing on 11 May 2022; accepted for publication on 20 May 2022.

Искусство Евразии. 2022. № 2 (25). С. 94-103. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2022, (2), pp. 94-103. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 75.046:739.52(571.15)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.02.009

Русская эмаль в коллекции православного искусства Государственного художественного музея Алтайского края

Клубков Антон Алексеевич [a]

[a] *Государственный художественный музей Алтайского края, Барнаул, Российская Федерация*
[a] *antklub@mail.ru*

Аннотация. Статья посвящена меднолитой пластике XVIII — начала XX века. Предметом исследования является художественная эмаль главных центров старообрядческого искусства. Источниковой базой выступила коллекция Государственного художественного музея Алтайского края. В качестве вспомогательного материала также привлечены произведения из частных коллекций. В исследовании использованы сравнительно-исторический и сравнительно-стилистический методы. Описаны отличия старообрядческой эмали от древнерусской. Установлено влияние некоторых тенденций ювелирного искусства второй половины XIX века на эмальерное дело московских старообрядческих меднолитейных мастерских.
Ключевые слова: русская эмаль, художественная эмаль, старообрядческое искусство, медные иконы, Алтай

Для цитирования: Клубков А.А. Русская эмаль в коллекции православного искусства Государственного художественного музея Алтайского края // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 2 (25). С. 94-103. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.02.009. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/876.

© Клубков А.А., 2022

Original article

Russian enamel in the collection of Orthodox art of the State Art Museum of the Altai Krai

Anton A. Klubkov [a]

[a] *State Art Museum of the Altai Krai, Barnaul, Russian Federation*
[a] *antklub@mail.ru*

Abstract. The article is devoted to copper-cast plastic of the 18th — early 20th centuries. The subject of the study is the artistic enamel of the main centers of Old Believer art. The source base was the collection of the State Art Museum of the Altai Krai. Works from private collections are also used as auxiliary material. Comparative-historical and comparative-stylistic methods were used. The differences between the Old Believers' enamel and the Old Russian are described. The influence of some trends in jewelry art of the second half of the 19th century on the enamel work of Moscow Old Believers copper foundries has been established.
Keywords: Russian enamel, artistic enamel, Old Believer art, copper icons, Altai

For citation: Klubkov, A.A. (2022) 'Russian enamel in the collection of Orthodox art of the State Art Museum of the Altai Krai', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 94-103. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.02.009. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/876. (In Russ.)

Введение

Русская эмаль — яркое и самобытное проявление отечественной художественной культуры, имеющее многовековую насыщенную историю, наполненную периодами как стремительных взлетов мастерства, так и упадков. Перегородчатые эмали Древней Руси хорошо исследованы в научной литературе [1; 2]. Эмальерному искусству XVIII–XIX вв. также посвящено множество работ [3]. Старообрядческая меднолитая пластика остается вне поля зрения многих исследователей. Созданные мастерами-старообрядцами медные иконы, складни и кресты, украшенные цветной эмалью, рассматриваются изолированно от общих процессов культурной жизни. Давно назрела необходимость вписать данный вид прикладного искусства в общую историю русской эмали.

Источники, методы и проблемное поле исследования

Коллекция православного искусства из фондов Государственного художественного музея Алтайского края (далее — ГХМАК) содержит изделия из металла, декорированные цветной эмалью. Подавляющее большинство этих изделий было изготовлено в меднолитейных старообрядческих мастерских. В коллекции ГХМАК насчитывается более двухсот пятидесяти произведений меднолитой пластики XVIII — начала XX в.

На протяжении последних нескольких лет осуществляются исследовательские работы по атрибуции и каталогизации музейной коллекции православного художественного металла. При изучении медных икон, складней и крестов особое внимание было уделено различным вопросам, связанным с технологиями литья металлов [4]. Цель данной статьи заключается в том, чтобы сместить акцент на осмысление своеобразия эмалирования как техники декорирования. Актуальность темы обусловлена не только изучением отдельно взятой музейной коллекции, но и недостатком научных публикаций по данной теме.

В научной литературе, посвященной старообрядческой меднолитой пластике, уделено особое внимание технологии создания и стилистике произведенных рельефов [5; 6; 7]. Интересующая нас тема раскрывается только на общем дескриптивном (описательном) уровне. В 2004 году в Санкт-Петербурге был издан каталог «Неповторимые краски русской эмали» [8], содержащий богатый

1. **Неизвестный автор. Складень трехстворчатый «Деисус и избранные святые». Центральная створа.** XVIII век. Выг. Медь, литье, эмаль. 6,6 x 6,1. Государственный художественный музей Алтайского края. Фото: А.В. Рыжов

иллюстративный материал и развернутые аннотации об иконографии и сюжетах. Во вступительной статье изложена история становления и развития главных центров старообрядческой меднолитой пластики, но теме, вынесенной в заглавие, уделено небольшое внимание.

Поэтому в поле задач нашего исследования мы поставим решение вопроса о художественных особенностях эмалей в различных центрах старообрядческого медного литья. Данная задача достигалась преимущественно сравнительно-историческим и сравнительно-стилистическим методами. Тема иконографии и сюжетов затронута лишь частично, поскольку она имеет весьма косвенное отношение к эмальерному искусству.

Художественная эмаль ведущих центров старообрядческой меднолитой пластики

В отличие от древнерусского декоративно-прикладного искусства старообрядческие мастера не практиковали перегородчатую эмаль. Металлическая основа представляла собой цельную литую составляющую, рельеф которой нередко выполнял функцию разграничения цветов и оттенков.

2. **Неизвестный автор. Успение Пресвятой Богородицы. Левая створка складня.** Первая половина XIX в. Выг. Медь, литье, эмаль. 5,7 x 5,7. Государственный художественный музей Алтайского края. Фото: А.В. Рыжов

Вкрапление филигранных нитей встречается нечасто в основном у более ранних образцов. В поздних произведениях оно и вовсе отсутствует [9, с. 31].

В XVIII — начале XX века существовало три главных центра старообрядческого медного литья: Поморье, Москва и Гуслицы. Последний из перечисленных центров малоинтересен для нашего исследования, поскольку там производили изделия с однотонной или двуцветной эмалью, не играющей самостоятельного художественного значения — она выполняла функцию фона, подчеркивающего рельефы. Также отметим сравнительно невысокую технику. Гораздо больший интерес для нашего исследования вызывают изделия поморских и московских мастеров.

Главным центром поморской меднолитой пластики был Выговский монастырь, в котором производились изделия высокого уровня мастерства. Тщательно проработанные детали рельефа сочетались с красотой многоцветной эмали. Недаром старообрядцы и коллекционеры по сей день считают медные иконы Выговской обители одной из вершин православного прикладного

3. **Неизвестный автор. Облачное Успение Пресвятой Богородицы.**
Конец XIX в.
Москва.
Медно-бронзовый сплав, литье, эмаль.
28,5 x 24.
Государственный художественный музей Алтайского края.
Фото: А.В. Рыжов

искусства XVIII–XIX вв. «Литые образа» поморцев были украшены тремя или более цветами эмалей. Для той далекой эпохи это было признаком развитого ремесла. Исследователи и собиратели предметов религиозного искусства неоднократно замечали, что медные иконы, имеющие признаки

4. **Неизвестный автор. Складень четырехстворчатый «Двунадесятые Праздники».**
XIX в.
Москва.
Медь, литье, эмаль.
18,2 x 40,4.
Государственный художественный музей Алтайского края.
Фото: А.В. Рыжов

технических приемов, которыми пользовались старообрядцы-поморцы, обладают характерными декоративными элементами — точками на эмали. В связи с этим в антикварных кругах сложилось устойчивое мнение о том, что данное декорирование присуще исключительно иконам, изготовленным в Выговском монастыре. Автору данных строк доводилось видеть в частных коллекциях мелкую пластику с нетипичной для поморских образцов толщиной пластины, которые имели эмали, декорированные точками.

В коллекции ГХМАК поморская меднолитая пластика представлена преимущественно створами от складней. Центральная часть складня «Деисус и избранные святые» (рис. 1) на лицевой стороне имеет эмаль насыщенного темного синего, голубого, белого, зеленого и желтого цветов. Расположение колористических пятен продиктовано смысловым и сюжетным центром — восседающим на престоле Иисусом Христом. В верхней части иконы на светлом голубом фоне расположены темные синие точки. Ниже на уровне престола на темно-синей эмали нанесены контрастные белые точки. На тыльной стороне произведения изображен картуш с растительными орнаментальными мотивами белого, голубого и желтого цветов.

Еще одно произведение из фондов музея, принадлежащее меднолитой пластике в поморской традиции,— левая часть трехстворчатого складня «Успение Пресвятой Богородицы» (рис. 2). Центральная сцена с лежащей на смертном одре Богородицей и Иисусом Христом, держащим младенца, символизирующего Ее душу, окружена черным цветом с контрастными желтыми точками. На полях с чередующимися белым и темно-синим цветами применен похожий декоративный элемент. Фон произведения покрывают зеленая и белая эмали.

Медные иконы из частной коллекции, упомянутые выше, сочетают не поморское литье с эмалью, декорированной точками. В отличие от рассмотренных произведений они имеют тона сближенные, а не контрастные.

В коллекции старообрядческой эмали ГХМАК более многочисленной группой являются изделия московских мастерских. Москва изначально продолжала поморские традиции, но на поздних этапах смогла найти свой путь в русском декоративно-прикладном искусстве.

Следует отметить разнообразие способов наложения эмалей на произведениях, принадлежащих к рассматриваемому центру меднолитой пластики: цветовые пятна, граничащие друг с другом; цветовые пятна, ограниченные выступами рельефа; горизонтальные цветные полосы, граничащие друг с другом; горизонтальные цветные полосы, ограниченные выступами рельефа; комбинированные способы наложения.

Большеформатный, как говорили в старину «семивершковый», образ «Облачное Успение Пресвятой Богородицы» (рис. 3) конца XIX века из фондов ГХМАК украшают шесть цветов эмалей с преобладанием светлых тонов. В верхней части

5. **Неизвестный автор. Богоматерь Одигитрия Смоленская.** Вторая половина XIX в. Москва. Медь, литье, эмаль. 27 x 23,5. Государственный художественный музей Алтайского края. Фото: А.В. Рыжов

произведения эмаль расположена хаотичными цветными пятнами. На полях ее более насыщенные оттенки ограничиваются тонким рельефом орнамента, выполненного в технике литья, но имитирующего скань драгоценных окладов того времени.

В собрании ГХМАК есть множество произведений, выполненных в той же манере. Четырехстворчатый складень «Двунадесятые Праздники» (рис. 4) имеет такую же цветовую гамму и особенности расположения пятен, что и «Облачное Успение Пресвятой Богородицы». На крестах данная манера приобретает более ритмический характер, обусловленный формой изделия.

6. **Неизвестный автор. Богоматерь Казанская.** XIX в. Москва. Медь, литье, эмаль. 6,3 x 5,3. Государственный художественный музей Алтайского края. Фото: А.В. Рыжов

Еще один «семивершковый» образ из музейной коллекции — «Богоматерь Одигитрия Смоленская» (рис. 5), для которого свойственно свободное комбинированное расположение эмалей с авторскими пропусками. Наряду с белым, синим и зеленым использован редко встречающийся на изделиях старообрядческих мастерских красный.

Приверженцы «древнего благочестия» не были полностью изолированы от процессов, проходивших в русском искусстве того времени. Они заимствовали и осваивали новые передовые достижения. Во второй половине XIX — начале XX века в русском прикладном искусстве прослеживается возродившийся интерес к технике эмали. Ювелирные фабрики данного периода, выполнявшие заказы представителей официальной церкви, нередко использовали эмаль красного цвета. Известный исследователь и деятель русской культуры серебряного века княгиня Мария Клавдиевна Тенишева (1858–1928) в своих научных трудах касалась в том числе и вопроса красной эмали [10]. Таким образом, наличие на старообрядческой иконе подобного колористического решения, возможно, обусловлено влиянием общих культурных тенденций.

7. **Неизвестный автор. Две створки трехстворчатого складня «Деисус».** XIX в. Медь, литье, эмаль. 5,2 x 9,4. Государственный художественный музей Алтайского края. Фото: А.В. Рыжов.

Свободное расположение эмалей с авторскими пропусками присуще крупным орнаментированным растительными мотивами изделиям, главным выразительным средством которых является невысокая рельефная линия.

Рассмотрим еще одно колористическое решение, к которому прибегали московские «мастера финифти»,— это горизонтально расположенные, упорядоченно сменяющие друг друга цвета и оттенки. Подобное декорирование в коллекции музея представлено главным образом мелкой пластикой. Миниатюрный образ «Богоматерь Казанская» (рис. 6) имеет литые рельефные выступы в виде ромбов на полях и квадратов на фоне. Это побудило мастера прибегнуть к простейшим и немного схематичным решениям. Поля покрыты однотонно светло-синим. Фон иконы украшает богатое многоцветие шести эмалей, разделенных литыми перегородками. Миниатюрный складень «Деисус» (рис. 7) лишен свойственного предыдущему произведению схематизма. Поэтому цветовые полосы расположены в свободной манере, примыкая друг к другу.

Медные иконы старообрядцев были тиражируемым видом искусства. Произведения, изготовленные в Москве и других крупных центрах старообрядческого искусства, распространялись по разным губерниям. Стихийно возникали мастерские, в которых создавались реплики. На территории Алтая известны случаи бытования уральских копий московских образцов. Рельеф копировался полностью в виде немного грубоватой по сравнению с оригиналом версии. Украшались копии однотонной эмалью, или она совсем отсутствовала. Таким образом, художественная эмаль является неотъемлемой частью и самобытным проявлением крупных центров старообрядческого искусства, за пределами которых она сложно поддавалась имитации и тиражированию.

Выводы

Проведенное исследование показало, что эмаль в старообрядческом художественном металле играет важную стилистическую, ремесленную и в целом культурную роль. В современной научной литературе выделены центры религиозной меднолитой пластики XVIII — начала XX в. на основе выявленных особенностей литейных технологий и ремесленных приемов, круга сюжетов и иконографии, формы изделий, специфики проработки деталей и др. К перечисленному перечню признаков, несомненно, следует добавить специфику техники эмали, которая в мастерских разных местностей имеет свои индивидуальные черты.

Старообрядческие литые иконы не следует рассматривать вне контекста истории русской эмали. Наиболее сильное влияние «никонианского» ювелирного искусства на художественный металл старообрядцев прослеживается во второй половине XIX века.

Список источников
1. Макарова Т.И. Перегородчатые эмали Древней Руси. М.: Наука, 1975. 135 с.
2. Рыбаков Б.А. Русское прикладное искусство X–XIII веков. Л.: Аврора, 1971. 128 с.
3. Русская эмаль XII – начала XX века из собрания Государственного Эрмитажа / сост. Н.В. Калязина, Г.Н. Комелова. Л.: Художник РСФСР, 1987. 260 с.
4. Клубков А.А. К вопросу об атрибуции медной иконы «Богоматерь Смоленская» из фондов Государственного художественного музея Алтайского края // VIII искусствоведческие Снитковские чтения : сб. материалов XX Всерос. науч.-практ. конф. / ред. колл.: М.Ю. Шишин, Л.В. Корникова, Н.С. Царева, Т.В. Трояновская. Барнаул: Пять плюс, 2021. С. 158–163.
5. Голышев И.А. Производство медных икон в Никологорском погосте Вязниковского уезда // Владимирские губернские ведомости. 1869. № 27. С. 2.
6. Дружинин В.Г. К истории крестьянского искусства XVIII–XIX веков в Олонецкой губернии // Известия Академии наук СССР. Сер. 6. 1926. Вып. 15/17. С. 1479–1490.
7. Фролова Г.И. К вопросу о технологии выговского (поморского) медного литья // Русское медное литье : сборник статей. Выпуск 2 / ред. С.В. Гнутова. М.: «Сол Систем», 1993. С. 48–61.
8. Сиротников Е.С. Неповторимые краски русской эмали. Меднолитая пластика XVIII – начала XX веков из частных собраний. СПб.: Маркус, 2004. 240 с.
9. Рындина А.В. Каталог меднолитой пластики (из коллекции А. Елфимова). Тобольск: Издательский отдел общественного благотворительного фонда «Возрождение Тобольска», 2005. 126 с.
10. Тенишева М.К. Эмаль и инкрустация. Прага: Seminarium Kondakovianum, 1930. 162 с.

References
1. Makarova, T.I. (1975) *Cloisonne enamels of Ancient Russia.* Moscow: Nauka. (In Russ.)
2. Rybakov, B.A. (1971) *Russian applied art of tenth – thirteenth centuries.* Leningrad: Avrora. (In Russ.)
3. Kalyazina, N.V. and Komelova, G.N. (comp.) (1987) *Russian enamel of the 12th – early 20th century from the State Hermitage collection.* Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
4. Klubkov, A.A. (2021) 'To the question of the attribution of the copper icon "Our Lady of Smolensk" from the funds of the State Art Museum of the Altai Krai', in Shishin, M.Yu., Kornikova, L.V., Tsareva, N.S. and Troyanovskaya, T.V. (eds) *Eighth art history Snitkov readings.* Barnaul: Five plus, pp. 158–163. (In Russ.)
5. Golyshev, I.A. (1869) 'Production of copper icons in the Nikologorsk churchyard of the Vyaznikovsky district', *Vladimirskiye Gubernskie Vedomosti,* (27), p. 2. (In Russ.)
6. Druzhinin, V.G. (1926) 'On the history of peasant art of the 18th – 19th centuries in the Olonets province', *Izvestia of the Academy of Sciences of the USSR,* series 6, issue. 15/17, pp. 1479–1490. (In Russ.)
7. Frolova, G.I. (1993) 'On the technology of Vygovsky (Pomorsky) copper casting', in Gnutova, S.V. (ed.) *Russian copper casting,* issue 2. Moscow: Sol System, pp. 48–61. (In Russ.)
8. Sirotnikov, E.S. (2004) *Russian enamel unique colors. Copper cast plastic of 18th to early 20th centuries from private collections.* Saint Petersburg: Markus. (In Russ.)
9. Ryndina, A.V. (2005) *Catalog of copper-cast plastics (from the collection of A. Elfimov)*. Tobolsk: Revival of Tobolsk public charity foundation. (In Russ.)
10. Tenisheva, M.K. (1930) *Enamel and inlay.* Prague: Seminarium Kondakovianum. (In Russ.)

Информация об авторе
Клубков Антон Алексеевич, кандидат культурологии, главный научный сотрудник сектора «Русское православное искусство» научно-исследовательского отдела, Государственный художественный музей Алтайского края, Барнаул, Российская Федерация; e-mail: antklub@mail.ru.

Information about the author
Anton Alekseevich Klubkov, Cand. Sc. (Cultural Studies), Chief Researcher of the Sector "Russian Orthodox Art" of the Research Department, State Art Museum of the Altai Krai, Barnaul, Russian Federation; e-mail: antklub@mail.ru.

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

Статья поступила в редакцию 01.06.2022; одобрена после рецензирования 13.06.2022; принята к публикации 15.06.2022.
The article was received by the editorial board on 01 June 2022; approved after reviewing on 13 June 2022; accepted for publication on 15 June 2022.

Искусство Евразии. 2022. № 2 (25). С. 104-111. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2022, (2), pp. 104-111. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 75.046(470.342)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.02.010

Вновь открытая икона «Покров Пресвятой Богородицы» вятских иконописцев Кузнецовых из собрания Вятского художественного музея

Крупина Ольга Владимировна [a, b]

[a] *Вятский художественный музей имени В.М. и А.М. Васнецовых, Киров, Российская Федерация*
[a] *Вятский государственный университет, Киров, Российская Федерация*
[a, b] olgkrupina@yandex.ru

Аннотация. Статья посвящена иконе «Покров Пресвятой Богородицы», которая поступила в собрание Вятского художественного музея по результатам экспедиции в п. Лальск в 1976 году. Состояние сохранности памятника вызывало серьезное беспокойство. После плановой реставрации удалось получить один из замечательных образцов иконописного искусства. Кроме того, была открыта подпись, позволяющая датировать икону 1734 годом, а также были открыты имена династии иконописцев — Стефан Артемиевич Кузнецов (1707–?), Иван Григорьевич Кузнецов (1707–?), Борис Григорьевич Кузнецов (1687–?). Исследовательский интерес вызывает выбранная авторами иконография праздника Покрова Пресвятой Богородицы и отражение в ней традиций ведущих иконописных школ России и местных традиций. В статье представлены результаты реставрационных работ и искусствоведческо-стилистического анализа иконы. Она является одним из редких произведений древнерусского искусства с выявленным авторством и датированным памятником вятского иконописания первой половины XVIII столетия.
Ключевые слова: икона, Покров Пресвятой Богородицы, Вятский художественный музей, династия иконописцев Кузнецовых, реставрация

Для цитирования: Крупина О.В. Вновь открытая икона «Покров Пресвятой Богородицы» вятских иконописцев Кузнецовых из собрания Вятского художественного музея // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 2 (25). С. 104-111. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.02.010. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/879.

© Крупина О.В., 2022

Short Communications Article

Newly discovered icon "The Intercession of the Theotokos" by the Vyatka icon painters Kuznetsov from the collection of the Vyatka Art Museum

Olga V. Krupina [a, b]

[a] *Vyatka Art Museum named after Viktor and Apollinary Vasnetsov, Kirov, Russian Federation*
[a] *Vyatka State University, Kirov, Russian Federation*
[a, b] olgkrupina@yandex.ru

Abstract. The article is devoted to the icon "The Intercession of the Theotokos (the Protection of Our Most Holy Lady Theotokos and Ever-Virgin Mary)" from the collection of the Vyatka Art Museum. The researchers discovered the icon of the expedition to Lalsk in 1976. The state of preservation of the monument caused serious concern. As a result of the planned restoration, it was possible to obtain one of the remarkable examples of icon painting art. In addition, a signature was discovered, allowing the icon to be dated 1734, and the names of the Kuznetsov dynasty of icon painters were also discovered. The iconography of the Feast of the Intercession of the Theotokos chosen by the authors is of research interest. As well as the reflection in it of the traditions of the leading iconographic schools of Russia and local customs. The icon is another newly discovered signed and dated monument of Vyatka icon painting of the first half of the 18th century.
Keywords: icon, the Intercession of the Theotokos, Vyatka Art Museum, icon painter, Kuznetsov, dynasty, restoration

For citation: Krupina, O.V. (2022) 'Newly discovered icon "The Intercession of the Theotokos" by the Vyatka icon painters Kuznetsov from the collection of the Vyatka Art Museum', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 104-111. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.02.010.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/879 (In Russ.)

Введение

В 2018 году в Вятском художественном музее имени В.М. и А.М. Васнецовых в ходе плановой реставрации на иконе «Покров Богородицы», считавшейся работой неизвестного мастера, был обнаружен текст с указанием авторства и даты создания памятника. Тем самым в музейной коллекции иконописи был выявлен еще один подписной и датированный образ. Раскрытая надпись позволила отнести реставрируемый памятник коллективному авторству представителей семьи вятских иконописцев Кузнецовых с датировкой 1734 год.

Среди наиболее ранних известных иконописцев Вятки — представители нескольких поколений семьи Кузнецовых. На сегодняшний день известны шесть авторов: братья Артемий и Григорий Петровичи и их сыновья Василий и Стефан Артемиевичи, Борис и Иван Григорьевичи, а также Евсей Кузнецов [1, с. 34–37]. Они работали для храмов городов Вятки, Великого Устюга, Лальска, Соликамска. В музейных собраниях и храмах сохранилось несколько икон, написанных членами этой династии [2, с. 252–255, 334; 3, с. 368–370]. По данным исторической литературы известен еще ряд написанных ими икон для вятских храмов, в частности в Воскресенском храме г. Вятки находились несколько икон письма Артемия Кузнецова [4, с. 42–43, 46]. Оценивая значение работ династии, Н.И. Комашко отметила: «Кузнецовы не только задали местной иконе стилистическую ориентацию, но и определили высокий уровень

художественного качества, плавно развивали полученный стиль, осторожно внедряя в него общие стилистические новации» [2, с. 23].

Обнаружение, реставрация и атрибуция иконы

В собрании Вятского художественного музея до недавнего времени единственной подписной иконой авторства представителя кузнецовской династии — Бориса Григорьева сына Кузнецова — был образ «Рождества пророка Иоанна Предтечи» 1716 года, выявленный при осмотре коллекции музея известным исследователем древнерусского искусства Н.Н. Померанцевым в 1953 году.

Икона «Покров Богородицы» была привезена в музей в 1976 году из экспедиции по старинному городу Лальску и окрестностям. Экспедиция проводилась по храмам Лузского района Кировской области специалистами ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря (тогда — ГЦХРМ) во главе с С.В. Ямщиковым вместе с сотрудником музея Г.Г. Киселевой. Икона была обнаружена в Успенском храме п. Лальска Кировской области (бывшего города Лальска Устюжского уезда Вологодской губернии) наряду с еще несколькими памятниками. У иконы также имеется чеканный оклад (Вятский художественный музей, ПИ-4575).

Несмотря на то что икона находилась в кладбищенской Успенской церкви, исторически она вряд ли принадлежала к ее внутреннему убранству. Обнаруженная датировка памятника «1734 год» относит икону к более раннему времени, чем было устроено городское кладбище и возведена Успенская церковь. Храм был сооружен в камне на лальском кладбище на средства купеческой вдовы Татьяны Юрьевой в 1796 году[1]. По значительному размеру иконы (132 х 72) можно предположить, что она входила в местный ряд иконостаса и, возможно, была храмовым образом. В окрестностях Лальска единственным храмом в честь Покрова Пресвятой Богородицы является ныне недействующая церковь Покрова Богородицы на Лузе. Первоначально деревянная, в 1729–1750-х годах она была построена в камне на средства лальских купцов Пестовских. По свидетельству М.В. Зимиревой, «эта церковь — выдающийся памятник устюжской школы каменного зодчества. Во всех старинных документах она именовалась Близлальская Покровская церковь» [5, с. 7]. Предположение о вхождении иконы «Покров Пресвятой Богородицы» 1734 года в состав местного ряда иконостаса Покровской церкви на Лузе требует дальнейшего исследования и изучения архивных документов с храмовыми описями.

В состав основного фонда музея икона «Покрова» была принята в 1984 году. Состояние сохранности памятника вызывало серьезное беспокойство. Имелись сильное потемнение и сгрибливание олифы, особенно на фоне. Фигуры и лики были покрыты органическими и пылевыми загрязнениями. Вокруг них белые ореолы из разложившейся олифы, побелки и загрязнений. Вокруг головы Христа, Св. Епифания и Св. Романа — отверстия от гвоздей. Среди повреждений имеются: царапина красочного слоя длиной 6 см на левом поле в центре, утраты красочного слоя и грунта до основы по нижнему полю, отслоение паволоки с утратой грунта и красочного слоя в левом нижнем углу. На торцах иконы — отверстия от гвоздей с нитями утраченной малиновой рубашки. На верхнем торце иконы гвоздь с металлическим подвесом.

В 2017 году экспонат был включен в реставрационный план музея. В течение 2017–2018 годов с ним работала реставратор музея И.А. Лаврова. Работа велась методично и тщательно. Был проведен весь комплекс работ по консервации и реставрации музейного предмета: обеспыливание; укрепление отставаний красочного слоя, грунта и паволоки; удаление профилактических заклеек; утоньшение слоя олифы; довыборка трудных загрязнений скальпелем; подведение реставрационного грунта в местах утрат; покрытие слоем лака; тонировки.

После завершения реставрации открылась авторская подпись, выполненная светлой краской по нижнему краю изображения: «1734 год писали сей стый образ хлынова града иконописцы борисъ иванъ григоревы дети кузнецевых стефанъ артемевъ снъ кузнецевъ». На основе выявленного текста была проведена переатрибуция музейного предмета: уточнение названия, материалов и техники создания, размеров произведения, определение авторства, времени и места создания. В результате икона обрела авторство: Кузнецов Стефан Артемиевич (1707–?), Кузнецов Иван Григорьевич (1707–?), Кузнецов Борис Григорьевич (1687–?). С уточненными сведениями новые каталожные данные стали следующими: икона «Покров Пресвятой Богородицы»; дата создания: 1734; место создания: г. Хлынов; материал: дерево, грунт, паволока, левкас; техника: темпера; размеры: 132 х 72 х 3,5; Ж-1082.

Сюжет и композиция иконы

По завершении реставрации полностью открылись сюжет и композиция иконы. Содержание связано с историей праздника Покрова Пресвятой Богородицы в константинопольском Влахернском

[1] Страздынь Ю.Ф., Симахина Е.Е. История вятско-вологодского города Лальска // Наша Вятка [информационно-аналитический портал]. URL: http://www.nashavyatka.ru/history/lalsk.html

1. **Икона «Покров Пресвятой Богородицы».**
1734.
До реставрации.
Вятский художественный музей имени В.М. и А.М. Васнецовых, КР-4305

2. **Кузнецов Стефан Артемиевич, Кузнецов Иван Григорьевич, Кузнецов Борис Григорьевич.**
Икона «Покров Пресвятой Богородицы».
1734.
Хлынов. Дерево, грунт, паволока, левкас, темпера.
132 x 72 x 3,5.
Вятский художественный музей имени В.М. и А.М. Васнецовых, Ж-1082

3. **Оклад к иконе «Покров Пресвятой Богородицы».**
1734.
Хлынов.
Вятский художественный музей имени В.М. и А.М. Васнецовых,
КП-4306

храме, где хранилась величайшая святыня христианского мира — риза Пресвятой Богородицы. Изображение основано на тексте жития святого Андрея Юродивого (X в.), где описано посещение Богородицей храма во время торжественного богослужения. Блаженный Андрей и его ученик Епифаний удостоились увидеть Пресвятую Богородицу в сопровождении Иоанна Предтечи, Иоанна Богослова и других святых. Богоматерь молилась за предстоящих в храме людей и, сняв с головы свой плат, простерла его над собравшимися. Описание этого видения стало одним из источников иконографии Покрова [6].

По построению икона имеет двухъярусную композицию. Верхний ярус: в правой части фигура Богородицы в три четверти вправо, в рост; за ней фигуры святых в три ряда; вверху слева в облаках фигура сидящего Христа со сферой, под ним — три фигуры святых. Нижний ярус: в интерьере храма по сторонам две группы молящихся в рост, обращенных к центральной фигуре дьякона на амвоне. Слева в верхней части храма в круглом картуше две фигуры — Богородица, обращающаяся к лежащему на постели юноше.

В верхней части иконы изображено явление блаженному Андрею и его ученику Епифанию, стоящим в притворе константинопольского храма во время торжественного богослужения, Богородицы с платом (покровом) на руках с сонмом святых и ангелов. Изображение Богородицы с покровом в верхнем регистре иконы объединяет суздальский вариант иконографии праздника Покрова с иконографией Богоматери Боголюбской, где Богородица изображена в 3/4 повороте и в молении обращается к своему Предвечному Сыну, но без свитка в своей руке. Спаситель изображен в верхнем левом углу иконы, восседающим на облаке. Впервые данный вариант изображения Богородицы в иконах Покрова, «когда существенно меняется ее поза, появляется в XVII веке. Интересно, что теперь она напоминает древнейший иконографический образец с суздальских врат: Богоматерь изображается в трехчетвертном повороте с поднятой головой, обращенная в молитве ко Христу, образ Которого располагается вверху ближе к краю, а не над Богородицей в центре»[2].

В нижнем ярусе в центре расположен амвон, на котором стоит святой Роман Сладкопевец в диаконском стихаре со свитком в руках, гимнограф, живший в VI веке. Его появление на иконе Покрова, причем в центре, исследователи объясняют тем, что праздник Покрова отмечается в день памяти этого святого. Кроме того, «чудо с Романом, который в результате этого чуда получил прозвище “Сладкопевец”, произошло там же, во Влахернском храме, но на три века раньше»[3]. Он стоит со свитком, на котором написан прославляющий Богоматерь гимн. Справа от диакона Романа стоят патриарх Тарасий со священством, император Лев и императрица Феодора за отдельным пологом. Слева изображена группа молящихся с фигурами блаженного Андрея и Епифания на первом плане. Святой Андрей указует своему ученику поднятой левой рукой на Богородицу. Наряду со сценой богослужения в интерьере храма слева вверху отдельным клеймом в узорном картуше изображено «Явление Богородицы Роману Сладкопевцу во сне». В сонном видении он получает от Пресвятой Девы свиток, проглотив который, обретает дар песнопения.

Изображение нижнего яруса иконы зеркально отражает позднюю иконографию «Покрова». Данная иконография изображения праздника сложилась в XVII столетии, в частности в творчестве знаменитого иконописца Федора Зубова. Для храма Ильи Пророка в Ярославле он пишет икону «Покрова Богородицы», где впервые наряду со сценой богослужения изображает явление Богородицы Роману Сладкопевцу во сне, помещая этот сюжет в отдельном картуше [7, с. 33]. Данный вариант иконографии представляет развернутую сцену богослужения в константинопольском храме.

По своим стилистическим особенностям памятник представляет провинциальный образец иконописи в традициях мастеров Оружейной палаты второй половины XVII — второй половины XVIII века. Цветовой строй иконы выдержан в теплых коричнево-золотистых тонах.

Выводы

1. В результате реставрационных работ и искусствоведческо-стилистического анализа удалось выявить имена иконописцев — Кузнецов Стефан Артемиевич (1707–?), Кузнецов Иван Григорьевич (1707–?), Кузнецов Борис Григорьевич (1687–?). Это в свою очередь открывает перспективы изучения их творчества и дает возможность рассматривать настоящую икону в качестве одной из базовых в проведении в дальнейшем атрибуции икон и поиске других произведений мастеров.

2. Икона показывает высокий уровень художественной подготовки мастеров, знакомство их с ведущими современными иконописными мастерскими, например Оружейной палаты. Одновременно прослеживаются характерные черты регионального иконописного мастерства.

[2] Липатова С. Покров Пресвятой Богородицы: иконография праздника в искусстве Древней Руси // Православие [интернет-журнал]. 14.10.2008. URL: https://pravoslavie.ru/4515.html

[3] Голубина М. Иконография Покрова Богородицы // Сайт Центра «Катехон» — Katehon.com. 13.10.2020. URL: https://katehon.com/ru/article/ikonografiya-pokrova-bogorodicy

3. Анализ композиции показывает высокий уровень богословской подготовки мастеров или заказчиков, что позволило отобразить основные канонические моменты, связанные с сюжетом данной иконы.

Список источников

1. Мохова Г.А. Вятские иконописцы. Киров: КОГУП «Кировская областная типография», 2001. 176 с.
2. Комашко Н.И. Русская икона XVIII века. М.: Агей Томеш, 2006. 340 с., ил.
3. Словарь русских иконописцев XI–XVII веков / ред.-сост. И.А. Кочетков. М.: Индрик, 2009. 1104 с.
4. Никитников Г., прот. Историко-статистическое описание Воскресенского собора в г. Вятке. Вятка: скоропеч. Анисимовых и Блиновой, 1869. 181 с.
5. Зимирева М.В. Сказание о земле Покровской. Киров: О-Краткое, 2012. 478 с.
6. Кириллин В. М. Видение блаженного Андрея: связь текста с книжной и иконографической традицией // Труды Отдела древнерусской литературы / отв. ред. О.В. Панченко. СПб.: Росток, 2016. Т. 64. С. 678–688.
7. Иконостас церкви Ильи Пророка. Ярославль / ред. Т.М. Медведовская. Тверь: С.И. Верхов, 2014. 72 с., ил.

References

1. Mokhova, G.A. (2001) *Vyatka icon painters.* Kirov: Kirovskaya oblastnaya tipografiya. (In Russ.)
2. Komashko, N.I. (2006) *Russian icon of the 18th century*. Moscow: Agey Tomesh. (In Russ.)
3. Kochetkov, I.A. (ed.) (2009) *Dictionary of Russian icon painters of the 11th–17th centuries.* Moscow: Indrik. (In Russ.)
4. Nikitnikov, G., archpriest (1869) *Historical and statistical description of the Resurrection Cathedral in Vyatka*. Vyatka: Skoropechatnya Anisimovykh i Blinovoy. (In Russ.)
5. Zimireva, M.V. (2012) *The legend of the Pokrovskaya land.* Kirov: O-Kratkoye. (In Russ.)
6. Kirillin, V.M. (2016) 'Vision of Blessed Andrew: the connection of the text with the book and iconographic tradition', in Panchenko, O.V. (ed.) *Proceedings of the Department of Old Russian Literature,* vol. 64. St. Petersburg: Rostock, pp. 678–688. (In Russ.)
7. Medvedovskaya, T.M. (ed.) (2014) *Iconostasis of the Church of Elijah the Prophet. Yaroslavl*. Tver: S.I. Verkhov Publ. (In Russ.)

Информация об авторе

Крупина Ольга Владимировна, заведующая отделом научной и выставочной деятельности, Вятский художественный музей имени В.М. и А.М. Васнецовых, Киров, Российская Федерация; аспирантка, Вятский государственный университет; e-mail: olgkrupina@yandex.ru.

Information about the author

Olga Vladimirovna Krupina, Department of Scientific and Exhibition Activities, Vyatka Art Museum named after Viktor and Apollinary Vasnetsov, Kirov, Russian Federation; graduate student, Vyatka State University; e-mail: olgkrupina@yandex.ru.

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

Статья поступила в редакцию 13.05.2022; одобрена после рецензирования 07.06.2022; принята к публикации 10.06.2022.
The article was received by the editorial board on 13 May 2022; approved after reviewing on 07 June 2022; accepted for publication on 10 June 2022.

Искусство Евразии. 2022. № 2 (25). С. 112-123. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2022, (2), pp. 112-123. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 75.046(282.247.211)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.02.011

Коллекция космозерских иконописцев Абрамовых в собрании музея-заповедника «Кижи»

Набокова Ирина Игоревна [a]

[a] *Государственный историко-архитектурный и этнографический музей-заповедник «Кижи», Петрозаводск, Российская Федерация*
[a] *inabokova@kizhi.karelia.ru*

Аннотация. В 2022 году исполнилось 110 лет со дня кончины известного заонежского художника-иконописца из с. Космозеро Михея Ивановича Абрамова. Иконописная мастерская Абрамовых, славившаяся по всему Заонежью, действовала на протяжении целого столетия. Иконы, писанные Абрамовыми, можно было встретить как в домашних крестьянских иконостасах, так и во многих храмах Олонецкой губернии. В настоящее время большая часть абрамовских икон утрачена либо хранится в собраниях музеев республики без атрибуции. Наиболее полное собрание иконописных работ космозерских иконописцев хранится в фондах музея-заповедника «Кижи». В статье рассматривается история формирования музейной коллекции, характеризуются иконы, написанные в этой мастерской, в том числе и уникальные подписные иконы заонежских изографов; приводятся воспоминания односельчан и членов семьи об организации работы и жизненном пути последнего иконописца Заонежья Ивана Михеевича Абрамова; поднимается вопрос о судьбе коллекции икон и оборудования мастерской Абрамовых, вывезенных в Финляндию в период финской оккупации советской Карелии в 1943 г.; рассматриваются возможности пополнения коллекции в настоящее время. Исследование опирается на документы Национального архива Республики Карелия, Национального архива Финляндии (Хельсинки), материалы Научного архива музея-заповедника «Кижи», в том числе экспедиционные записи.
Ключевые слова: иконопись, иконы, атрибуция музейных предметов, мастерская Абрамовых, Михей Абрамов, Иван Абрамов, Заонежский полуостров, Космозеро, Кижи, Карелия

Для цитирования: Набокова И.И. Коллекция космозерских иконописцев Абрамовых в собрании музея-заповедника «Кижи» // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 2 (25). С. 112-123. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.02.011. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/870.

© Набокова И.И., 2022

Original article

Collection of Kosmozero icon painters Abramovs in the collection of the Kizhi Museum-Reserve

Irina I. Nabokova [a]

[a] *Kizhi State Open-Air Museum of Cultural History and Architecture, Petrozavodsk, Russian Federation*
[a] *inabokova@kizhi.karelia.ru*

Abstract. The article is dedicated to the 110th anniversary of the death of the famous icon painter from Zaonezhye, Mikhey Abramov. The Abramovs' icon-painting workshop, famous throughout Zaonezhye, operated for a century. The icons painted by the Abramovs were both in home peasant iconostases and in many churches of the Olonets province. At present, most of the Abramov icons have been lost or are kept in the collections of museums in the Republic of Karelia without attribution. The funds of the Kizhi Museum-Reserve store the most complete collection of icon-painting works of Kosmozero icon painters. The article discusses the history of the formation of the museum collection, characterizes the icons painted in this workshop, including the unique signature icons of Zaonezhsky iconographers. The author cites the memories of fellow villagers and family members about the organization of work and the life path of the last icon painter of Zaonezhie, Ivan Abramov. The article also raises the question of the fate of the collection of icons and equipment of the Abramov workshop, taken to Finland during the Finnish occupation of Soviet Karelia in 1943, and considers the possibility of replenishing the collection at the present time. The study is based on documents from the National Archives of the Republic of Karelia, the National Archives of Finland (Helsinki), materials from the Scientific Archives of the Kizhi Museum-Reserve, including expeditionary records.
Keywords: icon painting, icons, attribution of museum objects, Abramov workshop, Mikhey Abramov, Ivan Abramov, Zaonezhsky peninsula, Kosmozero, Kizhi, Karelia

For citation: Nabokova, I.I. (2022) 'Collection of Kosmozero icon painters Abramovs in the collection of the Kizhi Museum-Reserve', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 112-123. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.02.011. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/870. (In Russ.)

Введение

Коллекция икон музея-заповедника «Кижи» насчитывает более тысячи произведений древнерусской живописи и включает в себя немало уникальных памятников народного искусства Карелии. Иконы из музейного собрания представляют основные этапы развития иконописания на Русском Севере, иллюстрируют историю формирования местных стилистических традиций XVI–XIX вв., работу крупных иконописных центров Обонежья XVII–XIX вв.

Цель исследования заключается в представлении особой части музейного собрания — коллекции икон, написанных в одной из последних иконописных мастерских Заонежья и принадлежащих кисти космозерских иконописцев Абрамовых, и в освещении истории комплектования этой коллекции. Актуальность темы исследования обусловлена тем, что в настоящее время сведения о судьбе икон космозерских иконописцев разрозненны, далека до завершения работа по выявлению творческого наследия мастеров. Необходимо систематизировать имеющийся материал, связанный с сохранившимися абрамовскими иконами из фондового собрания музея-заповедника «Кижи» и создать источниковую базу для дальнейших изысканий и атрибуции икон этой мастерской. Для достижения цели были использованы аналитический, историко-искусствоведческий методы.

Работа опирается на исследования различных аспектов иконописной традиции Заонежья, в той или иной мере связанных с Абрамовыми:

1. **Художник-иконописец Иван Михеевич Абрамов (1869–1975)**. 26 января 1943 г., д. Космозеро. Репродукция оригинальной фотографии. Архив Ларса Петтерссона. Музей «Кижи» (НВФ-13867/25)

о типологии основных иконописных центров Заонежья, в том числе космозерской мастерской (М.А. Витухновская [1]; Л. Петтерссон [2], В.Г. Платонов [3; 4]); о технико-технологических особенностях живописи Абрамовых (К.В. Большева [5], Л. Петтерссон [2]), о судьбе вывезенных в годы Великой Отечественной войны с территории Заонежья в Финляндию памятников искусства (М.И. Мильчик [6]; К. Коткаваара [7], Ж.Г. Белик [8; 9], Т.Ю. Дудинова [10]); об истории семьи живописцев и особенностях их вероисповедания (К.В. Большева [5], Л.С. Харебова [11]).

Космозерские иконописцы Абрамовы и их иконописная мастерская

Космозерская волость Петрозаводского уезда была одним из признанных центров иконописной традиции Заонежья. Еще в третьей четверти XVII в. в районе центрального Заонежья (Типиницы, Яндомозеро, Космозеро) [1, с. 81; 2, с. 264; 3, с. 3–21] находилась иконописная мастерская. Иконы письма этой заонежской мастерской были в храмах южной части Заонежского полуострова: Типиницы, Тамбицы, Леликозеро, Великая Губа, встречались они и в Пудожском краю, на Водлозере [4, с. 185–187].

В конце XVIII — начале XIX в. Космозерская волость объединяла 13 деревень, в ней проживало более тысячи человек. Административным, культурным и религиозным центром округи был Космозерский погост с двумя шатровыми храмами и колокольней, основанный еще в XVII веке, в ближайших деревнях находилось три часовни [12].

Проживавшие на Космозере иконописцы Михей Иванович Абрамов и его сын Иван Михеевич считаются одними из наиболее известных изографов Заонежья XIX — начала XX века. Их семейная иконописная мастерская, единственная в Олонецком крае, продолжала работать по заказам односельчан и в советское время, до 1928 г. Позже в ней выполнялась декоративная роспись предметов крестьянского быта.

По мнению исследователей, работы Абрамовых отличала индивидуальная трактовка иконописных сюжетов, оригинальность композиционных решений, близость к эстетике народного декоративного творчества, и в то же время следование древним канонам «северных писем». Космозеры работали в традиции старых мастеров, сохраняя технологию изготовления темперных красок, преимущественно используя прориси и иконописные подлинники — иконы старинного письма. Истоки их профессионального мастерства связывались с иконописной традицией Выговского старообрядческого общежительства.

Михей Иванович Абрамов (1830–1912) происходил из коренного космозерского крестьянского рода, представители которого в первой половине XIX в. по деревне носили фамилию Колубовы[1]. Родился он в деревне Денисова Гора Космозерского прихода в 1830 году 9 августа по старому стилю. Крещение состоялось 14 августа в Космозерской летней церкви Успения Богородицы[2]. Восприемником — крестным выступил его старший брат Сила Иванов. В семье отца иконописца, Ивана Панкратова Колубова, было рождено в двух браках 12 детей. Михей Иванович родился во втором браке. В 12 лет остался сиротой и воспитывался в семье старшего брата. Женился около 1858 года. В супруги выбрал Матрёну Евсигнееву Силкину из соседней деревни Демидово. Имели они дом со службами. Детей рождено было много, две дочери и шесть сыновей, но талант иконописания перенял лишь один сын, Иван.

На протяжении большей части жизни Михей Иванович был «приверженцем раскола» и лишь в 1868 г. под уговорами епархиальных миссионеров и местных чиновников «присоединился к Православной Христовой церкви» и перешел в Паяницкий единоверческий приход. Приверженность

[1] Фамилия Абрамовы появляется в документах у членов семьи во второй половине XIX в. Об истории рода иконописцев Абрамовых см. [11, с. 314–315].

[2] Церковь сгорела в период оккупации в 1943 г. [13].

2. **Дом И.М. Абрамова в д. Космозеро.** 23 мая 1944 г. Репродукция оригинальной фотографии. Архив Ларса Петтерссона. Музей «Кижи» (НВФ-13867/96)

единоверию он сохранил до конца жизни. Его сын, Иван Михеевич, после смерти отца, в 1912 г., подал прошение в Олонецкую духовную консисторию о разрешении присоединиться вместе с семейством к православию.

Ремесло иконописания Михей Иванович перенял в 1850-х годах у одного из выговских старцев, иконописца Ивана Аверкиева, вынужденного скитаться по Заонежью после разорения выгорецких скитов. Аверкиев жил в Космозере несколько месяцев и обучал ремеслу Михея. Первая живописная работа — роспись часовни в деревне Палтега — была выполнена им в 18 лет. Позже, став самостоятельным мастером, старший Абрамов выполнял заказы на изготовление иконостасов и роспись потолков «небес» во многих храмах Заонежья, поновлял домашние иконы, занимался переписыванием и переплетом старообрядческих книг. Оплату он брал в среднем по 75 коп.— 1 р. за икону в 7–8 вершков [5]. Последней его работой стало написание икон для часовни Иоанна Предтечи в Космозерском погосте, для которой им также был сработан деревянный иконостас.

Его сын, Иван Михеевич (1869–1975), иконописанию учился у отца, помогая ему в мастерской с 12 лет. В молодые годы Ивану доверялась роспись крестьянской утвари: прялок, дуг, оконных филенок и дверей. Лишь к зрелому возрасту, когда отец захворал, Иван Михеевич начал писать иконы. Самой значимым среди своих живописных работ он считал написание икон для храма в селе Уницы Шунгской волости [5].

Иконописанием Иван Михеевич продолжал заниматься и в советское время. Но с усилением идеологической борьбы и волной богоборчества, пришедшей в Заонежье в конце 1920-х годов, иконописные работы пришлось прекратить. Все иконы, книги, оборудование и заготовки были вынесены на «вышку» — чердак дома.

Абрамовы — первое знакомство

Впервые подробные сведения о работе космозерских иконописцев были собраны К.А. Большевой, участницей комплексной экспедиции секции изучения крестьянского искусства Ленинградского государственного института истории искусств. Экспедиция под руководством искусствоведа, специалиста по древнерусскому зодчеству К.К. Романова побывала в Заонежье летом 1926 года.

Участниками экспедиции был отснят значительный фотоматериал, приобретены предметы прикладного искусства. По итогам работы К.А. Большевой была опубликована статья «Крестьянская живопись Заонежья» [5], в которой Космозеро рассматривалось как важнейший живописный центр Заонежья, признанными мастерами крестьянской бытовой декоративной росписи назывались Абрамовы, был определен круг мастеров абрамовской школы, выделены основные стилистические особенности их работ.

Следуя задачам экспедиции, К.А. Большева в исследовании сделала акцент на выявлении особенностей местной живописной традиции и влиянии на нее городской культуры. Но опиралась она преимущественно на анализ предметов крестьянского быта. В силу известных причин молодая исследовательница избегала вопросов, связанных с иконописью. К сожалению, после закрытия Института истории искусств в 1930-х гг., реорганизаций и чисток, большая часть материалов экспедиции была утрачена. Небольшое число сохранившихся письменных и иллюстративных материалов Заонежской экспедиции находилось в архиве Санкт-Петербургского отделения ИИМК (Института истории материальной культуры РАН). Это отчет и экспедиционные дневники К.К. Романова. Помимо прочего в них содержалось описание встречи исследователей с заонежским иконописцем И.М. Абрамовым, которая, однако, не впечатлила Романова — исследователь резко высказывался о художественной ценности поздней иконописи и сетовал на неумелые поновления, калечащие иконописные работы древних мастеров классического северного письма [14][3].

История комплектования музейного собрания Абрамовых

В настоящее время наиболее полная коллекция мемориальных предметов, связанных с историей и бытом семьи космозерских иконописцев Абрамовых, хранится в фондовом собрании музея-заповедника «Кижи».

Начало собранию положила коллекция под названием «Принадлежности художника-иконописца Абрамова Ивана Михеевича», состоявшая из 26 предметов. Она была приобретена для музея в 1961 г. научным сотрудником отдела «Кижи» Карельского государственного краеведческого музея М.И. Прасоловым у внука заонежского иконописца — Василия Ивановича Абрамова. В нее вошли 10 книг кириллической печати XVII–XVIII вв., личные вещи мастеров: трость, топор, пила, ящичек художника-иконописца, баночки с пигментами, плита для растирания красок и пр.[4]

В дальнейшем сотрудники музея-заповедника «Кижи» — В.А. Гущина, Р.Б. Калашникова, Л.С. Харебова, О.А. Скобелев, И.И. Набокова — продолжили комплектование мемориальной коллекции. За последние 50 лет собрание регулярно пополнялось и в настоящее время насчитывает более 230 предметов.

Самое крупное поступление в мемориальную коллекцию пришло в 2010–2011 гг. С Натальей Васильевной Подгорной в д. Великая Губа встречался научный сотрудник О.А. Скобелев. В ходе собирательской работы от внучки иконописца было получено в фонды музея 65 предметов крестьянского быта, принадлежавших потомкам Абрамовых из Космозера: рыболовные снасти, орудия земледелия: корзины-маленки, косы и сохи, элементы костюма, крестьянская мебель и домашняя утварь.

Помимо этнографических предметов в мемориальную коллекцию Абрамовых вошли записи воспоминаний, сделанные сотрудниками музея от потомков заонежских иконописцев, от сына Ивана Михеевича, Василия Ивановича Абрамова, его внуков Василия Петровича Абрамова и Надежды Петровны Кутузовой (Абрамова), правнучки Натальи Васильевны Подгорной.

В 2002 г. от Надежды Петровны Кутузовой были записаны воспоминания о работе деда в мастерской:

«Дедушку по деревне звали “богомаз”, он еще был и церковным старостой, уважаемым был, но почему-то в наше время никто ничего не говорил о том… Я была любимая внучка своего дедушки, только меня одну он пускал в мастерскую и разрешал присутствовать при своих работах, я сидела тихенько и наблюдала, как он там рисует, потому что было очень интересно, когда он начинал вот что-то там писать, это “письмо” называется. Раскладывал на столе каменные такие плиты, чтобы стирать краски и составлять потом с этих тонко истертых красок колер, которым потом уже наносил вот на лицо, где-то и одежды были всякие. <…> На этих самых каменных плитах он растирал краски, составлял колер, а потом, когда всё уже было готово, он наносил … на венец позолоченный, у него сусальное золото было листовое… Я очень хорошо помню книжечку, которую перелистывала так осторожно, но я, конечно, не дотрагивалась до нее, мне там было непозволительно, но запомнилось, и вот у меня остался маленький кусочек вот этого сусального золота. Каким образом прошло, прошел этот кусочек малюсенький через эвакуацию, через всё… Это ж столько лет! А вот сохранился! <…> Дедушка был очень строгий, даже слишком строгий, и, может быть, это было связано с тем, что он всё время был занят. Летом сельское хозяйство, естественно. У них было когда-то давно две лошади, коровы. Ему некогда было “лодыря гонять”, и поэтому он и вокруг себя всех заставлял работать. А как осень начинается, всё, с хозяйством покончено, он начинал заниматься живописными работами. На зиму обычно ему много саней навезут, дуги разделать — расписать, красиво расписывал очень, прялки. Я застала совсем мало, чтоб он иконы писал, потому что период-то был другой уже, послереволюционный. Что для дедушки было характерно — это, конечно, трудолюбие» [15].

В воспоминаниях односельчан И.М. Абрамов представал строгим, справедливым судьей в спорах, заступником, в течение долгих лет он выполнял обязанности церковного старосты. С другой стороны, среди односельчан слыл «знающим», умел искать пропавший скот. Наделяли его в рассказах недюжинной, поистине богатырской силой.

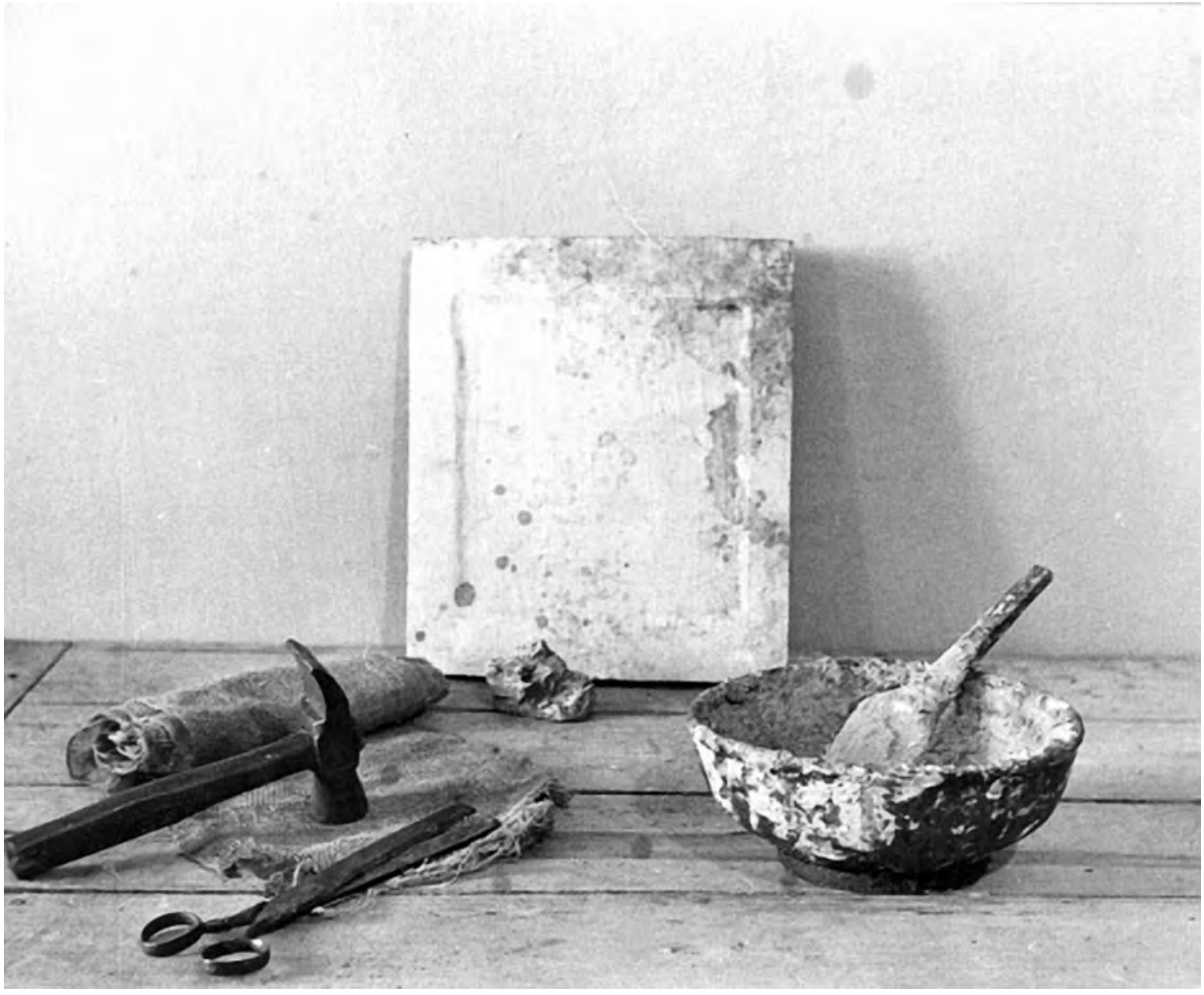
По воспоминаниям Н.В. Подгорной, прадед М.И. Абрамов считался весьма состоятельным, краски для икон выписывал из Москвы и Петербурга. Дед И.М. Абрамов на ее памяти (в 1930-е) при росписи домашней утвари на заказ пользовался больше красками самодельными, изготавливал пигменты сам из охр и глин, которые находил в округе.

Мастерская Абрамовых в годы Великой Отечественной войны

Неразрывную связь с фондовой коллекцией заонежских иконописцев Абрамовых имеют хранящиеся в музее дневниковые записи, фотографии и зарисовки, сделанные во время Второй мировой войны молодым финским искусствоведом Ларсом

[3] Например, о космозерской Успенской церкви: «Под шатром плафон в виде вспарушенного многоугольника с кругом в центре — копия Яндомозера, работа отца нынешнего иконописца Ивана Михеева… Иконы в церкви все перемазаны. На южной двери было изображение Христофора с песьей головой. Голова переписана на человечью; прежняя сквозит чрез нимб» [14].

[4] Об этом: Набокова И.И. Потаенное золото мастера. Заонежские иконописцы Абрамовы // Газета «Кижи». 2013, февраль, № 1 (96). URL: http://kizhi.karelia.ru/info/en/about/newspaper/107/2775.html



3. **Заготовка иконной доски и инструменты из мастерской художника И.М. Абрамова.** 8 февраля 1943 г., д. Космозеро. Репродукция оригинальной фотографии. Архив Ларса Петтерссона. Музей «Кижи» (НВФ-13867/38).

Петтерссоном и его другом, художником Ойво Хелениусом на оккупированных территориях Заонежья.

В течение полутора лет, с октября 1942 г. по июнь 1944 г., по поручению армейского командования на Заонежском полуострове ими проводилось обследование (фотофиксация, обмеры) памятников архитектуры в зоне военных действий для разработки мер по их сохранению. К концу 1943 г. была инвентаризована большая часть храмов: описано 122 населенных пункта, 37 церквей, 5 колоколен, 97 часовен [10].

Знакомство с русским иконописцем Иваном Михеевичем Абрамовым в селе Космозеро стало важным событием для научной работы Петтерссона. Молодой исследователь находился под большим впечатлением от той богатой, не элитарной, а крестьянской православной культуры, к которой ему удалось прикоснуться в Заонежье. Но Петтерссон не был романтиком, он был талантливым ученым, подчиненным условиям военного времени. Как замечал М.И. Мильчик, научный подход финского исследователя отличался «присущей ему скрупулезностью», его сила состояла «в непосредственности наблюдения, в пристальном внимании к мелочам, к вещам, казалось бы, само собой разумеющимся» [2]. В статье «Иконописная мастерская в Заонежье. Несколько угольных рисунков из восточно-карельской иконописной мастерской» (1943) и работе на шведском языке «Олонецкие иконописцы XIX века» (1944) Петтерссон опубликовал часть своих наблюдений [2]. В том числе он делился впечатлениями о посещении космозерской иконописной мастерской и общении с Иваном Михеевичем. Петтерссон детально описал этапы создания иконы, важные технологические процессы, перечислил инструменты, минеральные пигменты, прориси и другие образцы для написания икон.

В то же время, движимый идеей реконструкции мастерской Абрамовых в экспозиционном пространстве Национального музея в Янислинна (Петрозаводск), он настоял на приобретении военным управлением у И.М. Абрамова оборудования иконописной мастерской. Обосновывая запрашиваемую сумму, он писал в археологический комитет: «Было бы важно заполучить … в музей иконописную мастерскую, в которой посетители музея могли бы познакомиться с атмосферой изготовления икон на различных этапах. <…> Абрамов, который из-за плохого зрения уже не может писать иконы, был бы рад продать все требуемые для этого инструменты, наброски, а также свои незаконченные и полуготовые иконы. <…> Обращаю внимание, что, например, в русских музеях, насколько известно, подобной художественной мастерской не имеется» [16]. Сделка состоялась, оборудование Космозерской иконописной мастерской Абрамовых было продано финской стороне. Позже вместе с собранием заонежских икон оно было вывезено в Финляндию, дальнейшая судьба коллекции неизвестна[5].

Собранный в военное время богатый аналитический материал по народной культовой архитектуре Заонежского полуострова Ларс Петтерссон положил в основу своей диссертации «Церковная архитектура Заонежья» [17]. Большая часть его полевых записей, фотографий и графических материалов хранится в Национальном архиве Финляндии (Хельсинки) [18].

Свои воспоминания, видовые фотографии дома и усадьбы Абрамовых, портретные снимки членов семьи, планы внутренних помещений дома иконописца профессор Л. Петтерссон частично опубликовал в 1950 г. в своей книге, посвященной культовой архитектуре Заонежья [17].

Чувство боли и вины за годы военного лихолетья, по рассказам близких, не покидало профессора Ларса Петтерссона на протяжении всей жизни. В 1989 г. от финского исследователя в фонды музея «Кижи» были переданы копии полевых дневников Заонежской экспедиции, фотоматериалов и зарисовок. В настоящее время эти рабочие записи постепенно расшифровываются и готовятся к публикации. Первым увидел свет в 2021 г. том «Неопубликованные материалы и полевые записи. Кижская волость» [19][6]. Это издание представляет собой ценнейший источник по истории деревянного зодчества Заонежья.

Иконы Абрамовых в собрании музея «Кижи»

Исходя из рассказов местных жителей, сведений, записанных от И.М. Абрамова исследователями К.В. Большевой и Л. Петтерссоном, можно сделать вывод о том, что иконы Абрамовых во множестве находились в заонежских церквях, часовнях и домашних иконостасах.

Иконы, писанные Абрамовым-старшим, находились в летней и зимней церквях с. Космозеро, в церквях Сенной Губы, Кижской зимней церкви, Никольской церкви Клименецкого монастыря, Кондопожской церкви, Вегорукской церкви, в часовнях д. Космозеро, д. Терехово, д. Новинки, д. Большой Мост, д. Ясная Сельга, д. Пегрема.

Иконы Абрамова-младшего были в зимней церкви с. Космозеро, церкви в Великой Ниве, в д. Уницы, а также в часовнях деревень Чеглаково, Пургино, Мягкая Сельга, Новинка, Быково, Селецкое, Красная Сельга, Верщуга, Лукино и Кутостров.

Но из всего иконописного наследия Абрамовых в настоящее время сохранилась лишь малая часть. В настоящее время в собрании музея-заповедника «Кижи» находится одиннадцать иконописных работ, связанных с именами космозерских живописцев.

Наибольший интерес представляют две подписные иконы. В 1973 г. в собрание музея поступила икона «Богоматерь Казанская» в киоте (КП-208). С тыльной стороны сохранилась плохо читаемая карандашная надпись: «Написана икона сія иконоп[…] Ива[…]мъ Абрамовымъ […] 1924 года февраля 24 […]».

В 1979 г. в музей была передана икона «Чудо Георгия о змие» (КП-367/1). На тыльной стороне сохранилась карандашная надпись «Написан сей образ в 1811 г. января 14 дня иконописцем Михеем Ивановичем Абрамовым. Д. Космозеро».

Кроме того, в собрании музея хранятся семь икон, предположительно принадлежащих кисти Абрамовых, и две иконы, поновленные иконописцами.

Семь икон «неба»[7] из часовни Николая Чудотворца (1693) были вывезены экспедицией музея «Кижи» из заброшенной деревни Мелойгуба Кондопожского района в конце лета 1970 г. (Коллекция КП-183/1–8). Реставратор И.М. Гурвич, участвовавшая в поездке, вспоминала: «Часовня Николы Угодника разрушается. Наиболее ценные иконы часовенного иконостаса были вывезены музеем ИЗО … Но совсем незаслуженно

[5] По мнению К. Коткавара, некоторые иконы были забыты и оставались в Национальном музее и замке Турку, что нашло отражение в дневниках Урхо Кекконена (часть 3). Часть этих икон экспонировалась на выставке в замке Турку в 2005 году.

[6] Это издание стало достойным дополнением к публикации перевода диссертационного труда профессора Л. Петтерссона «Архитектура деревянных церквей и часовен Заонежья». М.: «Три квадрата», 2020. 544 с.

4. **М.И. Абрамов. Подписная икона «Чудо Георгия о змие»**. Дата создания: 14.01.1911. Масло. 47,5 x 48 x 2,2. Фото: О.А. Семененко. Музей «Кижи» (КП-367/1)

5. **М.И. Абрамов. Подписная икона «Чудо Георгия о змие». Тыльная сторона.** Фото: О.А. Семененко. Музей «Кижи» (КП-367/1).

оставлены иконы “неба” и “Страшный суд”» [20]. Большая часть икон из Никольской часовни была вывезена в 1962–1963 гг. экспедицией музея изобразительных искусств Карелии и хранится в фондах этого музея.

Никольская часовня в деревне Мелойгуба на северо-западе Заонежского полуострова была построена в конце XVII в. Ее можно отнести к числу старообрядческих малых храмов Заонежья. Подтверждением может служить упоминание о нередких случаях захоронения крестьян «по расколу» на кладбище у этой часовни[8] [21].

На основе изучения тяблового иконостаса часовни искусствоведу В.Г. Платонову удалось уточнить дату постройки — 1693 г. и первого поновления храма — 1720 г. Согласно произведенной В.П. Орфинским реконструкции архитектурного облика часовни, было установлено несколько строительных этапов в ее истории. По-видимому, иконы «неба» были написаны Абрамовыми в период третьей, завершающей реконструкции Никольской часовни в 1890–1895 гг., когда храм постигли значительные перестройки: были пристроены вторые южные сени, выпилен переруб, отделяющий молитвенное помещение от трапезной, переделана звонница колокольни, произведена наружная и внутренняя обшивка с покрытием главок железом [22, с. 20, 62–63; 23].

К сожалению, медальон и большая часть граней шестнадцатиклинного «неба» в послевоенное время были утрачены. Поступившие в собрание музея «Кижи» иконы атрибутировала реставратор Г.И. Фролова. Основанием стали стилистические особенности образов и свидетельства, оставленные самими иконописцами. Финский исследователь Л. Петтерссон также располагал сведениями о том, что иконы неба Мелойгубской часовни расписал Михей Иванович Абрамов с помощью сына Ивана. Финский ученый составил детальное описание потолочной живописи. Куполообразный потолок, по его сведениям, состоял из шестнадцати секторов с ангелами, стоящими на облаках. В каждом секторе над ангелом был изображен розовый херувим и внизу красный серафим. Фон клиновидных икон был светло-зеленый. Окаймляли сектора сине-зеленые облака, между которыми сверкали четырехконечные золотые звезды. В медальоне на розовом фоне был изображен Спас Великий Архиерей [24, с. 124–129].

С именем космозерских изографов связана еще одна икона в собрании музея, происходившая из Никольской часовни д. Мелойгуба,— это икона «Страшный суд» (КП-183/8), датирующаяся XVII веком. На иконе есть надпись о поновлении храмовой живописи, сохранившаяся фрагментарно, с монограммой «МИА» — инициалы Михея Ивановича Абрамова. Л. Петтерссон в 1943 году застал надпись более хорошей сохранности. Он зафиксировал точную дату поновления — 1892 год и уточнил детали проводившихся работ у иконописцев.

Еще одна икона в коллекции музея, поновленная Абрамовыми,— икона «Страшный суд» XIX в. (КП-108/35), происходящая из часовни Архангела Михаила д. Леликозеро Медвежьегорский

[7] Иконы особой клиновидной формы, размещающиеся в потолочной части иконостасов деревянных храмов.

6. **Мастерская Абрамовых. Ангел.** Икона «неба» из часовни Николы Угодника деревни Мелойгуба Кондопожского района. 1892

района. На тябле, удерживавшем образ, сохранилась надпись: «ВЪ СЕЙ ЧЕСОВНИ ПОПРАВЛЕНЫ ИКОНЫ РАДѢНІЕМЪ КРЕСТЬѦНІНА ЕВДОКИМА// ЛОГИНОВА МИРОНОВА, АИСПРАВЛѦˆ ИКОНОПИСˆ МИˆ ИВАˆ А. ВЪ 1893 ГОДꙋ, НОѦБРѦ 17, ОКОНЧЕНЫ// В 5 НЕДЕЛЬ». В фонды музея икона поступила при перевозке часовни в 1968 г. на о. Кижи. В настоящее время икона экспонируется на родном месте в часовне Архангела Михаила.

В собрании музея хранится икона, происходящая из семьи Абрамовых, «Господь Вседержитель» (КП-3/13). Она поступила в музей в числе других предметов, полученных в 1966 г. от внука иконописца В.П. Абрамова. Предположительно, образ мог принадлежать кисти И.М. Абрамова.

Среди поступлений последних лет самой значимой можно назвать коллекцию минеральных пигментов, которая поступила в 2021 г. от Натальи Васильевны Подгорной, правнучки Ивана Михеевича. Она хранилась в семье в память о талантливых предках-иконописцах. Это более 20 образцов пигментов, использовавшихся при написании икон.

Следует учитывать, что большая часть оборудования иконописной мастерской в 1943 г. по инициативе Л. Петтерссона (с целью сохранения) была вывезена в Финляндию и в дальнейшем в годы войны была утрачена. Сохранившиеся в семье Абрамовых немногочисленные предметы, связанные с технологией иконописания, с историей семьи, представляют безусловный интерес для музея.

Приобретение коллекции пигментов позволило обогатить мемориальную коллекцию Абрамовых, пополнить музейное собрание предметами, связанными с крестьянским иконописным искусством, расширить возможности для изучения традиционной технологии народного иконописания и атрибуции музейных коллекций.

Заключение

Подводя итоги исследования, следует отметить, что кижское собрание икон заонежских иконописцев Абрамовых является наиболее полным, оно включает в себя памятники крестьянского иконописания XIX — начала XX века и представляет собой живое свидетельство бытования иконы в дореволюционной культуре заонежан. Место нахождения большинства икон кисти космозерских иконописцев Абрамовых в настоящее время установить достаточно сложно в связи с тяжелой судьбой иконописного убранства храмов в годы Великой Отечественной войны. В фондовом собрании музея-заповедника «Кижи» хранится наибольшая часть икон, связанных с именами заонежских изографов. Безусловно, работы по выявлению икон кисти Абрамовых необходимо продолжать. Помощь в выявлении и атрибуции ранее неизвестных работ иконописцев может оказать привлечение финских источников, а именно экспедиционных материалов, фотографий интерьеров памятников, описей и дневниковых записей Ларса Петтерссона, Ойво Хелениуса, других участников финской научной миссии в Заонежье 1942–1944 гг., в том числе материалов, которые увидели свет в публикациях последних лет (публикацию документов по волостям Заонежья предполагается продолжать) [19].

[8] «Петрозаводскаго уѣзда Мелогубскаго прихода дер. Кокоринской гос. крестьянинъ Іовъ Іереміевъ Акакіевъ. 55 лѣтъ <умер> отъ горячки. По приверженности къ расколу предъ смертію не исповѣдывался и Святыхъ Таинъ не пріобщился. <Погребенъ> на кладбищѣ при часовнѣ Мелогубской» [21].

Список источников

1. Витухновская М.А. Проблемы изучения иконописи Заонежья XVII–XVIII веков // Актуальные вопросы изучения экономического и культурного развития Европейского Севера СССР. Тезисы докладов к III зональной научно-теоретической конференции молодых ученых по общественным наукам, Архангельск, 1982 / отв. ред. А.А. Куратов. Архангельск: [б. и.], 1982. С. 80–81.
2. Петтерссон Л. Иконописная мастерская в Заонежье // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1993. М.: Наука, 1994. С. 264–275.
3. Платонов В.Г. Две иконописные мастерские середины – второй половины XVII в. в Пудожском крае и Заонежье: преемственность развития и своеобразие стилистики // «Писана икона сия при державе царя Алексея Михайловича». Работы иконописных мастерских Пудожья и Заонежья середины – второй половины XVII века. Иконы из собраний музея-заповедника «Кижи» и Музея изобразительных искусств Республики Карелия : каталог выставки. М., Петрозаводск: музей-заповедник «Кижи», 2017. С. 3–23.
4. Платонов В.Г. Типология центров иконописания в Обонежье XVII – XVIII вв. (к вопросу об организации иконописного дела на Русском Севере) // Рябининские чтения – 2007. Материалы V научной конференции по изучению народной культуры Русского Севера / отв. ред. Т.Г. Иванова. Петрозаводск: Гос. историко-архитектурный и этнографический музей-заповедник «Кижи», 2007. С. 185–187.
5. Большева К.А. Крестьянская живопись Заонежья // Крестьянское искусство СССР : сборник Секции крестьянского искусства комитета социологического изучения искусств. В 2 т. Т. 1: Искусство севера. Заонежье. Ленинград: Academia, 1927. С. 50–61.
6. Мильчик М.И. Иконография Заонежья // Рябининские чтения – 1995: Материалы международной научной конференции по проблемам изучения, сохранения и актуализации народной культуры Русского Севера. Петрозаводск: [б. и.], 1997. С. 349–356.
7. Коткаваара К. Ларс Петтерссон и его проект музейной реконструкции мастерской заонежского иконописца И.М. Абрамова в свете современного финского искусствоведения // Музей в современном мире. Художественное наследие Карелии и инновационные процессы в развитии культуры и искусства: Международная научно-практическая конференция к 50-летию Музея изобразительных искусств Республики Карелия (1960-2010 гг.) : тезисы докладов. Петрозаводск: [б. и.], 2010. С. 57–61.
8. Belik Z. Vuoden 1944 kuuluisa ikoninäyttely – ja Petroskoihin palautettujen ikonien myöhempiä vaihe // Ikonit, ihmiset ja sota: näyttely Ortodoksisessa kirkkomuseossa Kuopiossa, 28.1.-30.4.2009. Valamo: Valamon konservointilaitos, 2009. S. 92–106.
9. Kotkavaara K. Myös kuvien Karjala // Ikonit, ihmiset ja sota: näyttely Ortodoksisessa kirkkomuseossa Kuopiossa, 28.1.-30.4.2009. Valamo: Valamon konservointilaitos, 2009. S. 62–70.
10. Дудинова Т.Ю. Деятельность финских исследователей по изучению и сохранению памятников архитектуры и искусства на территории Заонежья в годы оккупации (1942–1944) // Церковь Преображения Господня на острове Кижи: 300 лет на заонежской земле / отв. ред. А.М. Пашков. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2014. С. 74–78.
11. Харебова Л.С. Новые биографические материалы о космозерских иконописцах Абрамовых // Кижский вестник. Выпуск 15 : сборник статей. Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 2015. С. 128–133.
12. Национальный архив Республики Карелия (НА РК). Ф. 25. Оп. 20. Д. 16/143, т. 1. Ведомость о церквях Петрозаводского у. за 1854 г.
13. Научный архив музея-заповедника «Кижи» (НА МЗК). Ф. 1. Оп. 3. Д. 282. Учетно-эксплуатационная документация на памятники архитектуры: церковь Успенская и церковь Александра Свирского в с. Космозеро (акты обследования). Л. 3.
14. Научный архив Института истории материальной культуры РАН (НА ИИМК РАН). Отдел рукописей. Ф. 29. Оп. 1. Д. 143. Л. 67–68.
15. Научный архив музея-заповедника «Кижи» (НА МЗК). Ф. 1. Оп. 4. Д. 153. Беседа с Кутузовой Н.П. Зап. Р.Б. Калашникова. Петрозаводск, 2002.
16. Мошник Ю.И. Изучение и музеефикация церковных ценностей Карелии в период финской оккупации 1941–1944 гг. // Великая Отечественная война 1941–1945 гг. в судьбах народов и регионов : сборник статей / отв. ред. А.Ш. Кабирова. Казань: Институт истории им. Ш. Марджани АН РТ, 2015. С. 628–639.
17. Pettersson L. Äänisniemen kirkollinen puuarkkitehtuuri. Aineiston esittely. Helsinki: Suomen Muinaismuistoyhdistyksen, 1950. 342 s.
18. Suomen Kansallisarkisto, Yksityisarkistot Lars Petterssonin kokoelma (kotelo 12–14).
19. Петтерссон Л.Ю. Церкви и часовни Заонежья : неопубликованные материалы и полевые записки, Кижская волость / перев. с фин. Т.Ю. Дудиновой. Петрозаводск: Издательский центр музея-заповедника «Кижи», 2020. 274 с.

20. Древняя живопись Карелии. Фонды музея «Кижи» : каталог / сост. И.М. Гурвич. Петрозаводск: Карелия, 1980. 79 с.
21. Национальный архив Республики Карелия (НА РК). Ф. 25. Оп. 22. Д. 307.
22. Орфинский В.П. Архитектурное наследие Заонежья // Кижский вестник. Выпуск 2. Заонежье / ред.: А.П. Журавлев, В.П. Орфинский и др. Петрозаводск: Музей-заповедник «Кижи», 1993. С. 177–178.
23. Платонов В.Г. К вопросу об эволюции северного иконостаса (на примере часовни Николы в д. Мелойгуба) // Проблемы исследования, реставрации и использования архитектурного наследия Карелии и сопредельных областей : межвузовский сборник / отв. ред. В.П. Орфинский. Петрозаводск: Петрозаводский государственный университет, 1985. С. 81–89.
24. Фролова Г.И. «Небеса» Заонежья. Иконы из собрания музея-заповедника «Кижи». Петрозаводск: Издательский центр музея–заповедника «Кижи», 2008. 166 с.

References

1. Vitukhnovskaya, M.A. (1982) 'Problems of studying the icon painting of Zaonezhye in the 17th – 18th centuries', in Kuratov, A.A. (ed.). *Topical issues of studying the economic and cultural development of the European North of the USSR* [Conference abstracts]. Arkhangelsk: s.n., pp. 80–81. (In Russ.)
2. Pettersson, L. (1993) 'Icon-painting workshop in Zaonezhye', in *Monuments of culture. New discoveries. Yearbook 1993*. Moscow: Nauka, pp. 264–275. (In Russ.)
3. Platonov, V.G. (2017) 'Two icon-painting workshops of the middle – the second half of the 17th century in the Pudozh region and Zaonezhye: continuity of development and originality of style', in *"This icon was painted under the power of Tsar Alexei Mikhailovich." Works of the icon-painting workshops of Pudozhye and Zaonezhye in the middle – second half of the 17th century. Icons from the collections of the Kizhi Museum-Reserve and the Museum of Fine Arts of the Republic of Karelia* [Exhibition catalogue]. Moscow, Petrozavodsk: Kizhi Museum-Reserve, pp. 3–23. (In Russ.)
4. Platonov, V.G. (2007) 'Typology of icon painting centers in Obonezhye in the 17th – 18th centuries (on the question of the organization of icon painting in the Russian North)', in Ivanova, T.G. (ed.) *Ryabininsky readings – 2007* [Conference proceedings]. Petrozavodsk: Kizhi Museum-Reserve, pp. 185–187. (In Russ.)
5. Bolsheva, K.A. (1927) 'Peasant painting of Zaonezhye', in *Peasant art of the USSR: a collection of the Peasant Art Section of the Committee for the Sociological Study of Arts,* vol. 1, The Art of the North, Zaonezhye. Leningrad: Academia, pp. 50–61. (In Russ.).
6. Milchik, M.I. (1997) 'Iconography of Zaonezhye', in *Ryabininsky readings – 1995* [Conference proceedings]. Petrozavodsk: s.n., pp. 349–356. (In Russ.)
7. Kotkavaara, K. (2010) 'Lars Pettersson and his project of the museum reconstruction of the workshop of the Zaonezhye icon painter I.M. Abramov in the light of modern Finnish art history', in *Museum in the modern world. Artistic heritage of Karelia and innovative processes in the development of culture and art* [Conference proceedings]. Petrozavodsk: s.n., pp. 57–61. (In Russ.)
8. Belik, Z. (2009) 'The famous icon exhibition of 1944 and the later fortunes of the icons returned to Petrozavodsk', in *Icons, people and war: an exhibition at the Orthodox Church Museum in Kuopio.* Valamo: Valamon konservointilaitos, pp. 92–106. (In Finnish)
9. Kotkavaara, K. (2009) 'About pictures Karelia', in *Icons, people and war: an exhibition at the Orthodox Church Museum in Kuopio.* Valamo: Valamon konservointilaitos, pp. 62–70. (In Finnish)
10. Dudinova, T.Yu. (2014) 'The activities of Finnish researchers in the study and preservation of monuments of architecture and art on the territory of Zaonezhye during the years of occupation (1942–1944)', in Pashkov, A.M. (ed.) *The Church of the Transfiguration of the Lord on Kizhi Island: 300 years on the Zaonezhskaya land.* Petrozavodsk: Petrozavodsk State University, pp. 74–78. (In Russ.)
11. Kharebova, L.S. (2015) 'New biographical materials about the Kosmozero icon painters Abramovs', in *Kizhi Bulletin. Issue 15* [Collection of articles]. Petrozavodsk: Karelian scientific center of the Russian academy of sciences, pp. 128–133. (In Russ.)
12. Anon. (no date) *Statement of the churches of the Petrozavodsk district for 1854* [Manuscript]. National Archives of the Republic of Karelia (NA RK), coll. 25, aids 20, fol. 16/143, vol. 1. Petrozavodsk. (In Russ.)
13. Anon. (no date) *Accounting and operational documentation for architectural monuments: the Church of the Assumption and the Church of Alexander Svirsky in the village of Kosmozero (inspection certificates)*. Scientific Archive of the Kizhi Museum-Reserve (NA MZK), coll. 1, aids 3, fol. 282, p. 3. Petrozavodsk. (In Russ.)
14. Romanov, K.K. (no date) *Report and expedition diaries* [Manuscript]. Scientific archive of the Institute

of the History of material culture of the Russian academy of sciences (NA IIMK RAN), Department of Manuscripts, coll. 29, aids. 1, fol. 143, pp. 67–68. Saint Petersburg. (In Russ.)
15. Kalashnikova, R.B. (2002) *Conversation with N.P. Kutuzova* [Transcription of the interview]. Scientific archive of the Kizhi Museum-reserve (NA MZK), coll. 1, aids 4, fol. 153. Petrozavodsk. (In Russ.)
16. Moshnik, Yu.I. (2015) 'The study and museumification of church valuables in Karelia during the Finnish occupation of 1941–1944', in Kabirova, A.Sh. (ed.) *Great Patriotic War of 1941–1945 in the fate of peoples and regions* [Collection of articles]. Kazan: Marjani Institute of History of Tatarstan Academy of Sciences, pp. 628–639. (In Russ.)
17. Pettersson, L. (1950) *Janisniemi church wooden architecture* [Presentation of the material]. Helsinki: Finnish Association of Ancient Monuments. (In Finnish)
18. *Private Archives Lars Pettersson's collection.* Finnish National Archives, case 12–14. Helsinki. (In Finnish)
19. Pettersson, L. (2020) *Churches and chapels of Zaonezhie: unpublished materials and field notes, Kizhi volost.* Translated by T.Yu. Dudinova. Petrozavodsk: Museum-Reserve Kizh. (In Russ.)
20. Gurvich I.M. (ed.) (1980) *Ancient painting of Karelia. Collections of the Kizhi Museum* [Catalog]. Petrozavodsk: Karelia. (In Russ.)
21. National Archives of the Republic of Karelia (NA RK), coll. 25, aids 22, fol. 307. Petrozavodsk. (In Russ.)
22. Orfinskiy, V.P. (1993) 'Architectural heritage of Zaonezhye', in Zhuravlev, A.P. and Orfinsky, V.P. (eds) *Kizhi Bulletin, Issue 2: Zaonezhye*. Petrozavodsk: Kizhi Museum-Reserve, pp. 177–178. (In Russ.)
23. Platonov, V.G. (1985) 'On the issue of the evolution of the northern iconostasis (on the example of the chapel of St. Nicholas in the village of Meloyguba)', in Orfinskiy, V.P. (ed.) *Problems of research, restoration and use of the architectural heritage of Karelia and adjacent areas.* Petrozavodsk: Petrozavodsk State University, pp. 81–89. (In Russ.)
24. Frolova, G.I. (2008) *"Heaven" of Zaonezhie. Icons from the collection of the Kizhi Museum-Reserve.* Petrozavodsk: Kizhi Museum-Reserve. (In Russ.)

Информация об авторе

Набокова Ирина Игоревна, ведущий научный сотрудник, Государственный историко-архитектурный и этнографический музей-заповедник «Кижи», Петрозаводск, Российская Федерация; inabokova@kizhi.karelia.ru.

Information about the author

Irina Igorevna Nabokova, Leading Researcher, Kizhi State Open-Air Museum of Cultural History and Architecture, Petrozavodsk, Russian Federation; inabokova@kizhi.karelia.ru.

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

Статья поступила в редакцию 17.03.2022; одобрена после рецензирования 06.06.2022; принята к публикации 09.06.2022.
The article was received by the editorial board on 17 March 2022; approved after reviewing on 6 June 2022; accepted for publication on 9 June 2022.

Искусство Евразии. 2022. № 2 (25). С. 124-133. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2022, (2), pp. 124-133. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 75.046(476)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.02.012

Богоматерь Огневидная: особенности иконографии и живописи в культуре Ветки

Нечаева Галина Григорьевна [a]

[a] *Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова, Ветка, Республика Беларусь*
[a] *vetkamuzejj@rambler.ru*

Аннотация. В статье приводятся описание и анализ образа «Богоматери Огневидной». Памятники этой редкой иконографии хранятся в Ветковском музее старообрядчества и белорусских традиций (Республика Беларусь). Представлены основные этапы формирования и разнообразие вариантов образа, его участие в сложных композициях целостных комплексов памятников иконописи, происходящих из локальных старообрядческих традиций региона Ветки и Стародубья; его роль в старообрядческой культуре Ветки. На примере местных памятников анализируются живописные особенности воплощения образа. В символическом и семантическом ключе представляется иконография многочастной иконы с включением образа Богоматери Огневидной; в частности, показано, что духовный смысл образа был близок монастырскому кругу и скитническому движению Ветки и Стародубья, мистическим традициям исихазма, а тема огневидных образов и глубины символики огня представляет стройную иконографическую программу ветковской школы иконописи.
Ключевые слова: Богоматерь Огневидная, иконография, старообрядчество, культура Ветки

Для цитирования: Нечаева Г.Г. Богоматерь Огневидная: особенности иконографии и живописи в культуре Ветки // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 2 (25). С. 124-133. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.02.012. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/867.

© Нечаева Г.Г., 2022

Original article

Our Lady of Fire: features of iconography and painting in the culture of Vetka

Galina G. Nechayeva [a]

[a] *Vetka museum of Old Believers and Belarusian traditions, Vetka, Republic of Belarus*
[a] *vetkamuzejj@rambler.ru*

Abstract. The article describes and analyzes the image of the "Our Lady of Fire". Examples of this rare iconography are kept in the Vetka Museum of the Old Believers and Belarusian Traditions (Republic of Belarus). The main stages of formation and variety of variants of the image, its participation in complex compositions of integral complexes of icon-painting monuments, originating from the local Old Believer traditions of the Vetka and Starodubye region are presented, as well as its role in the Old Believer culture of Vetka. On the example of local monuments, the picturesque features of the embodiment of the image are analyzed. The author analyzes the iconography of the multi-part icon with the inclusion of the image of the Mother of God of Fire in symbolic and semantic aspects. In particular, it is shown that the spiritual meaning of the image was close to the monastic circle and the hermitage movement of Vetka and Starodubye, the mystical traditions of hesychasm, and the theme of fire-like images and the depth of the symbolism of fire represents a harmonious iconographic program of the Vetka school of icon painting.
Keywords: Our Lady of Fire, iconography, Old Believers, culture of the Vetka

For citation: Nechayeva, G.G. (2022) 'Our Lady of Fire: features of iconography and painting in the culture of Vetka', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 124-133. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.02.012. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/867. (In Russ.)

Введение

Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций (ВМСБТ, Республика Беларусь) исследует сюжет «Богоматери Огневидной» много лет. Анализ ряда местных памятников уже опубликован [1, с. 98–111; 2, с. 133–144; 3, с. 63–65]. Но необходимо, на наш взгляд, рассматривать иконографию, равно как и живописные решения, в контексте мощной и цельной местной культуры, в экспедиционных исследованиях и в анализе целостных комплексов памятников иконописи, происходящих из локальных старообрядческих традиций региона Ветки и Стародубья, что и является *целью* настоящей работы. В работе использованы *методы*: иконография христианского искусства, стилистический анализ, историко-хронологический метод.

Формирование иконографического образа Богоматери Огневидной в регионе Ветки и Стародубья

В коллекции самого музея сегодня 11 икон с образом «Огневидной» или с его участием в многочастных композициях (рис. 1). Это работы местных мастеров XVIII–XIX вв. Параллельно с развитием образа эволюционирует и его убор, представленный на Ветке в собственном стиле (рис. 2). В экспедиционных материалах, в данных консультаций — десятки зафиксированных памятников, база интернет-источников с пометкой «Ветка» обширна. Можно с уверенностью сказать, что иконы «Богоматери Огневидной» ветковской школы представляют наибольшее количество вариантов образа и его участия в сложных композициях. В других регионах преобладающее распространение образ «Богоматери Огневидной» имеет среди

1. **Богоматерь Огневидная.**
Ветковская школа иконописи.
Конец XVIII – начало XIX в.
Доска, паволока, левкас, яичная темпера; сусальное и творёное золото.
44,6 x 38 x 3.
Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова (ВМСБТ). КП 1638-36.
Фото из архива музея

2. **Богоматерь Огневидная в бисерном окладе.**
Ветковская школа иконописи. Конец XVIII в.
Доска, паволока, левкас, яичная темпера; сусальное и творёное золото.
36 x 31,5 x 3.
Оклад: холст, перламутр, многоцветный бисер, стеклярус, стёкла.
Шитьё вприкреп, саженье.
Ветковский стиль.
ВМСБТ. КП 1638-94.
Фото из архива музея

старообрядцев-поповцев по происхождению Ветковского согласия. Сюда входят регионы северо-запада и юга России, северной и юго-западной Украины, Молдовы, Румынии, Кавказа, пути расселения ветковчан на восток.

Иконография «Богоматери Огневидной», единственного изображения Богородицы с алым огненным ликом,— одна из самых загадочных. Когда-то Т.Е. Гребенюк (Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублёва) была высказана мысль об «оживлении старообрядцами домонгольской иконографии Божьей Матери» [4]. Однако в древнерусской иконописи образ неизвестен. Вопрос о древности его происхождения возвращается. Изучение истории его возникновения и символики активизировалось в XXI в. [6, с. 382–383]. Это работы Т.Е. Гребенюк [5] и Н.И. Комашко [6]. Первый известный сегодня источник описания иконы появляется в Новое время. Это рукописный сборник «Солнце пресветлое» (1714–1715) [7], произведение московского автора (или владельца) Симеона Моховикова. По мнению Е.М. Юхименко, он — «тайный старообрядец» [8]. Рукопись была обнаружена в 1970-е гг. экспедицией МГУ в старообрядческом регионе Ветки-Стародубья, в Клинцах (юго-запад Брянской обл.) [9]. В сборнике, в «Сказании» приводится история 132 икон Богородицы и, в том числе, афонская история богородичного образа, явленного в 845 г., в дни богоборчества: император Феофил *«сию святую икону врину во огнь… О велия чудеса! Всё древо иконы сгоре, лице же Богородицы не сгоре, но сохранися …якобы огневидна и припечална мало»* [7]. «Огневидная» — здесь эпитет, образ называется в рукописи «Вангаглийской» (по мнению А.С. Преображенского, которое цитирует Н.И. Комашко, от Ευαγγελισμός, Благовещение) [6]. Моховиков называет место хранения иконы: *«И доныне в Афонской горе обретается. В монастыре святаго Павла… над левым клиросом»* [7]. Действительно, и сегодня среди святынь обители — икона Богоматери «Кафрептис» («Зеркало») с той же легендой о сожжении, датой и днем празднования, 10/23 февраля [10].

Следующий известный по времени памятник с изображением «Огневидной» — маленькое клеймо в 130 и более клеточках «Богородичного свода», появившегося на иконе-раме московского мастера И. Дорофеева в 1722 г. [11]. Причем в подписях этой иконы уже «Огневидная». Обратим внимание, что контрактуры имени Христа здесь — старообрядческие: «Іс Хс». По мнению исследователей, богородичный свод 1722 г. появляется на основе свода гравюр Г.Е. Тепчегорского [12], московского мастера черниговского происхождения, сына шляхтича. Ранее именно он украсил сборник Моховикова «Солнце пресветлое» гравюрами. Сохранилось в книге 74 гравюры,

3. **Богоматерь Огневидная.**
Ветковская школа иконописи.
Конец XVIII в.
Доска, паволока, левкас, яичная темпера; сусальное и творёное золото; чеканка по левкасу.
36 x 31,5 x 3.
Ветка, частное собрание.
Фото из архива ВМСБТ

изображение «Вангаглийской» отсутствует на месте для вклейки. Как назывался образ у Тепчегорского? На гравюрном своде предположительно конца XVIII в. (свод Тепчегорского копировался много раз) подписано: «Образ пресвятыя богородицы Огневидныя». «Вангаглийской» назван

этот образ в Клинцовском рукописном толковом подлиннике 1770-х гг. [13], найденном там же, в Клинцах, но еще в 1861 г. его обнародовал знаменитый Ф.И. Буслаев, определив памятник как старообрядческий. Именно по этому «Подлиннику» Вангаглийскую упоминает в 1881 г. Д.А. Ровинский [14]. Клинцовская рукопись оказалась списком со сборника «Солнце», найденного спустя 120 лет. Обнаружение двух памятников — начала и конца XVIII в.— в одном локусе в XIX и в XX вв. позволяет предположить с большой вероятностью, что образец-описание Вангаглийской-Огневидной был в знаменитом старообрядческом центре Ветки-Стародубья, связанном с Покровским монастырем. Именно с этим духовным центром возможно связать иконографическую программу развития и представления образа Огневидной, что обнаруживается в памятниках ветковско-стародубской иконописи.

В иконографии «Огневидной» актуально ее акафистное происхождение (т.е. образ развивается как олицетворение эпитетов Богородицы). Оно же напрямую отсылает нас к первому и главному акафисту (гимну) Богородице, произведению VI–VII в. византийского происхождения. Его главная тема — Благовещение. И именно оттуда — эпитет Марии: «Радуйся, ЗАРЕ таинственнаго дне». И в акафистах чудотворным иконам Богоматери: «Радуйся, огонь Божества неопально во чреве Твоем вместившая» (иконе «Троеручицы»); «Заченшая неопально огонь Божественный» (иконе «Тихвинская»).

Живописные особенности воплощения образа Богоматери Огневидной

Особенности живописи огненного лика Марии мы изучаем с точки зрения семантики технологии, т.е. как осуществляется живописное воплощение смыслового богатства огненного образа в традиционном личном письме. В произведениях Ветки мастера применяли два традиционных способа нанесения красок: плавями (заливкой) (рис. 3) и в отборку (мазками) (рис. 2). Оба находим в применении к лепке лика «Огневидной», в произведениях разных мастеров.

В иконе, в том числе и в ветковской, послойное нанесение красок предполагало технологический / семантический ход: от нижнего слоя, темного санкиря к охрениям и высветлению, и, наконец, к белильным «светам» (от тьмы через лепку плоти к свету-просвещению). Использовались два основных тона санкиря-основы: коричневый и серо-зеленый (с многообразием индивидуальных и исторических спектров). При письме иконы «Огневидной» этот способ применялся; санкирь мог быть тот же, что и в обычном личном письме: коричневый или сизовато-зелено-тусклый. А вохрение делалось в гамме киноварного, через высветление и белильные блики. Но это не единственный способ.

Еще две колористические традиции иконописи присутствовали на Ветке. Одна — известная с древности, но актуализированная в Новое время, живопись светотеневого характера (через высветление основного тона, заданное, например, красно-коричневым санкирем). Вторая — построение колорита за счет уравновешивания взаимодополнительных цветов, например красного и зеленого. При этом способе, при зеленом оттенке теневого слоя-санкиря вохрение делалось «в красноту». Этот ход вполне проявился в иконописи огненного лика. Плоть, которую воплощали слои красноватого вохрения в обычном случае, теперь оформляется киноварью, символически являя плоть преображенную: «Радуйся, заре умного солнца, радуйся, вместилище божественного огня…» (канон образу Богородицы «Всецарица». Икос 11).

Однако образ огнеликой Богородицы находил и другие способы художественного выражения. Вместо теневого слоя, санкиря, в целом ряде произведений применяется киноварь, положенная прямо по белому грунту-левкасу. То есть божественный огонь преображает плоть, не оставляя никакой теневой сущности, воплощая мысль о целомудренности девства и девственности: «Аще не опали огонь купину в пустыне горевшую и не сгоравшую, не опалит всячески утробу Девичу огонь Божества Моего» (акафист Благовещению). И этот близкий иноческому идеалу девства образ, присутствующий в богородичных иконах Ветки всегда, в некоторых иконах «Огневидной» выходит на первый план как образ целомудренности-софийности, вдохновленный строками «Зрим Святую Деву, невещественный бо вжигающи огнь, *наставляет к разуму Божественному вся, зарею ум просвещающая*». Это эпитет Богородицы в византийском Акафисте — первом песнопении в ее честь (VI–VII вв.).

Уже на уровне технологии явлен символ. Преображенная в алый цвет плоть вохрения превращена в пыланье. Она будто просвечена красным божьим огнем: «О, Заре таинственного дне!» (Акафист VI–VII вв.).

Этот духовный смысл был чрезвычайно близок монастырскому кругу и скитническому движению Ветки-Стародубья, мистическим традициям исихазма (от греч. σσυχία — спокойствие, покой, безмолвие): «Зарею ум просвещающая» (рис. 3). На полях икон «Огневидной» много святых преподобных, иеромонахов. И это — один из основных каналов формирования образа огнеликой Богородицы. «Аще не опали огонь купину в пустыне горевшую и не сгоравшую…». Если не опалил огнь божества «девичьей утробы» Марии, то не опалил

4. **Четырехчастная икона. Клейма:**
1. Спас Нерукотворный;
2. Богоматерь Всем скорбящим радость;
3. Никола Отвратный;
4. Богоматерь Огневидная.
Ветковская школа иконописи. Конец XVIII в. Доска, паволока, левкас, яичная темпера; сусальное и творёное золото; цировка по левкасу.
44,8 x 37,4 x 3.
ВМСБТ. НВФ 4454.
В процессе реставрации.
Фото из архива музея

лика иконы «Кафрептис» и земной огонь ненависти в IX в. Символическая ситуация получает духовную рифму в целомудренности Марии и целости иконы.

Тема чудесного явления икон, связанная с нерукотворностью образа или нерукотворным его явлением, актуализируется в Новое время, с его

5. **Многочастная икона (13 клейм) с образом Богоматери Огневидной.**
Ветковская школа иконописи.
Середина XIX в.
Доска, паволока, левкас, яичная темпера; творёное золото.
54 x 48,5 x 3,4.
Консультация 2015 г.
Гомель, частное собрание.
Фото из архива музея

тенденциями к иконоборчеству. Будучи основанной на территории Великого княжества Литовского, Ветка осмысливала этот процесс в контексте живого взаимодействия конфессий, а также и в своей судьбе, когда старообрядческие иконы объявлялись вне закона. Образ Нерукотворного Спаса и Огневидной Богородицы фиксируются вместе неоднократно (рис. 4). Ситуация XVIII в. с сожжениями Ветки и разорением ее монастырей, судьбы людей и икон находили вдохновляющую

рифму уже в тройном повторе образа неопалимости и огневидности. Сегодня очевидно, что тема огневидных образов и глубины символики огня представляет стройную иконографическую программу ветковской школы иконописи. Это требует отдельного рассмотрения, но нами затрагивалось и иллюстрировалось ранее [1; 2; 3]. Словесное описание византийской обгоревшей иконы и гравюрные образцы по рассказу Моховикова — вот чем, возможно, была представлена иконография Огневидной в начале XVIII в.

Образ Богоматери Огневидной в композициях многочастных икон

Второе доступное нам направление наблюдений за образом «Огневидной» — это участие этого извода в композициях многочастных икон, представленных в регионе или происходящих из него. Феномен многочастной иконы в контексте единой культурной традиции — источник уникальной информации для характеристики самой ветковской культуры. Сегодня в цифровом информационном банке Ветковского музея есть сведения и более двух десятков образцов многочастных икон ветковского письма с участием Огневидной из разных собраний.

Рассмотрим 13-частную икону с Богоматерью Огневидной середины XIX в. (рис. 5). Композиция представляет 4-рядную схему с характерным многолюдным предстоянием святых (32 фигуры) в нижней полосе схемы (клеймо 13). На полях — также «многолюдно»: 20 палеосных святых изображены попарно. Слева — праотеческий чин: угадываются Соломон, Моисей, Самуил. Справа — апостольский чин. Угадываются: Павел и Петр, Филипп и Андрей, Дионисий и Иаков, Иосиф и Мария. Иконостасный принцип группировки святых выражен вполне, что характерно. Святые Ветхого и Нового завета плотной группой обступают центральную композицию, передавая согласное моление и важную для Ветки идею единства земной и небесной церкви. Многослойность смыслов — также один из признаков ветковской иконы. Семантически она представляет своеобразную стратиграфию слоев формирования и прочтения. Один из пластов — целебное назначение избранных святых. Так, Марой и Фотиния, согласно местным «Целебникам», «от трясовичныя болезни», т.е. лихорадки [15, с. 325].

В свою очередь, слитно-составной смысл композиции с палеосными «обрамляется» клеймами-наугольниками. Четыре евангелиста и их огнезрачные символы по углам соотносят икону с Евангелием и христианско-космологическими композициями, характерными для Ветки. Под аркой на верхнем поле Саваоф двумя руками благословляет с облаков в сегменте неба. Так передается не только богословский смысл Творения, но и этноконфессиональная информация: изображение Бога-Отца признавали старообрядцы-поповцы.

В основном поле 12 клейм:

1. Богоматерь Боголюбская, с 9 фигурами святых;
2. Богоматерь Всем скорбящим радость, с 12 святыми-целебниками;
3. Богоматерь Неопалимая купина (Видение Моисею с предстоящим епископом Никитой Новгородским);
4. Богоматерь Огневидная;
5. Богоматерь Печерская с предстоящими Антонием и Феодосием Печерскими;
6. Богоматерь Живоносный источник;
7. «Угль Исайи» [Очищение уст Исайи] (пророк Исайя получает угль, принесенный в клещах ангелом-«Херувимом»);
8. Похвала Богородицы;
9. Иоанн Предтеча ангел пустыни;
10. Харлампий;
11. Иоанн Богослов в молчании;
12. Трое избранных святых [Три святителя].

Клейма образуют смысловые группы. № 3, 4, 7, 8 — представляют провозвестный символизм Ветхого завета и византийскую идею акафиста. № 1, 2, 5, 6 — идею заступничества богородицы и ее ростовые иконографические типы. № 9–12 представляют мужские образы, связанные идеями отшельничества и духовного подвига, откровения и покровительства иконописанию, фигуры отцов церкви.

Композиция визуально и семантически стройная, свидетельствует о целостной и живо ощущаемой иконографической программе, связанной, в том числе, и с деятельностью монастырей, и с мироощущением и литургической полнотой образа.

Из пейзажного и архитектурного антуража следует заметить ветковский светотеневой пейзаж с холмами, травами и «кустиками» — и здание церкви (колокольни), троны и престолы характерной округлой «белорусской» формы. В угловых клеймах — большую архитектуру интерьеров барочно-рокайльного характера с арками, открытыми в пейзаж. Явственная ветковская мифологема «цветущей пустыни» и чудес, творящихся в привычном, близком пейзаже. Утверждение полноты церковного служения. В психологии образов — ветковский диалогизм, обращенность к зрителю. Несколько персонажей из разных по сюжетам клейм глядят на зрителя, объединяя события разных времен в едином «разговоре» композиции.

Клейма 3, 4, 7, 8 — наиболее тесно связаны с образом Огневидной и его визуальным толкованием прямо в «тексте» иконы. Они, как указано выше, представляют провозвестный символизм

Ветхого завета и византийскую идею акафиста. Редчайший и на сегодня единственный известный для Ветки сюжет «Угль Исайи» буквально иллюстративно передает чудо явления пророку Исайе ангела (бога — серафима — херувима) с пылающим углем и кузнечными клещами в руках. Символический акт очищения уст пророку огнем семантически рифмуется с провозвестным смыслом воплощения Христа в «неопалимой» утробе девы Марии. Тема распевается в сюжете Неопалимой купины, имеющей тот же провозвестный смысл воплощения. Огонь как бы исходит из самого огнеликого образа Огневидной (единственный из всех сюжетов погрудный образ Марии делает его главным во всей композиции). Пламя распространяется по двум ветхозаветным клеймам и сходит на четвертое клеймо — образ Похвалы Богородицы, где именно и представлены ветхозаветные свидетельства, в том числе и пророки Исайя с Моисеем. Праздник Похвалы пресвятой Богородицы, установленный в Византии в VII в., представлен в 8-м клейме. Сюжет связан с поэзией Акафиста, песнопений в честь Марии, где даны ее эпитеты, в том числе и «клещи мысленные, несущие огнь Христа». Присутствие прямо под этим сюжетом клейма с изображением трех святителей делает синтаксис иконы безошибочно семиотическим: Василий Великий в Толковании на Исайю как раз и говорит, что угль означает Воплощение как соединение огня и вещества землистого.

Заключение

Таким образом, богословская тема образа Огневидной и ее визуальное воплощение разработаны и явлены в ветковском произведении с художественной убедительностью. Семиотический анализ иконы показывает, что символика огня здесь не случайна и представляет целую законченную иконографическую программу ветковской школы иконописи. Формирование вариантов уникальной семантической технологии Огневидной в наследии Ветки свидетельствует о живом процессе творчества, сложнейшем порождении образа в парадигме духовных смыслов, символических значений и риторических задач, воплощавшихся в труде изографов. Поэтому вполне закономерно то, что столь высокая и сложнейшая тема не утрачена, но внятно высказана в простой и убедительной форме слободской по характеру, фольклорной по трогательности иконы.

Список источников

1. Живая Вера. Ветка / сост. Г.Г. Нечаева, О.Д. Баженова; авт. текста Г.Г. Нечаева; пер. на англ. язык А.В. Вдовичев. Минск: Беларуская Энцыклапедыя імя Петруся Броўкі, 2012. 472 с.
2. Нечаева Г.Г. Ветковская икона. Минск: Четыре четверти, 2002. 272 с.: ил.
3. Нечаева Г.Г. Иконопись старообрядческих слобод // Голоса ушедших деревень / Г.Г. Нечаева [и др.]; ред. Г.Г. Нечаева. Минск: Белорусская наука, 2008. С. 63–65.
4. Гребенюк Т.Е. Иконография Богоматери Огневидной. К постановке вопроса // Старообрядчество. История. Культура. Современность : тезисы III науч.-практич. конф. М.: Музей истории и культуры старообрядчества, 1997. С. 226–227.
5. Гребенюк Т.Е. Огнеобразные иконографии Богоматери – Древняя Русь // Вопросы медиевистики. 2018. № 4 (74). С. 158–168.
6. Комашко Н.И. Огневидная икона Божией Матери // Православная энциклопедия. Т. 52. М.: Церковно-научный центр «Православная Энциклопедия», 2018. С. 382–383.
7. Моховиков С.Ф. Солнце Пресветлое. Рукопись. 1714–1715 гг. // Отдел редкой книги и рукописей Научной библиотеки Московского Государственного Университета (ОРКиР НБ МГУ), № 10536-22-71. Л. 35–36.
8. Юхименко Е.М. Изучение памятников художественной церковной старины старообрядцами в начале XVIII в. // Труды Отдела древнерусской литературы. СПб.: Дмитрий Буланин, 2014. Т. 63. С. 499–508.
9. Поздеева И.В. Вновь найденный сборник Симеона Моховикова с гравюрами Г.П. Тепчегорского // Народная гравюра и фольклор в России XVII–XIX вв. М.: Советский художник, 1976. С. 175–198.
10. Монастырь святого Павла // Афон и его святыни : сборник / сост. А.А. Маркова. М.: Благовест, 2014. С. 484–494.
11. Комашко Н.И. Рама к иконе Богоматери Владимирской со сводом Богородичных икона // Иконопись Оружейной палаты из частных собраний : каталог выставки / сост. Н.И. Комашко. М.: Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, 2017. С. 114—117.
12. Тарасов О.Ю. Рама и образ. Риторика обрамления в русском искусстве. М.: Прогресс-Традиция, 2007. 448 с.: ил.
13. Клинцовский иконописный подлинник. Рукопись XVIII в. Полуустав в несколько почерков // Отдел рукописей Библиотеки Академии наук. Собрание Строганова. Рукопись № 66, инв. 2828. 343+1 л.
14. Ровинский Д.А. Русские народные картинки. Кн. 4. СПб.: типография Академии наук, 1881. URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_004457655 (дата обращения: 20.09.2021).

15. Нечаева Г.Г. К вопросу о целебных образах. Целебники Ветки и литье: старообрядческое и архаическое // Паведамленні Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь. Вып 8. Мінск: Белпринт, 2011. С. 314–372.

References

1. Nechaeva, G.G. and Bazhenova, O.D. (eds) (2012) *Living Faith. Vetka.* Minsk: Petrus Brovka Belarusian Encyclopedia. (In Russ.)
2. Nechaeva, G.G. (2002) *Vetka icon*. Minsk: Chetyre chetverti. (In Russ.)
3. Nechaeva, G.G. (2008) 'Icon painting of the Old Believer settlements', in Nechaeva, G.G. (ed.) *Voices of bygone villages*. Minsk: Belorusskaya nauka, pp. 63–65. (In Russ.)
4. Grebenyuk, T.E. (1997) 'Iconography of Our Lady of Fire. To the formulation of the question', in *Old Believers. Story. Culture. Modernity*. Moscow: Museum of the History and Culture of the Old Believers, pp. 226–227. (In Russ.)
5. Grebenyuk, T.E. (2018) 'Fire-like iconography of the Mother of God', *Drevnyaya Rus'. Voprosy Medievistiki*, (4), pp. 158–168. (In Russ.)
6. Komashko, N.I. (2018) 'Fire-shaped icon of the Mother of God', in *Orthodox Encyclopedia, vol. 52*. Moscow: Pravoslavnaya Entsiklopediya, pp. 382–383. (In Russ.)
7. Mokhovikov, S.F. (1715) *The Sun is Bright. 1714–1715* [Manuscript], Department of Rare Books and Manuscripts of the Scientific Library of Moscow State University (ORKiR NB MGU), no. 10536-22-71. Moscow. (In Russ.)
8. Yukhimenko, E.M. (2014) 'The study of monuments of artistic church antiquity by the Old Believers at the beginning of the 18th century', *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury*, 63, pp. 499–508. (In Russ.)
9. Pozdeeva, I.V. (1976) 'The newly found collection of Simeon Mokhovikov with engravings by G.P. Tepchegorsky', in *Folk engraving and folklore in Russia in the 17th–19th centuries*. Moscow: Sovetskiy khudozhnik, pp. 175–198. (In Russ.)
10. Markova, A.A. (ed.) (2014) 'Monastery of St. Paul', in *Afon i ego svyatyni*. Moscow: Blagovest, pp. 484–494. (In Russ.)
11. Komashko, N.I. (2017) 'Frame for the icon of the Mother of God of Vladimir with a vault of the Theotokos icon', in Komashko, N.I. (ed.) *Icon painting of the Armory from private collections*. Moscow: Andrey Rublev Central Museum of Ancient Russian Culture and Art, pp. 114–117. (In Russ.)
12. Tarasov, O.Y. (2007) *Frame and image. Framing rhetoric in Russian art.* Moscow: Progress-Traditsiya. (In Russ.)
13. Anon. (no date) *Klintsovsky icon-painting original. 18th century manuscript Semi-stated in several handwritings* [Manuscript]. Department of Manuscripts of the Library of the Academy of Sciences, Collection of Stroganov. Moscow. (In Russ.)
14. Rovinskiy, D.A. (1881) *Russian folk pictures. Book 4.* Saint Petersburg: Academy of Sciences. Available from: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_004457655. (In Russ.)
15. Nechaeva, G.G. (2011) 'On the question of healing images. Healers Vetki and casting: Old Believer and archaic', in *Pavedamlenni Natsyyanal'naga mastatskaga muzeya Respubliki Belarus'*. Minsk: Belprint, pp. 314–372. (In Russ.)

Информация об авторе

Нечаева Галина Григорьевна, заместитель директора по научной работе, Ветковский музей старообрядчества и белорусских традиций им. Ф.Г. Шклярова, г. Ветка, Республика Беларусь; e-mail: vetkamuzejj@rambler.ru.

Information about the author

Galina Grigorievna Nechaeva, Deputy Director for Research, Vetka museum of Old Believers and Belarusian traditions, Vetka, Republic of Belarus; e-mail: vetkamuzejj@rambler.ru.

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

Статья поступила в редакцию 28.02.2022; одобрена после рецензирования 20.05.2022; принята к публикации 23.05.2022.
The article was received by the editorial board on 28 Feb. 2022; approved after reviewing on 20 May 2022; accepted for publication on 23 May 2022.

Искусство Евразии. 2022. № 2 (25). С. 134-141. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2022, (2), pp. 134-141. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 75.046(470.25+470.332)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.02.013

История изучения, атрибуции, реставрации и цифровая реконструкция первоначального облика иконы «Спас Нерукотворный» из экспозиции Смоленской художественной галереи

Пономарев Алексей Васильевич [a]

[a] *Смоленский государственный музей-заповедник, Смоленск, Российская Федерация*
[a] *Dedponmar@yandex.ru*

Аннотация. В статье описывается история изучения, реставрации и атрибуции иконы «Спас Нерукотворный» из экспозиции Смоленской художественной галереи. Выполнен обзор публикаций, в которых рассматривается история и живописные особенности данного памятника, а также процесс полемики вокруг его датировки и иконографических особенностей. Выводы стилистического анализа исследователей были обобщены и соединены с данными, полученными при реставрации и макросъемке поверхности памятника в естественном свете и ультрафиолетовых лучах. По их результатам была проведена цифровая реконструкция ряда особенностей первоначального облика произведения. В соответствии с сохранившимися фрагментами были восполнены полностью утраченные фрагменты полей и фона. С помощью графического редактора реконструирован ряд особенностей первоначального живописного замысла средневекового художника, восполнены мелкие утраты рисунка, потертости красочного слоя. Частично были удалены оставленные при реставрации поздние вмешательства в живописный строй произведения, и воспроизведена изначальная форма нимба. Благодаря ряду стилистически и хронологически близких памятников и сохранившимся авторским надписям на плате, удалось реконструировать вероятную специфику изначального начертания символов внутри нимба и у фигур архангелов. Цвет оригинального фона был восстановлен по фотографиям выкрасок пигмента, фрагменты которого выявили при реставрации. Итогом работ стало визуальное представление ряда графических и живописных особенностей произведения, выявленных исследователями и реставраторами. Изображение воспроизводит основной набор живописных приемов оригинального произведения, что в соединении с физическим памятником позволит будущим исследователям значительно точнее понять специфику его положения среди других памятников псковской иконописи XV века.

Ключевые слова: древнерусское искусство, псковская иконопись, Спас Нерукотворный, исследование в ультрафиолетовых лучах, цифровая реконструкция

Для цитирования: Пономарев А.В. История изучения, атрибуции, реставрации и цифровая реконструкция первоначального облика иконы «Спас Нерукотворный» из экспозиции Смоленской художественной галереи // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 2 (25). С. 134-141. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.02.013. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/861.

© Пономарев А.В., 2022

Original article

The history of the study, attribution, restoration and digital reconstruction of the original appearance of the icon "Savior Not Made by Hands" from the exposition of the Smolensk Art Gallery

Aleksey V. Ponomarev [a]

[a] *Smolensk State Museum-Preserve, Smolensk, Russian Federation*
[a] *Dedponmar@yandex.ru*

Abstract. The article describes the history of the study, restoration and attribution of the icon "Savior Not Made by Hands" from the exposition of the Smolensk Art Gallery. A review of publications shows the history and picturesque features of this monument, as well as the process of controversy around its dating and iconographic features. The author summarized the conclusions of the researchers' stylistic analysis and combined them with the data obtained during the restoration and macro photography of the surface of the monument in natural light and ultraviolet rays. According to their results, a digital reconstruction of a number of features of the original appearance of the work was carried out. In accordance with the surviving fragments, it was possible to replenish the completely lost fragments of the margins and background. With the use of a graphic editor, a number of features of the original pictorial concept of a medieval artist were reconstructed, minor losses in the drawing and abrasions of the paint layer were replenished. Late interventions in the pictorial structure of the work, left during the restoration, were partially removed and the original form of the halo was reproduced. Comparison with a number of stylistically and chronologically close monuments and preserved author's inscriptions on the board allowed the researcher to reconstruct the probable specifics of the original outline of the symbols inside the halo and the figures of the archangels. The color of the original background was restored from photographs of pigment stains, fragments of which were revealed during restoration. The result of the work was a visual representation of a number of graphic and pictorial features of the work, identified by researchers and restorers. The image reproduces the main set of pictorial techniques of the original work, which, in combination with a physical monument, will allow future researchers to understand much more accurately the specifics of its position among other monuments of Pskov icon painting of the 15th century.
Keywords: ancient Russian art, Pskov icon painting, Savior Not Made by Hands, research in ultraviolet rays, digital reconstruction

For citation: Ponomarev, A.V. (2022) 'The history of the study, attribution, restoration and digital reconstruction of the original appearance of the icon "Savior Not Made by Hands" from the exposition of the Smolensk Art Gallery', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 134-141. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.02.013. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/861. (In Russ.)

Введение

Центральной темой православной иконописи является образ Христа. Изографы обращаются к нему в течение всей христианской истории. Существует множество живописных воспроизведений легендарного плата с чудесным отпечатком лика Спасителя. К разным историческим преданиям и традициям восходят композиции

«Мандилион», «Керамидион» и «Плат Вероники». Их объединяет похожая схема с крупным ликом Спасителя в центре. В русской традиции принято наименование «Спас Нерукотворный».

На территории Древней Руси эти композиции получили широкое распространение. В образе часто выражался обобщенный идеал внешности людей определенной эпохи и мировоззрения. Лик Христа несет в себе архетипическую красоту в понимании художника, что делает каждую из таких икон уникальным источником знаний об эстетических особенностях мировоззрения людей [1, с. 244–245].

В Смоленской художественной галерее находится один из интереснейших памятников такого типа — икона «Спас Нерукотворный». Возможно, именно она является древнейшим сохранившимся на территории России примером варианта изображения лика Христа, где плат поддерживают два архангела. Ее датировка стала предметом спора ряда исследователей. Одной из причин столь бурной полемики является современное состояние сохранности предмета. Целый ряд особенностей его живописного слоя оказался сильно утрачен или искажен позднейшими вставками. Целью данной исследовательской работы является воссоздание ряда особенностей первоначального облика предмета. Метод цифровой реконструкции подразумевает восполнение ряда фрагментов на основе изучения макрофотографий живописного строя при разном освещении (в том числе ультрафиолетовых лучах), соединенное с данными о реставрации и стилистическим анализом произведения. Важно уточнить, что данный подход не подразумевает полноценного восстановления всех изначальных особенностей живописи, сильно пострадавшей за века. Главной задачей является воссоздание общих характеристик оригинального живописного строя.

История изучения, атрибуции и реставрации иконы «Спас Нерукотворный» из экспозиции Смоленской художественной галереи

Икона происходит из собрания знаменитой меценатки — княгини М.К. Тенишевой [2, с. 21]. Многие годы она коллекционировала предметы старины. В своем имении в поселке Талашкино Мария Клавдиевна организовала один из крупнейших художественных центров, где трудились Н.К. Рерих, М.А. Врубель, С.В. Малютин, К.А. Коровин и многие другие мастера. Ее коллекция вдохновляла художников. Вполне возможно, что прекрасная мозаика «Спас Нерукотворный», выполненная по эскизам Н.К. Рериха над входом в храм Святого Духа, вдохновлена именно этим древним образом Христа.

1. **Спас Нерукотворный.** Икона. Псков, XV в. 87 х 63. Дерево, левкас, темпера, золочение. Смоленский государственный музей-заповедник

Икона принимала участие в выставке русского искусства в Париже в 1907 г. В каталоге, составленном И.Ф. Барщевским, она фигурирует под номером № 4801 «образ ахейропоетос новгородской школы XVI в.» [3, p. 158].

Собиратели икон XIX века часто пользовались термином «псковские письма», но он был лишен конкретного содержания [4, с. 72]. В связи с этим при первоначальной атрибуции икона была отнесена к новгородской школе XVI века.

После революционных событий 1917 г. коллекция княгини стала основой фондов Смоленского музея-заповедника. Началось изучение, систематизация и реставрация предметов. Икона была раскрыта от слоев поновлений в начале XX в., еще до поступления в собрание М.К. Тенишевой. Эта антикварная реставрация сопровождалась прописями по авторской живописи.

В деле изучения произведения и придания памятнику аутентичного вида важную роль сыграл труд реставраторов ВХНРЦ им. академика И.Э. Грабаря (ГЦХРМ). Повторная реставрация памятника проходила в 1957 г. Она сопровождалась исследованиями структуры и состава красочного слоя. На основе результатов работ художником-реставратором Н.А. Гагманом был составлен отчет о состоянии живописи [5, с. 1–3].

После реставрации икона попала в экспозицию древнерусского искусства Смоленской художественной галереи. Она часто становится

предметом интереса обучающихся иконописному искусству. В стенах Смоленской художественной галереи работают студенты Московской духовной академии, Свято-Тихоновского гуманитарного института и ряда других учебных заведений.

Псковские иконы имеют набор характерных черт, в корне отличных от иконописи других древнерусских центров. Академик В.Н. Лазарев отмечает их сумрачный колорит с преобладанием изумрудно-зеленых и темно-зеленых, почти черных тонов. В палитре мастера обычно много плотных вишневых, красных с характерным оранжевым либо розовым оттенком, мутных синих, серовато-зеленых, фоны чаще всего желтые. Художественный язык икон экспрессивен, этим они в корне отличны от произведений Московских писем [4, с. 73]. Л.И. Лифшиц отмечает повышенную, почти психологическую заостренность типажей святых работы псковских мастеров и особую устойчивость ряда традиционных приемов в подходе к изображению [6, с. 205–209]. С другой стороны, В.М. Сорокатый связывает специфику техники письма личного и некоторые композиционные особенности с традицией позднепалеологовского стиля, проникшей на Псковскую землю именно благодаря связям с Москвой [7, с. 239–241].

В 1973 г. Г.И. Вздорнов публикует первую монографическую статью, посвященную атрибуции иконы из Смоленского музея-заповедника. Основываясь на стилистических аналогиях, он убедительно определил ее принадлежность к псковской иконописной школе первой четверти XV века. Исследователь подробно описывает состояние сохранности живописного слоя, поздние реставрационные вставки и приводит ряд стилистически близких икон из коллекций ведущих музеев СССР [8, с. 212–225].

В соответствии с атрибуцией Г.И. Вздорнова икона является первым русским примером подобной иконографии Спасителя. Его лик представлен на провисающем складками плате, который за верхние концы поддерживают архангелы. Этот факт стал причиной спора. В 2005 г. в работе «Спас Нерукотворный. Иконы XII–XVI вв.» Л.М. Евсеева сделала предположение о более позднем происхождении иконы на основе анализа генезиса иконографического извода. Исследовательница делает вывод о возможности появления такого извода не раньше 1472 г., когда София Палеолог привозит из Рима в Москву образ Мандилиона. Именно его Л.М. Евсеева считает протографом для всех последующих композиций с двумя архангелами, поддерживающими убрус [9, с. 108–136.]

Выводы, сделанные Л.М. Евсеевой, стали одной из причин появления в 2015 г. статьи И.А. Шалиной, в которой решительно отвергается предположение о позднем происхождении иконы [10, с. 141–156]. Исследовательница в общих чертах повторяет выводы Г.И. Вздорнова, но несколько изменяет датировку написания иконы. Появление фигур архангелов она считает закономерным результатом развития русского искусства второй четверти — середины XV в. [10, с. 149]. Статья дополнена анализом пластической структуры и характера письма псковских иконописцев этого периода. И.А. Шалина связывает ее стиль и особенности формообразования с большим кругом памятников иконописи и лицевого шитья, относящихся не только к Псковской земле. Она определяет место иконы в ряде памятников середины века, основываясь на последовательной разработке новых черт живописной пластики.

Согласно мнению исследовательницы, у истоков стиля иконы «Спаса Нерукотворного» лежит композиция «Три вселенских святителя с мученицей Параскевой», созданная не позже 1426 года (ГТГ). Верхней чертой по времени ее создания является образ Димитрия Солунского из собрания Н.П. Лихачева (ГРМ), созданный в середине XV в. [10, с. 145–147]. Действительно, иконы роднит манера письма, мягкость охрений, изящество линий, стиль надписаний с характерным титлованием «домиком», желто-оранжевый фон, основой которого является аурипигмент. Но стоит отметить, что у композиции есть общие черты и с более ранними памятниками. С образом св. Параскевы, Варвары и Ульяны из Варваринской церкви (ГТГ) рубежа XIV–XV вв. (ГТГ), помимо надписей и фона, ее роднит манера изображения фигур и крыльев архангелов.

Г.И. Вздорнов и И.А. Шалина подробно описывают сохранность памятника и достаточно точно определяют особенности его первоначального живописного строя. Г.И. Вздоронов прямо предлагает мысленно представить живописные особенности иконы в первоначальном состоянии для того, чтобы суметь понять, какой эффект она производила на зрителя [8, с. 219]. К счастью, современные технологии позволяют попытаться реализовать это предложение. Сохранившиеся фрагменты живописи, данные исследований и широкий круг близких памятников делают вполне возможной цифровую реконструкцию ряда особенностей образа.

Цифровая реконструкция иконы «Спас Нерукотворный»

В начале работ была проведена детальная макросъемка фрагментов иконы с использованием естественного освещения и ультрафиолетовых ламп. В их свете хорошо видна структура живописного слоя произведения. Изучение состояния сохранности живописного слоя сопровождалось сопоставлением характера утрат с описанием живописного слоя произведения в исследованиях и реставрационном отчете.

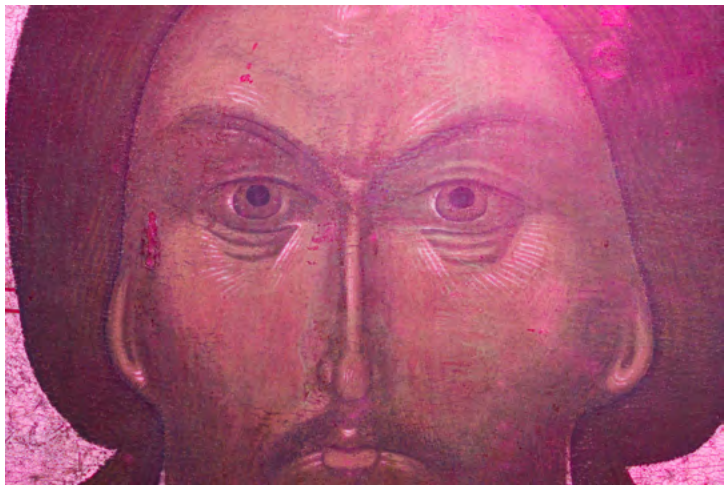
Самая значительная утрата находится в нижней части предмета. Слой живописи с левкасом и паволокой утрачен по границе лузги на всем нижнем поле доски. Это дало повод Г.И. Вздорнову предположить намеренное уничтожение размещенной здесь надписи, связывающей икону с конкретным храмом [8, с. 213].

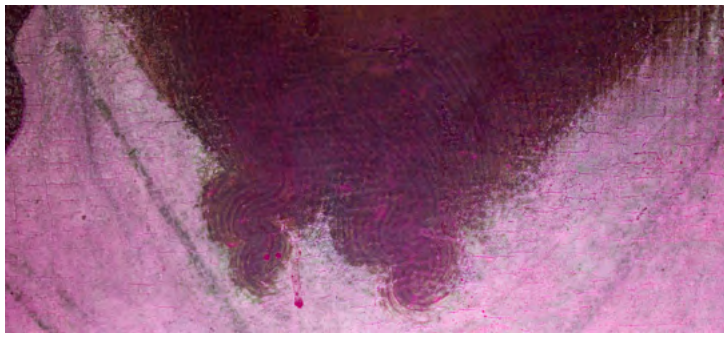
К авторскому красочному слою относятся изображения двух ангелов, держащих плат. Хорошо виден воспроизведенный при реставрации контур правого крыла архангела Михаила и характерные фрагменты красочного слоя на поверхности внутри нимба Спасителя. Крыло по контуру описи сохранило фрагменты сильно потемневшего слоя олифы. Контур левого крыла явно поновлялся. Фрагмент надписания имени архангела Михаила выполнен вязью и достаточно сильно отличается от остальных надписей на иконе. Под ним прослеживаются фрагменты золота, что дает возможность предположить, что надпись была исполнена при золочении полей иконы во время одного из промежуточных поновлений.

Красочный слой имеет множество мелких потертостей на голубой ткани убруса, о чем свидетельствуют фрагментарно уцелевшие линии описи. Киноварные надписи на нем сохранились достаточно хорошо, на них видны характерные следы изменения пигмента под воздействием времени [11, с. 39]. Присутствуют следы потемневшей олифы. Хорошо заметно отличие красного цвета венца и букв на нимбе Христа. Он выполнен более ярким и мелкодисперсным пигментом, что говорит об ином химическом составе краски. Линии границ первоначальной описи нимба образуют белесый «ореол» внутри. Занимательно, что при антикварной реставрации мастер оценил авторскую манеру титлования «домиком» и нарисовал похожие символы над O и N, что не имеет смысла ни с точки зрения правил надписания греческого слова ΟΩΝ (Сущий), ни с точки зрения замены греческих букв сходными славянскими в древнерусских иконах ѺѾН [12, с. 85].

На фото заметны желто-коричневые, потемневшие фрагменты аурипигмента [11, с. 58] и небольшие частички золота на фоне и полях. Как было отмечено исследователями, цветовой основой фона и нимба изначально служил именно аурипигмент.

На нижней части лика видны слои записей. Заметно, что большая часть волосков, формирующих передние пряди бороды, отличается по тону и перекрывает кракелюр на авторском слое роскрыши. Цвет здесь более мутный, что связано с прописками охрами «поверх» авторского слоя. Первоначальная техника предполагала изображение волосков темно-коричневым цветом по оливковой подкладке, что видно на боковых участках,





2. **Фрагмент иконы «Спас Нерукотворный» под ультрафиолетовыми лучами**

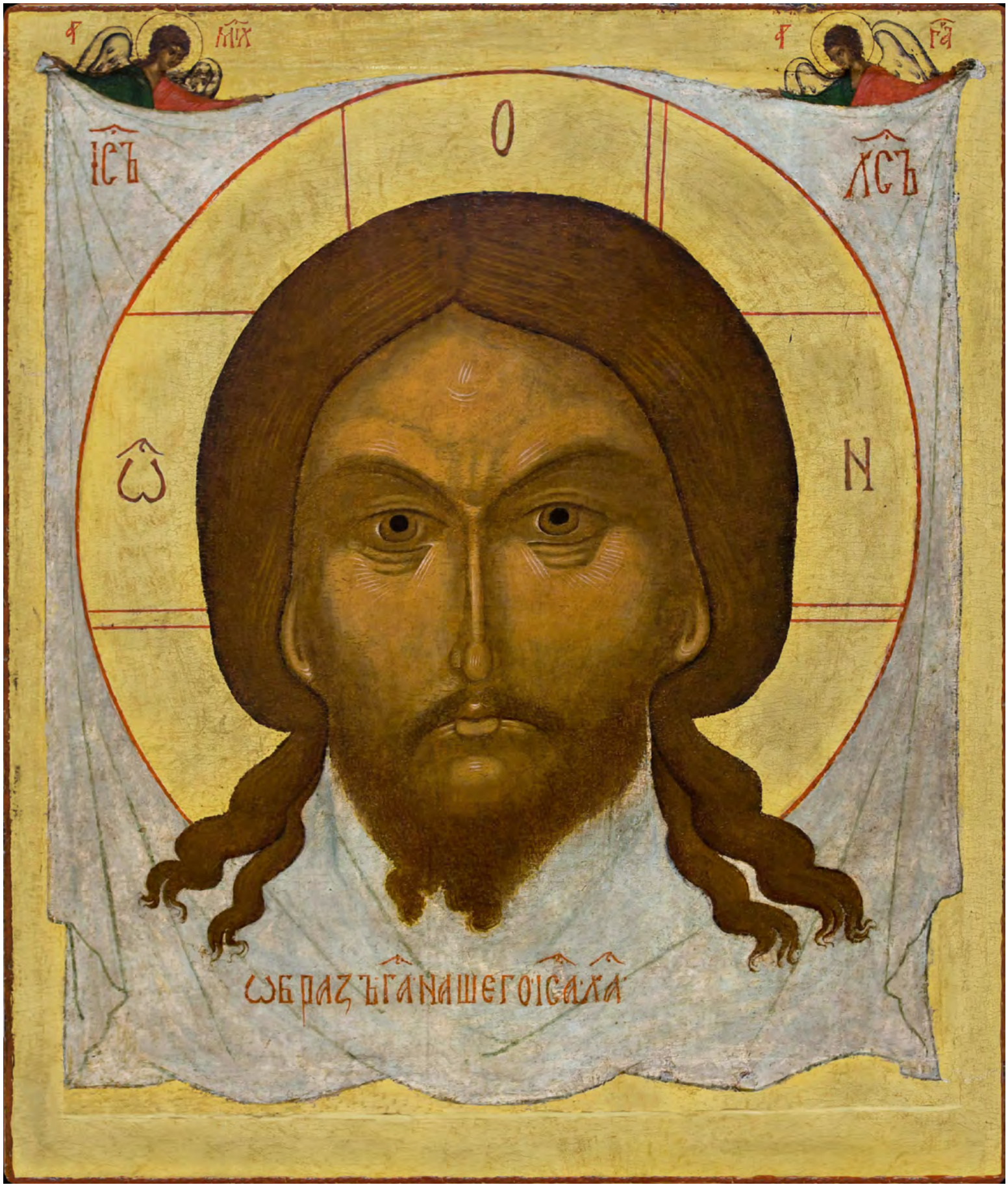
3. **Фрагмент иконы «Спас Нерукотворный» под ультрафиолетовыми лучами**

4. **Фрагмент иконы «Спас Нерукотворный» под ультрафиолетовыми лучами**

тем не менее рисунок гармоничен и вероятно соответствует авторскому замыслу.

Хорошо различима техника письма убруса. На яркую изумрудную подложку, чьи следы остались по контуру бороды, был нанесен слой с добавлением белил. Он придал плату сложный пепельно-бирюзовый оттенок.

В процессе более ранних поновлений и реставрации начала XX в. в наибольшей степени пострадала верхняя часть лика Спасителя, где по местам потертостей и утрат были проложены плотные тонировки. Согласно исследованиям и отчету о реставрации, значительная старая вставка личного письма лежит с внешней стороны от правого глаза, узкой полосой спускаясь ниже по теневой части щеки, менее крупная проходит по переносице



5. **Спас Нерукотворный.** Цифровая реконструкция. 2021 г. Смоленский государственный музей-заповедник

и контуру гребня носа, отдельные чинки заметны на верхней губе и слева от подбородка. Авторский слой хорошо различим по достаточно крупным горизонтальным трещинам слоев охрений на всей поверхности лица. Пряди волос достаточно плотно перекрыты слоем охры. Она отличается от жидких лессировок на лике и лишена крупных кракелюров. Моделировки венчают плотные, толстые пряди охристого цвета. Это явно поздние прописи.

На основе фотографии общего вида, сделанной в нейтральном белом освещении, была начата цифровая реконструкция утрат в нескольких графических редакторах. В соответствии с традиционной технологической последовательностью письма (прорись, роскрышь, охрения и моделировка складок, лессировки и надписания) были взяты фрагменты с наилучшей степенью сохранности красочного слоя с разных частей композиции. Они были скопированы на утраченные и сильно потертые области.

В процессе работ с помощью фотографий выкрасок аурипигмента был подобран тон фона, по плотности близкий к использованному в иконе Дмитрия Солунского из ГРМ и образах св. Параскевы, Варвары и Ульяны из ГТГ. В соответствии с оригинальной границей, хорошо заметной на фото под ультрафиолетовыми лучами, был уменьшен нимб. Линия венца была скопирована на новое место, однако ее цвет был несколько утемнен в соответствии с оригинальным киноварным оттенком. Была реконструирована область убруса по его старому радиусу и частично восстановлены линии описи, обозначающие складки ткани. Места крупных потертостей красочного слоя были тонально приближены к остальной поверхности. Линии креста на нимбе были изменены на прямые по всей длине в соответствии с псковской иконой Спаса из Деисусного чина второй четверти XV в. (ГТГ). На ней же видны палеографические особенности букв на перекрестье. Для реконструкции были использованы буквы ω, Н, О и титло из подписи на убрусе.

В процессе работы с фоном было реконструировано нижнее поле. Для этого были использованы фактуры с поверхности в верхней части композиции. По периметру иконы в соответствии с цветом и размером оставшихся фрагментов была воспроизведена опушь. Основой для реконструкции букв у образов архангелов послужили фрагменты надписи в нижней части иконы и обозначения с очень близкой по стилю графики иконы св. Параскевы, Варвары и Ульяны из ГТГ.

С поверхности лика были удалены темные участки утрат, контраст крупных трещин незначительно снижен. Проведена фрагментарная реконструкция линий описи на бороде и по границам прически. Увы, участки под поздними записями невозможно полностью восстановить ввиду отсутствия следов авторского рисунка под ними. Смягчен контраст в местах повреждений красочного слоя, общая тональность прически и бороды несколько усилена. На поверхности охрений лика были ослаблены крупные растрескивания красочного слоя, были удалены крупные повреждения красочного слоя на роскрыши. Области поздних вставок были тонально и фактурно приближены к оригинальному красочному слою. По сохранившимся фрагментам были частично реконструированы линии движков и описи.

Выводы и заключение

Итогом проведенных работ стало изображение, воспроизводящее основной набор живописных особенностей древней иконы, выявленных в процессе исследований и реставрации. Без вмешательства в структуру памятника был создан образ, дающий реалистичное представление об изначальном авторском замысле. Это визуальное представление выводов исследователей, полученных в течение десятков лет изучения памятника. Для многих древних и сильно пострадавших икон цифровая реконструкция может стать очень ценным дополнением, обобщающим результаты многочисленных исследований.

Данная реконструкция является примером художественной интерпретации образа на основе фактов, свидетельствующих о его живописной структуре. Цифровой формат позволяет продолжить работу с памятником на основе будущих исследований. Рентгенография может выявить линии авторского рисунка под слоями прописей на волосах и бороде. Открытие близких по времени и месту создания памятников дополнит представление о стилистических параллелях, что позволит сделать более точную реконструкцию деталей образа.

Цифровое воспроизведение ряда черт первоначального строя произведения является хорошим средством репрезентации, которое дает достоверные сведения об общем авторском замысле. Данные, представленные в графической форме рядом с оригинальным памятником, хорошо дополнят физический памятник и позволят посетителям музея и будущим исследователям точнее и достовернее представить себе картину псковской иконописной традиции XV века.

Список источников

1. Бельтинг Х. Образ и культ: история образа до эпохи искусства. М.: Прогресс-традиция, 2002. 544 с.
2. Смоленская художественная галерея : каталог. Смоленск: Русское и советское искусство, 1988. 96 с.
3. Objets d’art Russes anciens faicant partie des collection de la princesse Marie Tenichev, exposés au musée des arts decoratifs du 10 mai au 10 october. Extrait du Catalogue général / par Ivan Barchtchévski; trad. du russe

par Denis Roche. Paris: Gautherin, 1907. 183 p.
4. Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова / редкол.: В.Н. Лазарев, О.И. Подобедова, В.В. Косточкин. Москва: Наука, 1968. 235 с.
5. Гагман Н.А. Отчет о реставрации в ГЦХРМ. М.: ГЦХРМ, 1957.
6. Лифшиц Л.И. История русского искусства: искусство X–XVII веков. В 2 т. Т. 1. М.: Белый город, 2007. 344 с.
7. Сорокатый В.М. Псковская икона конца XIV – начала XV века: древнерусское искусство XIV–XV веков. М.: Наука, 1984. 320 с.
8. Вздорнов Г.И. Икона Нерукотворного образа Спаса — памятник псковской живописи XV века // Советская археология. 1973. № 3. С. 212–225.
9. Лидов А.М., Евсеева Л.М., Чугреева Н.Н. Спас Нерукотворный в русской иконе. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2008. 440 с.
10. Шалина И.А. Икона «Спас Нерукотворный» из Смоленского музея и ее место в псковском искусстве XV в. // Древнерусское искусство. Византийский мир: региональные традиции в художественной культуре и проблемы их изучения : сборник статей / ред.-сост. М.А. Орлова. М.: Государственный институт искусствознания, 2017. С. 141–156.
11. Киплик Д.И. Техника Живописи. М.: СВАРОГ и К, 2002. 357 с.
12. Припачкин И.А. Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа, М.: Паломник, 2001. 151 с.

References

1. Belting, H. (2002) *Image and cult: the history of the image before the era of art*. Moscow: Progress-traditsiya. (In Russ.)
2. Anon. (1988) *Smolensk art gallery* [Catalogue]. Smolensk: Russkoe i sovetskoe iskusstvo. (In Russ.)
3. Barchtchévski, I. (ed.) (1907) *Objets d'art Russes anciens faicant partie des collection de la princesse Marie Tenichev, exposés au musée des arts decoratifs du 10 mai au 10 october*. Paris: Gautherin. (In Russ.)
4. Lazarev, V.N., Podobedova, O.I. and Kostochkin, V.V. (eds) (1968) *Old Russian art. Artistic culture of Pskov.* Moscow: Nauka. (In Russ.)
5. Gagman, N.A. (1957) *Report on the restoration in the State Central Art and Restoration Workshop*. Moscow: State Central Art and Restoration Workshop. (In Russ.)
6. Lifshits, L.I. (2007) *History of Russian Art: Art of the 10th–17th Centuries,* vol. 1. Moscow: Belyy gorod. (In Russ.)
7. Sorokatyy, V.M. (1984) *Pskov icon of the late 14th – early 15th century: Old Russian art of the 14th–15th centuries.* Moscow: Nauka. (In Russ.)
8. Vzdornov, G.I. (1973) 'Icon of the Savior Not Made by Hands – a monument of Pskov painting of the 15th century', *Sovetskaya arkheologiya*, (3), pp. 212–225. (In Russ.)
9. Lidov, A.M., Evseeva, L.M. and Chugreeva, N.N. (2008) *Savior Not Made by Hands in the Russian icon*. Moscow: Russkiy fond sodeystviya obrazovaniyu i nauke. (In Russ.)
10. Shalina, I.A. (2017) 'The Icon of the Savior Not Made by Hands from the Smolensk Museum and Its Place in the Pskov Art of the 15th Century', in Orlova, M.A. (ed.) *Old Russian art. Byzantine world: traditions in artistic culture and problems of their study: collection of articles.* Moscow: State Institute of Art Studies, pp. 141–156. (In Russ.)
11. Kiplik, D.I. (2002) *Painting Technique*. Moscow: SVAROG i Ko. (In Russ.)
12. Pripachkin, I.A. (2001) *Iconography of God God and Our Savior Jesus Christ.* Moscow: Palomnik. (In Russ.)

Информация об авторе

Пономарев Алексей Васильевич, художник-реставратор III категории реставрационного отдела, Смоленский государственный музей-заповедник, Смоленск, Российская Федерация; e-mail: Dedponmar@yandex.ru.

Information about the author

Alexey Vasilievich Ponomarev, Artist-restorer of the 3rt category, Restoration department, Smolensk State Museum-Reserve, Smolensk, Russian Federation; e-mail: Dedponmar@yandex.ru.

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

Статья поступила в редакцию 01.03.2022; одобрена после рецензирования 24.05.2022; принята к публикации 27.05.2022.
The article was received by the editorial board on 01 March 2022; approved after reviewing on 24 May 2022; accepted for publication on 27 May 2022.

Искусство Евразии. 2022. № 2 (25). С. 142-149. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2022, (2), pp. 142-149. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 75.046(477.61)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.02.014

Следование традициям русской иконописной школы как феномен возрождения иконописи на Луганщине

Прокопец Светлана Евгеньевна [a]

[a] *Луганская государственная академия культуры и искусств имени М.Л. Матусовского, Луганск, Луганская Народная Республика*
[a] *lana.svetlaya.prokopets@mail.ru*

Аннотация. Статья посвящена возрождению русской школы иконописи на Луганщине. В частности, показаны процессы воспроизведения русских иконописных канонов в контексте профессионального обучения иконописцев в Луганской государственной академии культуры и искусств имени М.Л. Матусовского. За шесть лет существования иконописного отделения в академии были изучены различные иконописные школы, и именно каноны и разнообразные стилистические особенности русской школы иконописи легли в основу профессионального обучения в академии. Исследование показало, что иконы, выполненные в традиционном русском иконописном стиле, востребованы в храмах Луганщины.
Ключевые слова: традиция, иконопись, русская школа иконописи, иконописная мастерская, канон, иконография, Луганщина, Луганская академия культуры и искусств

Для цитирования: Прокопец С.Е. Следование традициям русской иконописной школы как феномен возрождения иконописи на Луганщине // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 2 (25). С. 142-149. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.02.014.
URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/883.

© Прокопец С.Е., 2022

Short Communications Article

Following the traditions of the Russian school of icon painting as a phenomenon of the revival of icon painting in the Luhansk region

Svetlana E. Prokopets [a]

[a] *Lugansk state academy of culture and arts named after M. Matusovskiy, Lugansk, Lugansk People's Republic*
[a] *lana.svetlaya.prokopets@mail.ru*

Abstract. The article is devoted to the revival of the Russian school of icon painting in the Luhansk region. In particular, the processes of reproduction of Russian icon-painting canons are shown in the context of professional training of icon painters at the Lugansk state academy of culture and arts named after M. Matusovskiy. The icon-painting department at the Academy has existed for six years. It was the canons and various stylistic features of the Russian schools of icon painting that formed the basis of professional training at the Academy. The study showed that icons made in the traditional Russian icon-painting style are in demand in the churches of the Luhansk region.
Keywords: tradition, icon painting, Russian school of icon painting, icon painting workshop, icon painting training, canon, iconography, Lugansk region, Lugansk academy of culture and arts

For citation: Prokopets, S.E. (2022) 'Following the traditions of the Russian school of icon painting as a phenomenon of the revival of icon painting in the Luhansk region', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 142-149. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.02.014. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/883. (In Russ.)

Введение

Православная икона представляет собой один из самых глубоких символов русской культуры. Это наглядное выражение этических и эстетических идеалов. Русская икона в своей неисчерпаемой глубине родилась из византийских канонов и традиционности, что передавалась поколениям и свято сберегалась. Иконописцы России, в свою очередь, делились опытом и знаниями, благодаря чему традиционная русская школа иконописи пришла на Луганскую землю [1].

С приходом советской власти на Луганщине оборвалась нить, связывающая русскую иконописную школу и неокрепшую луганскую иконописную традицию. Данная статья поднимает вопрос о возрождении луганской иконописной традиции, которую можно рассматривать как часть русской иконописной школы.

Благодаря открытию иконописного отделения в Академии Матусовского, возникла возможность вновь обратиться к преемственности традиций русской иконописи, изучить ее каноны — перед нами появилась цель в создании и укреплении иконописной школы, распространении канонической иконописи, приобщении массы людей к ней.

Традиции русской иконописной школы как основа возрождения иконописи на Луганщине

Традиции — это память народа, обращение к истории его появления и развития, к корням, связи прошлых и будущих поколений. Это духовность и культурное наследие народа. Они сложились сами по себе. Причиной тому послужил накопленный опыт поколениями или группой единомышленников. Сохранение и наследование

традиций прошлого в современном и быстроменяющемся мире — достаточно важный вопрос. Попирая традиции, прикрываясь при этом новым временем, прогрессом, человек теряет связь времен. Традиции хранят в первую очередь для того, чтобы, опираясь на опыт прошлого, видеть динамику развития в настоящем и будущем. Поэтому следует понимать важность таких традиций, как национальные, государственные, художественные, культурные, семейные.

В православном мире сохранение традиций стало постулатом, каноном и чтится строго. Естественно, что православные каноны были приняты не сразу и не все. Иконописание как традиция православия сформировалась достаточно рано. Образ сопутствовал христианской вере изначально, претерпевал изменения, определялась иконография изображения.

Традиционность икон, иными словами каноничность, явление неоспоримое. С давних пор православные иконописцы опираются на византийский иконописный канон, принятый в 787 году на Седьмом Вселенском соборе. Византийская школа иконописи пошла совершенно иным путем развития, в отличие от католической. Византийская икона не изображала богатых интерьеров, детализированных пейзажей. Противопоставляя себя римской иконописи, она являла зрителю образ. Мы видим статичные образы, чуть удлиненные, стремящиеся ввысь. Они созданы не для услады зрителя. Их задача — воздействовать разнообразными способами. Опираясь на статью И.М. Стець «Икона. Основы восприятия религиозной живописи», «можно обозначить несколько уровней восприятия икон.

Первый — это буквальный, когда воспринимается конкретное изображение.

Второй — символический, где просматривается основная богословская мысль, заложенная в данной иконографии.

Третий — дидактический, назидательный. Здесь вступает в силу моральноучительная сторона восприятия.

И четвертый — это высшая ступень, молитвенное общение с Первообразом» [2, с. 126][1].

Но и этим не исчерпывается суть такого сложного понятия, как икона. Взаимодействие зрителя с иконой достигается путем особого восприятия пространства — обратной перспективой. К палитре цветов, свету существуют особые требования. В византийских иконах нет полутонов и цветовых переходов, одноцветные фигуры, нарочито плоские, тоже подчеркивают бестелесность образа. На иконах отсутствуют источники света — он исходит от ликов и фигур, из глубины. Символичность цвета и атрибутики также каноничны.

Благодаря византийским миссионерам христианство с иконописью приходит в Болгарию, затем в Сербию и Русь. Это не был скоропостижный процесс. Любой источник по православной истории или культурологии указывает на довольно сложный путь, которым христианство пришло на Русь. Анализируя этот путь, условия, в которых произрастало семя православия, и результаты многовековых традиций, нельзя не заметить преемственность, красную линию, соединяющую византийскую иконописную школу и русскую.

Бесспорно, «иконопись Византийской империи была крупнейшим художественным явлением в восточно-христианском мире» [4, с. 21]. Мы можем судить благодаря находкам первых икон, датируемых VI веком, как велика была византийская колыбель иконописи. Она и легла в основания древнерусской национальной культуры.

На Руси создание христианских образов начинается после события Крещения Руси. Первоначально, в X веке, в древних русских храмах расписывали стены и писали иконы византийские иконописцы, следуя традициям своего времени. Но уже в XI веке начинает свою работу «иконописная школа в Киево-Печерском монастыре, давшая первых известных иконописцев — преподобных Алипия и Григория» [5, с. 4]. Нужно отметить, что именно на Руси икона как изображение лика на доске прочно утвердилась, в отличие от стенописи. В XIV веке русская иконопись всё еще испытывала довольно могучее влияние Византии и Сербии, но всё чаще в иконах проявлялась собственная оригинальность. Это период появления самобытных икон в Новгороде, Пскове, Ростове. В.И. Балдин и Т.Н. Манушина приводят пример: «С характерными чертами иконописи древнего Ростова первой половины XIV в. знакомит келейная икона основателя монастыря Сергия Радонежского с изображением Николая Мирликийского» [6, с. 262], или Николы, как его стали называть на Руси. Набирало свое могущество в иконописи и Московское княжество. Появляется ряд икон, например «Св. Анна с Младенцем Марией» XIV века, как отголосок сербской иконописи. Икона «Богоматерь Донская» конца XIV — начала XV века демонстрирует отсыл к творчеству Феофана Грека. Творчество Андрея Рублёва одновременно и является прекрасным наследием традиций Византии, и объемлет в себе важнейшие русские черты — примером может служить его икона «Троица» [7].

Андрей Рублёв оказал колоссальное влияние на развитие древнерусской живописи. Весь XV век русской иконописи назван золотым [8] — это время творческой переработки наследия Рублёва; это время создания прекрасных образов Богородицы, из изображения которой мы можем

[1] См. также [3].

собрать галерею с ее ликами внутренней красоты и нравственности. В каждом образе иконописцы старались передать черты национального типа и высокие духовные качества.

Немного позже, в XVI веке, сформировались строгановская и годуновская школы иконописи. Два кита, которые внесли немалый вклад в русскую икону, но работали в противовес друг другу, формируя свою стилистику в изображении и цветовой ряд.

Такой бурный всплеск мы ощущаем и сегодня, воспринимая в современных иконописных образах великое наследие мастеров прошлого.

В XVII веке иконопись в России приобретает совсем другие черты. Пишут иконы «на заказ». Чуть позже предпочтут масляную живопись темперной и в иконах станут использовать светотеневую моделировку фигур, прямую, то есть «научную» перспективу, реальные пропорции человеческого тела. Иконописцы максимально приблизят образ к портрету. Все вышеперечисленные явления никоим образом не могут свидетельствовать о развитии и расцвете русской иконописи. Достаточно долгий период продолжали происходить метаморфозы в иконографии и восприятии образов.

Как показывает история развития любого процесса — будь то наука или искусство,— не бывает единого точечного всплеска. Как правило, существует несколько очагов, где зарождается некий процесс, далее превращаясь в волну. Так случилось и в случае с иконописью. В XX веке вновь просыпается интерес к древнерусской иконе. Крупицы произведений церковного искусства, которые частично или в большинстве своем были утрачены после 1917 года, их технологию, иконографию, мироощущение пытаются найти у старообрядцев и рассмотреть в меньшей степени в главной, духовной функции, в большей — в научной. Иконы реставрировались, изучались и отправлялись в музеи, был создан большой задел для дальнейшей научно-исследовательской (искусствоведческой и богословской) и педагогической работы.

Возрождение иконописи на Луганщине: опыт Луганской государственной академии культуры и искусств имени М.Л. Матусовского

На Луганщине, в прошлом, процесс развития иконописи практически ничем не отличался от соположенной России. Конечно, не в таких грандиозных масштабах, но он происходил. Благодаря географическому расположению земель — довольно удаленному от украинских центров иконописи,— на Луганщине сформировалась своеобразная стилистика в иконе.

Собрание икон в Луганском художественном музее — убедительное тому доказательство. Основу составляют «хранящиеся в фондах музея произведения традиционных центров иконописи — Москвы, Киева, Мстеры, русского Севера, старообрядческих местных центров, которые сохранили традиции старинного иконописания и позволяют представить особенности этого искусства, специфику его целей, задач, художественного языка»[2].

При всём тяготении к русской школе иконописи, всё же нельзя не отметить влияние и украинского барокко в иконах, где наблюдается декоративность, монументальность и парадность образов [9]. Есть примеры, где мастер, ссылаясь на византийские образцы, пишет в народном, примитивно-лубочном стиле.

Заблуждение о том, что на Луганщине не было духовной жизни и что христиане недостаточно боголюбивы и благочестивы, опровергает и история Свято-Скорбященского монастыря в Старобельске. Основанный в 1849 году, он стал примером несокрушимой веры, и при монастыре действовала иконописная мастерская[3].

На протяжении долгого времени Луганщина всё же страдала от нехватки профессиональных иконописцев. Школы формировались либо в старообрядческих общинах, либо в монастыре. Поэтому таинство создания икон не могло быть доступно каждому желающему и имело местечковый характер. Это повлекло за собой появление иконописцев-самоучек, называемых в Древней Руси «богомазами», которые писали достаточно примитивно и не всегда соблюдали каноны в иконографии образов. До сих пор в храмы прихожане несут подобные иконы в дар. Достаточно часто на стенах в храмах Луганщины можно встретить и примитивно-лубочные иконы, и прекрасные образцы русской школы иконописи.

До 1917 года жизнь монастырей и храмов Луганщины проходила достаточно свободно, но с приходом большевиков всё изменилось. Закрывались, разрушались монастыри и храмы, часто в них открывали дома культуры. Свято-Скорбященский монастырь в Старобельске стал местом заключения «врагов народа». Монахинь ждала тяжелая участь — некоторые были расстреляны, другие сосланы. В 30-е годы, благодаря некоторому послаблению режима, вновь начнут

[2] Выставка старинных икон из фондов Луганского музея открылась в Галерее искусств // Наша газета [Издание Луганского областного совета] 16-01-2020.
URL: http://nashagazeta.net/199944-vystavka-starinnyh-ikon-iz-fondov-luganskogo-muzeya-otkrylas-v-galeree-iskusstv-foto.html.

[3] Григорьева Е. Старобельск. Скорбященский женский монастырь // Официальный сайт Северодонецкой епархии.
URL: https://sed-eparhia.com/monastyri/491-svyato-skorbyashchenskij-zhenskij-monastyr.html.

служение небольшие храмы, а до этого времени иконы будут находиться только в красных углах домов, для личного использования, и то не у всех.

По прошествии длительного времени, когда сложились благоприятные политические условия на территории России и Украины, на базе высших художественных учебных заведений стали открываться иконописные факультеты. Реставрационные (которые так или иначе были связаны с восстановлением икон и настенных росписей) открывались ранее, а монументальные существовали с первых дней открытия учебных заведений. Обучение иконописи вышло на профессиональный и доступный уровень. Студентов набирала Киевская академия искусств, Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, Академия им. С.Г. Строганова, с 1992 года — Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет и другие.

На Луганщине всё это время появляются иконописцы-аматоры, прошедшие школу при монастырях или храмах. В начале XX века известным иконописцем был схимонах Гавриил (в миру Леонид Васильевич Пономарев), который родился в Сватово в 1928 году. Писать иконы начал с юности, а наставником его была инокиня Валерия (Валерия Игнатикова, 1886–1970). В данном случае мы можем наблюдать преемственность, сохранение и передачу традиционного мастерства от учителя к ученику.

1. **Студентка иконописного отделения ЛГАКИ им М. Матусовского Екатерина Баранова за работой над иконой преп. Серафима Саровского для Луганского храма в честь иконы Божией Матери «Умиление».** 2020. Техника иконописи: темперная живопись на фанере, позолота. 60 x 45

2. **Анна Панкратова. Учебная работа на проработку складок.** 2019. Бумага, гуашь. 40 x 30. Методический фонд иконописного отделения ЛГАКИ им. М. Матусовского

Евгений Александрович Ковалёв постигал искусство иконописи в школе при храме Покрова Пресвятой Богородицы в Киеве. Сейчас он состоит в луганском клубе «Левша».

Следует упомянуть еще одного луганского иконописца, который за последние тридцать лет довольно много выполнил икон для храмов Луганщины. Эдуард Александрович Ребус окончил Луганское художественное училище, по специальности художник-оформитель, но свою жизнь связал с иконописью.

В 2016 году на кафедре станковой живописи Луганской государственной академии культуры и искусств имени Михаила Матусовского открылось иконописное отделение. Целью данного мероприятия послужило создание крепкой иконописной школы на Луганщине на высоком профессиональном уровне. При совершении такого важного дела отделение не могло обходиться без наставников и какой-либо поддержки. Получив благословление у Владыки, преподаватели стали тесно сотрудничать с Луганским художественным музеем, а именно с отделом реставрации и иконописи. Следующим этапом стало создание учебных программ. Академия в лице ректора Валерия Леонидовича Филиппова подписала договор о сотрудничестве с Православным Свято-Тихоновским гуманитарным университетом. Благодаря декану факультета церковных художеств, протоиерею Александру Александровичу Салтыкову и заведующей кафедрой, доценту Екатерине Дмитриевне Шеко была проведена трудная работа по составлению учебных программ для студентов-иконописцев. Сотрудникам удалось достичь и такую важную цель, как адаптация этих программ для светского вуза, каким является Академия Матусовского.

За время существования иконописного отделения в академии следует отметить почти непрерывный информационный и практический обмен с преподавателями Свято-Тихоновского университета. Это естественным образом упрочняет русские иконописные традиции в луганской школе иконописания.

Заключение

Подводя итоги заметим, что иконописцы Луганщины в большинстве своем всегда чтили традиции русской иконописной школы, которая в свою очередь является преемницей византийских традиций. Говоря о русской школе, нельзя не принять во внимание многообразие письма Новгорода, Пскова, Москвы, Ростова, строгановских и годуновских мастеров с их неповторимой стилистикой и иконографическим стилем. И эти традиции, несмотря на сложные периоды, свято чтятся и оберегаются, сохраняются и передаются студентам на профессиональном уровне в стенах высших учебных заведений России. Не стала исключением и Луганская государственная академия культуры и искусств имени М.Л. Матусовского. Естественно, и географические, и демографические условия влияют на ориентированность Луганщины, но главным выбором является понимание преемственности и сохранности великих традиций древнерусской иконописной школы. Студенты иконописного отделения Луганской академии достаточно скрупулезно относятся к подбору икон, обращаясь к образцам XI–XV веков. Таким образом, они воспитывают культуру восприятия свою и окружающих — тех, кому такие иконы доводится видеть.

3. **Виктория Иванова. Икона Иисуса Христа. Для Луганского храма в честь иконы Божией Матери «Умиление».** 2020. Темперная живопись на фанере, позолота. 60 x 45

4. **Наталья Коваленко. Икона Св. Пантелеймона. Для Луганского храма в честь иконы Божией Матери «Умиление».** 2020. Темперная живопись на фанере, позолота. 60 x 45

Список источников

1. Буслаев Ф.И. О русской иконе. Общие понятия о русской иконописи. М.: Благовест, 1997. 208 с.
2. Стець И.М. Икона. Основы восприятия религиозной живописи // Труды Псковского политехнического института. 2006. № 10.1. С. 125–129.
3. Успенский Л.А. Богословие иконы православной церкви. М.: Московский Патриархат, 1989. 476 с.
4. Юхманова А.Ф. Особенности развития художественной культуры Византии и ее влияние на культуру Древней Руси. М., Берлин: Директ-Медиа, 2020. 46 с. https://www.doi.org/10.23681/574436.
5. Ольшанский Д.В. Русские иконы. М.: Астрель, 2012. 160 с.
6. Балдин В.И., Манушина Т.Н. Троице-Сергиева Лавра. Архитектурный ансамбль и художественные коллекции древнерусского искусства XIV–XVII вв. М.: Наука, 1996. 549 с.
7. Кондаков Н.П. Иконография Богоматери. М.: Паломник, 1998. 216 с.

8. Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М.: Искусст, 1994. 537 с.
9. Курьянова И.А., Кузячкина М.В. Интерпретация народной традиции в искусстве украинского барокко // Ученые записки Таврического национального университета имени В.И. Вернадского (Серия «Философия. Культурология. Политология. Социология»). 2014. Том 27 (66), 2014. № 1. С. 125–130.

References

1. Buslaev, F.I. (1997) *About the Russian icon. General concepts of Russian icon painting*. Moscow: Blagovest. (In Russ.)
2. Stets, I.M. (2006) 'Icon. Fundamentals of the perception of religious painting', *Proceedings of the Pskov Polytechnic Institute,* (10.1), pp. 125–129. (In Russ.)
3. Ouspensky, L.A. (1989) *Theology of the icons of the Orthodox Church*. Moscow: Moscow Patriarchate. (In Russ.)
4. Yukhmanova, A.F. (2020) *Features of the development of the artistic culture of Byzantium and its influence on the culture of Ancient Russia*. Moscow, Berlin: Direct-Media. doi:10.23681/574436. (In Russ.)
5. Olshansky, D.V. (2012) *Russian icons*. Moscow: Astrel. (In Russ.)
6. Baldin, V.I. and Manushina, T.N. (1996) *Trinity – Sergius Lavra. The architectural ensemble and Old Russian art collections. 14th – 17th centuries*. Moscow: Nauka. (In Russ.)
7. Kondakov, N.P. (1998) *Iconography of the Mother of God*. Moscow: Palomnik. (In Russ.)
8. Lazarev, V.N. (1994) *The Russian icon: from its origin to the sixteenth century*. Moscow: Iskusst, 1994. 537 p. (In Russ.)
9. Kuryanova, I.A. and Kuzyachkina, M.V. (2014) 'Interpretation of folk tradition in Ukrainian baroque art', *Scientific notes of Taurida National V.I. Vemadsky University. Series: Philosophy. Culturology. Political science. Sociology*, 27, (1), pp. 125–130. (In Russ.)

Информация об авторе

Прокопец Светлана Евгеньевна, преподаватель, Луганская государственная академия культуры и искусств имени М.Л. Матусовского, Луганск, Луганская Народная Республика; lana.svetlaya.prokopets@mail.ru.

Information about the author

Svetlana Evgenievna Prokopets, Lecturer, Lugansk state academy of culture and arts named after M. Matusovskiy, Lugansk, Lugansk People's Republic; lana.svetlaya.prokopets@mail.ru.

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

Статья поступила в редакцию 04.06.2022; одобрена после рецензирования 17.06.2022; принята к публикации 21.06.2022.
The article was received by the editorial board on 04 June 2022; approved after reviewing on 17 June 2022; accepted for publication on 21 June 2022.

Искусство Евразии. 2022. № 2 (25). С. 150-165. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2022, (2), pp. 150-165. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 7.03:75.046
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.02.015

Окладные иконы конца XVIII – начала XX века в собрании Приморской картинной галереи

Субботина Евгения Васильевна [a]

[a] *Приморская государственная картинная галерея, Владивосток, Российская Федерация*
[a] *libri_sibyllini@mail.ru*

Аннотация. Иконная живопись и оклад составляют общий комплекс, нередко единовременный с живописью. В утилитарном смысле оклад служит чехлом, сохраняющим живопись от повреждений. Статья обозревает темперные окладные иконы конца XVIII — начала XX века в собрании Приморской картинной галереи. Предложена их группировка по особенностям оформления окладов, которая имеет существенное значение в экспозиционной работе музеев. Рассмотрены особенности икон с басменными, шитыми, выполненными под влиянием стилей барокко и классицизма окладами, иконы-«подокладницы» и иконы с врезным крестом. Поднят вопрос об эстетическом взаимодействии элементов скульптуры, графики, живописи иконы и ее оклада.

Ключевые слова: икона, оклад, провинциальные ювелирные центры, невьянская иконописная школа, старообрядцы, Приморье, Приморская государственная картинная галерея

Для цитирования: Субботина Е.В. Окладные иконы конца XVIII – начала XX века в собрании Приморской картинной галереи // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 2 (25). С. 150-165. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.02.015. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/868.

© Субботина Е.В., 2022

Original article

Riza-covered icons of the late 18th – early 20th century in the collection of the Primorye State Art Gallery

Evgenia V. Subbotina [a]

[a] *Primorye State Art Gallery, Vladivostok, Russian Federation*
[a] *libri_sibyllini@mail.ru*

Abstract. Icon painting and oklad ("covered" or "a riza") forms the overall appearance, often simultaneous with painting. In a utilitarian sense, the covered preserves the painting from mechanical and corrosive damage. The article presents the covered icons of the late 18th — early 20th centuries in the collection of the Primorye State Art Gallery. The author proposed their grouping according to the peculiarities of riza's design, which is of significant importance in the exposition work of museums. The features of icons with basma rizas, embroidered rizas, rizas made under the influence of Baroque and Classicism styles, riza-covered icons and icons with a mortise cross are considered. The study also raises the question of the aesthetic interaction of the elements of sculpture, graphics, painting of the icon and its setting.
Keywords: icon, riza, riza-covered icon, provincial jewelry centers, Nevyansk icon painting school, the Old Believers, Primorye region, Primorye State Art Gallery

For citation: Subbotina, E.V. (2022) 'Riza-covered icons of the late 18th – early 20th century in the collection of the Primorye State Art Gallery', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 150-165. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.02.015. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/868. (In Russ.)

Введение

Иконы в окладах занимают значимое место в русской православной культуре: скрытая под окладом живопись наполнялась таинственным смыслом реликвии, как и частицы Святого Причастия и мощей святых, затворенные алтарные двери. Наименование оклада «ризой» наравне с комплектом одежд священников несет значение божественного света и покрова, защищающего от зла. Понятия «свет» и «святость» воспринимаются тождественными друг другу, поэтому символически оклад служит сияющей одеждой для сакрального изображения.

Иконы, написанные «под оклад», т.е. частично или полностью закрывавшиеся покровами из драгоценного металла, появились в русском искусстве уже в домонгольское время. После XVII века на смену сборных окладов появляются оклады, выполненные из цельных металлических листов, которые оставляли открытыми только лик и руки иконных образов.

Е.Н. Трубецкой в сочинении «Россия в ее иконе» критиковал традицию надевания оклада на образ: «Раз икона ценится не как художественное откровение религиозного опыта, не как религиозная живопись, а как предмет роскоши, то почему не одеть ее в золотую одежду, почему не превратить в произведение ювелирного искусства в буквальном значении этого слова. В результате получается нечто еще худшее, чем превращение иконы в черную, обуглившуюся доску: благодать дивных художественных откровений, рождавшихся в слезах и молитве, закрывается богатой чеканной одеждой, произведением благочестивого безвкусия» [1].

Технически не всегда возможно экспонировать икону вместе с ее окладом, в ряде случаев целесообразно «открыть» живопись, как призывал Е.Н. Трубецкой, но как бы там ни было, при разделении иконы и ее оклада нарушается архитектоника образа, которую в своем замысле подразумевал владелец, заказавший мастерам ризу для чтимой им святыни, следовательно, стоит брать во внимание образ иконы в ее окладе.

В собрании Приморской государственной картинной галереи (ПГКГ) насчитывается 145 икон

[2; 3; 4; 5] общей хронологией XVI–XX вв., из них иконы XVI–XVII веков были переданы во Владивосток из Государственного Русского музея без окладов (если бы оклады сохранились на иконах, то визуальное впечатление было бы иным).

В статье изложены результаты исследования, целью которого было описание коллекции икон с окладами Приморской государственной картинной галереи. Научная новизна определена тем, что нами предложена условная группировка произведений по особенностям оформления окладов с точки зрения музейной работы. Проблематика изучения икон с окладами связана с тем, что взаимодействие оклада и живописи иконы различно: поздний и дешевый оклад может скрывать икону с высокими художественными достоинствами, и наоборот, посредственная живопись может иметь нарядное обрамление в связи с почитанием святыни.

Басменные оклады

Наиболее ранние оклады среди древнерусских окладных окон были басменными. Термином «басма» принято считать не только саму технику тиснения по тонко раскованной серебряной пластине, но также и орнаментальные детали оклада. Согласно технологии создания басмы, первым этапом является создание матриц, отлитых из бронзы или вырезанных на железных брусках в низком рельефе. Для исполнения орнамента прежде всего изготавливались тонко прокованные серебряные пластины, а затем выполнялся раскрой, золочение, тиснение узора с помощью металлических матриц. На закрывающих поля иконы орнаментальных полосах басменных листов делались небольшие загибы с двух сторон: по краю (торцу) по лузге, а для крепления басма прибивалась на доску иконы маленькими гвоздями [6; 7].

Обратимся к иконам в басменных окладах из собрания Приморской государственной картинной галереи.

На иконе «Крещение Господне Богоявление» (инв. Ж-240) утрачен красочный слой на полях, и на обнажившейся древесине есть следы гвоздей, что позволяет предполагать наличие оклада из басмы. Не исключено, что большие образы «Спас в силах» (инв. Ж-307) и «Гостеприимство Авраама» (инв. Ж-465), поступившие из Государственного Русского музея, также могли иметь басменные оклады.

Начиная с 1830-х годов у высшего общества возникает интерес к национальной культуре, что в дальнейшем переросло в русско-византийский стиль, в рамках которого басменные оклады снова стали востребованными.

Икона «Спас оплечный» (инв. Ж-468) визуально напоминает стиль московской иконописной школы второй половины XVI века с крупными двуцветными нимбами, исполненными сочетаниями контрастных цветов (рис. 1). Но, по всей вероятности, она выполнена талантливыми мастерами-староверами, которые продолжали развивать византийские и древнерусские традиции иконописания. Для иконы изготовлен басменный оклад прямоугольной формы, украшенный мотивом лозы с виноградными листьями; на нимбе по четыре крестика над и под буквами (рис. 2). От нимба по углам справа и слева, вверху и внизу — чешуйчатый орнамент. Вверху и внизу таблички из белого металла с выгравированными буквами, обозначающими иконографический тип «Вседержитель». Крепится оклад на аккуратные маленькие гвоздики.

Поиск «исконного» благочестия, соответствующего «древним канонам», в представлении коллекционеров и интеллектуальной элиты XIX в. восходил к дораскольным традициям церковного искусства, поэтому басменные оклады в русско-византийской стилистике распространялись не только на крупные храмовые образы, но и на миниатюрные семейные реликвии величиною «в пядь» — меру длины, определяемую размером кисти руки: от большого пальца до вытянутого указательного или среднего. Небольшие иконы в описях церковного имущества XVI–XVII веков называют «пядница» [8].

В собрании ПГКГ хранятся пядницы с изображением Богородицы, святых. Среди пядничных икон примечательны четыре иконы Евангелистов. Эти иконы имеют изящные оклады из басмы с цветными эмалями по филиграни, на их обороте есть металлическое кольцо для крепления, в качестве примера приведем одну из них — «Апостол Иоанн Богослов с Прохором» (рис. 3).

Тенденция к романтизации Средневековья даже коснулась интерьера «официальной» церкви, и свидетельством этой моды стал творческий союз живописца Михаила Нестерова, создавшего иконостас Марфо-Мариинской обители в Москве, и ювелира-старовера Федора Яколевича Мишукова — мастера деревянных рам и уникальных серебряных окладов [9]. Наиболее ценные в художественном отношении серебряные оклады изготавливались по заказу и сохраняли личные особенности работы ювелира, что было свойственно ранним окладам, выполненным по басменной технологии.

Оклады, выполненные под влиянием стилей барокко и классицизма

С XVIII века распространение получают пышные чеканные оклады, выполненные в стиле барокко, с преобладанием скульптурного оклада — высокого чеканного рельефа (нередко барельефа) [10]. С использованием метода чеканки на плоской

1 | 2 | 3

1. **Неизвестный мастер. Икона «Спас оплечный».** XIX в. (?). Центральная Россия. Дерево, левкас, темпера. 45 x 39 x 3. Вид без оклада после реставрации. Приморская государственная картинная галерея, инв. Ж-468, собрание А. Поносова. Фото: С.В. Кирьянов

2. **Неизвестный мастер. Оклад к иконе «Спас оплечный».** XIX в. (?). Центральная Россия. Металлический сплав. 45 x 39. Приморская государственная картинная галерея, инв. ПР-443, собрание А. Поносова. Фото: С.В. Кирьянов

3. **Неизвестный мастер. Икона «Апостол Иоанн Богослов с Прохором» в окладе.** XIX в. (?). Центральная Россия. Дерево, левкас, темпера. 10 x 8,5 x 1,5. Приморская государственная картинная галерея, инв. Ж-343, собрание А. Поносова. Фото: С.В. Кирьянов

серебряной заготовке мастером-ювелиром дублировалось изображение на иконе — на окладе повторяли крупные элементы оформления иконы, конуры святых, детали облачения. Нередко оклады покрывались позолотой. Для барокко типично сочетание серебра и позолоты [11]. Эта «скульптурность» создавала подвижные светотеневые эффекты в церковном интерьере и усиливала созерцание и ожидание чудесного.

На окладе иконы «Новозаветная Троица» (рис. 4–6) надписи, содержащиеся на живописном изображении, выгравированы на серебряной раме и на трех накладных эмалевых дробницах синего цвета. Сочетание серебра и эмали придает окладу торжественность, характерную для «второго барокко», существовавшего параллельно с ампиром в XIX веке. На окладе слева (около фигуры Иисуса Христа) имеются клейма и проба серебра «84», в прямоугольнике инициалы «Н.Д.», ниже — «1831»; в овале инициалы «2Ф.Т.»; клеймо в виде Георгия Победоносца на коне (указание на московскую ювелирную мастерскую). Оклад выполнен в 1831 году на высочайшем уровне, но со временем немного измят, металл потемнел, на эмалях образовались сколы. Оклад монтирован на щит, обтянутый холстом.

Икона «Похвала Пресвятой Богородицы» (рис. 7–8) была облачена в цельный прямоугольный серебряный оклад с высоким чеканным рельефом, закрывавшим значительную часть живописи за исключением ликов и рук святых (в настоящее время оклад и икона хранятся раздельно).

На окладе у Богородицы ажурный нимб, вокруг цветочная гирлянда, произрастающая из бутона внизу. Выше, над Богородицей, в окружении гирлянды из цветов — Спас Эммануил. Слева и справа пророки с различными атрибутами. Внизу, в центре, коленопреклоненный пророк Валаам со свитком. На полях растительный орнамент, вверху выпуклая плоскость в виде таблицы с надписью: «Образ похвалы пр. Богородицы». Клейма на нимбах Спаса Эммануила и Богородицы слева на лицевой стороне: «В.П.», «1883», серебро 84 пробы и изображение Георгия Победоносца. Клеймо с изображением Георгия Победоносца находится внизу посредине, правее клейма «АФ» (в круге) [12].

Икона «Николай Чудотворец» (рис. 9–10) продолжает традицию барокко, но графическое начало преобладает над живописным; особенностью иконы являются изображения праздников: «Благовещение», «Рождество Христово», «Сретение Господне», которые расположены на омофоре и вписаны в картуши. На книге Евангелия изображено в картуше Распятие Христово и в медальонах четыре евангелиста. Оклад в высоком рельефе с точностью передает малейшие детали рисунка иконы, нимб украшен бутонами и листьями, в нижнем углу нимба клеймо «ФК» и изображение медведя с секирой (герб Ярославля).

Развитие отечественной промышленности во второй половине XIX века внесло свои изменения в ювелирное дело и привело к масштабному изготовлению окладов для икон [11]. Большинство окладов делались в стиле классицизм из цельного металлического листа с накладным сдвоенным венцом в технике штамповки с вырезанными фрагментами внутри листа для фигур святых.

К окладам стиля классицизм можно отнести оклад иконы Богоматерь «Владимирская» с изображением преподобной Пелагии Антиохийской на правом поле (рис. 11–12), выполненный лаконично, и оклад иконы «Господь Вседержитель» (рис. 13–14), где растительные завитки в форме восьмерок отдаленно напоминают колосья или побеги.

4 | 5 | 6

4. **Неизвестный мастер. Икона «Новозаветная Троица» без оклада.** Конец XVIII в. (?). Невьянск. Дерево, левкас, темпера. 45 x 47,8 x 4. Приморская государственная картинная галерея, инв. Ж-469, собрание А. Поносова. Фото: С.В. Кирьянов

5. **Неизвестный мастер. Оклад к иконе «Новозаветная Троица».** 1831. Москва. Серебро, литье, чеканка (фасонная штамповка), позолота. 28 x 27,5. Приморская государственная картинная галерея, инв. ПР-303, собрание А. Поносова. Фото: С.В. Кирьянов

6. **Неизвестный мастер. Второй оклад к иконе «Новозаветная Троица».** 1831. Москва. Серебро, эмаль (стеклоэмаль), литье, чеканка (фасонная штамповка), насечка (таушировка). 55 x 48,5. Приморская государственная картинная галерея, инв. ПР-304, собрание А. Поносова. Фото: С.В. Кирьянов

К сожалению, в ряде случаев живопись находится в плачевном состоянии, но оклады указывают на почтительное отношение к образам. Серебряные оклады изготавливались преимущественно для качественно выполненных икон, в собрании Приморской государственной картинной галереи есть иконы, требующие тщательной реставрации, имеющие серебряные оклады, а также оклады без икон. Приведем некоторые примеры. Так, на иконе «[…] митрополит московский» (имя святого утрачено, можно лишь предполагать, что это митрополит Петр или митрополит Алексий) деятель истории русской церковной истории изображен в фас в белом клобуке; поверх фелони белая мааровая епитрахиль с желтой каймой и красными крестами, на груди овальная панагия на цепочке. Чернильница с пером и развернутые свитки, книга на столе — эти атрибуты подчеркивают интеллектуальные занятия и просветительскую миссию лица духовного сана (рис. 15). Серебряный оклад к данной иконе выполнен в виде рамки прямоугольной формы с растительным орнаментом (ширина полей 4 см). Внизу на торце клейма и проба: в квадрате большие буквы «ГС»; в овале изображен женский профиль и указана проба 84 (рис. 16).

Другими примерами произведений, когда из-за поздней записи сложно что-либо сказать о первоначальной живописи, являются «О, Всепетая Мати…», на окладе которой изображены виноградные лозы с листьями и гроздьями (рис. 17–19), и «Избранные святые, предстоящие образу Пресвятой Богородицы» (или «Собор ярославских святых (?), предстоящих Толгской (?) иконе Богоматери» — к сожалению, пока не удается установить точное название иконы по тем именам святых, которые подписаны в нимбе и продублированы на окладе), у которой серебряный с позолотой оклад выполнен в высоком рельефе с орнаментом из листьев и ягод (рис. 20–21).

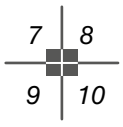
Остается открытым вопрос с атрибуцией клейм на окладах икон из собрания Приморской государственной картинной галереи. В настоящее время на окладах выявлены клейма таких ювелирных центров, как Москва и Ярославль, но можно предполагать, что ряд окладов икон из собрания ПГКГ имеет отношение к Иркутску, который в XVIII–XIX веках обогатил русское ювелирное искусство новым стилевым направлением — сибирским барокко [13], однако атрибуция окладов еще не установлена.

Иконы-«подокладницы»

Во второй половине XIX века в большом количестве изготавливались оклады из медной посеребренной фольги на иконы-подокладницы, когда на грунтованных досках писали только лица, руки и ноги изображений. Подокладницы в фольговых окладах — самые дешевые иконы — получили широкое распространение в сельской местности [14].

В собрании ПГКГ находится несколько «подокладниц», среди них — икона «Равноапостольные Кирилл и Мефодий» (рис. 22) и икона Богородицы «Нечаянная радость» (рис. 23–24).

Простая живопись иконы «Нечаянная радость» выполнена красно-коричневой краской с прорисовкой изображений черными контурами. Хотя икона полностью написана, включая надписи (большинство подокладниц имеют только живопись на ликах и руках), но без оклада она выглядит несамостоятельной. Оклад выполнен из металла желтого цвета с прорезями для лица и рук изображенных, углы оклада украшены цветочным орнаментом, по левому и правому краям геометрический орнамент, характерный для орнаментальных рамок икон конца XIX — начала XX века, изготовляемых во Владимирских иконописных селах на массовый спрос. На окладе повторена надпись «Человек некий, беззаконник…»,



7. **Неизвестный мастер. Икона «Похвала Пресвятой Богородицы» (без оклада).**
Конец XVIII в. (?). Невьянск.
Дерево, левкас, темпера.
76 x 61,5 x 4.
Приморская государственная картинная галерея, инв. Ж-310, собрание А. Поносова.
Фото: С.В. Кирьянов

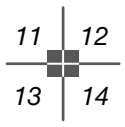
8. **Неизвестный мастер. Оклад к иконе «Похвала Пресвятой Богородицы», собрание А. Поносова.**
1883. Москва.
Серебро, чеканка (фасонная штамповка), насечка (таушировка).
76 x 60.
Приморская государственная картинная галерея, инв. ПР-29.
Фото: С.В. Кирьянов

9. **Неизвестный мастер. Икона «Николай Чудотворец».**
Конец XVIII в.
Центральная Россия.
Дерево, левкас, темпера.
31 x 27 x 3.
Приморская государственная картинная галерея, инв. Ж-897.
Фото: С.В. Кирьянов

10. **Неизвестный мастер. Оклад иконы «Николай Чудотворец».**
Конец XVIII в. Ярославль.
Серебро, чеканка (фасонная штамповка), позолота.
33 x 28.
Приморская государственная картинная галерея, инв. ПР-211.
Фото: С.В. Кирьянов

отсылающая к преданию об исцелении некоего юноши от плотской страсти через святой образ Богородицы, описанному в сочинении святителя Димитрия Ростовского «Руно Орошенное» (1683).

Крупные детали изображения на окладе, а также узорная рельефная рама на нем с наиболее часто используемыми элементами геометрического и цветочного орнамента могли вырабатываться



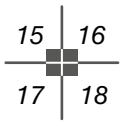
11. **Икона «Владимирская».**
XIX в. Сызрань (?).
Дерево, левкас, темпера.
31,8 x 26 x 2,7.
Приморская государственная картинная галерея, инв. Ж-212, собрание А. Поносова.
Фото: С.В. Кирьянов

12. **Неизвестный мастер. Оклад к иконе «Владимирская».**
XIX в.
Центральная Россия (?).
Серебро, штамповка.
32 x 26.
Приморская государственная картинная галерея, инв. ПР-25, собрание А. Поносова.
Фото: С.В. Кирьянов

13. **Икона «Господь Вседержитель».**
XIX в. Поволжье (?).
Дерево, левкас, темпера.
30,5 x 26 x 2,3.
Приморская государственная картинная галерея, инв. Ж-1063.
Фото: С.В. Кирьянов

14. **Неизвестный мастер. Оклад к иконе «Господь Вседержитель».**
XIX в.
Центральная Россия (?).
Серебро, насечка (таушировка), чеканка (фасонная штамповка), позолота.
30,5 x 26.
Приморская государственная картинная галерея, инв. ПР-234.
Фото: С.В. Кирьянов

методом штамповки металлического листа. В дальнейшем мелкие детали изображения на металле, такие как одежда и венцы святых, а также иные декоративные элементы,— создавались при помощи других технологических приемов. Если позволяла прочность и толщина металлического листа, то кроме использования штампов мог использоваться метод ручной гравировки или чеканки. В том случае,



15. **Неизвестный мастер. Икона «[…] митрополит московский» без оклада.**
XIX в.
Центральная Россия (?).
Дерево, левкас, темпера.
35,3 x 30 x 3.
Приморская государственная картинная галерея,
инв. Ж-1199,
собрание А. Поносова.
Фото: С.В. Кирьянов

16. **Неизвестный мастер. Оклад к иконе «[…] митрополит московский».**
XIX в.
Центральная Россия (?).
Серебро, литье, насечка (таушировка), чеканка (фасонная штамповка).
35,6 x 31.
Приморская государственная картинная галерея,
инв. ПР-305/1,
собрание А. Поносова.
Фото: С.В. Кирьянов

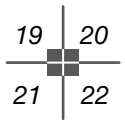
17. **Неизвестный мастер. Икона «О, Всепетая Мати…» без оклада.**
XIX в. Ветка (?).
Дерево, левкас, темпера.
31,3 x 27,2. x 2,8.
Приморская государственная картинная галерея,
инв. Ж-231,
собрание А. Поносова.
Фото: С.В. Кирьянов

18. **Неизвестный мастер. Оклад к иконе «О, Всепетая Мати…».**
XIX в. Центральная Россия (?). Серебро, насечка (таушировка), штамповка.
35 x 27.
Приморская государственная картинная галерея,
инв. ПР-26,
собрание А. Поносова.
Фото: С.В. Кирьянов

если декоративные элементы были накладными, т.е. изготавливались из отдельных элементов, их припаивали к окладу. При помощи штампа на тонком металле изготовлялась узорная рельефная рама вокруг изображения [15, с. 147].

Следует признать, что с переходом на мелко- и крупнотоварное производство окладов в ювелирном деле уходит очарование рукотворности.

В некоторых случаях встречается серебряный оклад на иконах-подокладницах, как это



19. **Неизвестный мастер. Накладные венцы к окладу иконы «О, Всепетая Мати…».**
XIX в.
Центральная Россия (?).
Серебро, насечка (таушировка), штамповка.
Приморская государственная картинная галерея,
инв. ПР-26,
собрание А. Поносова.
Фото: С.В. Кирьянов

20. **Неизвестный мастер. Икона «Собор ярославских святых (?), предстоящих Толгской (?) иконе Богоматери» без оклада.**
XIX в.
Центральная Россия (?).
Дерево, левкас, темпера.
42,5 x 35 x 3,7.
Приморская государственная картинная галерея,
инв. Ж-239,
собрание А. Поносова.
Фото: С.В. Кирьянов

21. **Неизвестный мастер. Оклад к иконе «Собор ярославских святых (?), предстоящих Толгской (?) иконе Богоматери».**
XIX в.
Центральная Россия (?).
Серебро, чеканка (фасонная штамповка), позолота.
41 x 34,5.
Приморская государственная картинная галерея,
инв. ПР-30,
собрание А. Поносова.
Фото: С.В. Кирьянов

22. **Неизвестный мастер. Икона «Равноапостольные Кирилл и Мефодий» в окладе.**
Нач. XX в.
Центральная Россия.
Дерево, темпера.
17,5 x 14,5 x 1,7.
Приморская государственная картинная галерея,
инв. Ж-340.
Фото: С.В. Кирьянов

произошло с венчальной иконой Спаса Вседержителя (рис. 25–28). Образ Вседержителя написан под влиянием религиозной живописи В.М. Васнецова. На обороте доски прикреплена ткань малинового цвета с надписью: «Благословение Василия Петровича Гурова и Ольги Ивановны 18 го октября 1… г. Посаженными отцомъ и матерью были: Михаилъ Петровичъ Гуровъ и Мария Петровна Павлова». Посаженные родители в свадебном ритуале представляли интересы жениха и его семьи перед семьей невесты. Разборный оклад к иконе выполнен в стиле модерн, предположительно производства московской фабрики братьев Галкиных.

Шитые оклады

Шитые оклады, по мнению исследователей,

23. **Неизвестный мастер. Икона «Нечаянная радость» без оклада.**
Кон. XIX – нач. XX в.
Центральная Россия.
Дерево, левкас, темпера.
30,5 x 25,5 x 2.
Приморская государственная картинная галерея,
инв. Ж-2166.
Фото: С.В. Кирьянов

24. **Неизвестный мастер. Оклад к иконе «Нечаянная радость».**
Кон. XIX – нач. XX в.
Центральная Россия.
Металлический сплав.
31 x 26.
Приморская государственная картинная галерея,
инв. ПР-424.
Фото: С.В. Кирьянов

соединяют принципы двух видов церковного искусства — лицевого шитья и металлических иконных уборов. Хотя первая техника была распространена главным образом в монастырях, а вторая была достаточно дорогостоящей, но с развитием иконописи и с распространением икон в народной среде у людей всё больше проявлялось желание их украсить, а шитье всегда имело популярность [16].

Среди хранящихся в собрании Приморской государственной картинной галереи можно выделить группу старообрядческих икон в шитых окладах из коллекции А. Поносова [3]. Шитые бисером и стеклярусом оклады назывались «рубашкой», полностью закрывали фон и поля иконы, оставляя открытыми лишь фигуры, а зачастую лишь лики святых. Иконы в шитых окладах [17] востребованы на антикварном рынке, если шитый оклад находится в хорошей сохранности. Шитые оклады преобладают на старообрядческих иконах Ветки и Урала. В основе «рубашки» кожаная пластина, на которую натянут льняной холст с вышивкой стеклярусом, цветными стеклянными бусинами, перламутром.

В редких случаях «рубашка» скрывает не только живопись иконы, но и свидетельство сугубого почитания иконы, которое человек хотел оставить в тайне. Так, в сильное изумление поверг «секрет», спрятанный под нимбом шитого оклада невьянской иконы Богородицы «Казанская», представлявший собой нитку крупного жемчуга (рис. 29–30).

Другими примерами шитого оклада являются образ преподобного Паисия (возможно, 1-я половина XVII века, Русский Север (?), рис. 31–32) и образ «Спас Вседержитель» (рис. 33).

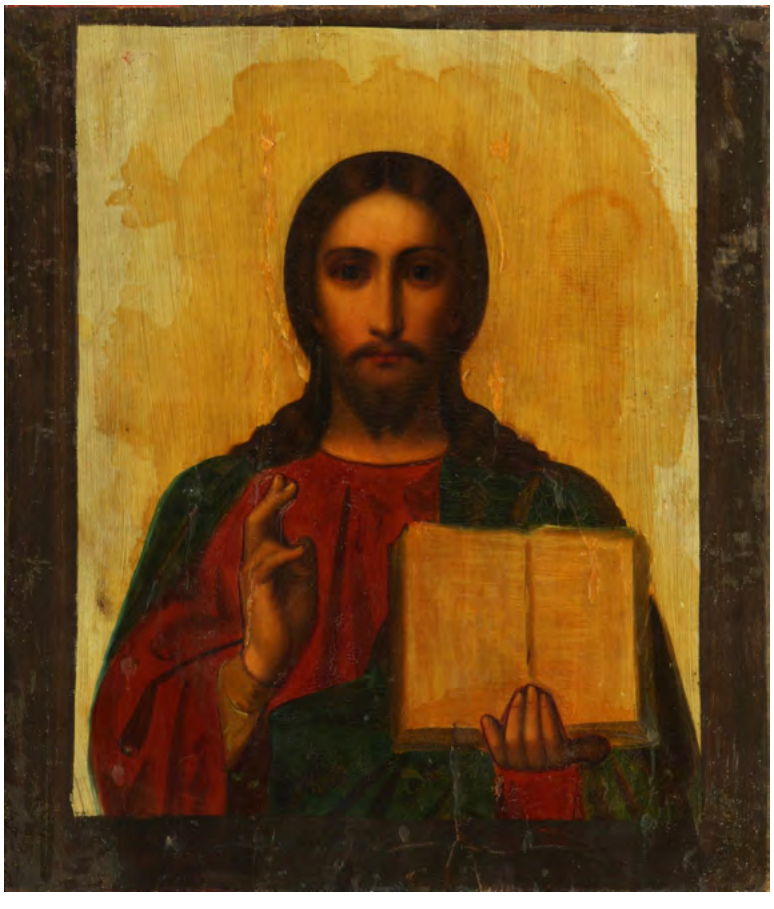
Иконы с врезным крестом

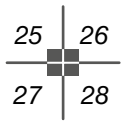
Старообрядческие иконы со вставленными медными крестами [18] не совсем корректно относить к окладным иконам, потому что в данном случае иконная доска выступает окладом по отношению к распятию. Уместно назвать подобные предметы ставротекой (от греч. staurotheke: «stauros» — «крест» и «theke» — «хранилище», «ковчег»). Кроме вставных крестов в иконных досках распространены вставки медных складней и маленьких образков, называемых «плашки», поэтому произведения с живописью на доске и металлической вставкой именуют «врезками» или «врезными иконами[1]».

В собрании галереи хранятся три старообрядческие ставротеки, то есть иконы с выемкой под крест в досках.

«Распятие Христово с предстоящими с избранными святыми на полях, с врезным меднолитым

[1] Врезные старообрядческие бронзовые иконы // Современные медные литые иконы, кресты, складни [сайт]. URL: https://www.mednyobraz.ru/stat/2-statiyolitie/18-vreznye-staroobryadcheskie-bronzovye-ikony (дата обращения: 07.05.2022).





25. **Неизвестный мастер. Икона «Спас Вседержитель» без оклада.**
Кон. XIX – нач. XX в.
Центральная Россия (?).
Дерево, левкас, темпера.
25,2 x 22 x 2,5.
Приморская государственная картинная галерея, инв. Ж-1418.
Фото: С.В. Кирьянов

26. **Неизвестный мастер. Оклад к иконе «Спас Вседержитель».**
Кон. XIX – нач. XX в.
Центральная Россия (?).
Серебро, литье, чеканка, позолота.
27 x 22,5.
Приморская государственная картинная галерея, инв. ПР-311.
Фото: С.В. Кирьянов

27. **Неизвестный мастер. Деталь оклада к иконе «Спас Вседержитель».**
Кон. XIX – нач. XX в.
Центральная Россия (?).
Серебро, литье, чеканка, позолота.
Приморская государственная картинная галерея, инв. ПР-311.
Фото: С.В. Кирьянов

28. **Неизвестный мастер. Деталь оклада к иконе «Спас Вседержитель».**
Кон. XIX – нач. XX в.
Центральная Россия (?).
Серебро, литье, чеканка, позолота.
Приморская государственная картинная галерея, инв. ПР-311.
Фото: С.В. Кирьянов

крестом “Распятие Христово”» (меднолитой крест утрачен) (рис. 34);

«Распятие Христово с предстоящими с избранными святыми на полях, с врезным меднолитым крестом “Распятие Христово”» (рис. 35);

В первых двух случаях в центре доски имеется углубление-врезка для восьмиконечного медного распятия, углубление по периметру обведено красной полосой. В нижнем регистре изображены святые покровители семьи заказчика. Письмо миниатюрное, с тщательной проработкой деталей.

Другой пример ставротеки — «Распятие Христово» в деревянном коробе и шитом окладе, короб дополнительно имеет киот под стеклом (рис. 36–38). Данный крест написан по заказу староверов Федосеевского толка (на это указывает образ Спаса Нерукотворного в навершие креста) в Центральной России. Короб в данном случае символизирует гробницу и усиливает жертвенное значение смерти Иисуса Христа, шитый оклад символизирует пелены и плащаницу, окутывающие Его тело.

В данном случае скульптура — металлическое распятие — эстетически и семантически взаимодействует с живописью.

29 30
31 32

29. **Неизвестный мастер. Икона Богородицы «Казанская» без оклада.**
XIX в. Невьянск.
Дерево, левкас, темпера.
33,5 x 28,3 x 2,8.
Приморская государственная картинная галерея, инв. Ж-228, собрание А. Поносова.
Фото: С.В. Кирьянов

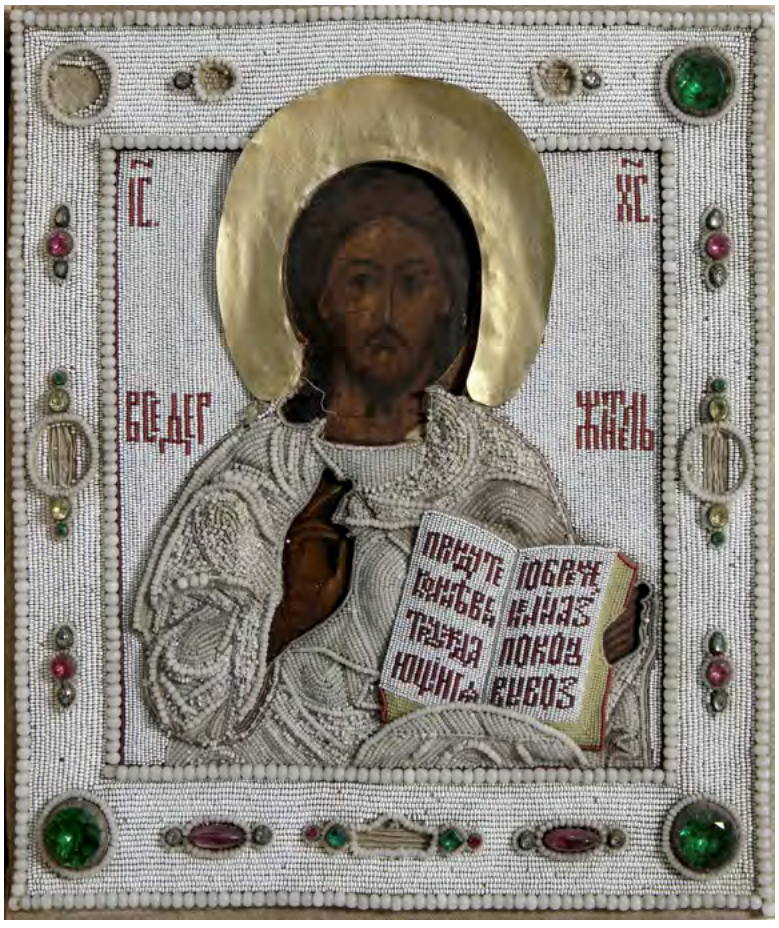
30. **Неизвестный мастер. Оклад к иконе Богородица «Казанская».**
XIX в. Невьянск.
Холст, бисер, жемчуг.
33 x 27.
Приморская государственная картинная галерея, инв. ПР-34, собрание А. Поносова.
Фото: С.В. Кирьянов

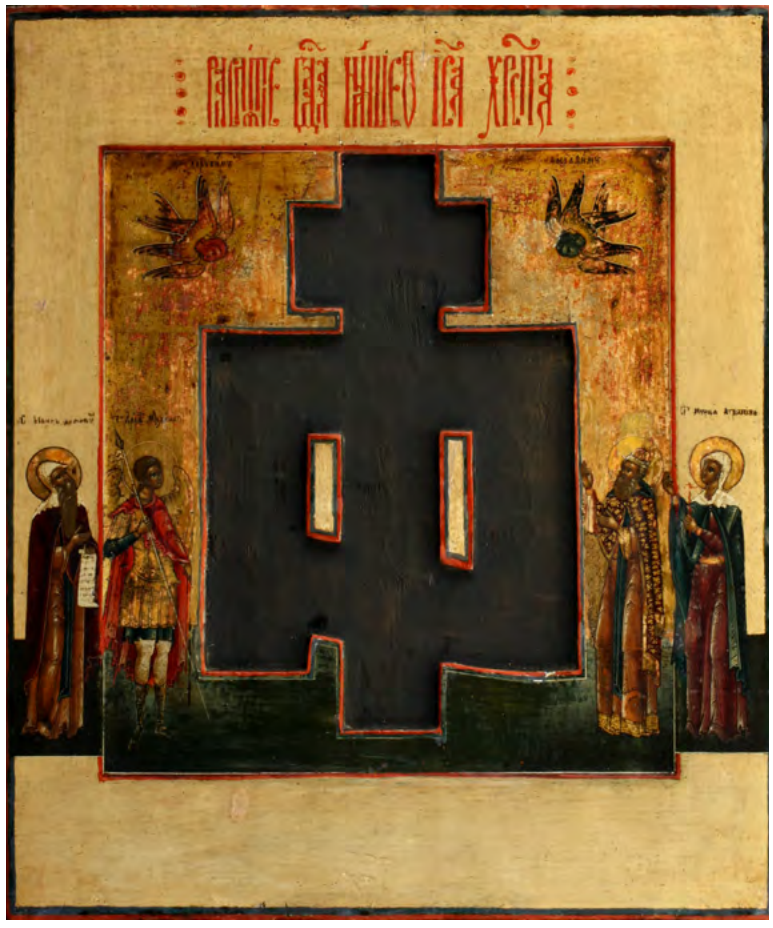
31. **Неизвестный мастер. Икона «Преподобный Паисий» без оклада.**
XVII в. (?).
Русский Север (?).
Дерево, левкас, темпера.
29,8 x 25,5 x 2,4.
Приморская государственная картинная галерея, инв. Ж-238, собрание А. Поносова.
Фото: С.В. Кирьянов

32. **Неизвестный мастер. Оклад к иконе «Преподобный Паисий».**
XIX в. (?).
Центральная Россия (?).
Холст, бисер, стекло (цветное), вышивка (вышивание).
26 x 18,
с холстом: 30 x 24.
Приморская государственная картинная галерея, инв. ПР-33, собрание А. Поносова.
Фото: С.В. Кирьянов

Заключение

В бурном течении исторических событий начала XX века оказалось утрачено немало произведений церковного искусства, выполненных из драгоценных металлов, многообразие ремесленных приемов угасло с уходом мастеров. К нашему времени сохранилось не так много икон с металлическими и тканевыми окладами,





33. **Неизвестный мастер. Икона «Спас Вседержитель» в шитом окладе.**
XIX в. (?).
Центральная Россия.
Дерево, левкас, темпера.
31 х 26,5 х 2,3.
Приморская государственная картинная галерея,
инв. Ж-235,
собрание А. Поносова.
Фото: С.В. Кирьянов

34. **Неизвестный мастер. Икона «Распятие Христово с предстоящими с избранными святыми на полях, с врезным меднолитым крестом “Распятие Христово”» (меднолитой крест утрачен).**
XIX в.
Поволжье (?).
Дерево, левкас, темпера.
36 х 30,4.
Приморская государственная картинная галерея,
инв. НВ-444.
Фото: С.В. Кирьянов

большинство из них находятся в частных коллекциях. Исследование художественной ценности, описание и атрибуция таких экземпляров проводится владельцами подобных коллекций. В большинстве случаев иконы и оклады разделены, и облачать икону заново в ее оклад бывает неблагоприятно для ее сохранности. Также процесс снятия оклада не должен быть самостоятельным, и следует обратиться к компетентному реставратору, так как при неосторожном обращении с иконой риск повреждений живописи весьма велик, кроме того, оклады из серебра очень ломкие и могут легко деформироваться.

Приведенный во введении тезис Трубецкого о том, что по состоянию и стилистике исполнения оклада невозможно судить о живописном достоинстве иконы, которую этот оклад закрывает, особенно если видны только потемневшие лики из-под сплошного оклада, конечно, не потерял здравого смысла, но в данной статье мы обращаем внимание на взаимодействие оклада и иконы. Оклад повторяет все надписи и изображения, если икона в аварийном состоянии, то по окладу можно судить о композиции иконы; назначение оклада — украсить икону и подчеркнуть ее ценность.

Визуальное впечатление взаимодействия оклада и живописи условно может быть дисгармоничным, когда оклад подобно доспеху сковывает живопись; нейтральным, когда формально на окладе выгравирована икона, но при разделении они независимы; гармоничным, когда икона в окладе подобна драгоценному ограненному камню в перстне.

Пластика окладов проявлена в двух эстетических категориях: плоскости (графичности) и объеме (скульптурности): плоскостное — в графике чернения по серебру и вставках эмали, объемное — форма «приподнимается» над плоскостью фона благодаря рельефу различной высоты, получаемому при чеканке и литье.

В данной статье приведены группы по особенностям оформления окладных икон, и исследование коллекции икон Приморской государственной картинной галереи будет продолжено в следующих публикациях.

Список источников

1. Трубецкой Е.Н. Россия в ее иконе // Трубецкой Е.Н. Этюды по русской иконописи. М.: Юрайт, 2017. С. 63–90.
2. Варламова Л.И. К вопросу истории исследования коллекции русских икон в собрании Приморской

35 36
37 38

35. **Неизвестный мастер. Икона «Распятие Христово с предстоящими с избранными святыми на полях, с врезным меднолитым крестом “Распятие Христово”».**
1893. Урал.
Дерево, левкас, темпера.
35,3 x 29,8 x 2,9.
Приморская государственная картинная галерея,
инв. Ж-224,
собрание А. Поносова.
Фото: С.В. Кирьянов

36. **Неизвестный мастер. Икона «Распятие Христово» в деревянном коробе и шитом окладе.**
XIX в.
Центральная Россия.
Дерево, левкас, темпера.
32,5 x 19 x 2.
Приморская государственная картинная галерея,
инв. Ж-261,
собрание А. Поносова.
Фото: С.В. Кирьянов

37. **Неизвестный мастер. Шитый оклад иконы «Распятие Христово».**
XIX в.
Центральная Россия.
Приморская государственная картинная галерея,
инв. Ж-261.
Фото: С.В. Кирьянов

38. **Неизвестный мастер. Деревянный короб иконы «Распятие Христово».**
XIX в.
Центральная Россия.
Приморская государственная картинная галерея,
инв. Ж-261.
Фото: С.В. Кирьянов

государственной картинной галереи // Художественная жизнь Дальнего Востока России и стран Азиатско-Тихоокеанского региона : сб. материалов научно-практических конференций 2013–2016 / ред.-сост. Н.А. Левданская, Л.М. Кац. Владивосток: ЗАО «ЛИТ», 2018. С. 10–14.
3. Орлова Е.В. Об особенностях коллекции икон семьи Поносовых в собрании Приморской государственной картинной галереи // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 3 (18). С. 69–82. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.03.006.
URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/60 (дата обращения: 03.09.2021).
4. Петухов В.В. История коллекции древнерусской живописи Владивостокского государственного музея (1930-е гг.) // Россия и АТР. 2007. № 1 (55). С. 150–152.
5. Святуха О.П. Иконы из собрания Поносова в собрании древнерусской живописи Приморской картинной галереи // Старообрядчество в Сибири и на Дальнем Востоке: история и современность. Местные традиции. Русские и зарубежные связи : материалы II междунар. науч. конф. 6–10 сент. 1999 г. Владивосток: Изд-во ДВГУ, 2000. С. 112.
6. Игошев В.В. Басма // Православная энциклопедия: электрон. версия / под ред. патриарха Московского и Всея Руси Кирилла. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 1998–2014. Т. 4. С. 375–376. URL: https://www.pravenc.ru/text/77656.html (дата обращения: 29.04.2022).
7. Игошев В.В. Серебряные басменные оклады древнерусских икон из монастыря Святой Екатерины на Синае. Исследование и атрибуция // Исследования в консервации культурного наследия. Выпуск 3.: Материалы международной научно-методической конференции. Москва, 9–11 ноября 2010 г. / отв. ред. А.В. Трезвов, Л.И. Лифшиц, О.В. Яхонт, сост. О.Л. Фирсова. М.: Индрик, 2012. С. 113–138.
8. Мельник А.Г. Пядничные иконы XVI – начала XVII в. русских святых // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2011. № 2 (44). С. 77–88.
9. Ивановская В.И. Художественный церковный металл Москвы последней трети XIX – начала XX в. : автореф. ... дис. канд. искусствоведения. М.: [б. и.], 2006. 24 с.
10. Маханько М.А. Декоративно-прикладное искусство // Православная энциклопедия: электрон. версия / под ред. патриарха Московского и Всея Руси Кирилла. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 1998–2014. Т. 14. С. 334–340.
URL: https://www.pravenc.ru/text/171620.html (дата обращения: 03.09.2021).
11. Алимова Л.Б. Художественная промышленность России в XVIII – начале XX века: производство декоративно-прикладной роскоши : автореф. дис. ... докт. историч. наук. Челябинск: [б. и.], 2007. 57 с.
12. Постникова-Лосева М.М., Платонова Н.Г., Ульянова Б.Л. Золотое и серебряное дело XV–XX вв.: (Территория СССР) / ред. Ф.И. Гринберг. М.: Наука, 1983. 375 с.
13. Лобацкая Р.М., Берман Е.А. Ювелирное искусство Иркутска как крупнейшего провинциального ювелирного центра Сибири XVIII–XIX веков // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2021. № 2 (7). С. 80–89. https://doi.org/10.24412/cl-35763-2021-2-80-89.
14. Вальчак Д. Икона в сияющем окладе в каждом доме. Подокладные (фолежные) иконы в России на рубеже XIX–XX вв. // Studia Humanitatis [Электронный журнал]. 2021. № 4. С. 1–9.
URL: https://st-hum.ru/content/valchak-d-ikona-v-siyayushchem-oklade-v-kazhdom-dome-podokladnye-folezhnye-ikony-v-rossii-na (дата обращения: 08.05.2022).
15. Переятенец В.И. Русский антиквариат. СПб.: Паритет, 2003. 333 с.
16. Пискунова А.К., Скворцов А.И. Шитые стеклярусные оклады с икон трехчастного Деисуса из собрания Владимирского Успенского кафедрального собора // Молодой ученый [Электронный журнал]. 2016. № 14 (118). С. 302–305. URL: https://moluch.ru/archive/118/32738/ (дата обращения: 06.05.2022).
17. Моисеенко Е.Ю. Русская вышивка XVII – начала XX века. Из собрания Государственного Эрмитажа / ред. В.И. Серебряная, Г.И. Чугунов, Ю.Э. Фрейдлина. Ленинград: Художник РСФСР, 1978. 200 с.
18. Велижанина Н.Г. Старообрядческие иконы с врезными произведениями медного литья // Русское медное литье: сборник статей. Выпуск 1 / ред.-сост. С.В. Гнутова. М.: Сол Систем, 1993. С. 81–87.

References

1. Trubetskoy, E.N. (2017) ‘Russia in its icon’, in Trubetskoy, E.N. *Etudes on Russian icon painting.* Moscow: Yurayt, pp. 63–90. (In Russ.)
2. Varlamova, L.I. (2018) ‘On the issue of the history of research of the collection of Russian icons in the collection of the Primorye state art gallery’, in Levdanskaya, N.A. (ed.) *The art life of the Russian Far East and the countries of the Asia-Pacific region* [Collection of articles]. Vladivostok: CJSC “LIT”, pp. 10–14. (In Russ.)

3. Orlova, E.V. (2020) 'About the features of the collection of icons of the Ponosov's family in Primorye State Art Gallery collection', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia,* (3), pp. 69–82. doi:10.46748/ARTEURAS.2020.03.006. (In Russ.)
4. Petukhov, V.V. (2007) 'The history of the collection of Old Russian painting in Vladivostok State Regional Museum in the 1930s', *Rossiya i ATR = Russia and the Pacific,* (1), pp. 150–152. (In Russ.)
5. Svyatukha, O.P. (2000) 'Icons from the collection of Ponosov in the collection of Old Russian paintings of the Primorye State Art gallery', in *Old Believers in Siberia and the Far East. History and modernity. Local traditions. Russian and foreign relations* [Conference proceedings]. Vladivostok: Far Eastern State University, p. 112. (In Russ.)
6. Igoshev, V.V. (2014) 'Basma', in *Orthodox Encyclopedia.* Moscow: Orthodox Encyclopedia, vol. 4, pp. 375–376. Available from: https://www.pravenc.ru/text/77656.html (accessed: 29.04.2022). (In Russ.)
7. Igoshev, V.V. (2012) 'Silver basma plate case of Old Russian icons from St. Catherine's Monastery in the Sinai. Research and attribution', in Trezvov, A.V., Livshits, L.I. and Yakhont, O.V. (eds) *Research in the conservation of cultural heritage* [Conference proceedings], issue 3. Moscow: Indrik, pp. 113–138. (In Russ.)
8. Melnik, A.G. (2011) 'Hand-Span sized icons of the Russian saints in the 16th to the early 17th century', *Drevnyaya Rus'. Voprosy medievistiki = Old Russia. The questions of Middle Ages,* (2), pp. 77–88. (In Russ.)
9. Ivanovskaya, V.I. (2006) *Artistic church metal in Moscow in the last third of the 19th – early 20th centuries.* Cand. Art sci. thesis. Abstr. Moscow: Moscow State Stroganov University of Design and Applied Arts. (In Russ.)
10. Makhan'ko, M.A. (2014) 'Decorative and applied art', in Patriarch Kirill (ed.) *Orthodox encyclopedia.* Moscow: Orthodox Encyclopedia, vol. 14, pp. 334–340. Available from: https://www.pravenc.ru/text/171620.html (accessed: 03.09.2022). (In Russ.)
11. Alimova, L.B. (2007) *Art industry in Russia in the 18th and early 20th centuries: production of decorative-applied luxury.* Dr. Historical sci. thesis. Abstr. Chelyabinsk: Chelyabinsk State University. (In Russ.)
12. Postnikova-Loseva, M.M., Platonova, N.G. and Ul'yanova, B.L. (1983) *Goldsmithing and Silversmithing of the 15th–20th centuries. (In Russia and Soviet Union).* Moscow: Nauka. (In Russ.)
13. Lobatskaya, R.M. and Berman, E.A. (2021) 'Jewelry of Irkutsk as the largest provincial jewelry center of Siberia in 18th – 19th centuries', *Izobrazitel'noye iskusstvo Urala, Sibiri i Dal'nego Vostoka = Fine arts of the Urals, Siberia and the Far East,* (2), pp. 80–89. doi:10.24412/cl-35763-2021-2-80-89. (In Russ.)
14. Walczak, D. (2021) 'Icon in a shining framework in every house. Riza-covered (folezh) icons in Russia at the turn of the 19th and 20th centuries', *Studia Humanitatis,* (4), pp. 1–9. Available from: https://st-hum.ru/content/valchak-d-ikona-v-siyayushchem-oklade-v-kazhdom-dome-podokladnye-folezhnye-ikony-v-rossii-na (accessed: 08.05.2022). (In Russ.)
15. Pereyatenets, V.I. (2003) *Russian antiques*. Saint Petersburg: Paritet. (In Russ.)
16. Piskunova, A.K. and Skvortsov, A.I. (2016) 'Embroidered glasswork from the icons of the three-part Deesis from the collection of the Dormition Cathedral in Vladimir', *Molodoy uchenyy = Young scholar*, (14), pp. 302–305. Available from: https://moluch.ru/archive/118/32738/ (accessed: 06.05.2022). (In Russ.)
17. Moiseyenko, E. (1978) *Russian embroidery: 17th – early 20th centuries. The Hermitage collection.* Leningrad: Khudozhnik RSFSR Publishers. (In Russ.)
18. Velizhanina, N.G. (1993) 'Old Believer icons with incised copper castings', in Gnutova, S.V. (ed.) *Russian copper casting* [Collection of articles], issue 1. Moscow: Sol Sistem, pp. 81–87. (In Russ.)

Информация об авторе

Субботина Евгения Васильевна, научный сотрудник отдела хранения, Приморская государственная картинная галерея, Владивосток, Российская Федерация; e-mail: libri_sibyllini@mail.ru.

Information about the author

Evgenia Vasilievna Subbotina, Research Associate of the Storage department, Primorye State Art Gallery, Vladivostok, Russian Federation; e-mail: libri_sibyllini@mail.ru.

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

Статья поступила в редакцию 16.02.2022; одобрена после рецензирования 26.05.2022; принята к публикации 30.05.2022.
The article was received by the editorial board on 16 Feb 2022; approved after reviewing on 26 May 2022; accepted for publication on 30 May 2022.

Искусство Евразии. 2022. № 2 (25). С. 166-171. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2022, (2), pp. 166-171. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 75.046+726.591.1(470.317)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.02.016

История изучения костромского церковного искусства с 1958 по 1991 год

Сулоев Иван Николаевич [a]

[a] *Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Кострома, Российская Федерация*
[a] *iwdoroga@mail.ru*

Аннотация. В статье дается детальный обзор реставрационных работ в Свято-Троицком Ипатьевском монастыре и других храмах г. Костромы начиная с конца 1950-х — начала 1960-х годов. Показано, что костромские искусствоведы выводят начало формирования стиля костромских иконописцев из московской школы иконописи. Отмечено, что в ходе раскрытия фресок и икон реставраторами открывались новые шедевры древнерусского искусства, которые описывались и вводились в научный оборот. Приведены основные этапы данной реставрационной и научно-исследовательской работы; названы имена ведущих специалистов. Пояснено, что работа велась сначала на общероссийском, затем, существенно позднее, на региональном уровне, что было связано с отсутствием достаточного количества реставраторов и искусствоведов в Костроме.
Ключевые слова: реставрация, церковное искусство, фрески, иконы, Кострома.

Для цитирования: Сулоев И.Н. История изучения костромского церковного искусства с 1958 по 1991 год // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 2 (25). С. 166-171. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.02.016. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/865.

© Сулоев И.Н., 2022

Original article

The history of the study of Kostroma Church art from 1958 to 1991

Ivan N. Suloev [a]

[a] *Kostroma State Historical-Architectural and Art Museum-Reserve, Kostroma, Russian Federation*
[a] *iwdoroga@mail.ru*

Abstract. The article provides a detailed overview of the restoration work in the Holy Trinity Ipatiev Monastery and other churches in the city of Kostroma, which were carried out from the late 1950s — early 1960s. It is shown that Kostroma art critics deduce the beginning of the formation of the style of Kostroma icon painters from the Moscow school of icon painting. It is noted that during the opening of frescoes and icons by restorers, new masterpieces of ancient Russian art were discovered, which were described and introduced into scientific circulation. The main stages of this restoration and research work are given; names of leading experts are named. It is explained that the work was carried out first at the all-Russian, then, much later, at the regional level, which was due to the lack of a sufficient number of restorers and art historians in Kostroma.
Keywords: restoration, church art, frescoes, icons, Kostroma.

For citation: Suloev, I.N. (2022) 'The history of the study of Kostroma Church art from 1958 to 1991', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 166-171. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.02.016. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/865. (In Russ.)

Введение

В конце 1950-х — начале 1960-х гг. начались реставрационные работы в Свято-Троицком Ипатьевском монастыре и других храмах г. Костромы, что стало началом новой вехи в изучении костромского церковного искусства. В данной статье ставится задача изучения истории костромского церковного искусства с конца 1950-х — начала 1960-х гг. по 1991 г. При этом под костромским церковным искусством в данной работе понимаются предметы церковного искусства, находящиеся на территории Костромской губернии на момент революционных потрясений 1917 года. В работе использованы фактографически-систематизаторский, историко-хронологический, историко-системный методы.

Изучение костромского церковного искусства: систематизация, атрибуция

Изучение костромского церковного искусства шло на общероссийском и региональном уровнях. В 1958 году Ипатьевский монастырь получает статус памятника архитектуры государственного значения и становится музейным объектом. «Обследование стенописи Троицкого собора было выполнено специалистами лаборатории реставрации настенной живописи НИИ теории и истории архитектуры и строительной техники Академии строительства и архитектуры Украинской СССР» [1, с. 44], среди руководителей работы была Вера Григорьевна Брюсова — старший реставратор, кандидат искусствоведения [там же]. На основе результатов обследования стенописи Троицкого собора 30 мая 1961 года В.Г. Брюсовой в Институте истории искусств был прочитан доклад «Гурий Никитин и костромская школа живописи XVII в.», его текст упоминается в поздних статьях автора [2, с. 267]. В 1965 году выходит статья Брюсовой, посвященная творчеству Гурия Никитина. В работе автор датирует роспись складня-кузова[1] [3, с. 135] периодом с 1656 по 1662 год. По мнению искусствоведа, автором росписи являлся изограф Гурий Никитин [4, с. 41]. В конце статьи искусствовед характеризует иконописца «как человека высокой нравственной чистоты, пользовавшегося большим авторитетом среди современников» [4, с. 41].

В 1977 году выходит новая статья В.Г. Брюсовой, посвященная биографии Гурия Никитина. В статье публикуется документ из собрания Оружейной палаты, представляющий собой «конфликтное дело 7196 (1689) между архимандритом Новоспасского монастыря Игнатием и архимандритом суздальского Спасо-Евфимиевого монастыря Тихоном» [2, с. 267]. В конце статьи Брюсова делает вывод, что «найденный источник подтверждает право искусствоведческой науки пользоваться методикой сравнительного анализа как надежным способом атрибуции» [2, с. 267]. В 1982 году появляется монография В.Г. Брюсовой, подробно излагающая творческий путь Гурия Никитина [5]. В эти же годы выходят ее работы, посвященные Ипатьевскому монастырю [6; 7]. В период 1960 — начала 1980-х гг. Вера Григорьевна изучала биографию и творчество изографа и иконописца Гурия Никитина. Итогом ее исследования древнерусского искусства стал выход фундаментальной монографии, отдельный раздел которой посвящен костромским иконописцам. В конце параграфа искусствовед отмечает, что «творчество Гурия Никитина можно было сравнить с мощным фонтаном, вырвавшимся из глубин народного духа и блещущим самоцветами невиданной красоты, утверждающим драгоценные и прекрасные свойства человеческой души. Это был последний великий художник Древней Руси» [8, с. 109]. Таким образом, изучение костромской иконописи неразрывно было связано с реставрацией стенописи Троицкого собора Ипатьевского монастыря и икон и сводилось, в основном, к исследованию творчества Гурия Никитина. В то же время деятельность других иконописцев (Силы Савина, Любима Агеева) остается малоизученной.

В конце 1960-х гг. появляется книга Станислава Ивановича Масленицына, в которой рассматриваются древнейшие памятники истории и культуры Костромской области. Анализируя костромские иконы, автор замечает, что «с конца XVI — начала XVII века художники Костромского Заволжья начинают подражать мастерам годуновской школы. Иконописцев провинциальных центров привлекали в работах мастеров годуновской школы яркая красочность, свободное истолкование канонических сюжетов, занимательность повествования, отточенная техника исполнения» [9, с. 68]. В 1977 году выходит его статья, касающаяся иконы Богоматерь Феодоровская. В конце работы автор делает вывод, что «приведенный выше анализ легенды о “явлении” костромской иконы дает как будто бы основания предполагать, что наиболее близкой к первоначальной иконографии знаменитой иконы из Вышгорода является иконография костромской иконы» [10, с. 165]. Работы С.И. Масленицына посвящены отдельным аспектам древнерусской культуры Костромы. Во второй половине XX столетия некоторые костромские памятники, хранящиеся в центральных музеях, вводятся в научный оборот. В 1965 году появляется статья Н.Н. Померанцева, посвященная деревянной скульптуре. По мнению автора, «наиболее древней является Пятница XV века из церкви Параскевы Пятницы в Рыбной слободе города Галича Костромской области. Это, пожалуй, одно из замечательнейших произведений древнерусской пластики. Как тонко, графично очерчено волевое лицо с острым, проницательным грустным взглядом. Несмотря на нежность облика, в ней ощущается необыкновенная сила духа и вера в освобождение русской земли от татарского ига» [11, с. 36]. В 1971 году издается монография Н.А. Маясовой по древнерусскому лицевому шитью. В исследовании упоминается «пучежская» плащаница 1441 года, которая происходит из г. Пучеж Костромской губернии (Ивановская область), где она была обнаружена в 1930 г. [12, с. 16]. Во второй половине XX века костромские церковные ценности изучаются исследователями (С.И. Масленицын, Н.Н. Померанцев, Н.А. Маясова) в контексте проблем древнерусского искусства. Искусствоведы рассматривали отдельные костромские памятники, хранящиеся в том числе и в центральных музеях. В то же время цельного обобщения еще не происходит.

В данный период шло изучение церковного искусства на региональном уровне. В 1960-е гг. в стране активно начинает развиваться внутренний туризм. В Ипатьевском монастыре в 1958 году побывало 10 тысяч туристов [13, с. 50]. Вслед за этим в 1959 году выходит первый советский путеводитель по Ипатьевскому монастырю, во введении которого Н.П. Ерошин пишет: «монастырь воплотил многие передовые черты русской национальной культуры XVI–XVIII веков» [13, с. 3]. Рассматривая фресковую живопись, автор замечает, что «народные мастера-художники, создавая свои произведения, вкладывали в религиозные образы и легенды народный, жизненный смысл» [13, с. 33]. Путеводитель описывает монастырь еще до реставрации 1960-х гг. Поэтому в работе приводятся фотографии фресок еще с поздними поновлениями.

[1] Складень-кузов. Круг Гурия Никитина. 1670-е. Дерево, темпера. 63 х 36 (в закрытом виде). Происхождение: из Макарьево-Унженского монастыря. Поступление: 1919 г. из Древлехранилища Ипатьевского монастыря. Реставрация: 2000 г., реставратор Е.И. Бучило (ВХНРЦ) [3, с. 135]. Каталог «Иконы XV–XVII вв. в собрании Костромского музея-заповедника» размещен в открытом доступе по ссылке: http://kosmuseum.ru/science/izdaniya-i-publikatsii/katalogi/ikony-xv-xvii-vv-v-sobranii-kostromskogo-muzeya-zapovednika-1-2013/.

Реставрация и каталогизация костромской иконописи

Большую роль в реставрации памятников архитектуры сыграла К.Г. Тороп, которая через три года после окончания Великой Отечественной войны стала главным архитектором города Костромы, а с 1958 года — главным архитектором Костромской реставрационной мастерской [14, с. 142]. В 1965 году появляется ее путеводитель по Ипатьевскому монастырю, в котором приводится план монастыря и описание его памятников архитектуры [15]. В середине 1960-х гг. А.В. Кильдышев пишет работу, посвященную датировке фигур ангелов у западного портала галереи Троицкого собора Костромского Ипатьевского монастыря. В конце статьи реставратор делает вывод, что фигуры ангелов можно датировать периодом 1658–1659 гг., а авторами могли быть «Семен Павлов, Сергей Васильев Рожков, а также молодой Гурий Никитин и другие…» [16, с. 414]. В 1967 году Альберт Васильевич в Доме архитекторов в Москве в ходе отчета костромских реставраторов сделал доклад «О работе костромских изографов XVII в., о росписи Троицкого собора бывшего Ипатьевского монастыря»[2]. Обследование и реставрация стенописи Троицкого собора Ипатьевского монастыря способствовали изучению росписи и вводу их в научный оборот. В 1967–1969 гг. костромские реставраторы провели работы по раскрытию фресок храма Воскресения на Дебре. В конце 1960-х гг. А.В. Кильдышевым была написана работа, посвященная росписи данного памятника [18]. В 1971 году выходит путеводитель по храму Воскресения на Дебре, в котором рассматривается стенопись галерей. По мнению авторов, роспись сильно пострадала «от времени, но те фигуры, которые сохранились лучше других, привлекают зрелым мастерством, энергичной манерой письма» [19, с. 4]. Таким образом, в 1960–1970-х гг. большое значение в изучении костромского церковного искусства имели труды К.Г. Тороп и А.В. Кильдышева[3]. В первую очередь исследованию подверглись отреставрированные фрески Троицкого собора Ипатьевского монастыря и храма Воскресения на Дебре.

В 1950-х гг. началась систематическая работа по реставрации икон. В 1980 году появляется каталог Костромского областного музея изобразительных искусств. Отдельное издание посвящено русскому дореволюционному искусству. В каталоге приводятся данные о 29 иконах из коллекции музея [21, с. 13–20].

В 1985 году выходит книга В.Н. Лебедевой, посвященная музеям Костромской области. Во вступительной статье автор выделяет иконы «годуновской школы», характеристику которой дает на примере иконы «Архангел Михаил»: «В ней ощутимо влияние искусства Андрея Рублева в создании идеального образа, но в отличие от него утрачена многоцветность и прозрачность живописи, нет особой легкости и поэтичности. Палитра годуновских икон глуше, рисунок тяжелее» [22, с. 10]. В каталоге опубликованы фотографии и каталожные данные 12 икон из собрания Костромского областного музея изобразительных искусств [22, с. 233].

В 1980-х гг. начинается каталогизация собрания Костромского музея изобразительных искусств, в том числе и икон, приводятся их фотографии. В 1991 году выходит очередной альманах Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры «Памятники Отечества». Статья К.Г. Тороп и С.С. Катковой посвящена реставрации памятников архитектуры Костромской области, в том числе и Ипатьевского монастыря. Отдельно авторы затрагивают особенности реставрации стенописи Троицкого собора Ипатьевского монастыря [23, с. 36]. Следующая работа авторов посвящена иконам XVI–XVIII вв. По мнению авторов «событием в изучении местных живописных традиций» [23, с. 47] стало раскрытие иконы «Иоанн Богослов с Прохором на Патмосе и апокалипсисом». По мнению искусствоведов, «Апокалипсис» станет впоследствии излюбленной темой в творчестве костромских знаменщиков И. Агеева, В.И. Запокровского. Пристальное изучение и освоение художественного опыта этого произведения сформировало и творческий почерк выдающегося мастера Г. Никитина» [23, с. 47].

Таким образом, в конце 1950-х гг. начинается реставрация храмов и икон в Костроме, где большую роль сыграли К.Г. Тороп, А.В. Кильдышев, Г.Б. Губочкин. Данная многолетняя работа сопровождалась детальными искусствоведческими исследованиями костромского церковного искусства, в которых участвовал целый ряд авторов и которые происходили сначала на общероссийском,

[2] Доклад А.В. Кильдышева «О работе костромских изографов XVII в., о росписи Троицкого собора бывшего Ипатьевского монастыря» (1967, Дом архитекторов) упоминается в статье: Альберт Кильдышев «Когда мы работали в реставрации» [17, с. 49].

[3] Альберт Васильевич Кильдышев родился в 1937 году в Москве. После ареста отца семья переехала в Кострому. В 1964 году А.В. Кильдышев поступил на искусствоведческий факультет Ленинградского института живописи, ваяния и зодчества имени И.Е. Репина. В 1965 году перешел на работу в Костромскую реставрационную мастерскую. В 1970 г. погиб при реставрации стенописи Троицкого собора Свято-Троицкого Ипатьевского монастыря [20, с. 6]. После смерти реставратора его архив был обработан и передан в Государственный архив Костромской области. Некоторые работы вышли в 1990-е годы.

затем, существенно позднее, на региональном уровнях, что было связано с отсутствием достаточного количества реставраторов и искусствоведов в Костроме. При этом костромские искусствоведы выводят начало формирования стиля костромских иконописцев из московской школы иконописи.

Среди исследователей общероссийского уровня изучением церковного искусства занимались, прежде всего, В.Г. Брюсова, С.И. Масленицын, на региональном уровне — С.С. Каткова, А.В. Кильдышев, В.Н. Лебедева, К.Г. Тороп. Таким образом, реставрация и каталогизация икон позволила исследователям изучать и обобщать костромскую иконопись.

Список источников

1. Куколевская О.С. Стенопись Троицкого собора Ипатьевского монастыря : в 2 т. М.: Северный Паломник, 2008. Т. 1. 288 с.
2. Брюсова В.Г. К биографии Гурия Никитина // Археографический ежегодник за 1976 год. М.: Наука, 1977. С. 267–271.
3. Иконы XV–XVII веков в собрании Костромского музея-заповедника : каталог / сост. С.С. Каткова и Л.М. Москалева. Кострома: Костромаиздат, 2013. 180 с.
4. Брюсова В.Г. Новое о Гурии Никитине // Декоративное искусство СССР. 1965. № 4. С. 41–42.
5. Брюсова В.Г. Гурий Никитин. М.: Изобразительное искусство, 1982. 272 с.
6. Брюсова В.Г. Ипатьевский монастырь. Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство, 1968. 103 с.
7. Брюсова В.Г. Ипатьевский монастырь. М.: Искусство, 1982. 204 с.
8. Брюсова В.Г. Русская живопись 17 века. М.: Искусство, 1984. 339 с.
9. Масленицын С.И. Кострома. Л.: Аврора, 1968. 140 с.
10. Масленицын С.И. Икона «Богоматери Федоровской» 1239 г. // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность, искусство, археология. 1976. М.: Наука, 1977. С. 155–166.
11. Померанцев Н.Н. Русская деревянная скульптура // Декоративное искусство СССР. 1965. № 1. С. 33–39.
12. Маясова Н.А. Древнерусское шитье. М.: Искусство, 1971. 34 с.
13. Ерошин Н.П. Ипатьевский монастырь. Кострома: Костромское книжное издательство, 1959. 57 с.
14. Памятники архитектуры Костромской области. Каталог. Выпуск 1. Г. Кострома. Часть 3 / под общ. ред. В.Б. Корозина. Кострома: ГУИПП Кострома, 1998. 161 с.
15. Тороп К.Г. Ипатьевский монастырь. Путеводитель. Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство, 1965. 5 с.
16. Кильдышев А.В. О датировке стенописи XVII века западной галереи Троицкого собора Костромского Ипатьевского монастыря (фигуры ангелов у западного портала) // Стенопись Троицкого собора Ипатьевского монастыря : в 2 т. / автор-сост. О.С. Куколевская. М.: Северный Паломник, 2008. Т. 2. Прил. 2. С. 409–414.
17. Кильдышев А. Когда мы были в реставрации // Губернский дом. 2005. № 5-6. С. 47–50. URL: http://bibl-kostroma.ru/wp-content/uploads/2018/03/Guber-Dom_2005_5-6.pdf (дата обращения: 21.02.2022).
18. Кильдышев А.В. Фрески церкви Воскресения на Дебре: «История мироздания» и «Апокалипсис» в росписях галерей церкви Воскресения на Дебре в Костроме (1650–1652). Кострома: ЭКСМИ, 1996. 119 с.
19. Кильдышев А.В., Тороп К.Г. Церковь Воскресения на Дебре. Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство, 1971. 8 с.
20. Кильдышев А.В. Музыка человеческой души: стихи, страницы дневников, путевых заметок и писем. Воспоминания друзей. Кострома: Линия График Кострома, 2008. 223 с.
21. Костромской областной музей изобразительных искусств. Русское дореволюционное искусство: живопись, графика, скульптура : каталог / сост.: В. Лебедева, Л. Померанцева, Е. Сапрыгина, С. Тихонова. Л.: «Художник РСФСР», 1980. 208 с.
22. Музеи Костромской земли : альбом / сост. и авт. текста В.Н. Лебедева. Л.: Художник РСФСР, 1985. 243 с.
23. Каткова С.С., Тороп К.Г. Возрожденные шедевры // Памятники Отечества : альманах Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры. 1991. № 1 (23). С. 24–37.

References
1. Kukolevskaya, O.S. (2008) *Murals of the Trinity Cathedral of the Ipatiev Monastery*, vol. 1. Moscow: Severnyy Palomnik. (In Russ.)
2. Bryusova, V.G. (1977) 'To the biography of Gury Nikitin', in *Archeographic Yearbook for 1976*. Moscow: Nauka, pp. 267–271. (In Russ.)
3. Katkova, S.S. and Moskaleva, L.M. (eds) (2013) *Icons of the 15th – 17th centuries in the collection of the Kostroma Museum-Reserve*. Kostroma: Kostromaizdat. (In Russ.)
4. Bryusova, V.G. (1965) 'New about Guria Nikitin', *Dekorativnoye iskusstvo SSSR*, (4), pp. 41–42. (In Russ.)
5. Bryusova, V.G. (1982) *Gury Nikitin*. Moscow: Izobrazitel'noye iskusstvo. (In Russ.)
6. Bryusova, V.G. (1968) *Ipatiev Monastery*. Yaroslavl: Verkhne-Volzhskoye knizhnoye izdatel'stvo. (In Russ.)
7. Bryusova, V.G. (1982) *Ipatiev Monastery*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
8. Bryusova, V.G. (1984) *Russian painting of the 17th century*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
9. Maslenitsyn, S.I. (1968) *Kostroma*. Leningrad: Avrora. (In Russ.)
10. Maslenitsyn, S.I. (1977) 'Icon of Our Lady of Fedorovskaya, 1239', in *Monuments of culture. New discoveries. Writing, art, archeology. 1976*. Moscow: Nauka. (In Russ.)
11. Pomerantsev, N.N. (1965) 'Russian wooden sculpture', *Dekorativnoye iskusstvo SSSR*, (1), pp. 33–39. (In Russ.)
12. Mayasova, N.A. (1971) *Old Russian sewing*. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)
13. Yeroshin, N.P. (1959) *Ipatiev Monastery*. Kostroma: Kostromskoye knizhnoye izdatel'stvo. (In Russ.)
14. Korozin, V.B. (ed.) (1998) *Monuments of architecture of the Kostroma region*, issue 1, part 3. Kostroma: GUIPP Kostroma. (In Russ.)
15. Torop, K.G. (1965) *Ipatiev Monastery. Guide*. Yaroslavl: Verkhne-Volzhskoye knizhnoye izdatel'stvo. (In Russ.)
16. Kil'dyshev, A.V. (2008) 'On the dating of the murals of the 17th century of the western gallery of the Trinity Cathedral of the Kostroma Ipatiev Monastery (figures of angels at the western portal)', in *Murals of the Trinity Cathedral of the Ipatiev Monastery*, vol. 2. Moscow: Severnyy Palomnik, pp. 409–414. (In Russ.)
17. Kil'dyshev, A.V. (2005) 'When we were in restoration', *Gubernskiy dom*, (5-6), pp. 47–50. (In Russ.)
18. Kil'dyshev, A.V. (1996) *Frescoes of the Church of the Resurrection on Debra: "History of the Universe" and "Apocalypse" in the paintings of the galleries of the Church of the Resurrection on Debra in Kostroma (1650–1652)*. Kostroma: EXMI. (In Russ.)
19. Kil'dyshev, A.V. and Torop, K.G. (1971) *Church of the Resurrection on Debra*. Yaroslavl: Verkhne-Volzhskoye knizhnoye izdatel'stvo. (In Russ.)
20. Kil'dyshev, A.V. (2008) *Music of the human soul: poems, pages of diaries, travel notes and letters. Memories of friends*. Kostroma: Liniya Grafik Kostroma. (In Russ.)
21. Lebedeva, V., Pomerantseva, L., Saprygina, E. and Tikhonova, S. (1980) *Kostroma Regional Museum of Fine Arts. Russian pre-revolutionary art: painting, graphics, sculpture*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
22. Lebedev, V.N. (1985) *Museums of the Kostroma land*. Leningrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russ.)
23. Katkova, T.T. and Torop, K.G. (1991) 'Restored Masterpieces', in *Pamyatniki Otechestva*, (1), pp. 24–37. (In Russ.)

Информация об авторе
Сулоев Иван Николаевич, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник отдела хранения и изучения музейных предметов и коллекций, Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, Кострома, Российская Федерация; e-mail: iwdoroga@mail.ru.

Information about the author
Ivan Nikolaevich Suloev, Cand. Sc. (History), Senior researcher of the Department of storage and study of museum objects and collections, Kostroma State Historical-Architectural and Art Museum-Reserve, Kostroma, Russian Federation; e-mail: iwdoroga@mail.ru.

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

Статья поступила в редакцию 02.03.2022; одобрена после рецензирования 10.05.2022; принята к публикации 13.05.2022.
The article was received by the editorial board on 2 March 2022; approved after reviewing on 10 May 2022; accepted for publication on 13 May 2022.

Искусство Евразии. 2022. № 2 (25). С. 172-179. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2022, (2), pp. 172-179. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 75.046(571.51)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.02.017

Икона «Грозный воевода Небесных Сил Архистратиг Михаил» из собрания Красноярского художественного музея имени В.И. Сурикова: философско-искусствоведческий анализ

Шаклеина Елена Ивановна [a]

[a] *Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова, Красноярск, Российская Федерация*
[a] *elena-danilova@yandex.ru*

Аннотация. В статье представлен анализ иконографии образа «Грозный воевода Небесных Сил Архистратиг Михаил», написанного приенисейским мастером в XVIII веке. Выявлены различия в изображении с традиционным изводом, обозначена символика цвета, особенности композиции. Раскрыто значение атрибутов, сопровождающих изображение Архистратига Михаила. Отмечены черты, присущие иконописи Приенисейской Сибири, в которой в целом свойственны определенные вольности в иконографии и стиле, что можно объяснить удаленностью местных иконописцев от строгой столичной цензуры и отсутствием у них профессионального образования. Также рассмотрена актуальность образа для времени его написания. Обращение к образу Архангела Михаила объясняется широким его почитанием в Сибири как покровителя русского воинства и казачества.
Ключевые слова: иконопись, иконография, Архангел Михаил, воевода, Приенисейская Сибирь, православное искусство

Для цитирования: Шаклеина Е.И. Икона «Грозный воевода Небесных Сил Архистратиг Михаил» из собрания Красноярского художественного музея имени В.И. Сурикова: философско-искусствоведческий анализ // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 2 (25). С. 172-179. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.02.017. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/866.

© Шаклеина Е.И., 2022

Original article

Icon “Archistratege Michael the Voyevoda” from the collection of the Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov: philosophical and artistic analysis

Elena I. Shakleina [a]

[a] *Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov, Krasnoyarsk, Russian Federation*
[a] *elena-danilova@yandex.ru*

Abstract. This article deals with the analysis of the iconography of the image of the Archistratege Michael the Voyevoda (Commander of the Heavenly Host), painted by a Yenisei master in the 18th century. Differences in the image with the traditional rendition are revealed, the symbolism of color, composition features are indicated. The meaning of the attributes accompanying the image of the Archangel Michael is revealed. The features inherent in the icon painting of the Yenisei Siberia are noted, in which, in general, certain liberties in iconography and style are characteristic, which can be explained by the remoteness of local icon painters from strict metropolitan censorship, and their lack of professional education. The relevance of the image for the time of its writing is also considered: the appeal to the image of the Archangel Michael is explained by his wide veneration in Siberia, as the patron of the Russian army and the Cossacks.
Keywords: Russian icon painting, iconography, Archangel Michael, Voyevoda, Yenisei Siberia, Orthodox art

For citation: Shakleina, E.I. (2022) ‘Icon “Archistratege Michael the Voyevoda” from the collection of the Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov: philosophical and artistic analysis’, *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 172-179. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.02.017.
Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/866. (In Russ.)

Введение

Икона, будучи произведением религиозным, существенно отличается от светской живописи. «Для православия икона — богословие, вера, молитва, но богословие не в слове, а в красках, линиях, объемных формах» [1, с. 17], символах. Ее задача как овеществленного образа — привести верующего к божественному первообразу. Русский иконописец и реставратор Монахиня Иулиания (Соколова) в своей книге «Труд иконописца» отмечает: «Церковь в художественном изображении хочет дать (верующему) не просто красивые картинки, вызывающие эстетическое наслаждение,— в нем она желает, прежде всего, выразить свое учение, догматы; изображение, тесно связанное в храме с богослужением и богословием, получает высшее назначение — служить вечному спасению человека» [2, с. 50]. Соответственно, в статье представлена попытка трактовать изобразительный язык иконы «Грозный воевода Небесных Сил Архистратиг Михаил» из собрания Красноярского художественного музея имени В.И. Сурикова. В качестве методов использованы иконографический анализ, стилистический анализ, а также элементы историко-генетического метода.

Композиционная схема иконы и особенности иконографии

На иконе из собрания Красноярского художественного музея имени В.И. Сурикова изображен Архангел Михаил, скачущий на красном крылатом коне. Пламенный огнеликий архангел трубит, возвещая конец времен. Левой рукой он воздел Евангелие и горящую кадильницу, в правой руке держит копье, увенчанное крестом, которым повергает рогатое чудовище — сатану, в клубящийся водный поток. Позади крылатого коня изображен

1. **Грозный воевода Небесных Сил Архистратиг Михаил.** Вторая половина XVIII в. Неизвестный иконописец. Приенисейская Сибирь. Дерево, паволока, левкас, темпера. Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова, инв. КХМ 8621, Ж-2096

2. **Образ Иисуса Христа. Фрагмент иконы «Грозный воевода Небесных Сил Архистратиг Михаил».** Вторая половина XVIII в. Неизвестный иконописец. Приенисейская Сибирь. Дерево, паволока, левкас, темпера. Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова

рушащийся город. Между руками архангела переброшена радуга. В верхнем левом углу иконы в небесном сегменте изображен образ Иисуса Христа перед горним престолом. Одеяние архангела повторяет доспехи римского полководца: голубая туника, поверх которой надет металлический доспех; за спиной развевается алый воинский плащ, перекинутый через правое плечо, на его голове золоченый венец (рис. 1).

Икона храмовая, довольно большого размера — 77 х 59 х 3 см, написана на щите, скрепленном из двух кедровых досок. На обороте щит имеет две сквозные врезные шпонки. С лицевой стороны икона покрыта левкасом с паволокой, живопись темперная. Образ поступил в музей в 2000 г. по закупке из антикварного магазина, куда был привезен из Новоселовского района Красноярского края. В 2002 году икона была отреставрирована художником-реставратором Д.Г. Ильиным.

Святой Архангел Михаил — главный архангел, упоминаемый в ряде библейских книг. В православной традиции его также называют Архистратигом (от греч. «главнокомандующий»), он почитается как глава святого воинства всех ангелов и архангелов [3], борец с дьяволом и силами зла, защитник каждого праведного христианина. Он как всесильное оружие, которое по Божьей воле может победить любое зло.

Истоки иконографии образа Архистратига Михаила, грозного воеводы небесных сил, исследователи видят в изображениях на военных знаменах. Так, Архангел Михаил в воинском облачении, верхом на коне, был изображен на «Большом стяге» 1560 года Ивана Грозного и на знамени Большого полка при царе Алексее Михайловиче, около 1654 года. Самые ранние иконы на этот сюжет дошли до нас от первой половины XVII столетия. «Изображение Архангела как всадника Апокалипсиса с многочисленными аллюзиями на тексты

Откровения Иоанна Богослова появляется только во второй половине XVII века в связи с церковной реформой, породившей в обществе острое ощущение “близкого конца” света и переживания “последних времен”. Появление толкований на книгу Апокалипсиса способствовало созданию новых иконографических изводов, в том числе “Архангела Михаила грозных сил воеводы”, где “князь Апокалипсиса” выступает в момент его единоборства с дьяволом в решающей эсхатологической битве против зла. В старообрядческой среде этот сюжет, особенно в XVIII — первой половине XIX века, приобрел невероятно широкое распространение» [4, с. 91].

Несмотря на то что икона восходит к традиционному иконографическому прототипу с изображением грозного воеводы небесных сил в воинских одеждах с сопровождающими его атрибутами: конь, труба, Евангелие, кадило, копие, радуга, икона заметно отличается от общепринятой иконографической схемы. На иконе из собрания Красноярского художественного музея (КХМ) конь изображен не в профиль, как этого требует иконописный канон, а в фас, стоящим на дыбах, с поднятыми передними ногами, направленными на зрителя (молящегося). При довольно больших размерах иконного щита образ скачущего прямо на зрителя огненного коня воспринимается особенно интенсивно. Тело всадника за счет красного цвета и общего диагонального расположения визуально сливается с телом коня. Таким образом, центральный действующий персонаж гипертрофирован, максимально приближен к зрителю. Огненные крылья коня буквально выходят за рамки иконного щита, а если вспомнить, что икона в православной традиции воспринимается как окно в горний мир, то в данном случае божественная энергия проявляется в мир тварный, снисходит к человеку.

В данном памятнике перспектива как таковая отсутствует, однако иконописец передает глубину пространства путем наложения планов один на другой. На переднем плане изображен всадник на огненном коне, попирающий дьявола, за ними — гибнущий в водном потоке город. Фоном изображения служит темно-синее небо, переходящее ближе к центру в голубое, и полоса темно-коричневого позема в виде гряды холмов с кустиками. При этом архангел и верхняя часть крылатого коня расположены на фоне неба, дьявол и гибнущий в огне город отделены от верхней части полосой позема и находятся на фоне серых клубящихся потоков.

Таким образом, пространство иконы можно визуально разделить на две неравные части. Верхняя часть — архангел, восседающий на коне; нижняя, занимающая примерно одну треть от всего изображения,— поверженный дьявол, пронзенный копьем, который хватается когтистой лапой за переднее копыто коня, пытаясь противостоять ему. Соединяются и разделяются эти две части полосой земли, ярко выраженная горизонталь которой поддержана тонкой, но ясно выделяющейся черной полосой подпруги коня. Эти два визуальных пространства — верхнее («божественное») и нижнее («дьявольское») — контрастируют по цвету и по своей доминирующей направленности. В верхней части преобладает вертикаль, в нижней — горизонталь. В «божественном» пространстве яркие, насыщенные, локальные цвета, в «дьявольском» — неясные, смешанные.

Особенности колорита иконы

В иконописи очень важна символика цвета. Она закреплена в православной традиции достаточно жестко. Так, например, белый цвет имеет значение чистоты и святости, золотой — божественного света. Красный цвет, преобладающий в произведении, символизирует жертву Иисуса Христа, его кровь, пролитую ради спасения людей, любовь Бога к человеческому роду. Также красный — это цвет царственного торжества справедливости и победы над злом, цвет огня веры. Синий и голубой — цвета небесной тверди, символизируют в иконописи чистоту и целомудрие, стремление мира к Богу, это цвет истины, смирения, бессмертия, благочестия. Синий опосредует связь между небесным и земным, между Богом и человеком, его готовность принять для себя присутствие и силу Бога. Золотой цвет в иконописи используется в написании фона и нимбов святых, он символизирует вечный свет и Божье присутствие — цвет вечности и благодати. Перечисленные цвета присутствуют исключительно в верхней части изображения. Все они представлены в радуге над головой архангела и в Евангелии. Радуга в иконописи трактуется как образ сияния божественной славы. Красный, синий, голубой, золотой — цвета «божественного» мира, правильного и совершенного.

В нижней части изображения превалируют серый, коричневый и черный цвета, которые имеют в иконописании сугубо негативную символику. Коричневый — цвет голой земли, праха, всего тленного и временного. Серый цвет очень редко используется в иконописи. Он трактуется как цвет неясности, пустоты, небытия, пепла. Возникает от смешения белого и черного, добра и зла. Черный — цвет вечной темноты, греха, смерти, ада, отсутствия благодати. Ярким черным контуром обведено тело рогатого чудовища — дьявола.

Фигуры архангела и коня также имеют едва заметный контур красного цвета. Сильнее всего он проявлен на нимбе. По древней иконописной

3. **Надпись «Врагу оскудеша…». Фрагмент иконы «Грозный воевода Небесных Сил Архистратиг Михаил».** Вторая половина XVIII в. Неизвестный иконописец. Приенисейская Сибирь. Дерево, паволока, левкас, темпера. Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова

традиции золотой нимб святых обводится красным цветом на завершающем этапе написания образа — как знак явления божественной энергии. Два персонажа и их два мира противопоставлены друг другу во всех своих проявлениях. Соединяются «божественное» и «дьявольское» (греховное) начала в пространстве земли, где дьявол хватает коня за копыто. Место, наиболее приближенное к зрителю, дает понять, что битва эта происходит на земле, всегда, от начала времен, в том числе здесь и сейчас.

Значимые атрибуты образа Архангела Михаила в иконе

Обратимся к трактовке атрибутов, сопровождающих Архангела Михаила. На многих старообрядческих иконах каждый атрибут сопровождается текстом, раскрывающим его смысл. В левой руке архангела Евангелие — слово Божие, которое часто сопровождается текстом «от Евангелия изыде слово по всей Вселенней». Также в левой руке архангел держит кадило с горящими углями, распространяющее запах фимиама — «от кадила изыде благовоние по всей Вселенней». В правой руке Михаил держит копие — «яко оружием побеждая да победит». В его устах золоченая труба, звуки которой призовут души умерших на Страшный суд в последние времена — «от трубы изыде глас образует второе пришествие Христово». Престол в верхнем углу сопровождается надписью — «готов престол Твой Боже в век и вовек века». Эти пояснительные надписи, которые можно увидеть на других иконах Архангела Михаила, свидетельствуют о вневременности образа, о том, что действие происходит в вечности. Всегда готов Божий престол, и по всей Вселенной распространяется слово Божие.

Обратим еще раз внимание на образ архангела. Взгляд Михаила направлен влево, в то время как взгляд коня направлен вправо. Поскольку, как уже говорилось выше, они воспринимаются как единое существо (объединены цветом, оба имеют крылья и размещены в верхней части изображения), то можно судить о том, что это существо всевидящее и всеслышащее — у коня четко обозначены уши. Внимание этого существа распространено во все стороны, «во все концы Вселенной», от него ничего не ускользнет, оно ничего не оставит незамеченным.

Фигура коня является самой динамичной в иконе, буквально прорывающего пространство, также в динамике находится фигура дьявола. В то время как наездник внешне бесстрастен, статичен, его лик не выражает никаких эмоций. В его правой руке мы видим уздечку, он одной рукой сдерживает порыв коня, животное начало. Морда коня написана иконописцем очень необычно, она напоминает не морду животного, а скорее лицо человека. Конь как бы доверительно улыбается, он посланник Бога и исполнитель божественной воли, в отличие от дьявола с его устрашающим звериным оскалом пасти.

В верхнем левом углу, в «божественном» пространстве в обрамлении облаков на золотисто-желтом фоне помещена икона Христа. К сожалению, его лик не сохранился, о том, что это именно Он, мы можем судить по хитону красного цвета, синему гимматию и крещатому нимбу, традиционно так в иконописи изображают Иисуса Христа. Престол здесь изображен белым цветом, но он пуст. Изображение иконы среди облаков свидетельствует о зримом присутствии божественного начала, о его благословении, о том, что архангел здесь выступает как божественный посланник.

Верхняя часть изображения визуально вписана в круг, начало его прослеживается в очертаниях радуги, затем окружность продолжается в нижних очертаниях крыльев коня, завершается она в дугообразной черной полосе подпруги, на животе коня. Окружность является символом бесконечности, божественности. В нижней части изображения конь задними ногами попирает дьявола, а тот, в свою очередь, пытается ему сопротивляться. При этом тело дьявола распростерто вдоль нижней границы иконы. Его хвост, закрученный спиралью, повторяет завитки сероватобелых клубящихся водоворотов. Пасть рогатого чудища архангел пронзает копьем, увенчанным шестиконечным крестом,— символ того, что зло побеждается жертвой Христа на кресте, его жизнью, его словом.

Справа от дьявола в водном потоке показан пылающий гибнущий город. Над полосой позема слева имеется надпись: «Врагу оскудеша оружия в конец и грады разрушил еси погибе память его с шумом». Полный текст, взятый из Псалтири, звучит так: «По воле Твоей вскипает море, у врага совсем не стало оружия, и города Ты разрушил, погибла память их с ними. Но Господь пребывает вовек; Он приготовил для суда престол Свой, Он будет судить вселенную по правде, совершит суд над народами по правоте» (Псалом 9: 7–8). В псалме речь идет о Страшном суде, когда Господь будет судить все души по делам их. Этот текст — как напоминание о том, что если человек совершает грех, то его настигнет возмездие. Визуальный образ падшего города в то же время является напоминанием о погрязших в грехе городах Содоме и Гоморре, стертых Богом с лица земли. В них не нашлось ни одного праведника, ради которого Господь мог бы их пощадить. Также гибнущий в водном потоке город можно рассматривать как символ человеческой души, отдавшейся дьяволу, которая погибнет, если не встанет на путь добра и веры.

Борьба между добром и злом происходит внутри каждого человека ежедневно. От того, какую сторону он выберет, зависит, сможет ли он спасти свою душу. Главная цель человеческой жизни — побороть в себе дьявольское начало и соединиться с Богом, сделать правильный выбор. Господь по своей беспредельной любви указывает человеку правильный путь — это путь Евангелия и веры. Архангел Михаил как проводник божественной воли указывает молящемуся на то, что надо быть бдительным, внимательно распознавать в себе зло и искоренять его.

Черты иконописной традиции Приенисейской Сибири

Икона Архангела Михаила написана в XVIII веке иконописцем Приенисейской Сибири. Исследователи сибирской иконописи отмечают широкое распространение традиционного извода иконы Архангела Михаила грозного воеводы в Сибири. Н. Велижанина в книге «Небесные всадники. Сибирская народная иконопись и мировые мифологические традиции» отмечает: «Тобольская епархия, полагая, что в присоединении Сибири к России главное — возможность ее христианизации, создавала культ казаков-первопроходцев, в особенности дружины Ермака. В этом контексте принесение казаками в 1592 году иконы Архангела Михаила Воеводы в Сибирь и особое ее почитание не могли не способствовать популяризации данного сюжета» [5]. Архангел Михаил широко почитался как покровитель русского воинства, в том числе и казачества. Вероятно, местным русским населением он воспринимался как Святой воин, борющийся с силами зла, что было особенно актуально в период активной христианизации Сибири.

Изображение архангела, борющегося с дьяволом как проявлением греха, было особенно значимо для местного населения. Сибирь всегда была местом ссылки, куда отправлялись отбывать наказание разбойники и политические заключенные. В середине XVII века в ссылку в Енисейск и другие сибирские остроги идут старообрядцы различных толков, признанные раскольниками. К тяжелым последствиям, как указывает в очерках о Енисейске протоиерей Геннадий Фаст, «привел в середине и конце XVII века в Сибири недостаток женщин среди русских, так как первопроходцами и ссыльными были преимущественно мужчины. Начался разврат. Сибирский архиепископ Макарий возмущался бесчинствами в брачных делах, тем, что мужья продавали своих жен, отцы — дочерей, иные женщины — сами себя» [6, с. 12–13]. Многие вступали в браки с инородцами, что также считалось грехом. «Коснулась Енисейска даже работорговля инородцами, вообще распространенная в Сибири в XVII–XVIII веках. Правительственными указами это запрещалось, но работорговля продолжалась» [там же]. Нравственность в то время определялась православной верой. Строительство многочисленных каменных храмов в Енисейске — торговой столице Приенисейского края — было своего рода возможностью замолить и искупить свои грехи. Образ Архангела Михаила был очень актуальным и необходимым для своего времени. Настолько же эта икона актуальна и для наших современников.

Заключение

Таким образом, философско-искусствоведческий анализ иконы «Грозный воевода Небесных Сил Архистратиг Михаил» показывает особенности композиционной схемы, колорита, значимых атрибутов, а также иконографии, характерной для иконописи Приенисейской Сибири. В рассматриваемом памятнике четко прослеживаются приемы и особенности художественного языка, которые использует иконописец, преследуя основную цель иконописи — привести человека посредством иконописного образа к Богу. Местный сибирский иконописец неслучайно по-особому решает композиционный строй иконы, позволяет себе отойти от общепринятых канонов и правил в изображении коня. Сибирской иконе в целом свойственны определенные вольности в иконографии и стиле. Объяснить это можно удаленностью местных художников от строгой цензуры. Кроме того, в Сибири у иконописцев не было возможности получить профессиональное образование, многие в качестве образцов использовали привезенные иконы или их графические изображения. Известно, что широкое знакомство русских иконописцев с западноевропейскими образцами светской и религиозной живописи не только в Москве и Петербурге, но и в провинции, привело к появлению икон, в которых соединились привычные иконописные приемы с элементами, заимствованными из других видов искусства. Возможно, иконописец решается на необычный для иконного изображения ракурс, чтобы сделать произведение более понятным и привлекательным для своих современников.

Список источников

1. Шкаруба Л.М. Основы иконоведения. Богословие в красках. Новосибирск: Свиньин и сыновья, 2008. 702 с.
2. Иулиания (Соколова М.Н.). Труд иконописца. Сергиев Посад: Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1995. 158 с.
3. Серова И. Архангел Михаил и ангельское воинство. СПб.: Глаголь Добро, Азбука-Аттикус, 2011. 192 с.
4. Бенчев И. Иконы ангелов. Образы небесных посланников. М.: Интербук-бизнес, 2005. 249 с.
5. Велижанина Н. Небесные всадники. Сибирская народная иконопись и мировые мифологические традиции // Сибирские огни. 2001. № 5. С. 210–218.
URL: http://сибирскиеогни.рф/content/nebesnye-vsadniki-0 (дата обращения: 06.12.2021).
6. Фаст Г., Глухова В. Енисейск православный : исторический очерк. Красноярск: Класс Плюс, 2018. 542 с.

References

1. Shkaruba, L.M. (2008) *Fundamentals of iconography. Theology in colors*. Novosibirsk: Svin'in i synov'ya. (In Russ.)
2. Iulianiya (Sokolova, M.N.) (1995) *The work of an icon painter*. Sergiev Posad: Trinity Lavra of St. Sergius. (In Russ.)
3. Serova, I. (2011) *Archangel Michael and the angelic host.* Saint Petersburg: Glagol' Dobro, Azbuka-Attikus. (In Russ.)
4. Benchev, I. (2005) *Icons of angels. Images of heavenly messengers*. Moscow: Interbook Business. (In Russ.)
5. Velizhanina, N. (2001) 'Sky riders. Siberian folk iconography and world mythological traditions', *Sibirskiye ogni*, (5), pp. 210–218. (In Russ.)
6. Fast, G. and Glukhova, V. (2018) *Orthodox Yeniseisk*. Krasnoyarsk: Class Plus. (In Russ.)

Информация об авторе

Шаклеина Елена Ивановна, старший научный сотрудник, Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова, Красноярск, Российская Федерация; e-mail: elena-danilova@yandex.ru.

Information about the author

Elena Ivanovna Shakleina, Senior Researcher, Krasnoyarsk Art Museum named after V.I. Surikov, Krasnoyarsk, Russian Federation; e-mail: elena-danilova@yandex.ru

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

Статья поступила в редакцию 01.03.2022; одобрена после рецензирования 26.05.2022; принята к публикации 28.05.2022.
The article was received by the editorial board on 01 March 2022; approved after reviewing on 26 May 2022; accepted for publication on 28 May 2022.

Искусство Евразии. 2022. № 2 (25). С. 180-187. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2022, (2), pp. 180-187. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 7.071.1(571.15)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.02.018

Новые факты биографии алтайского иконописца В.Ф. Балыкина

Школина Евгения Викторовна [a]

[a] *Государственный художественный музей Алтайского края, Барнаул, Российская Федерация*
[a] *SPIN-код: 9397-4704, shkolinaev@mail.ru*

Аннотация. Статья представляет новые факты из жизни алтайского иконописца В.Ф. Балыкина, которые стали известны после изучения документов в Государственном архиве Алтайского края. В преддверии выхода музейного научного каталога с подробным описанием авторских иконографий и биографической статьей были выявлены неточности прошлых исследований в биографии художника, установлены члены его семьи. Также стал очевидным вопрос ученичества, который не раз поднимался у искусствоведов, наблюдавших разноплановое творчество мастера. В статье использованы источники о жизни и творчестве Балыкина, ранее не упоминавшиеся в библиографии исследований об этом иконописце.
Ключевые слова: иконопись, старообрядцы, В.Ф. Балыкин, иконописец, православие, Алтай

Для цитирования: Школина Е.В. Новые факты биографии алтайского иконописца В.Ф. Балыкина // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 2 (25). С. 180-187. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.02.018. URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/873.

© Школина Е.В., 2022

Original article

New facts of the biography of the Altai icon painter V.F. Balykin

Evgeniya V. Shkolina [a]

[a] *State Art Museum of the Altai Krai, Barnaul, Russian Federation*
[a] *shkolinaev@mail.ru*

Abstract. This article presents new facts from the life of the Altai icon painter Vikula Balykin, which became known after studying the documents in the State Archive. The author conducted this study in anticipation of the publication of the museum's scientific catalog with a detailed description of the author's iconography and a biographical article. It is important that the inaccuracies of past research in the artist's biography were revealed, members of his family were identified. The question of apprenticeship, which has been raised more than once by art historians who have observed the master's diverse work, also became obvious. The article uses sources about the life and work of Balykin, which were not previously mentioned in the bibliography of studies about this icon painter.
Keywords: icon painting, Old Believers, Vikula Balykin, icon painter, Orthodox art, Altai

For citation: Shkolina, E.V. (2022) 'New facts of the biography of the Altai icon painter V.F. Balykin', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 180-187. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.02.018. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/873. (In Russ.)

Введение

В 2022 году по итогам научно-исследовательской работы в Государственном художественном музее Алтайского края сектором «Русское православное искусство» был подготовлен научный каталог «Иконы В.Ф. Балыкина из собрания ГХМАК». Он включал в себя биографию алтайского иконописца, вступительную статью о творчестве мастера и аннотированные описания 51 иконографии. Во время исследования выявились неточности биографических данных алтайского иконописца и потребовался поиск дополнительных источников о жизни и семье В.Ф. Балыкина в Государственном архиве Алтайского края.

Необходимо вспомнить, какова история открытия имени Викулы Балыкина. В 1993 году после поступления в музей трех крупноформатных, «похожих по технике исполнения и особенностям иконографии, по визуальным данным определенным как старообрядческие храмовые иконы с необычными сюжетами: "Троица Новозаветная" и "Символ веры"» [1, с. 148], сотрудники узнали о владелице одной из них. По сведениям коллекционера, принесшего иконы в музей, в алтайском селе Залесово проживала родственница местного иконописца. Встреча с Верой Михеевной Балыкиной, женой старшего сына Антипа залесовского мастера, жителями села, помнившими иконописца, работа с архивным делом КГБ помогли сотрудникам (Л.Г. Красноцветовой) обрести имя и восстановить судьбу удивительного человека [там же]. Эти данные многократно были опубликованы в научных и научно-популярных изданиях, средствах массовой информации, размещены в интернете.

На основе уголовного дела Балыкина было принято считать годом рождения — 1860 г., местом — деревню Чулпаниха Кляндинской (Кияндинской) волости Свияжского уезда Казанской губернии. Далее везде приводились сведения из этих же документов о том, что Балыкин в 1930 г. был лишен избирательных прав, в 1931 г. был судим по ст. 79–1 за умышленное уничтожение скота. Его приговорили к двум годам лишения свободы и штрафу в триста рублей. Документы описи имущества гласили, что у семьи было: дом, амбар,

1. **В.Ф. Балыкин. Троица Новозаветная.** Начало XX в. Дерево, паволока, левкас, темпера, серебро. 61 х 52,5 х 4,2. ГХМАК. Фото: В.Н. Попов

два хлева, баня, телега, две литовки, столько же серпов, стул и две курицы. После штрафа и ареста мастер писал дома плакаты для милиции. 29 апреля 1932 года Балыкин получил окончательный приговор по статьям 58/10 и 59/2 «за контрреволюционную повстанческо-пораженческую агитацию». Избежать расстрела удалось «по причине преклонного возраста и нетрудоспособности». Он вместе с кулаками был выслан в Чулым. Его жену тоже сослали, но в другой город Сиблага — Нарым. Дальнейшая судьба иконописца была неизвестна. Последнее подтверждение о судьбе Балыкина в архивной папке КГБ значилось датой 21.01.1932 и документом о направлении его в город Томск. Реабилитация состоялась только 26.09.1992 [2, с. 53].

Сразу после интервью Веры Михеевны с исследователем Л.Г. Красноцветовой в прессе и научных конференциях прозвучали слова снохи о том, что мастер родился приблизительно в 1870 году [3, с. 98]. В 10-летнем возрасте он «переехал с семьей на Алтай, где обосновался в селе Шмаково, которое сейчас входит в состав села Залесово. Жителями этого села, известного с 1711 года, были именно старообрядцы, относящиеся к общине белокриницкого согласия. <…> После провозглашения Манифеста о свободе вероисповедания в 1905 году община была официально зарегистрирована, в селе построили молитвенный дом, при котором открылась школа грамоты, а чуть позже в 1914 году возвели деревянную церковь Казанской Божьей Матери» [1, с. 149].

Из воспоминаний жены старшего сына: «Принадлежавший этой вере Викула Федорович был начитанным, грамотным и набожным человеком» [1, с. 148]. С детства повредивший правую ногу и хромавший, он рано пристрастился к чтению. Вера Михеевна поведала о красивом добром человеке, с темно-русыми кудрями и длинной бородой. «Строго соблюдая каноны, мастер дома писал иконы и ходил петь на клирос. <…> При этом всегда во время работы он пел молитвы и читал духовные стихи, “опуская разум в сердце”, добиваясь внутренней гармонии, смирения и благоговения, как любой русский иконописец. <…> После революции Балыкин приобрел официальный патент и делал иконы на заказ или продавал их на базаре» [там же], он работал вплоть до 1930 года. В последнее время мастер работал краской, какой «пол и стены красят» [3, с. 100]. Это было время, когда религиозная жизнь старообрядческих приходов повсеместно стала сворачиваться и жестоко подавляться.

Если год рождения иконописца, упомянутый родственницей, не совпадал с материалами дела, то последний год его жизни (1932) и в ее воспоминаниях обрывался именно этой датой. Сначала почти одновременно от родителей пришли письма с просьбой выслать сухари. Детям удалось послать немного денег, но переводы также одновременно вернулись с одинаковым бездушным штампом: «Адресат выбыл» [2, с. 53]. Чтобы спастись от репрессий, старший сын Антип с семьей вынужден был покинуть отчий дом. Его имя и имена членов семьи встречаются сейчас в интернете в выложенных в сеть списках жителей п. Лапинка Залесовского района[1].

Новые сведения к биографии алтайского иконописца В.Ф. Балыкина

Расхождение в фактологических данных биографии мастера привело в 2022 году к решению вновь обратиться к уголовному делу Викулы Балыкина и сделать запрос в Государственном архиве на дела членов его семьи (в первую очередь жены Балыкина, сосланной в Нарым), которые бы пролили свет на некоторые аспекты. Ведь даже имя супруги иконописца было неизвестно.

К сожалению, дело Викулы Федоровича полностью посмотреть не удалось, так как по решению Верховного Суда РФ 2011 года была установлена

[1] Плотников В. Залесовский район история забытых поселков // Одноклассники [Электронный ресурс]. URL: https://ok.ru/group/52176276422788/topic/69720194523268

2. **В.Ф. Балыкин.**
Спас Вседержитель.
Конец XIX –
начало XX в.
Алтай (с. Залесово).
Дерево, левкас,
темпера, серебрение.
30 x 24,8 x 1,9.
ГХМАК.
Фото: В.Н. Попов

3. **В.Ф. Балыкин.**
Богоматерь Казанская.
Первая треть XX в.
Алтай (с. Залесово).
Дерево, левкас,
темпера, серебрение.
29,5 x 22,4 x 2,8.
ГХМАК.
Фото: В.Н. Попов

законность 75-летнего запрета на доступ исследователей к архивным делам репрессированных в период существования СССР. Поэтому большая часть документов из дела была опечатана, и личная информация оказалась недоступна к просмотру. Тем не менее важным моментом для исследования его творчества и характеристики стали слова обвиняемого в протоколе допроса. Пожилой иконописец, обвиняемый по тяжелой статье, вины своей не признал. С его слов он «нигде не призывал к выступлениям на почве голода против власти и к разграблению общественных амбаров с хлебом. Нигде не агитировал против проводимой кампании». Только выступил на собрании, апеллируя к неправильной программе хлебозаготовок, которая привела к голоду. В заключении значилась его подпись на церковнославянском: «К сему В. Балыкинъ» [4, с. 15]. По печатным буквам, написанным с неровными элементами, был явлен характерный почерк мастера, который встречается в надписях на его иконах. А по тому, как Викула Федорович остался верен своим словам, несмотря на угрозу расстрела, можно судить о силе характера и крепких убеждениях человека, исповедовавшего старообрядчество. По мнению И.В. Куприяновой, которая в своей монографии упоминает Балыкина, «власть отождествляла староверов с непримиримой по отношению к колхозам частью крестьянства, выдвинув лозунг: “Борьба с кулачеством есть одновременно борьба со старообрядчеством”» [5. с. 153]. Авторитет среди односельчан и несгибаемую волю подтверждают и имеющиеся в деле иконописца свидетельские показания. Они указывают на то, что в годы жесточайших религиозных гонений и классовой вражды Балыкин собирал дома людей и читал им Библию. Свидетели упоминают и тот факт, что на момент выселения Викулы Федоровича из дома было изъято около 50 новых икон, что говорило о скорости его работы и, безусловно, о надежде на возвращение к прежней жизни, когда иконописанием можно было заработать, чтобы поддержать семью.

Среди просмотренных документов нам встретилось обвинительное заключение по делу обвиняемого, в котором возраст иконописца не совпадал с бланком допроса и значился — 60 лет [4, с. 20]. Дело жены Викулы Федоровича в архиве не обнаружилось. Хотя, по сведениям Веры Михеевны, супруга иконописца была сослана вслед за мужем, и от нее тоже перестали приходить весточки семье почти в то же время, что и от свекра.

Однако в отделе спецдокументации архива нашлось дело сына Акима, о котором до этого ничего не было известно. Аким был арестован

24 августа 1932 года по статье 58/10. Вскоре дело было прекращено, и его освободили из-под стражи вследствие действий, «не имеющих особо опасных последствий» [6, с. 44]. Поэтому все материалы оказались открыты полностью, и личные документы, содержащиеся в нем, помогли открыть новые факты.

Стало известно, что Аким родился в 1901 году, призван в Рабоче-крестьянскую Красную армию в 1921 году. Отделившись от отца в 1926 году, он вел крепкое хозяйство, считался середняком. Его семья имела: дом, амбар, хлев, баню, скотный двор. Сын был женат, у него было трое детей: Павел, Илья, Анисья. Аким во всём поддерживал отца, выступал с ним на собраниях, говорил правду о программе хлебозаготовок. Свидетели в деле упоминали, что в его доме до 1931 года часто останавливался священник (сват Попков) и собирались верующие старики. Сразу после высылки отца, чтобы избежать репрессий, он вступил в колхоз «Льновод». Авторитет в колхозе у Акима был весом. В июне 1932 года он по причине «нищеты» вышел оттуда вместе с владельцами 12 хозяйств, которые состояли в дружеских и родственных отношениях по отношению друг другу. Среди них был Бородин Прокофий Кондратьевич, который приходился Акиму тестем, и Журавлев Филипп Ефимович, который был его другом [6, с. 45].

Из архивных документов Аким предстает сильной, честной и смелой личностью. Во время отправки колхозников на лесозаготовки он ехать отказался, объясняя свое нежелание тем, что и люди, и лошади голодны и обессилены. Также открыто и прилюдно выступал против завышенного плана посевов льна и других культур, спущенного свыше. Во время скотозаготовок на требование властей сдать единственную корову он отказался сам ее приводить, объясняя тем, что у него дома находятся трое детей, и он не имеет морального права так поступить. Корову изъяли принудительно. Позже, находясь под стражей, Аким вместе с группой заключенных написал жалобу прокурору на плохое содержание их в тюрьме, способствовал побегу кулаков и дерзко вел себя с надзирателями [6, с. 45].

Именно из свидетельских показаний в материалах дела выяснилось, что Аким вместе с отцом писал иконы и ездил по районам края продавать их. Вопрос наличия учеников или помощников у иконописца не раз поднимался у исследователей, наблюдавших в творчестве мастера так называемую «вторую руку». И этот факт стал важным открытием для понимания разнопланового творчества Балыкина.

Аким держал тесную связь с отцом и после его высылки: они вели переписку, сын отправлял посылки. В деле было прикреплено несколько писем от отца из Чулымского поселка Сибиряк. И одно написанное Акимом. Сын сообщает родителю, что известия от матери не получали, но он слышал от односельчан, что высланных кулаков «дескать, отпускают домой» по старости, и предполагает, что мама где-то по пути домой. Его сердце тревожится за Викулу Федоровича, он сетует, что семья не получает от него обстоятельных писем, доставили только единственную открытку. Сокрушается Аким и о том, что не приняли посылку с сухарями «дорогому папаше», и просит обязательно сообщить, что нужно отцу из одежды и его правильный обратный адрес. В двух почтовых открытках от Викулы Федоровича из архивного дела всплывает информация о том, что отец «не больно здоров», живет в бараке, ему выдают 200 граммов хлеба, вода в лагере плохая. По одним и тем же вопросам сыну чувствуется его беспокойство о судьбе своей жены и старшего сына Антипа, который проживал в родительском доме. Как крепкого хозяйственника, крестьянина волновало Викулу Федоровича то, что стало с его родным домом и урожаем. Среди небольших строчек в письмах всегда звучали просьбы прислать: денег, сухарей, пимы, пиджак и чистого белья, что свидетельствовало о бедственном положении иконописца. В душевных словах приветствия («слезное письмо на родину») и обращения отца к сыну — по имени-отчеству, «низких поклонах» снохе и детям, его просьбах и переживаниях за близких («пропишите какое положение, как здоровы») передаются сильная семейственная связь, любовь к близким, отцовская забота. Также в привычных оборотах речи («Христа ради») читается преданность своим убеждениям в вопросах православной веры. Из писем становится известно имя жены Балыкина — Акулина, о которой он постоянно тревожится. В конце одного письма авторский неровный почерк печатными буквами из церковнославянского алфавита переходит в рукописные строчки из букв гражданского шрифта с новым адресом арестанта, что говорит о просьбе иконописца помочь написать ему правильно и боязни ошибиться в перечислении географических названий, чтобы смог разобрать Аким [6, с. 28–30].

В уголовном деле Акима фигурирует письмо от еще одного брата — Андрея. Стилистика его письма очень похожа на отцовскую. Он также уважительно и обстоятельно начинает его с приветствия брату, снохе, их детям, перечисляя всех по именам. Даже фраза «по низкому поклону» выдает общность семейного общения. Однако, в отличие от отцовских, письмо написано уже рукописным мелким почерком, практически грамотно. Жалуясь на свое житье («жизнь плоха, работ нету, увольняться не дозволяют, паек на жену не дают,

4. **В.Ф. Балыкин. Святой Никола Чудотворец.** Первая треть XX в. Алтай (с. Залесово). Дерево, левкас, темпера, сусальное золочение. 33,5 x 27,3 x 3,5. ГХМАК. Фото: В.Н. Попов

5. **В.Ф. Балыкин. Чудо Георгия о змие.** Конец XX – начало XX в. Алтай (с. Залесово). Дерево, левкас, темпера, серебрение. 30,7 x 27,7 x 3,4. ГХМАК. Фото: В.Н. Попов

на детей — 400 грамм, на рынке все дорого…»), Андрей просит сообщить о судьбе семейного посевного участка ржи. Он интересуется: запахан или нет участок, каков урожай, и просит обратиться от его имени в сельсовет о рассмотрении возврата ему этого надела земли. С письмом брат посылает Акиму уже составленное заявление в Залесовский сельсовет. Документ был написан от имени «рабочего Андрея Викуловича Балыкина», в котором тот сообщает, что «в настоящее время трудится на производстве, его семья состоит из 4 человек, он имел участок при деревне Шмаково, который он сеял в 1930 году». Теперь во времена «хлебного кризиса» он просил власть выделить ему часть урожая или вернуть «падалик», объясняя претензии на него тем, что не мог участвовать в его ведении. Придя с военной службы, он вынужден был пойти на механизаторские курсы и работать впоследствии на производстве. А его отец Викула Федорович был лишен избирательных прав и отправлен за пределы Залесовского района [6, с. 26, 31].

Более подробную информацию об Андрее удалось получить из архивного дела со списками лишенцев избирательных прав Залесовского сельсовета, в котором содержались документы по поводу просьбы о возвращении семейного имущества.

Стало известно, что он родился в 1905 году, «проживал в отчем доме до 1927 года с матерью, отцом, женой и ребенком, потом был призван в ряды Красной Армии, где пробыл до 1930 года. Принимал участие в советско-китайском конфликте на КВЖД. После демобилизации, пройдя механизаторские курсы, работал на производстве и проживал в деревне Абашево Падунской станции Новосибирской области». Он сообщает, что после прихода домой был от отца отделен и ему было выделено из семейного имущества: одна лошадь с упряжью и одна корова. В переписи общего имущества семьи кроме строений, которые числились за семьей и упоминаются в акте описи имущества Балыкина, Андрей называет две лошади, корову, овцу и плуг [7, с. 16]. Анализ перечня имущества из заявления Андрея Викуловича и воспоминания сестры Веры Михеевны — Т. Петелиной о том, что Балыкины имели работника, дают понимание об истинной величине хозяйства иконописца и причине его раскулачивания [8].

К заявлению о возврате имущества Андреем было приложено удостоверение участника социалистического соревнования. По манере составления документов, писем, запросов и стилю изложения с упором на достижения в революционные времена становится очевидным определение его как человека уже новой формации. Тем не менее считывается, что Андрей предан своей семье. В своих заявлениях он прямо отстаивает неправомерность отнятия имущества, упоминая,

что отец его «калека» и был лишен избирательного голоса в связи с тем, что являлся иконописцем. Отчетливо складывается впечатление, что для Андрея наступили сложные времена, и он был вынужден обратиться за причитающейся долей. Далее в документах значатся справка сельсовета с подтверждением того, что Андрей не был лишен избирательных прав, и постановление районного исполнительного комитета о возврате части имущества ему в трехдневный срок. Ему были возвращены: лошадь с упряжью и корова [7, с. 3].

В этом же архивном деле, непосредственно в регистрационном списке лиц, лишенных избирательных прав, числятся Балыкин Викула Федорович и его супруга Балыкина Акулина Васильевна. Это позволило, наконец, выявить ее полное имя. А вот в информации о рождении иконописца появился третий вариант — 1872 год. Причем один год значился и у мужа, и у жены. 1931 год стоит в документе одновременным их годом высылки, а 1932 г. напротив каждого обозначен датой их смерти. Можно предположить, что в Залесовский исполнительный комитет пришли официальные свидетельства, на их основе эти данные были внесены в реестр, который велся включительно до 1932 года, и в нем имеются поздние записи и дополнения о судьбе лишенцев [7].

Далее, с целью уточнения биографических данных Балыкина были затребованы метрические книги старообрядческой общины с. Залесово. Но в архиве обнаружилась только одна: 1915 года. В ней была запись о том, что 6 июня 1915 года у четы Балыкиных рождается сын Трофим, крестным (восприемником) которого становится четырнадцатилетний Аким. Думается, что он был ближе всех к отцу, верующим человеком, так как ему доверили стать духовным родственником брату, а впоследствии и писать иконы. Крестной значится некая Соломона Осиповна. В графе подписей родителей и восприемников под обрядом крещения юноша расписывается за себя и крестную, демонстрируя свою грамотность и образованность. Об этом упоминает священник, зафиксировавший этот факт в графе «подписи родителей»: Викулы Федоровича и Акима Балыкина по просьбе неграмотной родительницы и восприемницы [9]. Так как упоминание о Трофиме больше нигде не происходит, даже в письмах из поселения Викулы Федоровича, в которых он беспокоится о своих старших сыновьях, можно сделать вывод, что младший ребенок, скорее всего, не выжил. В воспоминаниях Т. Петелиной есть упоминание о дочери Балыкина, которое пока документально никак не подтверждено [8].

В рассматриваемой метрической книге упоминается место рождения Балыкина. И четко читаемая Клянчинская волость (в уголовном деле — Кияндинская). Проверка истории состава Казанской губернии в девятнадцатом веке показала, что в состав Свияжского уезда в нее входила волость именно с таким названием [10]. Имеются сведения и о деревне Чулпанихе, которая была известна с 1565–1567 годов как деревня Малая Итякова. До 1920 года деревня входила в Свияжский уезд Казанской губернии.

Заключение

Таким образом, на сегодняшний день внесены правки в сведения о месте рождения иконописца — Клянчинская волость; установлено имя его жены (Акулина Васильевна) и состав семьи (сыновья: Антип, г.р. неизвестен; Аким, 1901 г.р.; Андрей, 1905 г.р.; Трофим, 1915 г.р.). Установлен помощник в иконописном деле и продаже икон — сын Аким.

Дата рождения Балыкина пока точно не выяснена и требует дальнейшего исследования. Время рождения его детей свидетельствует скорее о 70-х годах XIX века, так как рождение последнего сына в 55 лет кажется маловероятным, тем более для супруги, год рождения которой по документам идентичен этой дате Викулы Федоровича.

Найденные письма Акима, Андрея и Викулы Федоровича позволили проанализировать семейный уклад и отношения между близкими людьми. Их непременные «низкие поклоны» друг другу отражают старообрядческую традицию не только в молитве отдавать земные поклоны, но и осуществлять внутреннее благочестие, показывая смирение, благоговение, почтение в повседневной жизни. Об этом же свидетельствует перечисление в первых строках имен членов семьи, к кому обращаются или от кого написано послание. За всем этим видится крепкая семейственность Балыкиных, что также характерно было прежде всего для хранителей старой веры и было обусловлено духовным и патриархальным укладом. Их общая забота о доме, пашне и друг о друге показывает естественный порядок жизни для старообрядцев и особенности менталитета: жить общинно, служить семье, трудиться. Новое время жестоко повлияло не только на молодое поколение этой семьи, пострадали и члены общины, их насильно отрывали от веры, разрушали привычный уклад, уничтожали жизни близких людей. Но сформированный сильный внутренний стержень каждого из них позволил остаться человеком, сохранившим память о близких не только в своей душе, но и сберечь для будущих поколений святые образы, написанные местным мастером. Многие потомки односельчан Балыкина станут преемниками духовных традиций и правил, возродив общину Русской православной старообрядческой церкви в Залесовском районе Алтайского края.

Список источников
1. Школина Е.В. Народный иконописец Викула Балыкин: страницы жизни и творчества // Манускрипт. 2018. № 5 (91). С. 147–150. https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-5.33.
2. Красноцветова Л.Г. Алтайский иконописец В.Ф. Балыкин // Алтайский краевой музей изобразительных и прикладных искусств. Итоги деятельности музея в 1992 г. : сб. докл. науч.-практ. конф. Барнаул: [б. и.], 1993. С. 52–57.
3. Красноцветова Л.Г. Алтайский иконописец В.Ф. Балыкин // Древнерусская традиция в культуре Урала : материалы науч.-практ. конф. Челябинск: [б. и.], 1992. С. 98–103.
4. Отдел специальной документации Управления архивного дела Алтайского края (ОСДУАД АК). Ф. Р-2000. Д. 271. Л. 6.
5. Куприянова И.В. Старообрядцы Алтая в первой трети XX века. Барнаул: Изд-во АлтГАКИ, 2010. 248 с.
6. Отдел специальной документации Управления архивного дела Алтайского края (ОСДУАД АК). Ф. Р-2000. Д. 597. Л. 49.
7. Государственный архив Алтайского края. Ф. 1649. Оп. 3. Д. 277. Л. 8.
8. Костерева Н.А. История старообрядческой общины с. Залесово Алтайского края // Алтайский старообрядец [Электронный ресурс]. 09.06.2017. URL: https://altaistarover.ru/articles/history/284-istoriya-obshchiny-zalesovo (дата обращения: 18.02.2022).
9. Государственный архив Алтайского края. Ф. 1649. Оп. 3. Д. 150. Л. 59.
10. Список селений Казанской губернии. Вып. 2: Свияжский уезд. Казань: Оценочно-статистическое бюро Казанского губернского Земства, 1910. 14 с.

References
1. Shkolina, E.V. (2018) 'The people's icon painter Vikula Balykin: pages of life and creativity', *Manuscript*, (5), pp. 147–150. doi:10.30853/manuscript.2018-5.33. (In Russ.)
2. Krasnotsvetova, L.G. (1993) 'Altai icon painter V.F. Balykin', in *Altai regional museum of fine and applied Arts. Results of the museum's activity in 1992*. Barnaul: s.n., pp. 52–57. (In Russ.)
3. Krasnotsvetova, L.G. (1992) 'Altai icon painter V.F. Balykin', in *The Old Russian tradition in the culture of the Urals*. Chelyabinsk: s.n., pp. 98–103. (In Russ.)
4. *Department of Special documentation of the Department of Archival Affairs of the Altai Krai (OSD UAD AK)*, coll. P-2000, fol. 271, p. 6. (In Russ.)
5. Kupriyanova, I.V. (2010) *The Old Believers of Altai in the first third of the 20th century*. Barnaul: Altai state academy of arts and culture. (In Russ.)
6. *Department of Special documentation of the Department of Archival Affairs of the Altai Krai (OSD UAD AK)*, coll. P-2000, fol. 597, p. 49. (In Russ.)
7. *State archive of the Altai Krai*, coll. 1649, aids 3, fol. 277, p. 8. (In Russ.)
8. Kostereva, N.A. (2017) 'History of the Old Believer community of the village of Zalesovo, Altai Krai', in *Altai Old Believer* [Electronic resource]. Available from: https://altaistarover.ru/articles/history/284-istoriya-obshchiny-zalesovo (accessed: 18.02.2022). (In Russ.)
9. *State archive of the Altai Krai*, coll. 1649, aids 3, fol. 150, p. 59. (In Russ.)
10. *List of villages in the Kazan province. Issue. 2: Sviyazhsky district*. Kazan: Otsenochno-statisticheskoye byuro Kazananskogo gubernskogo Zemstva. (In Russ.)

Информация об авторе
Школина Евгения Викторовна, старший научный сотрудник, Государственный художественный музей Алтайского края, Барнаул, Российская Федерация; член Ассоциации искусствоведов, ВТОО «Союз художников России»; SPIN-код: 9397-4704, e-mail: shkolinaev@mail.ru.

Information about the author
Evgeniya Viktorovna Shkolina, Senior Researcher, State Art Museum of the Altai Krai, Barnaul, Russian Federation; member of the Art Critics and Art Historians Association (AIS), the Union of Artists of Russia; e-mail: shkolinaev@mail.ru.

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

Статья поступила в редакцию 07.06.2022; одобрена после рецензирования 20.06.2022; принята к публикации 24.06.2022.
The article was received by the editorial board on 07 June 2022; approved after reviewing on 20 June 2022; accepted for publication on 24 June 2022.

Искусство Евразии. 2022. № 2 (25). С. 188-203. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2022, (2), pp. 188-203. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 75.046[730:747.023.1]»18/19»
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.02.019

«Скорбящий Спаситель» в русских резных фигурах XVIII–XIX веков: от традиции к поискам новых решений

Рындина Анна Вадимовна [a]

[a] *Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Российская Федерация*
[a] *ryndinaav@rah.ru*

Аннотация. В статье изложены результаты исследования, имевшего целью систематизировать обширный пласт русских художественных памятников на тему Страстей Господних, не вдаваясь в анализ стилистических нюансов резьбы, что представляется возможным лишь на следующем этапе их изучения. Среди них можно выявить три основных типа: сакрально-топографический (Христос в темнице), символико-литургический (Скорбящий Спаситель) и, наконец, вариант наиболее сложный для смыслового истолкования, который условно можно отнести к историческим (группа пермских скульптур, где Христос изображен в препоясанных одеждах). Православное искусство «неотделимо от богословия» (И. Мейендорф), поэтому европейский антропоцентризм и иллюзионизм не укоренились на почве русской храмовой скульптуры, несмотря на безусловный исходный импульс извне. Напитанная литургическим смыслом, изначальным для русского церковного искусства и не искорененным даже в Новое время (П. Муратов назвал это свойство «твердостью» русского искусства), скульптура дистанцировалась как от ренессансной имитации, так и от позднеготического и маньеристского мистицизма, но при этом не стала простым ответвлением фольклора, а вошла в церковное творчество Нового времени как «икона Страстей Христовых». В этом — причина глубокого вхождения образа Скорбящего Спасителя в русскую религиозность, народную поэзию и храмовое убранство XVIII–XIX веков вплоть до эпохи модерна.
Ключевые слова: русское церковное искусство XVIII–XIX веков, храмовая скульптура, статуи Скорбящего Спасителя

Для цитирования: Рындина А.В. «Скорбящий Спаситель» в русских резных фигурах XVIII–XIX веков: от традиции к поискам новых решений // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 2 (25). С. 188-203. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.02.019.
URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/874.

© Рындина А.В., 2022

Original article

Grieving Saviour in Rrussian carvings of the 18th – 19th centuries: moving from traditions to new solutions

Anna V. Ryndina [a]

[a] *Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation*
[a] *ryndinaav@rah.ru*

Abstract. The article tries to systematize a great variety of Russian carved images of Christ's Passion, without delving into detailed analysis of the stylistic characteristics and nuances of the carving, which study seems possible only at the next stage. Among the wooden statues, three main types can be identified: sacral and spatial (Christ in prison), symbolic and liturgical (Grieving Saviour) and, finally, the group most difficult for semantic interpretation, which can conditionally be attributed as historical (Perm sculptures, Christ is depicted in girded garment). Orthodox art is "inseparable from theology" (J. Meyendorff), thus European anthropocentrism and illusionism did not root into Russian ecclesiastical sculpture, despite an unconditional impulse from outside. Wooden sculpture is saturated with liturgical meaning, which always was primordial for Russian church art, and even not eradicated in modern times (P. Muratov considered Russian art to be "unrelenting"). It distanced itself both from Renaissance imitation and from late Gothic and Mannerist mysticism. At the same time, carving has not become just a part of folklore, a folk art, but became an "icon of Christ's Passion" in the church artwork of the New Age. This is the reason for the deep introduction of the Grieving Saviour image into Russian devoutness, folk poetry and interior church decoration in the 18th - 19th centuries up to the Art Nouveau times.
Keywords: Russian church art of the 18th - 19th centuries, church wooden sculpture, Grieving Saviour

For citation: Ryndina, A.V. (2022) 'Grieving Saviour in Rrussian carvings of the 18th – 19th centuries: moving from traditions to new solutions', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 188-203. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.02.019. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/874. (In Russ.)

Введение

В русском церковном искусстве XVIII–XIX веков особым образом выделяются произведения, включаемые в Страстной цикл. Обращение к этой тематике диктовалось мировоззренческими установками Нового времени. Заметно увеличилось и число подобного рода живописных, графических, скульптурных работ по этой тематике. Она не имела глубоких корней в русском православном искусстве и, как отмечали многие исследователи, восходит к западной художественной традиции [1, с. 197; 2, Гл. 43; 3, с. 198–199]. Предметом нашего анализа стал скульптурный образ «Скорбящего Спасителя», который в пластическом плане восходит к Распятию в иконостасах, Усекновению Главы Иоанна [4, с. 184–200] и другим трехмерным образам. Традиционно они рассматриваются как явления региональных школ, в которых учитывалась этнокультурная специфика, мифопоэтика и латентные формы язычества [5; 6, с. 9–11; 7, с. 121; 8, с. 64–65].

Не отрицая наличия местной специфики, постараемся внести ясность в некоторые проблемы, не решенные до сих пор. Они касаются времени, когда подобные статуи впервые появились в России, и их интерпретации на содержательном и функциональном уровне. Однако прежде всего следует очертить позиции и версии, сложившиеся по этим вопросам на сегодняшний день. Общим моментом для всех памятников данного круга являются их причастность к западным источникам и широкий территориальный ареал бытования.

А. Кантор, отмечая регионы распространения статуй «Скорбящего Спасителя» вне России,

называет Украину, Белоруссию, Польшу, Литву, Молдавию, Мексику, Парагвай и Аргентину [9, с. 111]. Что касается Белоруссии, то в каталоге «Скульптура и резьба Беларуси XII–XVIII вв.» не значится ни одного памятника с таким сюжетом [10]; Германия же дала не только первые гравюрные циклы Страстей Христовых, но и первоклассные деревянные резные фигуры, выполненные мастерами немецкого Возрождения на рубеже XV–XVI веков [11, Taf. 123][1]. Говоря о России, А. Кантор особо отмечает Мордовию, Прикамье, Русский Север и Подмосковье [9, с. 111]. Однако до сих пор почти не учитывались такие центры, как Рязань, Липецк, Арзамас, а в Поволжье — Кострома и Ярославль. К середине XIX века в храмах одного Арзамасского уезда Макарий насчитал 51 скульптуру [12, с. 12–15] (с неизбежными утратами петровской эпохи и 30-х гг. XX в).

Сложнее определить, по каким каналам проникал исследуемый тип фигур в Россию в качестве оригиналов для местных резчиков. Н. Соболев, а вслед за ним и А. Кантор называют в этой связи поход на Россию Лжедмитрия I (1605). Оба полагают, что в его войсках были миссионеры-католики, имевшие свою, далеко идущую программу в православных землях [9, с. 114]. Смысл образа «Скорбящего Спасителя» тот же Кантор толкует как посмертное изображение Христа со следами крестных мучений, а темницу — как указание на пещеру Гроба [9, с. 111–112]. В.Я. Римкус отмечает созвучность русской группы фигур «Христа Скорбящего» памятникам литовской деревянной резьбы и приводит любопытное народное поверье, объясняющее их характер: Христу стало так жалко казнивших его, что он погрузился в глубокую печаль [13, с. 107]. К сожалению, аналогов этому образу в Священном Писании Римкус не нашел [там же]. В.Г. Пуцко более трезво подошел к вероятной дате появления первых резных памятников данной иконографии в русской пластике. Их источником он посчитал местную гравюру конца XVII века «Христос, сидящий на гробе» (выполненную, конечно, по европейскому образцу) [14, с. 100]. Л.А. Успенский допускал, что оригиналы для скульптур такого рода могли попасть в Россию через Архангельск при Петре I через русских или иноземных купцов [15, с. 391, прим. 14]. Среди сохранившихся образцов русской работы обнаружить произведения, созданные ранее середины XVIII века, пока не удалось, но есть косвенные свидетельства, позволяющие предполагать их появление уже около середины XVII столетия.

Цель настоящей работы — попытаться систематизировать обширный пласт русских памятников на тему Страстей Господних, не вдаваясь в анализ стилистических нюансов резьбы, что представляется возможным лишь на следующем этапе их изучения. Ранее нами уже был предложен подход к выделению наиболее значимых иконографических типов [5; 8]: «сакрально-топографический ("Христос в темнице"), символико-литургический ("Скорбящий Спаситель") и, наконец, вариант наиболее сложный для смыслового истолкования, который условно назовем "исторический" (группа пермских скульптур, где Христос изображен в препоясанных одеждах)» [5, с. 234].

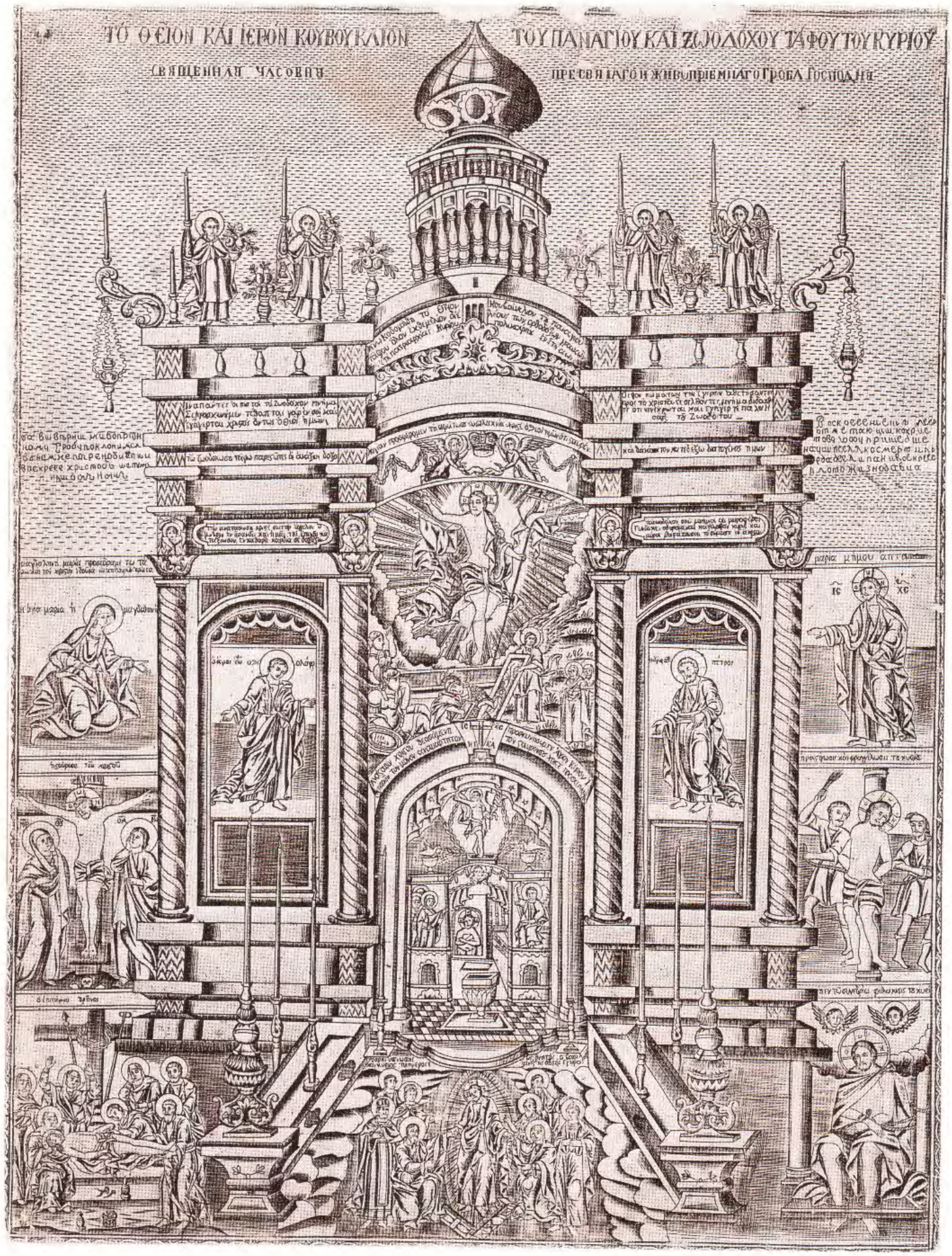
«Христос в темнице»: резные фигуры сакрально-топографического типа

Обратимся к первому типу. Возникновение извода «Христос в темнице» (или «Христос в узах») есть основания связать с замыслом патриарха Никона, а именно с возведением Воскресенского собора в Новом Иерусалиме. К востоку от его северных врат находился двухчастный придел Успения Божией Матери — церковь и трапеза. В Иерусалимском храме в этом месте также был придел в честь Богородицы. С ним ассоциировались воспоминания о заключении Христа под стражу, пока готовились орудия казни. По преданию, его стерегли в пещере, прежде бывшей сторожкой «вертограда» (Гефсиманский сад) [16, с. 165]. Именно об этом гласит изразцовая надпись иконостаса Ново-Иерусалимского собора: «Церковь темница, в ней же удержан бысть Господь наш Иисус Христос от Пилата дондеже приготовлены бысть вещи о Распятии, прежде вертеп был стража вертограду» [16, с. 165]. В трапезе церкви Воскресения на южной стороне, по замыслу Никона, была воспроизведена темница Спасителя, где хранится камень с отверстиями для его ног [там же]. Это обстоятельство зафиксировано в резной надписи на специальной каменной плите, уникальной в контексте всего комплекса [16, рис. на с. 167]. Данная сакрально-топографическая деталь была обозначена в гравированных «Описаниях Иерусалима» начиная с листов XV–XVII веков. Ранние гравюры, не дошедшие до нас, были повторены в листах XVIII столетия, изданных в Вене и тогда же появившихся в России [17, с. 30–36]. И в гравюрах, и в надписях к ним присутствуют «вертоград» с «палаткой», «ограда и стопы Христовы» [17, с. 57, 81; 18, ил. 39, 55].

Как известно, в возглавии Ново-Иерусалимской Голгофы было водружено монументальное кипарисовое резное Распятие. Не исключено, что во времена патриарха Никона в темнице также была помещена деревянная фигура Спасителя в оковах и колодках. Видимо, масштабные заказы Никона, обусловленные оформлением Ново-Иерусалимского монастыря, касались не только

[1] Питер Брайер (1472–1541). Скорбящий Христос. Дерево, резьба. Фрайберг. Музей.

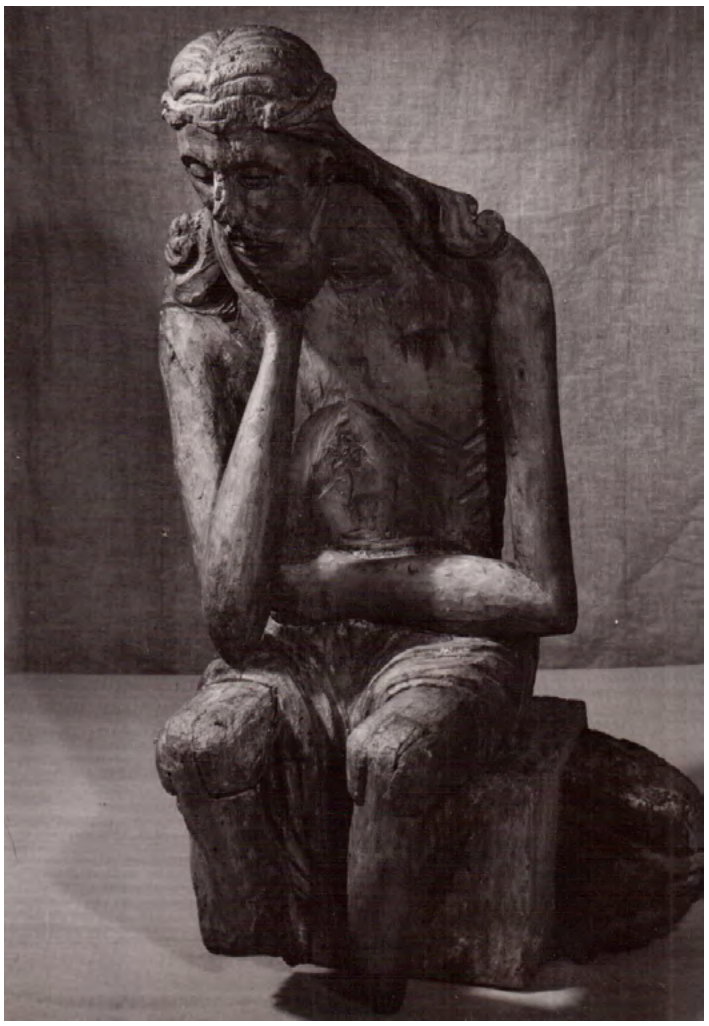
1. **Храм Гроба Господня (Кувуклия)**.
Середина XIX в.
Офорт, резец.
Афон, Государственный литературный музей



2. **Христос в темнице.**
Первая треть XIX в.
Дерево, темпера. Италия, частное собрание

изразцового декора, но и резных деревянных скульптур, закрепляющих наиболее существенные в сакрально-топографическом плане компартименты. Возможность достаточно широкого фронта подобных работ убедительно аргументировала сотрудница Домодедовского музея Л. Яворская, выявившая абсолютное совпадение Распятия так называемого Шумаевского креста московского

3. **Христос в темнице.**
Середина – вторая половина XVIII в.
Дерево, резьба, железо.
Никольская церковь, село Колчино



4. **Скорбящий Спаситель.**
Успенский собор Горицкого монастыря Переславля-Залесского.
XVIII в.
Дерево, резьба.
Переславль-Залесский музей-заповедник

5. **Плачущий Адам.**
Фрагмент ларца со сценами истории Адама и Евы.
X или XI в.
Византия.
Слоновая кость, резьба.
Балтимор, Уолтерс Арт Галери

Сретенского монастыря с голгофским Распятием Воскресенского собора, начиная с размеров и кончая рисунком деталей и их пластической проработкой.

Ранее нами прослежен генезис изображений «Христа в темнице» [5; 8], и важно подчеркнуть, что образ этот восходит не к известным в западном христианстве изображениям, а к греческой традиции, к гравюрам с видом Кувуклии над Гробом Господним [19, кат. № 25][2]. Они, как известно, получили достаточно широкое распространение на территории славянских стран, и в том числе в России (рис. 1). Это изображение позволяет выделить ряд важнейших атрибутивных признаков: Христос показан сидящим подле Царских врат слева, подчеркнуто выделены колодки на ногах, крепко связанные руки, терновый венец на голове, и, что особенно важно для нашего исследования, чресла Господа препоясывает плат. Кроме гравированных изображений широкое распространение получили принесенные паломниками из святой Земли резные каменные повторения данного сюжета [20, ил. 8 на с. 304].

Специфика русских скульптур с изображением «Христа в темнице» состоит в наличии тяжелых металлических оков на руках и ногах Спасителя. Такая деталь, как гиматий, встречается главным образом в произведениях XIX столетия — как резных, так и живописных. По трактовке объемов и эмоциональным интонациям образа это самый «спокойный» вариант среди разновидностей рассматриваемого сюжета. Дело, видимо, в характере источников, в данном случае новогреческих, хотя и собственно греческие граверы, работающие в Вене, и афонские мастера волею исторического процесса не избежали влияния общеевропейских тенденций. Как характерный пример можно вспомнить «Христа в темнице» из частного собрания в Италии [инв. № 1173 D] (рис. 2). Так или иначе, проникновение именно этого извода в позднюю русскую икону нельзя признать случайностью.

Одним из типичных, притом художественно цельных и качественных по исполнению скульптур обрисованного типа, можно считать «Христа в темнице» из Никольской церкви с. Колчино Рязанской губернии (Сергиево-Посадский музей; рис. 3) [21, с. 217–220]. Предание, связанное с этой

[2] Афон. Середина XX в. Офорт.

6. **Скорбящий Спаситель.**
XVIII в.
Село Усть-Косьва.
Дерево, резьба, темпера.
Пермская художественная галерея

«статуей», гласит о том, что Петр I привез ее из Лифляндии [там же]. Однако тщательное и всестороннее изучение памятника убеждает в том, что он принадлежит к кругу деревянной пластики середины — второй половины XVIII столетия [там же]. В русских храмах такие скульптуры устанавливались в специальных «темницах» — палатках-кивориях у южной стены, как и на указанных гравюрах. В XIX веке резные фигуры драпировались в подобия плащей или архиерейских облачений.

Формы «темниц», очевидно, также имели свою иконографическую традицию. В названных выше графических циклах XVIII века с видами Иерусалима («Описание Иерусалима») «сторожи» в Гефсиманском саду имеют вид либо холма с дверью в пещеру, либо «палатки» с двускатной кровлей, либо округлой башенки со скругленной кровлей [17, ил. 10; 18, ил. 39, 55]. «Следует отметить популярность темы “Темниц” и в европейском искусстве XVIII века. В воображении классической эпохи образ темницы ассоциировался с самыми мрачными силами мира, с переживанием рождения и смерти, со страхом и безумием [22, с. 255]. «В изображениях “Темниц” можно найти орудия пыток, решетки и даже пыточные столбы (!)» [там же]. «С восточно-христианским толкованием темницы связаны иные, чисто символические мотивы, пришедшие, в свою очередь, из ветхозаветных образов:

Выведи из темницы
душу мою, чтобы
мне славить имя Твое.
Вокруг меня соберутся
праведные, когда Ты
явишь мне благодеяние.

(Псалом 142 (7),Молитва Давида о помощи в испытании)» [5, с. 237].

Завершая разговор о сакрально-топографическом типе скульптурного образа сидящего Спасителя, заметим, что нередки случаи, когда этот вариант совмещается с другим, названным нами «символико-литургическим», который являлся наиболее распространенным и как будто напрямую связанным с западными источниками.

«Скорбящий Спаситель»: резные фигуры символико-литургического типа

Исследования показывают, что жесткой границы между западной и восточной традициями не было, возникали варианты с явными заимствованиями. Образчики этого «второго» извода, названного нами «символико-литургическим», в известной мере парадоксальны — почти цитатное следование западному прототипу расходится с реальными храмовыми функциями предметов. Заметим, что, согласно церковным обычаям католического мира, раскрашенные деревянные фигуры, наряду с Распятием и иными объемными композициями на страстную тему, выносились из храма на специальных носилках и участвовали в торжественных городских религиозных процессиях, происходящих в Великую Неделю. Эта старинная традиция сохранилась до наших дней — например, на Мальте и в некоторых провинциальных немецких городах,— неизменно привлекая массу туристов со всех концов мира.

Определяя эти варианты, стоит сделать вывод, который уже наметился в работах А.В. Рындиной [5, с. 234] и О.М. Власовой [8, с. 172], что главными атрибутивными признаками в композиционном плане в изображении «Скорбящего Спасителя» в русских храмах являются следующие: у сидящего Христа одна рука (как правило, левая) подпирает щеку или касается ее, либо лишь приближает к ланите вертикально выпрямленную ладонь. Другая рука, согнутая в локте, охватывает торс или лежит поперек живота, иногда чуть опущена вниз. Атрибутом всех вариантов и типов является наличие тернового венца. Если его нет, то, следовательно, имеет место утрата.

Истолкование внутреннего смысла подобных скульптур обычно лежит в плоскости определения психологического состояния «героя». На Западе такие сюжеты трактовались на уровне «Человека скорбей», образа «Сострадания» [9, с. 112], иными словами, ассоциировались со словами Пилата «Се человек», т.е. воспринимались в аспекте человечества Христа и реальности его страданий, мук и унижения. Однако к материалу русскому подобные характеристики применимы лишь отчасти, даже если иметь в виду свойства «нового благочестия», приблизившего страстную тему к человеку и допускавшего ее индивидуальное переживание.

Уже отмечалось, что наличие резного иконографического образа «Скорбящего Спасителя», хотя не традиционно, но обрело пластическую литургическую традицию — символическое раскрытие образа Христа как Нового Адама, кровью смывшего первородный грех: «Доказательство тому — богослужебные тексты, обусловившие прочное “приживление” столь нетрадиционных структур, отвечающих мировоззрению Нового времени, на русской почве. Посредством таких “изваяний” литургические молитвы обретали в глазах верующих особую, почти “телесную” убедительность. Отныне Слово Писания стало переводиться на язык церковного искусства с редкой буквальностью[3]. <…> Однако, визуальная “переведенность” слова отнюдь не исчерпывает содержательной сути образа Христа как Богочеловека во всей полноте его двухсоставной природы. Об этом свидетельствуют как пророчества Ветхого Завета, так и аллюзии на них в трудах Св. Отцов Церкви. Пророчество Исайи о Страстях Христовых акцен-

тирует именно Его божественную природу, едва ли ущербленную истязаниями:

Я предал хребет мой биющим
и ланиты мои поражающим.
Лица своего не закрывал
от поругания и оплевывания.
Господь помогает мне,
поэтому я не стыжусь:
поэтому я держу лице
свое, как кремень, и знаю,
что не останусь в стыде.

(Исайя. 50:6,7)» [5, с. 239].

«Скорбящий Спаситель» в творениях русских резчиков действительно держит лицо свое, как кремень, и не отвращает его от биющих. Кирилл Иерусалимский в аллюзии на слова Исайи подчеркивает более человечество Христа, реальность его мучений: «Как бы Я стал воодушевлять учеников на смерть за истину, если бы сам боялся того» (т.е. истинных страданий) [23, с. 185]. В контексте же образа «ветхого» Адама, согласно тексту Постной Триоди на службу среды, когда происходит предание Спасителя, тот же жест (рука на ланите) имеет иной смысл: сокрушение о своем грехе, презрение к собственному, «очерневшему веществу»:

Седе Адам тогда, и плакася
прямо сладости рая,
Руками бие лице свое
и глаголаше: милостиве,
помилуй мя падшего [24, с. 116].

«Любопытно, что в русских духовных стихах XVII–XVIII веков в Плаче Адама имеет место почти буквальное следование стихам “книжным”, что свидетельствует о глубоком переживании акта грехопадения человека на всех уровнях современного сознания. И это естественно, ибо “на слуху” у верующих были не только тексты Постной Триоди, но и широко известный кондак, приуроченный к чинопоследованию Великой (Страстной) Пятницы, воспевающий страдание и крестную смерть Христа “…дабы ликовал Адам” (рефрен кондака)» [5, с. 239].

Суть образа «Скорбящего Спасителя» как Нового Адама, дающего вечную жизнь Адаму «от земли перстному» и всему искупленному человечеству, достаточно конкретно проявляется в одной, глубоко символической детали, которой отмечен целый пласт русских скульптур данного извода. Она состоит в неравном числе ребер Спасителя справа и слева, что обнаруживается лишь при тщательном, осязательном исследовании памятников XVIII века[4]. Вспомним Книгу Бытия: «И создал Господь из ребра, взятого у человека, жену и привел ее к человеку и сказал: Вот это кость от костей моих и плоть от плоти моей» (Кн. Бытия. 2:23). Именно через эту кость и плоть согрешил Адам.

В свое время А. Кантор отметил существование образов «Скорбящего Христа» и жалующегося Иова в произведениях немецкой гравюры и пластики конца XV — начала XVI века в системе единого иконографического варианта [9, с. 113] и высказал мнение, что в Польше аналогичные статуи появились еще раньше [9, с. 114]. Однако сопоставление этих памятников с Иовом не имеет первичного характера. Скорее оно порождено мировоззренческой и художественной средой поздней европейской готики.

Иная и, вероятнее всего, более древняя линия иконографического образа «Скорбящего Спасителя», в основе которой лежит образ Адама, сокрушенного грехом, развивается в восточнохристианской традиции. Исследование [5, с. 239] показало, что это находит свое проявление и в богослужебных текстах, и, что важнее всего отметить, в изобразительном искусстве на территории Византии уже в X–XI вв. Например, в небольших резных панелях по кости с истоками ветхозаветной истории об Адаме и Еве [25, p. 235, Cat. № 158A][5]. Мы уже обращали внимание на то, что он изображен обнаженным, сидящим, именно таким он дается в тексте Триоди. С опорой на это изображение могут быть раскрыты смысловые коннотации и определены типологические признаки. «Именно этот источник можно признать первичным в смысловом и типологическом плане. Он является ключом к их истолкованию на почве православной культуры Нового времени» [5, с. 242].

Что же касается польских памятников подобного иконографического извода, в которых А. Кантор видит источник русских вариантов данной темы, то, во-первых, они гораздо примитивнее по исполнению, а во-вторых, датируются, как и в России, XVIII–XX веками [26, № 16, 20, 26, 27, 30, 39 и пр.].

Является ли факт почти буквального калькирования в русской деревянной скульптуре эпохи барокко (при всей условности этого термина

[3] В качестве выразительного примера абсолютного следования Слову Писания в церковном искусстве XVIII в. можно привести резные царские врата из Санкт-Петербурга второй половины столетия, где по центру вместо орнаментальной или гладкой вертикальной планки, разделяющей створы, имеется «разлом» в виде ломаной линии, напоминающей молнию. Это, несомненно, парадоксальный в своей конкретности намек на завесу Иерусалимского храма, разорвавшуюся в момент Распятия.

[4] В свое время внимание на эту деталь обратила В.М. Шаханова, за что приносим ей глубокую благодарность.

[5] Обнаженный Адам сидит на «плетеном» седалище, напоминающем пень. Правой рукой он подпирает голову, левая, опущенная вниз, лежит на бедре. Это сокрушающийся Адам после грехопадения.

применительно к России) столь древних оригиналов случайным?

С.С. Аверинцев, говоря об «исписанности» тела Христа рубцами от бичей и ранами, наведенными, по словам Романа Сладкопевца, «пурпурными чернилами», замечает, что «вкус к парадоксальной и постольку “бесчеловечной” эмблематике сближает Византию и барокко через голову Ренессанса» [27, с. 126–127].

Но русские варианты «Скорбящего Спасителя» в своих ранних проявлениях (XVIII в.) как раз не отличаются обилием кровавых ран на теле Христа, которые обычно наводятся тонкими и быстрыми штрихами под терновым венцом, на руках и груди. Такие детали акцентируют и усиливают во вкусе своего времени поновители красочного слоя скульптуры в позднейшие десятилетия. Однако «парадоксальность» заключена, как мы убедились, в самом обращении к византийским источникам в столь позднее время и, несомненно, если не в «бесчеловечности» средств изображения страданий, то, во всяком случае, в драматизме самого сюжета.

Предшествующее исследование показало: «Если говорить о драматизме, то наиболее выразительные и эмоционально впечатляющие образы “Скорбящего Спасителя” дала русская провинция и особенно окраины империи. В центральных районах России и некоторых центрах Поволжья в эпоху классицизма возникают уже вполне “стилевые”, порой декоративно-эффектные решения — в трактовке драпировок, почти “цветочной” пышности терновых венцов, в нарастании академических тенденций в трактовке обнаженного тела. Изначальные смысловые и художественные импульсы, окрашенные яркими этнокультурными особенностями, тщательно сохраняются на Русском Севере, а в прикамских землях рождают уникальные художественные и типологические варианты. Они заслуживают специального разговора, причем не в плане жизнестойкости местных, языческих традиций (о чем было уже много и даже избыточно написано), а в аспекте сознательного формирования новых программ, направленных на решение уже в полной мере миссионерских задач» [5, с. 244].

Христос в препоясанных одеждах: резные фигуры исторического типа

В настоящей статье мы остановимся лишь на одном из вариантов скульптур «Скорбящего Спасителя» прикамского происхождения, где Спаситель облачен в препоясанные одежды. Имеются в виду сидящий Христос из г. Усолье, статуя из Преображенского собора г. Соликамска и, наконец, «Скорбящий Спаситель» из с. Усть-Косьвы [6, Табл. 3, 5; 28, Табл. 224 на с. 297][6]. Заметим, что именно Усолье и Соликамск были в конце XVII — первой половине XVIII века самыми крупными центрами прикамской земли.

На всех обозначенных скульптурах Христос одет в хламиду с длинными рукавами, перехваченную широким поясом. В обыденном сознании такая одежда ассоциируется с крестьянскими кафтанами, а отгороженное место пребывания скульптур в храме — с сибирскими темницами для содержания колодников. Мы же позволим себе предложить иное истолкование данных мотивов, имеющих, как представляется, многослойный «исторический смысл», отражающий культурные реалии Прикамья второй половины XVII–XVIII века и черты «библейского реализма», характерного для русского богословия и церковного искусства этого времени [29, с. 106]. На наш взгляд, особенности названных памятников правомочно осмыслить через обряд очищения, подробно описанный в Пятикнижии Моисея. В связи с приводимым ниже текстом необходимо напомнить, что Аарон, подобно Христу, имеет достоинство первосвященника и Царя. Вот что предписывал Закон для очищения Аарона после смерти двух его сыновей: «Священный льняной хитон пусть он оденет, и льняное нижнее белье пусть будет на его теле, и льняным поясом он опояшется… и возьмет двух козлов в жертву за грех…» [30, с. 171–172]. Один козел будет заклан, а другого приблизят живым «и возложит Аарон над ним все вины Сынов Израиля и все их преступления, все их грехи, и положит их на голову козла, и отошлет с нарочным в пустыню, и понесет козел на себе все их вины в далекую страну» [там же]. Согласно Посланию апостола Варнавы, ставшего известным в Западной Европе в XVII столетии (парижское и амстердамское издания), «козел отпущения» прообразует Иисуса: «Плюньте на него и поразите его, и возложише волну червленую около головы его, и пусть так будет изгнан в пустыню» [31, с. 35]. Варнава поясняет, почему проклятый увенчивается: «…потому что иудеи увидят его в тот день (день суда) в длинной червленой одежде вокруг тела» [там же]. «Царство Иисуса,— продолжает Варнава,— на древе (Распятие), что значит, что древо царский престол, а червленая волна — царская мантия» [31, с. 36].

В пользу предлагаемой гипотезы говорит увязанность образа «козла отпущения» не только с идеей искупительной жертвы, но и с обрядом очищения.

Дело в том, что со времени Стефана Пермского (XIV в.) христианизация здешнего населения становится вновь актуальной лишь в XVIII веке, в связи с чем местные церковные иерархи активно

[6] Все памятники хранятся в Пермской государственной художественной галерее.

используют механизмы эмоционально-образного воздействия церковного искусства. Хотя русский перевод Послания апостола Варнавы публикуется только в 1830 году (во всяком случае, так считается на сегодняшний день), следует учитывать вероятность проникновения в Прикамье его латинских переводов — через активно действующих на архиепископских кафедрах, в монастырях и храмах иерархов с Украины, имевших среди книг для личного чтения и служебного использования киевские, львовские и литовские издания.

В связи с темой Страстей Господних следует особое внимание обратить и на факт внедрения в прикамский регион именитых людей Строгановых, имевших здесь свои интересы — не только предпринимательские, но и миссионерские. Именно они уже во второй половине XVI столетия основывают такой крупный центр религиозной жизни Прикамья, как Пыскорский монастырь, переведенный в 80-х годах XVIII века в Пермь [32, с. 105–125]. Можно также утверждать, что в пермской вотчине Строгановых в конце XVII — начале XVIII века существовала особая мастерская лицевого шитья [33, с. 121, 133]. Среди «классических» образчиков поздних строгановских шитых произведений (хотя и не пермского происхождения) были масштабные плащаницы и святительские облачения, где были представлены сюжеты «Страстей Господних»[7]. Характерно, что изображенный на них Спаситель нигде не имеет багряницы — на нем хитон с длинными рукавами, шитый золотыми и серебряными нитями, что понуждает вспомнить назначение хитона как одежды первосвященника.

Необычен цвет хитона и на двух фигурах «Скорбящего Спасителя» из Соликамска и из Усть-Косьвы (цветом, близким к царственному пурпуру, окрашен лишь хитон Спаса из Усолья). На обеих скульптурах одежда Христа окрашена в зелено-синий тон, достаточно редкий в контексте страстной темы, но всё же известный в православной традиции уже в XIV веке. Мы имеем в виду так называемый диптих короля Милутина в Хиландарском монастыре на Афоне, где в медальоне изображена сцена «Поругание Христа» (здесь Он сидит на красном седалище в ярко-синем хитоне [34, p. 355–358, Cat. 9,29])[8]. Возможно, в случае с пермскими деревянными скульптурами зелено-синий цвет был избран, чтобы акцентировать интенсивность винно-красной, «червленой волны» на голове и поясе Спасителя, готовой «развернуться» в багряницу. Это особенно подчеркнуто в сидящей фигуре из Усть-Косьвы, наиболее профессионально построенной с точки зрения пропорций. Не исключено, что необычность подобных замыслов в какой-то мере была обусловлена влиянием мастеров строгановского круга, их высокой богословской образованностью и контактами со столичными иконописцами (известна причастность к работам в Сольвычегодске Симона Ушакова, Федора Зубова, Максимова и других царских изографов) [6, с. 111][9].

Ранее мы отметили еще одну важную грань прикамских скульптур, которая не может быть продиктована исключительно особенностями региональной специфики и учетом еще отчасти языческих верований. Например, «одетость» скульптурных вариантов «Скорбящего Спасителя» может быть объяснена в двух ракурсах: «Именно в XVIII веке русские храмовые киотные скульптуры — Николы Чудотворца, Параскевы Пятницы, Свв. Варвары, Екатерины и другие — начинают “облачаться” в матерчатые одежды и даже головные уборы (митры, короны, убрусы и прочее). Со всей тщательностью драпируются в плащи или подобия архиерейских облачений и трехмерные, почти обнаженные фигуры “Скорбящего Спасителя” в “темницах”. С одной стороны, тут улавливается желание соблюсти благолепие в границах православного храма, с другой — неизбежное использование “готовых моделей” в виде европейских процессионных статуй, облаченных в богатые робы. Пермские же резчики решают эту проблему единовременно: в их руках хитон Спасителя становится органической частью самих скульптурных изображений, что было вполне логично, ибо подсказывалось особыми условиями и задачами — “обращением” инородцев. Перед глазами коми-пермяцкого населения возникал образ Богочеловека, а не привычный для языческого восприятия идол, резной или литой, соединяющий в своем обличье черты человека и зверя… Для рождения извода “Скорбящего Спасителя” в хитоне на местной почве была и другая мотивация, исключительно конкретного характера. Я имею в виду так называемый “саккос Стефана Пермского”, хранившийся в Благовещенском соборе Сольвычегодска[10]. Несмотря на то, что теперь его датируют около 1665 года, в сознании

[7] Примером такого рода является плащаница из Рязани 1680 г. См.: [33, с. 111–113, кат. 160]. Это самый поздний из датированных памятников строгановского лицевого шитья.

[8] Композиции Господских и Богородичных праздников и сцены Страстей Христовых выполнены здесь расписной эмалью по золоту. Диптих считается исполненным в Венеции между 1280–1330 гг. в стиле византийской книжной миниатюры.

[9] Федор Зубов, например, называл себя «Ускольцем», подчеркивая свое происхождение из Усолья-Камского, и порою работал, подобно сольвычегодским мастерам, в технике расписной эмали. См.: [35, с. 19 кат. № 81, с. 120–122 (оклад Евангелия 1688–1689 гг. с накладными эмалевыми дробницами)].

[10] [33, с. 92].

человека конца XVII–XVIIII столетия это была, несомненно, местночтимая реликвия, по-настоящему “священный предмет”» [5, с. 246].

Расписанный темперой, а не шитый, саккос, видимо, имел функцию некоего «иконописного подлинника» [23, с. 93][11]. В состав его сюжетов входили и сцены страстного цикла, что не случайно, учитывая символику облачения. Являясь праздничной одеждой архиерея, саккос был вместе с тем одеждой печали, смирения и покаяния как символ той хламиды, в которую одели Христа ругающиеся над ним воины [33, с. 93]. На саккосе патриарха Питирима (1675–1683) имеется надпись: «Саккос вместо хитона Христова не шит, но свышеткан…» [33, с. 94]. Неслучайно, вероятно, и стадиальное совпадение указанного строгановского саккоса с принесением в 1625 году от шаха Аббаса в Москву части ризы Христовой, фрагменты которой позже были переданы в Софию Киевскую, Ярославль, Кострому, а еще позже (с перенесением столицы) — в Санкт-Петербург [36, Кат. № 17, с. 72–75][12], что, безусловно, актуализировало идею своей «святой ризы» на окраинах империи. Все эти факты могли, в свою очередь, сыграть не последнюю роль в создании на благодатной почве высокой образованности и богословской культуры «строгановского клана» «одетых» фигур «Скорбящего Христа».

Выводы

Вне рамок настоящей статьи остается стилистический анализ обозначенного пласта русской деревянной скульптуры. Он может быть плодотворным только на фоне широких типологических и художественных сопоставлений с широчайшим кругом нерусских памятников, бесконечно пестрых по своему территориальному происхождению, и русских деревянных фигур, относящихся к разным центрам. Такое сопоставление — дело будущего. И все же примененный здесь метод классификации позволяет сделать следующие выводы.

Православное русское искусство «неотделимо от богословия» (И. Мейендорф), что объясняет, по мысли разных исследователей, почему европейский антропоцентризм и иллюзионизм не «привился» на почве, в частности в храмовой скульптуре.

В результате анализа трех иконографических образов показано, что восточно-христианская религиозная традиция усилила символико-религиозный аспект в храмовом искусстве, и в том числе в скульптуре.

Это привело к тому, что скульптурные образы даже в Новое время заметно отличаются от европейского периода поздней готики, эпохи Возрождения, пронизанной мистицизмом более поздних периодов.

Список источников

1. Бусева-Давыдова И.Л. О духовных основах поздней русской иконы // Вопросы искусствознания. 1997. № 1 (10). С. 182–197.
2. Деяния Московских Соборов 1666 и 1667 г. Москва: Изд. Братства св. Петра митрополита, 1881. 379 с.
3. Рындина А.В. Большой Московский собор 1666–1667 годов и судьба русской храмовой скульптуры // Вопросы искусствознания. 1997. № 1 (10). С. 198–207.
4. Клокова Г.С. Храмовый резной образ Усекновенной главы Иоанна Предтечи в с. Бабурино // Древнерусская скульптура. Средневековая пластика. Россия и восточно-христианский мир : сборник статей. Вып. 4 / ред.-сост. А.В. Рындина. Москва: Индрик, 2003. С. 184–200.
5. Рындина А.В. Тема Страстей Господних в русской деревянной скульптуре XVIII–XIX веков. Старое и новое // Искусствознание. 2003. № 1. С. 232–249.
6. Серебренников Н.Н. Пермская деревянная скульптура. Пермь: Пермское книжное издательство, 1967. 98 с.
7. Власова О.М. Народный примитив в пермской деревянной скульптуре // Художественная культура Пермского края и ее связи : материалы науч. конф. 21–24 февр. 1989 г. / сост. Н.В. Казаринова. Пермь: Пермское книжное издательство, 1992. С. 117–123.

[11] Предполагают, однако, что саккос использовался и для богослужения в 1693 г., когда Благовещенский собор посетил великоустюжский архиепископ Александр.

[12] В связи с возросшей «историко-литургической» ролью Спасовой Ризы при патриархе Филарете в 1634 г. в Чиновнике московского Успенского собора в «Службе положения Ризы Христовой» на всенощной после великой ектеньи полагалось чтение «нового слова о хитоне». См.: [36, с. 73].

8. Власова О.М. Храмовая скульптура Пермского региона: дисс. канд. искусствоведения. М., 2003. 247 с.
9. Кантор А.М. Об иконографии Скорбящего Спасителя в народной деревянной скульптуре // Художественная культура Пермского края и ее связи : материалы науч. конф. 21–24 февр. 1989 г. / сост. Н.В. Казаринова. Пермь: Пермское книжное издательство, 1992. С. 111–116.
10. Скульптура и резьба Беларуси XII–XVIII вв. : каталог / сост. Н.Ф. Высоцкая. Минск: Беларус. Энцыклапедыя, 1998. 223 с.
11. Jahn J. Deutsche Renaissance. Baukunst. Plastik. Malerei. Graphik. Kunsthandwerk. Leipzig: Seeman, 1969. 158 s.
12. Шаханова В.М. Иконографический репертуар храмовой деревянной скульптуры Арзамасского уезда по Описи середины XIX в. (опыт систематизации). К 150-летию научной деятельности архиепископа Макария (Миролюбова). 1842–1992 // Древнерусская скульптура. Проблемы и атрибуции : сборник статей. Выпуск 2. Часть 2 / ред.-сост. А.В. Рындина. Москва: НИИ РАХ, 1993. С. 3–199.
13. Римкус В.Я. К вопросу о некоторых аналогиях в литовской и пермской народной пластике // Художественная культура Пермского края и ее связи : материалы науч. конф. 21–24 февр. 1989 г. / сост. Н.В. Казаринова. Пермь: Пермское книжное издательство, 1992. С. 104–111.
14. Пуцко В.Г. Пермская деревянная скульптура в европейском художественном контексте // Художественная культура Пермского края и ее связи : материалы науч. конф. 21–24 февр. 1989 г. / сост. Н.В. Казаринова. Пермь: Пермское книжное издательство, 1992. С. 98–104.
154. Успенский Л.А. Богословие иконы православной Церкви. Москва: Московский Патриархат, 1989. 474 с.
16. Зеленская Г.М. «Каменный» путеводитель XVII века по Воскресенскому собору Ново-Иерусалимского монастыря // Искусство христианского мира : сборник статей. Выпуск 3. Москва: Изд-во Православ. Богосл. Св.-Тихон. ин-та, 1999. С. 152–175.
17. Хромов О.Р., Топурия Н.А. «Описание Иерусалима» Симона Симоновича и Христофора Жефаровича в русских лубочных изданиях: исследования и сводный каталог книг, хранящихся в московских изданиях. Москва: НИЦ «Скрипторий», 1996. 100 с.
18. Хромов О.Р. Русская лубочная книга XVII–XIX вв. Москва: Памятники ист. мысли, 1998. 219 с.
19. Гравюра греческого мира в московских собраниях : каталог / сост. О.Р. Хромов. Москва: Индрик, 1997. 83 с.
20. Гнутова С.В. Образы Священного Писания в паломнических реликвиях XVIII–XIX веков из Святой Земли // Искусство христианского мира : сборник статей. Выпуск 6. Москва: Изд-во ПСТБИ, 2002. С. 299–210.
21. Демидов С.В. Из истории забытых памятников деревянной пластики ближнего и дальнего Подмосковья // Древнерусская скульптура. Проблемы и атрибуции : сборник статей. Выпуск 2. Часть 1 / ред.-сост. А.В. Рындина. Москва: НИИ РАХ, 1993. С. 217–226.
22. Звенигородская О. В преддверии «Темниц». К проблематике титульного листа «Темниц» Пиранези // Искусствознание. 2002. № 2 (20). С. 250–268.
23. Святитель Кирилл, архиепископ Иерусалимский. Поучения огласительные и тайноводственные. Москва: Синодальная библиотека Московского Патриархата, 1991. 340 с.
24. Киприан (Керн) архим. Крины молитвенные. Москва: Изд-во св. Кирилла и Мефодия, 2002. 202 с.
25. The Glory of Byzantium: art and culture of the Middle Byzantine era, A.D. 843–1261 / edited by Helen C. Evans and William D. Wixon. New York: Metropolitan Museum of Art, 2006. 576 p.
26. Grabowski J. Dawna Polska rzezba ludowa. Warszawa: Auriga, 1968. 36 s.
27. Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. Москва: Coda, 1997. 342 с.
28. Русская деревянная скульптура : альбом / сост. С.И. Масленицын. Москва: Изобразительное искусство, 1994. 328 с.
29. Флоровский Г., прот. Пути русского богословия. Париж: [б. и.], 1937. 537 с.
30. Учение: Пятикнижие Моисеево / текст, пер., введ. и коммент. И.Ш. Шифмана. Москва: Республика, 1993. 333 с.
31. Писания мужей апостольских. Киев: Изд-во им. Свт. Льва, папы Римского, 2001. 326 с.
32. Пестова А.И. Пыскорский Спасо-Преображенский монастырь как центр миссионерства и культуры Прикамья XVI–XVIII веков // Христианское миссионерство как феномен истории и культуры (600-летию памяти святителя Стефана Пермского) : материалы 16-й Международной научно-практической конференции 1996 г. Т. 2. Пермь: [б. и.], 1997. С. 105–125.
33. Силкин А.В. Строгановское лицевое шитье. Москва: Прогресс-Традиция, 2002. 397 с.
34. Treasures of Mount Athos. Catalogue of Exhibition. Thessaloniki: Community of Mount Athos, 1997. 696 p.

35. Бобровницкая И.А. Русская расписная эмаль конца XVII – начала XVIII века : каталог. Москва: Гос. ист.-культ. музей-заповедник «Московский Кремль», 2001. 148 с.
36. Христианские реликвии в Московском Кремле / ред.-сост. А.М. Лидов. Москва: Радуница, 2000. 305 с.

References

1. Buseva-Davydova, I.L. (1997) 'On the spiritual foundations of the late Russian icon', *Voprosy iskusstvoznaniya*, (1), pp. 182–197. (In Russ.)
2. Anon. (1881) *Acts of the Moscow Councils of 1666 and 1667*. Moscow: Izdatel'stvo Bratstva sv. Petra mitropolita. (In Russ.)
3. Ryndina, A.V. (1997) 'The Great Moscow Cathedral of 1666–1667 and the fate of Russian temple sculpture', *Voprosy iskusstvoznaniya*, (1), pp. 198–207. (In Russ.)
4. Klokova, G.S. (2003) 'Temple carved image of the Beheaded John the Baptist in the village. Baburino', in Ryndina, A.V. (ed.) *Old Russian sculpture. Medieval plastic. Russia and the Eastern Christian World*, issue 4. Moscow: Indrik, pp. 184–200. (In Russ.)
5. Ryndina, A.V. (2003) 'The theme of the passion of the Lord in Russian wooden sculpture of the 18th – 19th centuries. Old and new', *Iskusstvoznaniye* , (1), pp. 232–249. (In Russ.)
6. Serebrennikov, N.N. (1967) *Perm wooden sculpture*. Perm: Permskoye knizhnoye izdatel'stvo, 1967. (In Russ.)
7. Vlasova, O.M. (1992) 'Folk primitive in Perm wooden sculpture', in Kazarinova, N.V. (ed.) *Artistic Culture of the Perm Territory and Its Connections*. Perm: Permskoye knizhnoye izdatel'stvo, pp. 117–123. (In Russ.)
8. Vlasova, O.M. (2003) *Temple sculpture of the Perm region*. Cand. Art sci. thesis. Moscow. (In Russ.)
9. Kantor, A.M. (1992) 'On the iconography of the Sorrowful Savior in folk wooden sculpture', in Kazarinova, N.V. (ed.) *Artistic Culture of the Perm Territory and Its Connections*. Perm: Permskoye knizhnoye izdatel'stvo, pp. 111–116. (In Russ.)
10. Vysotskaya, N.F. (comp.) (1998) *Sculpture and carving of Belarus in the 12th–18th centuries* [Catalog]. Minsk: Belarusian Encyclopedia. (In Russ.)
11. Jahn, J. (1969) *Deutsche Renaissance. Baukunst. Plastik. Malerei. Graphik. Kunsthandwerk*. Leipzig: Seeman. (In Germ.)
12. Shakhanova, V.M. (1993) 'Iconographic repertoire of temple wooden sculpture of the Arzamas district according to the Inventory of the middle of the 19th century (experience of systematization). To the 150th anniversary of the scientific work of Archbishop Macarius (Mirolyubov). 1842–1992', in Ryndina, A.V. (ed.) *Old Russian sculpture. Problems and attributions*, issue 2, part 2. Moscow: Research Institute of Theory and History of Fine Arts, pp. 3–199. (In Russ.)
13. Rimkus, V.Ya. (1992) 'To the question of some analogies in Lithuanian and Perm folk plasticity', in Kazarinova, N.V. (ed.) *Artistic Culture of the Perm Territory and Its Connections*. Perm: Permskoye knizhnoye izdatel'stvo, pp. 104–111. (In Russ.)
14. Putsko, V.G. (1992) 'Perm wooden sculpture in the European artistic context', in Kazarinova, N.V. (ed.) *Artistic Culture of the Perm Territory and Its Connections*. Perm: Permskoye knizhnoye izdatel'stvo, pp. 98–104. (In Russ.)
15. Ouspensky, L.A. (1989) *Theology of the Icon in Orthodox Church*. Moscow: Moscow Patriarchate. (In Russ.)
16. Zelenskaya, G.M. (1999) 'Stone guide of the 17th century to the Resurrection Cathedral of the New Jerusalem Monastery', in *The art of the Christian world*, issue 3. Moscow: Saint Tikhon's Orthodox Theological Seminary, pp. 152–175. (In Russ.)
17. Khromov, O.R. and Topuria, N.A. (1996) *"Description of Jerusalem" by Simon Simonovich and Hristofor Zhefarovich in Russian popular prints: studies and a consolidated catalog of books stored in Moscow editions*. Moscow: Scriptorium. (In Russ.)
18. Khromov, O.R. (1998) *Russian lubok book of the 17th–19th centuries*. Moscow: Pamyatniki istoricheskoy mysli. (In Russ.)
19. Khromov, O.R. (ed.) (1997) *Engraving of the Greek world in Moscow collections* [Catalog]. Moscow: Indrik. (In Russ.)
20. Gnutova, S.V. (2002) 'Images of Holy Scripture in pilgrimage relics of the 18th – 19th centuries from the Holy Land', in *The Art of the Christian World*, issue 6. Moscow: Saint Tikhon's Orthodox Theological Institute, pp. 299–210. (In Russ.)
21. Demidov, S.V. (1993) 'From the history of forgotten monuments of wooden sculpture near and far near

Moscow', in Ryndina, A.V. (ed.) *Old Russian sculpture. Problems and attributions*, issue 2, part 1. Moscow: Research Institute of Theory and History of Fine Arts, pp. 217–226. (In Russ.)
22. Zvenigorodskaya, O. (2002) 'On the eve of "Dungeons". On the problems of the title page of "Dungeons" by Piranesi', *Iskusstvoznaniye*, (2), pp. 250–268. (In Russ.)
23. St. Cyril of Jerusalem (1991) *Catechetical and Mystagogical Teachings*. Moscow: Synodal Library of the Moscow Patriarchate. (In Russ.)
24. Cyprian (Kern, K.E., archimandrite) (2002) *Prayer krinas*. Moscow: s.n. (In Russ.)
25. Evans, H.C. and Wixon, W.D. (eds) (2006) *The Glory of Byzantium: art and culture of the Middle Byzantine era, A.D. 843–1261*. New York: Metropolitan Museum of Art.
26. Grabowski, J. (1968) *Dawna Polska rzezba ludowa*. Warszawa: Auriga. (in Polish)
27. Averintsev, S.S. (1997) *The poetics of Early Byzantine literature*. Moscow: Coda. (In Russ.)
28. Maslenitsyn, S.I. (comp.) (1994) *Russian wooden sculpture* [Album]. Moscow: Izobrazitel'noye iskusstvo. (In Russ.)
29. Florovsky, G.V. (1937) *Ways of Russian theology*. Paris: s.n. (In Russ.)
30. Anon. (1993) *Teaching: Pentateuch of Moses*. Trans. Shifman, I.Sh. Moscow: Respublika. (In Russ.)
31. Anon. (2001) *The Writings of the Men of the Apostles*. Kyiv: PH named after St. Leo, Pope of Rome. (In Russ.)
32. Pestova, A.I. (1997) 'Pyskorsky Spaso-Preobrazhensky Monastery as a center of missionary work and culture of the Kama region of the 16th – 18th centuries', in *Christian missionary work as a phenomenon of history and culture*, vol. 2. Perm: s.n., pp. 105–125. (In Russ.)
33. Silkin, A.V. (2002) *Stroganov facial sewing*. Moscow: Progress-Tradition. (In Russ.)
34. Anon. (1997) *Treasures of Mount Athos* [Catalogue of Exhibition]. Thessaloniki: Community of Mount Athos.
35. Bobrovnitskaya, I.A. (2001) *Russian painted enamel of the late 17th – early 18th centuries* [Catalogue]. Moscow: Moscow Kremlin. (In Russ.)
36. Lidov, A.M. (ed.) (2000) *Christian relics in the Moscow Kremlin*. Moscow: Radunitsa. (In Russ.)

Информация об авторе

Рындина Анна Вадимовна, доктор искусствоведения, профессор, академик Российской академии художеств, заведующая отделом древнерусского и церковного искусства, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Российская Федерация; заслуженный деятель искусств Российской Федерации, член Ассоциации искусствоведов, ВТОО «Союз художников России»; e-mail: ryndinaav@rah.ru.

Information about the author

Anna Vadimovna Ryndina, Dr. Sci. (Art History), professor, Academician of the Russian Academy of Arts, Head of the Department of Ancient Russian and Church Art, Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russian Federation; Honored Artist of the Russian Federation, member of the Art Critics and Art Historians Association (AIS), the Union of Artists of Russia; e-mail: ryndinaav@rah.ru.

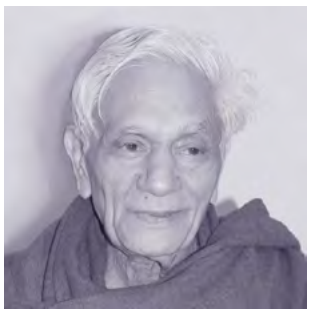
Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 16.05.2022; одобрена после рецензирования 09.06.2022; принята к публикации 10.06.2022.
The article was received by the editorial board on 16 May 2022; approved after reviewing on 09 June 2022; accepted for publication on 10 June 2022.

Искусство Евразии. 2022. № 2 (25). С. 204-215. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2022, (2), pp. 204-215. ISSN 2518-7767 (online)

Научная статья
УДК 745.04+75.046(294.3)
DOI 10.46748/ARTEURAS.2022.02.020

Гаруда



Чандра Локеш [a]

[a] *Международная академия индийской культуры, г. Нью-Дели, Индия*

Аннотация. Статья посвящена иконографии Гаруды. Перевод статьи Локеша Чандры из «Словаря буддийской иконографии» выполнен С.М. Белокуровой.
Ключевые слова: Локеш Чандра, Гаруда, символика, иконография, Словарь буддийской иконографии, буддийское искусство

Для цитирования: Чандра Л. Гаруда // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2022. № 2 (25). С. 204-215. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2022.02.020.
URL: https://eurasia-art.ru/art/article/view/880.

Original article

Garuda

Lokesh Chandra [a]

[a] *International Academy of Indian Culture, New Delhi, India*

Abstract. The article is devoted to the iconography of Garuda. The translation of Lokesh Chandra's article from the Dictionary of Buddhist Iconography was made by S.M. Belokurova.
Keywords: Dictionary of Buddhist Iconography, Lokesh Chandra, Garuda, symbolism, iconography, Buddhist art

For citation: Chandra, L. (2022) 'Garuda', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (2), pp. 204-215. doi:10.46748/ARTEURAS.2022.02.020. Available from: https://eurasia-art.ru/art/article/view/880. (In Russ.)

© Чандра Л., Белокурова С.М., 2022

Локеш Чандра.
«Словарь буддийской иконографии»
Том 4, с. 1220–1233

Гаруда — один из восьми классов существ (яп. Хачи-бусу), описанный в Агни-пурана, Какатиджатака и других текстах. Для более общего описания см. [1, с. 247, 249] (табл. 1).

1. Гаруда в Храме Харити на горе Гопучча выглядит следующим образом. Он стоит на горе и подавляет двух змей, держа их за хвосты, его крылья расправлены.

2. Гаруда (яп. Karura, Konji-cho) из коллекции Какудзэна имеет облик человека с головой гаруды, в обеих руках его змеи (1183–1213 гг.) [2, с. 102.353] (рис. 1).

Гаруда (яп. Karura) в «Явлениях Авалокитешвары в обряде Саддхарма-пундарика-сутра» Дзодзохоккекио-бо (Kannon-oke-shin-zo) [2, с. 137.30] (рис. 2).

В трактате «300 Icons» (1751 г.) [3] на страницах 184–186 [4, с. 2387–2389; 5, с. 189] содержатся изображения трех гаруд (тиб. Khyun, кит. Kin-chi-niao[1]). Гаруды являются врагами нагов (змей). Их лица напоминают лица гаруд, имеют длинный изогнутый клюв, а руки и ноги выглядят, как птичьи когти. Они держат длинную змею, которая извивается в их клювах, когда гаруда сжимает ее когтистыми руками. Под ногами гаруды распростерто тело Наги, верхняя часть которой человеческая, а нижняя — змеиная. Когти гаруды раздирают грудь Наги. Все три гаруды похожи, но называются по-разному:

— стр. 184: Khyun nag, Кришна Гаруда — Черный Гаруда. Его мантра «om mani khyun-khyun thum-thum/ rbad-rbad svaha»;

— стр. 185: Khyun khra, Сабала Гаруда, Пестрый Гаруда. Его мантра «om paksi svaha»;

— стр.: 186 Khyun gser.mig.hkhyil.ba, Суварнакша Гаруда, Гаруда с золотыми глазами. Его мантра «om parsi-raja/ nama garuda/e bha sarva-naga-apaya-kara sarva-visana hum phat».

Монгольский Ганжур 1717–1720 гг. [4, с. 173] содержит изображение Черного Гаруды (рис. 3), но он не подавляет ногами Наги. Содержащиеся в Пантеоне Пао-сян Лоу 3B42 (1771 г.) Пушпа-Гаруда (кит. Hua Ta peng) и 3B43 Кришна Гаруда (кит. Hei Ta peng) показывают Гаруду сжимающим в клюве и лапах змею и подавляющим Наги (рис. 4, 5).

Таблица 1

№	Тело человека, голова гаруды		Тело и голова гаруды	
	Правая рука	Левая рука		
1.	Змея	Змея	Держит змею в клюве	
2.	Змея	Змея	Держит в клюве ваджру	
3.	Гаруда-киннара-махорага			
	Меч	Опирается на бедро		
4.	Играет на флейте, а его спутница дует в раковину			
5.	Преподносит подношение из раковины			
6.	Раковина	Чинтамани		
7.	Пять Гаруд			
8	Опирается на бедро	Чинтамани		
9.	Без специфических признаков			
10.	Мудра анджали			
11	Четырехрукий Гаруда. Две руки в мудре анджали, две других опущены вниз — см. Ваджрагаруда Самвара (под «S» в настоящем словаре)			

[1] Кит. Kin-chi-niao — возможна ошибка, предположительно: jin-chi-niao. — *Прим. перев.*

Амулет с изображением Гаруды (тиб. Srun.hkor/raksa-cakra; рис. 6), предназначенный для защиты от вреда, причиняемого нагами, о котором Шпигельберг [6] говорит следующее: высшая птероморфная духовная форма жизни, парящая в небесах, победоносно ниспровергает и подчиняет низшую, связанную с земным существованием, изначально вредоносную форму бытия, имеющую лик амфибии. Гаруда — это высший символ божественной борьбы, пробуждающей самосознание, что является в итоге целью всех мировых процессов.

2. Супарна Пакшираджа с телом, имеющим как человеческие, так и птичьи признаки, сжимает ваджру в клюве. Обе руки сжимают по змее, в то время как ногами божество также попирает двух свернувшихся змей. Изображение содержит образ благословляющего Будды. Биджа: Hu M. Изображение содержится в трактате «Йоген» (1075–1159 гг.) [2, с. 86.141) (рис. 7).

Несколько изображений содержится в текстах Шинкаку «Бессон-дзакки» (1117–1180 гг.) [2, с. 87.267), «Шосон-дзудзо» [2, с. 88.99, 89.224, 214.26]. В этих текстах божество именуется Konji-cho-o «Супарна Пакшираджа». Ваджра в клюве и образ благословляющего Будды в клубящихся облаках отсылают нас к легенде. Чтобы защититься от своих смертельных врагов — гаруд, наги приняли буддизм. Будда назначил Ваджрапани их защитником. Ваджрапани принял облик Гаруды, чтобы сразиться с грозными птицами. Ни одному из нагов, Гаруда не причинит вреда [7, с. 173].

3. Гаруда-киннра-махорага в трактате, скопированном в 1359 г. [2, с. 198.24],— двадцать шестой из двадцати восьми видов живых существ. Правая рука сжимает меч, левая — лежит на бедре, из волос выступает голова лошади (рис. 8).

4. Гаруда (яп. Karura, Karoda, Myoshico «Птица с чудесными перьями», или Супарна, Кончико «Птица с золотыми крыльями») встречается в мандале Гарбхатхату вместе со своей спутницей — Гаруди (806 г.) [2, с. 28.267, 268; 8, с. 293, 294]. Гаруда играет на флейте (хикирики), а его спутница дует в раковину (рис. 9–14).

Великолепный ряд из 164 масок был обнаружен в Шосо-ин. Воспроизводимые масками персонажи являются фантастическими существами с гротескными носами и таинственным выражением лица, как, например, маска Гаруды (рис. 15). В них мы видим накал драматизма, остроту эмоционального состояния и подлинную экспрессию [10, с. 54, ил. 34].

5. Вайнатейя, изливающий приношение из раковины[2], в Дхарма-коша-санграха [12, с. 66] (sankhargha-kari nanalankarasobhi paksa-pucchadhari vainateya).

6. Гаруда (яп. Karura), имеющий тело человека с гарудой на голове (рис. 16). В правой руке он держит раковину, в левой — чинтамани, является одной из инкарнаций Авалокитешвары в 24 главе трактата Саддхарма-пундарика-сутра [2, с. 137.34].

7. Пять Гаруд монгольского Ганжура (1717–1720 гг.) [4, с. 272–276]. Туччи упоминает их в своей работе [13, с. 3/1.166]. Эти пять Гаруд, согласно монгольскому Ганжуру, выглядят следующим образом (табл. 2; рис. 17–23).

Работа «500 Icons»[3] содержит изображения трех форм Гаруды. Первая — это Тантра-крама Шабала Калачакра-Гаруда (тиб. Dus.hkor khyun rgyud.lugs). Он желтый от ступней до бедер, черный до бровей, и дальше — зеленый, имеет три глаза.

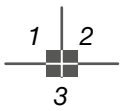
Джайя и Виджайя держат его волосы, черный Каркотака и Падма — его серьги, красный Васуки

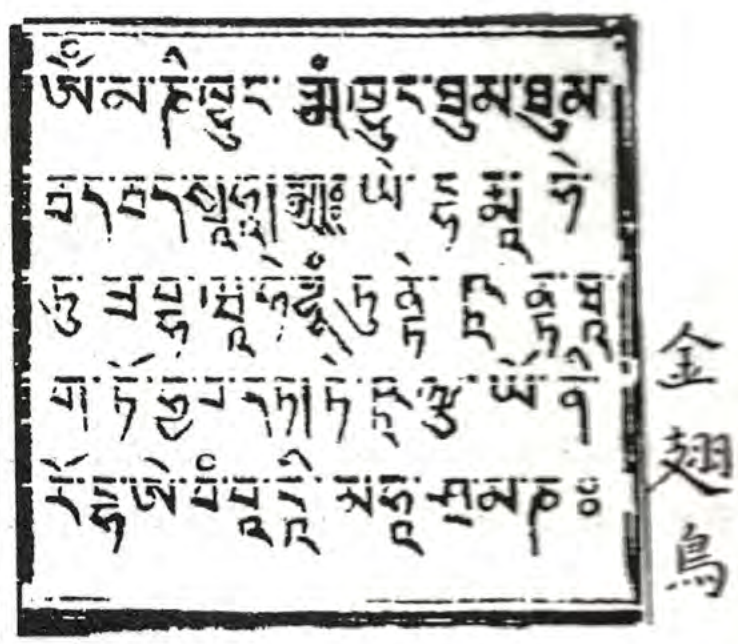
Таблица 2

	Монгольский вариант	Правая рука	Тибетский вариант
Будда-гаруда	Будда гаруди	Чакра	–
Ратна-гаруда	Ратна гаруди	Чинтамани	Rin.po.chehi.khyun
Ваджра-гаруда	Баджар гаруди	Ваджра	Rdo.rjehi.khyun
Падма-гаруда	Падма гаруди	Лотос	Padmahi.khyun
Карма-гаруда	Карма гаруди	Меч	Las.ki.khyun

[2] Один из эпитетов Гаруды. — *Прим. перев.*

[3] «Пятьсот икон» (500 Icons, тиб. Bris-sku mthon-ba don-ldan), 1810 г. Набор ксилографий, изображающих божеств трех великих циклов посвящений. — *Прим. перев.*





1. **Гаруда из коллекции Какудзэна**

2. **Гаруда в «Явлениях Авалокитешвары в обряде Саддхарма-пундарика-сутра» Дзодзо-хоккекио-бо**

3. **Черный Гаруда** [3, с. 184]. Китайское название — Kin (jin?)-chi-niao, «птица с золотыми перьями», или Супарна

4 | 5
6 | 7 | 8

4. **Ye.ses.khyun.chen Yi.dam.lha — иста-девата Джняна МахаГаруда из традиции Бон, рисунок Лопон Тендзин-намдарка**

5. **Кродха-Супарна махачакра видьяраджа** (яп. Funnu-konjicho-dairin-myoo) свиток Дайгоци [2, с. 224])

6. **Амулет с изображением Гаруды**

7. **Супарна Пакшираджа в трактате «Йоген»** (1075–1159 гг.)

8. **Гаруда-киннра-махорага**

9. **Гаруда и Гаруди**

10. **Гаруда и Гаруди в свитке Chojo mandara**

11 | 12 | 13 | 14
15 | 16

11. **Символы Гаруды и Гаруди в примечаниях к «Гарбхадхату» Синдзяку** (886–927 гг.) [2, с. 2.9 1/1.107]

12. **Мудры Супарны в тракате Shingon-mikkyo-zu-in-shu 4.334** [9, с. 483, 484]

13. **Биджа Супарны: HUM**

14. **Мантра Гаруды: GA om garudaya svaha**

15. **Маска Гаруды** [11, с. 65, ил. 22, 66, 23]

16. **Гаруда**

и Санкхьяпала — его браслеты, желтый Такшака и Махападма — браслеты на ногах, белый Ананта и Кулика — пояс и ожерелье.

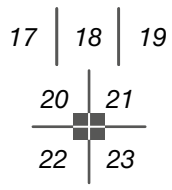
В руках он держит нагараджу, пожирая его голову и наступая на хвост [15, с. 302, № 229].

Упадеша-крама Шабала Гаруда (тиб. Khyun khra man.nag.lugs) — один из тринадцати божеств в трактате Gser.chos.[4] Изображается с распростертыми руками (500 Icons, 1810; рис. 24–25) [4, с. 739; 15, с. 302, № 230; 16, с. 14a5].

Он исходит из Тринадцати Золотых Дхарм Сакьи, согласно пояснению, которое дает Мел Лоцава[5], является Джняна-Гарудой. Ниже бедер он желтого цвета (земля), живот белый (вода), верхняя часть тела красная (огонь), голова черная (воздух), корона синяя (познание). Крылья окрашены в разные цвета, что символизирует космос. Спиной он опирается на облака пяти разных видов и носит драгоценный камень, отнятый у нагараджи. Правая рука в мудре абхайя, левая — в мудре тарджани.

8. Желтый Гаруда в традиции Кадампа (тиб. Khyun ser bkah.gdams.lugs) изображается в такой позе: правая рука на бедре, левая держит

[4] «Пять золотых учений» (Gser chos) шангпа (Shangs-pa-bka-brgyud). — Прим. перев.
[5] Проповедник и переводчик. — Прим. перев.



17. **Карма-гаруда зеленого цвета, появляется из гениталий Махачанды Ваджрапани, в руке держит меч**

18. **Будда-гаруда белого цвета, находится на короне Махачанды Ваджрапани, держит колесо**

19. **Ратна-гаруда желтого цвета, находится на уровне пупка Махачанды Ваджрапани, в руке держит драгоценный камень**

20. **Ваджра-гаруда синего цвета, находится в сердце Махачанды Ваджрапани, в правой руке держит ваджру**

21. **Падма-гаруда красного цвета, исходит из шеи Махачанды Ваджрапани, держит лотос**
[14, с. 257]

22. **Амулет (ракшачакра) Пяти Гаруд**

23. **Пять Гаруд без отличительных атрибутов**

24. **Упадеша-крама Шабала Гаруда.** «500 Icons», 1810

25. **Упадеша-крама Шабала Гаруда.** «500 Icons», 1810

26. **Желтый Гаруда в традиции Кадампа**

27. **Шабала Ваджра-гаруда**

чинатмани (500 Icons, 1810) [4, с. 740; 15, с. 303, № 231; 16, с. 17b1] (рис. 26).

Он является Ваджра-Гарудой, изображается с золотыми крыльями и клювом-ваджрой, окруженный языками пламени и украшенный девятиголовыми змеями. В правой руке — трехголовый нага, в левой — драгоценный камень. Ногами Гаруда попирает восемь змей.

9. Рельеф Гаруды из Хадды (Афганистан), относящийся к III в. Его крылья широко распахнуты, голову венчает царский тюрбан, а крючковатый клюв сживает змею [17, с. 48, ил. 95].

Образ Гаруды на стенной росписи в Кызыле 650 г., где божество представлено с человеческой головой, спутавшимися змеями на груди, причем змеиные головы окружают лик Гаруды [17, с. 48, ил. 94].

Существует живописное изображение Гаруды-охотника на стене двадцать шестой пещеры храмового комплекса Безеклик в Турфане, относящееся в IX–X вв. Торс Гаруды — человеческий с огромными крыльями, руки и ноги с длинными когтями, а на лице длинный клюв. Сам образ в целом имеет демонический характер [17, с. 48, ил. 96].

Гаруда в восточной части третьей северной галереи Ангкор Вата изображен гасящим пламя. Он также имеет человеческий торс, длинный клюв, а крылья расправлены в стороны [1, с. 257, ил. 9]. Этот образ был создан в числе поздних рельефов Ангкор Вата.

Шабала Ваджра-гаруда (кит. Ta-peng-chin-kang fo, маньчж. G'arudi wacir fucihi, монг. Vcir alak Garudi, тиб. Rdo.rjes khyun khra) с распахнутыми в стороны руками изображен в работе «360 Icons» (1761 г.) на странице 41 [18, с. 41] (рис. 27).

Другие изображения: бронзовый Гаруди сибаюн из Монголии [19, с. 188, ил. 159]; образ Субхути, молящегося Нагам и Гарудам [19, с. 190, ил. 160]; большой деревянный образ сидящего Гаруды на горе Адун Цэлон в Монголии [19, с. 190, ил. 161].

Существуют образ Гаруды с Вишну, например, в композиции портретной статуи царя Эрланги из Белахана в Индонезии. Эрланга умер в 1049 г. [20, с. 70, ил. 202]. Образ Гаруды, ведущий колесницу бессмертия из Чанди Кидала [20, с. 70, ил. 218] — ок. 1240 г., а также интересные маски Гаруды из Индонезии [11, с. 22, 25] (рис. 28–29).

28 | 29 | 30
31 | 32 | 33

28. **Маска Гаруды из Индонезии**

29. **Маска Гаруды из Индонезии**

30. **Гарудэндра из четвертого круга мандалы Дхарматхату-Вагишвара Манджугоша**

31. **Гаруда**
[2, с. 37.120, 121]

32. **Гаруда**

33. **Супарна Пакшираджа**

10. Гарудэндра (тиб. Nam.mkhah.ldin.gi.dban.po) из четвертого круга мандалы Дхарматхату-Вагишвара Манджугоша [21, 21.160, с. 63] (рис. 30). Обе руки божества в мудре анджали, крылья раскрыты. Его голова черная, тело от шеи до пупка — красное, от пупка до колен — желтое, ноги от колен до ступней белые [22, с. 176].

«Ши-шу-гома-…дзудзо» (821 г.) [2, с. 37.120, 121] содержит изображения Гаруды и его спутницы (рис. 31–32). Такое же изображение есть в коллекции Какудзена (1143–1218 гг.) с той лишь разницей, что они изображены стоящими на скалах.

Он впряжен в зеленую колесницу зеленого Ушнишачакравартина в зените мандалы Калачакры, где сам Гаруда также зеленого цвета [21, с. 26].

Суварнакша Кришна Гаруда, тиб. Mkhah.ldin.nag.po gser.mig — «Черный Гаруда с золотыми глазами» в традиции Бонпо [21, с. 14].

Mkhah.ldin. gser.mig hkhyil.ba [21, с. 254, 256] с небесно-голубым телом, чьи рога, клюв и когти из метеоритного железа, а три глаза сияют подобно солнцу.

Khyun nag mehi spu.gri.can черного цвета, с железным клювом и когтями и рогами, увенчанными драгоценными камнями. Он подносит к клюву ядовитую змею, а его имя означает «Черный Гаруда с пламенным лезвием» [21, с. 256, 257].

Khyun.khra «Пятнистый Гаруда» [21, с. 256].

Lcads.sgrog.gi khyun красного цвета, находится в области гениталий Махачанды Ваджрапани и держит железную цепь [21, с. 258].

Гаруда-раджа, тиб. Mkhah.ldin.rgyal.po, царь гаруд среди 18 категорий сверхъестественных существ [21, с. 288, 298].

11. Супарна Пакшираджа (рис. 33) имеет четыре руки, две из которых в мудре анджали. Божество стоит на скале, согласно «Йогену» (1075–1159 гг.) [2, с. 86.140] с мантрой «apratihata sasadanam/ tadyatha om sakuma mahasakuna

vitata-paksa sarvapana kha kha kha hi hi hi samayam anusmara hum tistha bodhisattva jnapayati svaha». Похожую атрибуцию мы можем найти в «Бессон-дзакки» Шинкаку (1117–1180 гг.) [2, с. 86.268], в коллекции Какудзена (1143–1218) [2, с. 102.354, 214.27] и в «Асабашо» Шоко (1205–1281 гг.) [2, с. 264, ил. 103].

Список источников

1. Giteau M. Iconographie du Cambodge post-angkorien. Paris: École française d'Extrême-Orient, 1975. 381 p.
2. Taisho Shinshu Daizokyo Zuzo. The Tripitaka in Chinese (picture section). Ed. by J. Takakusu and G. Ono. Tokyo: Daizo shuppan kabushiki kaisha, 1924–1929.
3. 章嘉.若必多吉編, 上师、本尊、三宝、护法等资粮田一三百佛像集. 1751 (Shangshi, Benzun, Sanbao, Hufa Deng Zi Liang Tian — San Bai Fo Xiang Ji = 300 Icons [Set of artistic woodcuts]. 1751).
4. Chandra L. Buddhist Iconography (Satapitaka Series, no. 342). New Delhi: Aditya Prakashan, 1991. 879 p.
5. Lohia S. Lalitavajra's Manual of Buddhist Iconography (Satapitaka Series, no. 379). New Delhi: Aditya Prakashan, 1994. 283 p.
6. Spiegelberg F. Images from Tibetan Art. San Francisco: Lodestar Press, 1972.
7. Getty A. The Gods of Northern Buddhism [photographic reprint of second edition of 1928]. Tokyo: Charles E. Tuttle Co., 1962. 220 p.
8. Chandra L. The Esoteric Iconography of Japanese Mandalas. New Delhi: International Academy of Indian Culture, 1971. 369 p.
9. Devi G. Esoteric Mudras of Japan (Satapitaka Series, no. 393). New Delhi: Aditya Prakashan, 1999. 509 p.
10. Muntserberg H. The Arts of Japan, an illustrated history. Tokyo: Charles E. Tuttle Co., 1962. 342 p.
11. Lucas H. Japanische Kult-masken. Kassel: Erich Röth Verlag, 1965. 222 p.
12. Amrtänanda V. Dharma-kosa-sangraha [Manuscript]. S. p., 1826.
13. Tucci G. Stupa: Art, Architectonics and Symbolism. Indo-Tibetica I (trans. U. M. Vesci). Roma, 1932. Dehli: Aditya Prakashan, 1988 (Reprint). 271 p.
14. Nebesky-Wojkowitz R. Oracles and Demons of Tibet. The Hague: Mouton & Co., 1956. 668 p.
15. Willson M., Brauen M. Deities of Tibetan Buddhism. Boston: Wisdom Publication, 2000. 602 p.
16. Chandra L. Sadhana-mala of the Panchen Lama. Parts 1–2. New Dehli: International Academy of Indian Culture, 1967.
17. Gaulier S., Jera-Bezard R., Maillard M. Buddhism in Afghanistan and Central Asia. Leiden: E.J. Brill, 1976. 30 p.
18. Chu-Fo P'u-Sa Sheng Hsiang Tsan. Reproduced in: Clark W.C. Two Lamaistic Pantheons. Vol. 2. Cambridge: Harvard University Press, 1937. 483 p.
19. Grunwedel A. Mythologie des Buddhismus in Tibet und der Mongolei. Leipzig: F.A. Brockhaus, 1900. 244 p.
20. Bernet Kempers A.J. Ancient Indonesian Art. Cambridge: Harvard University Press, 1959. 124 p.
21. Nispannayogvali of Mahapandita Abhayakaragupta. Ed. by Benoytosh Bhattacharyya. Baroda: Oriental Institute, 1949. (Gaekwad's Oritental Series, no. 109).
22. Nagano Y., Tachikawa M. (eds) The Deities of the Dharmadhatu Mandala. In: Bulletin of the National Museum of Ethnology (Special Issue 7). Osaka: National Museum of Ethnology, 1989.

References

1. Giteau, M. (1975) *Iconographie du Cambodge Post-Angkorien*. Paris: École française d'Extrême-Orient. (In French)
2. Takakusu, J. and Ono, G. (eds) (1924–1929) *Taisho Shinshu Daizokyo Zuzo. The Tripitaka in Chinese* (picture section). Tokyo: Daizo shuppan kabushiki kaisha. (In Chinese)
3. Changkya Rolpay Dorje (ed.) (1751). *300 Icons (Shangshi, Benzun, Sanbao, Hufa Deng Zi Liang Tian — San Bai Fo Xiang Ji)*. (In Chinese)
4. Chandra, L. (1991) *Buddhist Iconography* (Satapitaka Series, no. 342). New Delhi: Aditya Prakashan.
5. Lohia, S. (1994) *Lalitavajra's Manual of Buddhist Iconography* (Satapitaka Series, no. 379). New Delhi: Aditya Prakashan.

6. Spiegelberg, F. (1972) *Images from Tibetan Art*. San Francisco: Lodestar Press.
7. Getty, A. (1962) *The Gods of Northern Buddhism* [photographic reprint of second edition of 1928]. Tokyo: Charles E. Tuttle Co.
8. Chandra, L. (1971) *The Esoteric Iconography of Japanese Mandalas*. New Delhi: International Academy of Indian Culture.
9. Devi, G. (1999) *Esoteric Mudras of Japan* (Satapitaka Series, no. 393). New Delhi: Aditya Prakashan.
10. Muntserberg, H. (1962) *The Arts of Japan, an illustrated history*. Tokyo: Charles E. Tuttle Co.
11. Lucas, H. (1965) *Japanische Kult-masken*. Kassel: Erich Röth Verlag. (In Germ.)
12. Amrtänanda, V. (1826) *Dharma-kosa-sangraha* [Manuscript]. S. p.
13. Tucci, G. (1988) Stupa: Art, Architectonics and Symbolism. Indo-Tibetica I (trans. U. M. Vesci). Dehli: Aditya Prakashan (Reprint).
14. Nebesky-Wojkowitz, R. (1956) *Oracles and Demons of Tibet*. The Hague: Mouton & Co.
15. Willson, M. and Brauen, M. (2000) *Deities of Tibetan Buddhism*. Boston: Wisdom Publication.
16. Chandra, L. (1967) *Sadhana-mala of the Panchen Lama*. Parts 1–2. New Dehli: International Academy of Indian Culture.
17. Gaulier, S., Jera-Bezard, R. and Maillard, M. (1976) *Buddhism in Afghanistan and Central Asia*. Leiden: E.J. Brill.
18. 'Chu-Fo P'u-Sa Sheng Hsiang Tsan', reproduced in Clark, W.C. (1937) *Two Lamaistic Pantheons*, vol. 2. Cambridge: Harvard University Press.
19. Grunwedel, A. (1900) *Mythologie des Buddhismus in Tibet und der Mongolei*. Leipzig: F.A. Brockhaus. (In Germ.)
20. Bernet Kempers, A.J. (1959) *Ancient Indonesian Art*. Cambridge: Harvard University Press.
21. Bhattacharyya, B. (ed.) (1949) *Nispannayogvali* of Mahapandita Abhayakaragupta, Gaekwad's Oritental Series, no. 109. Baroda: Oriental Institute. (In Sanskrit)
22. Nagano, Y. and Tachikawa, M. (eds) (1989) The Deities of the Dharmadhātu Maṇḍala. In: *Bulletin of the National Museum of Ethnology* (special issue 7). Osaka: National Museum of Ethnology.

Информация об авторе

Чандра Локеш, профессор, доктор литературы и философии, академик, почетный директор, Международная академия индийской культуры; вице-президент Индийского совета по культурным связям; председатель Индийского совета исторических исследований, г. Нью-Дели, Индия.

Перевод с английского: С.М. Белокурова.

Information about the author

Lokesh Chandra, Professor, Doctor of Literature and Philosophy, Academician, Honorary Director, International Academy of Indian Culture; Ex-President of The Indian Council for Cultural Relations (ICCR); Chairman of the Indian Council of Historical Research, New Delhi, India.

Translated from English by S.M. Belokurova.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.
The authors declare that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 10.06.2022; принята к публикации 24.06.2022.
The article was received by the editorial board on 10 June 2022; accepted for publication on 24 June 2022.

ВЫСТАВКА «БЕРЕГА. МОСКОВСКАЯ ШКОЛА ЖИВОПИСИ» В МВК РАХ

Российская академия художеств 13 апреля — 8 мая 2022 года представила выставку «Берега. Московская школа живописи», приуроченную к 90-летию старейшего творческого союза страны — Московского союза художников. В своих произведениях известные столичные живописцы, среди которых академики и члены-корреспонденты Российской академии художеств, показали огромный спектр художественного и стилистического самовыражения в рамках одной школы.

Каждая групповая выставка МСХ не только объединяет в одном пространстве мастеров разных поколений, учителей и учеников, но и позволяет проследить диалог, который возникает на разных «берегах» московской школы живописи: между традиционализмом и импровизацией, между опытом и новаторством.

Цель проекта — по-новому взглянуть на творчество авторов через призму времени. Экспозиция, в которой присутствовал и небольшой ретроспективный раздел, обозначила несколько основных направлений развития московской школы живописи XX–XXI веков. Конкретика реалистического изображения натуры была представлена работами Алексея Суховецкого, Ивана Полиенко, Вячеслава Стекольщикова, Валерия Полотнова, Сергея Гавриляченко, Николая Зайцева и других мастеров. Остроту цветового ощущения демонстрировали Виктор Калинин, Анатолий Любавин, Виктор Разгулин, Ирина Лотова.

Субъективное восприятие окружающего мира, его творческая интерпретация была передана в произведениях Татьяны Назаренко, Натальи Нестеровой, Ирины Старженецкой, Ольги Булгаковой, Александра Ситникова, Натальи Тестиной. Точность проработки цветового пространства холста можно было наблюдать в работах Виктора Глухова, Евгения Ромашко, Виктора Русанова, Николая Тужилина и других художников.

Несмотря на многообразие творческих индивидуальностей, живописных стилей, тем и сюжетов, авторов объединяет общее стремление к обретению духовности и живописной свободы. Произведения, представленные в залах МВК РАХ — Галереи искусств Зураба Церетели, по праву составляют сокровищницу изобразительного искусства нашего времени.

Материал подготовлен на основе статьи Радославы Конечны.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

«ТРИ ХУДОЖНИКА ИЗ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА». ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ФЕЛИКСА ВОЛОСЕНКОВА, НАТАЛИИ ЦЕХОМСКОЙ И АЛЕКСЕЯ ЯРЫГИНА В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Российская академия художеств 13 апреля — 9 мая 2022 года представила выставку произведений петербургской творческой семьи: Феликса Волосенкова, Наталии Цехомской и Алексея Ярыгина. Экспозиция состояла из трех частей: «Современное славянское искусство», «Где-то во времени», «Алхимия в цвете» и включала около 150 работ разных лет.

Феликс Волосенков — академик РАХ, известный петербургский мастер. Каждая его выставка — история о свободе художника, свободе художественного жеста, экспансии творческой воли. Его искусство — утверждение ежесекундной необходимости новой живописи в познании бесконечности, Божественного многообразия. Волосенков считает, что его живопись, графика, объект являются современным славянским искусством. Автор собственной мифологии, он полагает, что в новом веке должно появиться новое божество, единое как для человека, так и для всего живого мира, главной заповедью которого станет гуманное отношение к природе.

Широкая эрудиция и стремление к лапидарным формам — неотъемлемые авторские творческие качества. Исследователи отмечают уникальность и органику его работ, не поддающихся классификации: *«Его живопись — царство избыточности, осмысленно беспощадный, романтический бунт против априорностей. Это необходимые ему вербально-пластические смыслы, не сводимые ни к слову, ни к изображению, то есть явления»*. Ирония и гротеск, безудержная энергия и трогательность, любовь, предательство, жертвенность, чудо рождения и бытия — всё объединено стихией творчества Ф. Волосенкова. Для него не существует строго очерченного круга сюжетов, как и различий между живописью абстрактной и фигуративной, техникой традиционной и новаторскими экспериментами. Всё создаваемое художником рассматривается им как *«разные уровни приближения к идее»*, для реализации которой не может быть никаких ограничений. Поэтому столь же сложна, неожиданна, многомерна техника его произведений. Работы художника фактурны: в них используется ткань, поролон, левкас, акриловые краски — всё, что с максимальной точностью может воплотить «услышанное» им.

Феликс Волосенков — заслуженный художник Российской Федерации, академик Российской академии художеств, президент Санкт-Петербургской

академии современного искусства бессмертных, член Санкт-Петербургского союза художников России, член Союза художников Италии. Родился в 1944 году. Окончил Художественное училище им. А. Азимзаде города Баку, учился в Уральском политехническом институте по специальности «архитектура», в 1970 году окончил Ленинградский государственный институт музыки, театра и кинематографии. С 1977 года Ф. Волосенков работает в театре, где оформил около пятидесяти проектов в России и за рубежом (МХАТ, Мариинский театр, Малый театр оперы и балета в Санкт-Петербурге и др.). Произведения художника представлены в крупнейших музейных собраниях Москвы, Санкт-Петербурга, многих зарубежных музеев, в частных коллекциях.

Наталия Цехомская *«кажется, порой, эквилибристом-канатоходцем, идущим по холодноватому световому лучу и балансирующим на грани всевозможных “между”: между визуальным и априорным, разумом и чувством, технологическим и метафизическим»*,— отмечают исследователи. Наш мир груб и материален и одновременно тонок, сложен, многопланов, взаимозависим и хрупок. Об этой тонкости и хрупкости мира, о том, что стоя на грубой земле, мы являемся частью загадочного космоса, о том, что создавая или разрушая что-то в своем маленьком доме, мы изменяем пространство, влияем на события, Наталия и рассказывает в своих работах. Они выполнены в уникальной авторской технике синографии и аргентографии с использованием бромосеребряных фотографических материалов. Метод аргентографии — получение изображения без фотоаппарата способом воздействия на фотоэмульсию определенным образом. «Синография» (от греч.— «syn» — вместе и «graphus» — изображение) — совмещение на одном листе фотобумаги изображений, напечатанных с нескольких негативов, с помощью матрицы, конфигурация которой несет смысловую нагрузку. Затем, в зависимости от задачи, изображение дорабатывается с помощью красок или других техник или оставляется черно-белым. Художнице кажется это очень интересным, поскольку традиционные (не цифровые) фотоматериалы обладают уникальными изобразительными возможностями.

Наталия Цехомская — член Санкт-Петербургской академии современного искусства бессмертных, член Союза художников России, Союза фотохудожников России. Окончила

художественную школу при училище им. В.И. Мухиной, училась в Ленинградском политехническом институте по специальности «экспериментальная физика», в 1972 году окончила архитектурный факультет Ленинградского строительного института, в 1978 году — курс фотожурналистики Союза журналистов СССР. 54 персональные выставки художника прошли в России и за рубежом. Она участник многочисленных групповых выставок в России и мире, международных биеннале современного искусства, международных ярмарок современного искусства. Произведения автора представлены в российских и зарубежных музеях и частных коллекциях.

Алексей Ярыгин считает, что искусство — окно, сквозь которое магия повседневной жизни проникает в наш дом, обогащая бытие, наполняя его тайной.

«Я глубоко убежден, — говорит автор,— *что мир, в котором мы живем,— это удивительная и прекрасная тайна. И человек просто не способен разгадать ее. Ведь каждый, пусть даже очень маленький кусочек этого мира — уже какая-то другая Вселенная, со своей жизнью, своими законами, своими переживаниями, своей мистикой… Работая над картиной, художник пытается начать разговор со Вселенной, и если всё складывается, Вселенная откликается. Тогда между ними возникает диалог, в результате которого на Свет рождается Искусство. Часто зритель этого не видит, ведь всему свое время…».* Живописные полотна художника, полные света, движения, глубинных смыслов, своего рода «алхимия в цвете», языком гармонии, символов говорят о вечном, манящем, загадочном.

Алексей Ярыгин — член Международного творческого союза художников, литераторов и музыкантов (Союз И), член Ассоциации художников г. Страсбурга (Association du Corbeau), член Творческого союза художников России. Родился в 1969 году. Окончил геологический факультет Ленинградского государственного университета, мастерскую Феликса Волосенкова Санкт-Петербургской академии современного искусства. 56 его персональных выставок прошли в России и многих странах мира. Участник многочисленных групповых выставок в России и за рубежом, международных биеннале современного искусства, международных ярмарок современного искусства. Произведения представлены в собраниях российских и зарубежных музеев, частных коллекциях.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

«ГРЕЗЫ И СИМВОЛЫ». ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ МИХАИЛА ВЕРХОЛАНЦЕВА В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Российская академия художеств 20 апреля — 8 мая 2022 года представила ретроспективную выставку произведений заслуженного художника РФ и академика РАХ Михаила Михайловича Верхоланцева «Грезы и символы», посвященную его 85-летию. В экспозиции было представлено более шестидесяти графических и живописных работ, большинство из которых московский зритель увидел впервые.

Михаил Верхоланцев — личность уникальная и одаренная,— гравёр, живописец, дизайнер, эссеист и учёный, певец и музыкант. Он, исповедующий эстетику позднего Возрождения и маньеризма, сам кажется пришельцем

из Ренессанса, но не эпохи спокойной и тихой гармонии Рафаэля и Леонардо, а периода именно позднего творчества страстных и мощных Микеланджело и Тициана. В своих произведениях автор передает странное сновидение, загадочное воспоминание о давно ушедших веках, а также часто обращает свой взор к искусству символизма. *«Все символисты от Уильяма Морриса до Скрябина и Брюсова свято верили, что наступит Золотой век, что будет государство тотального Искусства, трудящиеся обретут счастье, а Красота станет насущно необходима. Пюви де Шаванн, Поль Верлен, Айседора Дункан, Морис Дени, Фердинанд Ходлер, Клод Дебюсси и сонмы русских символистов давно ушли от нас, но их мысли и мечты остались на земле, как райский лес, дающий планете кислород и надежду»*,— поясняет Михаил Михайлович.

Произведения художника поражают образностью и неожиданным пластическим языком. Он не возьмется за резец или кисть, если мотив, давно уже спетый многими, не даст ему счастливый случай вновь погрузиться в чудесный мистический сон. Рисунок, решительный, острый, который доминирует в гравюрах, сохраняется и в живописи. В своих работах Михаил Верхоланцев следует традициям плоскостной живописи, где цвет работает на декоративную организацию пространства. Живописные полотна автора — чаще всего расшифровки его миниатюрных гравюр, они очень декоративны и напоминают картоны для гобеленов. Его герои живут в среде, сотканной из растений, архитектурных пейзажей и бескрайнего неба.

Художника преследуют несколько тем, так или иначе связанных с музыкой; все они содержат для него тайный символический смысл. Искусствовед И. Иванов так характеризует эту особенность творчества автора: *«Музыкальный компонент в искусстве Михаила Верхоланцева наиболее выраженный — и биографически, и стилистически. Художник изучал народный мелос, увлекался античным музицированием и музыкальным авангардом XX века, интересовался аутентичными инструментами, даже овладел игрой на лютне, кроме того, пел на клиросе. Эти многообразные музыкальные интересы сложились в соответствующие мотивы его изобразительного творчества, проникнув даже в характер пластики»*.

Сюжет, литературная фабула для мастера всего лишь предлог для решения внутренних,

заветных, чисто пластических задач. Изощренная пластика и удивительная музыкальность — таково впечатление от произведений Михаила Верхоланцева.

М.М. Верхоланцев родился в Москве в 1937 году в семье художников. В 1961 году окончил отделение художественной обработки дерева и проектирования мебели МВХПУ, однако еще в студенческие годы увлекся гравюрой на дереве и книжной иллюстрацией. В 1960-е годы работал дизайнером в учебно-производственных и научно-исследовательских мастерских МВХПУ, преподавал на отделении промграфики, позже перешел в журнал «РТ», участвовал в создании детского звукового журнала «Колобок», журналов «Спутник кинозрителя», «Семья и школа». Совместно с группой студентов в 1964 году сделал цикл портретов театральных деятелей и занавес для Театра на Таганке. В 1965 г. издательство «Знание» выпустило первую книгу с иллюстрациями Верхоланцева. В дальнейшем он сотрудничал со многими отечественными издательствами: «Детская литература», «Молодая гвардия», «Московский рабочий», «Наука», «Прогресс», «Радуга» и проч.,— а также с рядом зарубежных издательских домов.

Художник хорошо известен на международной арт-сцене. Он представлял российское искусство на крупнейших международных выставках и биеннале графики и награжден премиями, медалями в России (2002, 2004, 2008, 2016, 2019, 2021), Италии (1975, 1991), Дании (1981), Турции (2003, 2010), Польше (1973, 1975), Австрии (2004), Китае (2008, 2013), Швейцарии (2010), Дании (1981), Бельгии (1982), Италии (1975, 1991), Австрии (2004), Турции (2003, 2010), Швейцарии (2010), Китае (2008, 2013). В 2016 г. на XXVI Всемирном конгрессе Международной федерации экслибрисных обществ и общенационального общества графики (г. Вологда) присуждена Гран-при. В 2019 году М.М. Верхоланцев удостоен Гран-при международной триеннале печатной графики (г. Уфа). В 2020 году удостоен главной, специальной премии «За вклад в мировую гравюру» на международной триеннале печатной графики в г. Екатеринбурге.

Работы М.М. Верхоланцева хранятся в зарубежных музеях и частных коллекциях: Финляндии, Чехии, Англии, Бельгии, Германии, Эстонии, Голландии, Франции, Австрии, Турции, Аргентины, Португалии, Словении, Дании, Польши, Испании, Италии.

Художник обладает глубокими научными знаниями в области изобразительного искусства, особенно теории и технических методов в гравюре и графике, его статьи об искусстве, истории и технике ксилографии многократно публиковались.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

ПРОЕКТ «ПУТИ ВЕРЫ. ИСКУССТВО АНДРЕЯ ЕСИОНОВА В СЕМИ ЦЕРКВЯХ РИМА»

С 17 мая по 22 октября 2022 года в Риме открыта персональная выставка живописных полотен русского художника, академика Российской академии художеств и почетного члена Флорентийской академии художеств Андрея Есионова. Проект «Пути веры. Искусство Андрея Есионова в семи церквях Рима» («Percorsi della Fede. L'arte di Andrey Esionov in sette chiese di Roma») представляет картины мастера одновременно в семи центральных базиликах итальянской столицы: Пантеоне/Санта-Мария-ад-Мартирес, Иль-Джезу, Сан-Марко, Сант-Андреа-делла-Валле, Сан-Лоренцо-ин-Лучина, Санти-Винченцо-э-Анастасио, Санта-Мария-ин-Кампителли (Pantheon/Santa Maria ad Martyres,

San Marco Evangelista al Campidoglio, Gesù Santi Vincenzo e Anastasio a Trevi, Sant' Andrea della Valle, San Lorenzo in Lucina, Santa Maria in Campitelli). Уникальный проект реализуется силами Викариата Рима и издательского дома «Il Cigno Gg Edizioni Roma» по инициативе Ватикана, при содействии Министерства культуры Италии в честь провозглашенного Папой Франциском специального года, посвященного семье (Amoris laetitia), и торжественного проведения X Всемирной встречи семей в июне 2022 года.

Куратор выставки Витторио Згарби (Vittorio Sgarbi):

— Большинство русских художников, из тех, кого воспринимают всерьез, продолжают получать традиционное академическое образование, которое не искажено приспособлением к практикам анти-академизма, но базируется на ремесле, как оно развивалось в XX веке, выйдя за пределы авангарда в его хороших и плохих проявлениях. Художника учат «историческому искусству», как его называют, и я бы сказал, что называют справедливо: по мере своего развития художник может прийти к отрицанию этого искусства, однако он обучился тому ремеслу, которое когда-то позволяло называться художниками и которое способно вести разговор с людьми нашего времени.

Андрей Есионов, будучи до мозга костей русским художником, является исключительным примером этого типа образования. Он не только чувствует себя обязанным академическому знанию, но убежденно верит в невозможность отказа от него, лично прилагая усилия к тому, чтобы продолжать его уроки. То, как он работает, можно увидеть благодаря интернету (вот современный способ распространения древнего ремесла),— говорит о понимании им живописного творчества больше, чем любое посвященное ему исследование. В основе всего лежит рисунок, всегда главный согласно академическому предписанию, который, прежде всего, призван перевести замысел в определенные фигуры, представив их не во всех деталях, но в главных контурах, обозначить пространство, которое затем заполнит растворенный в воде цвет, придав появившемуся изображению намеренно хрупкую форму. Тень и свет сменяют друг друга без всякой последовательности и ложатся на поверхность так, словно художник открыто заявляет о том, что даже самые реалистично изображенные им элементы являются всё же плодом его фантазии. Поэтому возникает впечатление, что в живописи Есионова всё стремится остаться внутри пространства исключительно ментальной природы, как будто повиснув в воздухе, чтобы

находящаяся позади глубина не увела изображение в пучину неясности. Есионову удается немногими точными мазками передать подлинное веяние жизни, сообщить достоверность замыслам, сотканным из дыма и пара. В памяти оживают примеры художников, которые были обращены к великой реалистической традиции еще больше, чем главный представитель русского импрессионизма Валентин Серов. Но в своем чудесном проявлении вызванная Есионовым зримость могла бы в любой момент растаять, как лед на солнце, если бы это пришло в голову художнику, который в данном случае является своего рода волшебником. Думаю, что в этом постоянном ощущении хрупкости, которая сосуществует с грандиозными по своей сценографической зрелищности композиционными построениями, заключается большая часть очарования живописи Есионова. Он словно показывает фокус, раскрывающий самую созвучную искусству ценность: осознанное представление себя как иллюзии в мире иллюзий, не считающих себя таковыми. Что может быть более настоящим, чем иллюзия, которая предлагает себя в качестве иллюзии?

Работы Есионова представлены в семи исторических римских церквях (Пантеон/Санта-Мария-ад-Мартирес, Иль-Джезу, Сан-Марко, Сант-Андреа-делла-Валле, Сан-Лоренцо-ин-Лучина, Санти-Винченцо-э-Анастасио, Санта-Мария-ин-Кампителли). Некоторые из этих церквей хранят великие шедевры прошлого (Доминикино, Ланфранко и Прети в церкви Сант-Андреа-делла-Валле, Рени и Вуэ в церкви Сан-Лоренцо-ин-Лучина, Поццо и Бачичча в церкви Иль-Джезу — это лишь некоторые примеры). Но в работах Есионова я вижу скорее их отличность от этих шедевров, нежели последовательность. В них художник размышляет о вкусе прошлого, который невозвратно изменился, что совершенно естественно. Конечно, было бы очень легко и столь же банально сопоставлять ремесло Есионова с его блестящими предшественниками: между ними есть точки сближения, начиная с исходного замысла художественной рукотворности. Но, в конечном счете, преобладают именно различия, и я бы сказал, что это справедливо. Возможно, отличается и религиозность, с которой Есионов сопоставляет себя через свои произведения. Он не является пропагандистом веры, что было справедливо для упомянутых выше художников; Есионов — это человек, осознающий, что он живет в эпоху светскости, если не атеизма, каковой является сегодняшняя эпоха. Он должен заново придумать Священное Писание, чтобы обновить его повествование и снова сделать его привлекательным, как это происходит в его «Тайной вечере» без обеденного стола, где Христос кажется главой сообщества хиппи. Так это происходит в его «Благовещении», где тайна сосредоточена в трансцендентности, которая как будто находится на стороне зрителя, а не среди персонажей сцены. Так это происходит в его «Судном дне», который мог бы быть обложкой книги в жанре хоррор, или же в его чувственном и поэтичном «Сотворении мира», напоминающем афиши некоторых фильмов, которые когда-то запрещались к просмотру для тех, кто не достиг 14 лет. Есионов обладает талантом, в котором отражается глубинное свойство современного русского искусства: умение быть популярным в силу доступности широкому зрителю, у которого нет специального образования в этой области. Именно к этому зрителю должно снова обратиться искусство, чтобы поддерживать в жизни человека то значение, которое оно имело во времена Рени, Ланфранко или Бачичча. Этот урок тоже может быть полезным для Запада, который потерялся в лабиринтах интеллектуализма, всё более пустого и неубедительного, всё более ориентированного на ловких торговцев и богатых коллекционеров, которых в искусстве интересует лишь статус-кво.

Андрей Кимович Есионов родился 30 ноября 1963 года в русской семье в Ташкенте. В 1981 году автор окончил Республиканскую специализированную музыкально-художественную школу-интернат по специальности художник-график. Получил академическое образование на отделении станковой живописи в Ташкентском государственном театрально-художественном институте им. А.Н. Островского.

Андрей Есионов — академик Российской академии художеств (Отделение живописи, 2018), почетный академик Флорентийской академии изящных искусств и рисунка (Accademia delle Arti del Disegno), член Творческого союза художников России, Московского объединения художников Международного художественного фонда, ВТОО «Союз художников России». Награжден почетной медалью «За заслуги перед Отечеством II степени», золотой медалью Российской академии художеств и серебряной медалью Творческого союза художников России, лауреат международных и национальных выставок. Художник является одним из ярких представителей течения постсоветского провидческого неореализма.

Персональные выставки автора: «Москва и москвичи» в залах Российской академии художеств, Москва, (2013); «Moscou et moscovites» в галерее Artspace Galleries-Art Galleries Europe, Париж (2013); «От А до Я в пространстве художника» в залах МВК РАХ — Галереи искусств Зураба Церетели, Москва (2014); «Отражения в цветной воде» в Московском музее современного искусства (ММОМА), Москва, (2016); «Отражение» в Строгановском дворце Государственного Русского музея,

Санкт-Петербург (2016); «Искусство превращений» в Самарском художественном музее (2017); «Равновесие» в Государственном музее изобразительных искусств Республики Татарстан, Казань (2017); «Войти в реку дважды» в Государственном музее искусств Узбекистана, Ташкент (2017); «Neonomadi e Autoctoni» в выставочном зале Accademia delle Arti del Disegno di Firenze, Флоренция (2019), «Visionary realism» в музее San Salvatore in Lauro, Рим (2020); «Предварительные итоги» в Галерее современного искусства ГМИИ РТ, Казань (2021); «Вооруженный зреньем» во флигеле «Руина» Государственного музея архитектуры им. Щусева, Москва (2022).

Работы художника находятся в коллекциях известных музеев: Московском музее современного искусства (ММОМА, г. Москва), Государственном Русском музее (г. Санкт-Петербург), Государственном музее изобразительных искусств Республики Татарстан (г. Казань), Самарском художественном музее (г. Самара), Государственном музее искусств Узбекистана (г. Ташкент), музее Академии изящных искусств и рисунка (Accademia delle Arti del Disegno, г. Флоренция) и других.

Материал подготовлен на основе пресс-релиза Ватикана.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

ВЫСТАВКА «ВИТОЛЬД БЯЛЫНИЦКИЙ-БИРУЛЯ. К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ХУДОЖНИКА» В МВК РАХ

Российская академия художеств, Национальный художественный музей Республики Беларусь совместно с Химкинской картинной галереей им. С.Н. Горшина 18 мая — 26 июня 2022 года представили выставку живописи выдающегося пейзажиста XX века, академика Императорской Академии художеств (1908) и действительного члена Академии художеств СССР (1947) Витольда Каэтановича Бялыницкого-Бирули (1872–1957). Проект был приурочен к празднованию 150-летия со дня рождения художника.

Экспозицию составили более 60 живописных произведений из коллекции Национального художественного музея Республики Беларусь, а также 6 работ из коллекции Химкинской картинной галереи им. С.Н. Горшина. Это пейзажи разных периодов творчества художника, среди которых тематические циклы, неизвестные широкой публике: мемориальные пейзажи, произведения из поездок на Кольский полуостров, картины, привезенные из экспедиции по деревянной архитектуре Архангельской области, выполненные на его даче «Чайка», а также в Беларуси в 1947 году, что позволило увидеть творчество В.К. Бялыницкого-Бирули более масштабно и многогранно.

Выдающийся художник **Витольд Каэтанович Бялыницкий-Бируля** (1872–1957) был наделен талантом пейзажиста-лирика. Он родился в 1872 году в Беларуси, в усадьбе Крынки в Могилевской губернии. Учился живописи в Киевской рисовальной школе у Н.И. Мурашко, затем, в 1889–1896 годах, в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Принимал участие в работе Товарищества передвижных художественных выставок, Московского товарищества художников и Московского общества любителей художеств. В 1908 году В.К. Бялыницкий-Бируля был удостоен звания академика живописи. Жил в Москве и на своей даче «Чайка» на берегу озера Удомля Тверской области. В 1920–1930-е годы совершил

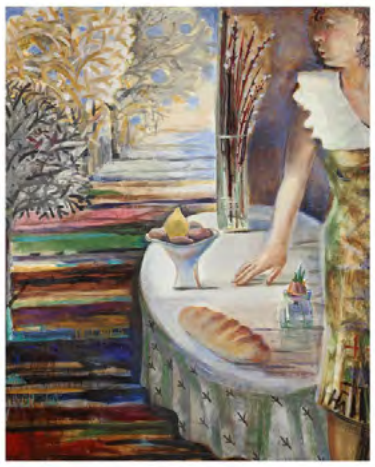
много творческих поездок по стране. В 1947 году В.К. Бялыницкий-Бируля приезжал на родину, где работал в окрестностях Минска. Широкое признание пришло к мастеру в 1940-е годы — он был удостоен званий народного художника БССР (1944) и народного художника РСФСР (1947).

Произведения Витольда Каэтановича хранятся во многих музеях и частных коллекциях. Национальный художественный музей Республики Беларусь обладает большим репрезентативным собранием произведений В.К. Бялыницкого-Бирули — более 600 живописных работ, охватывающих все периоды творчества художника, которые были приобретены у Елены Алексеевны, вдовы художника, и в частных собраниях директором Государственного художественного музея БССР Е.В. Аладовой.

Автор идеи и координатор проекта — Владимир Иванович Прокопцов, генеральный директор Национального художественного музея Республики Беларусь, заслуженный деятель искусств Республики Беларусь, почетный член Российской академии художеств. Куратор выставки — Юлия Владимировна Лисай, магистр искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела зарубежного искусства Национального художественного музея Республики Беларусь.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

«ЖИВОПИСЬ». ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИВАНА ЛУБЕННИКОВА (1951–2021) И НАТАЛИИ ГЛЕБОВОЙ В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ



Российская академия художеств 18 мая — 5 июня 2022 года представила выставку произведений творческого тандема — народного художника РФ, академика РАХ Ивана Леонидовича Лубенникова (1951–2021) и члена-корреспондента РАХ Наталии Васильевны Глебовой. Проект, продемонстрировавший более семидесяти живописных работ разных лет, продолжил череду «семейных» выставок в залах Академии на Пречистенке.

Стержнем выставочного проекта с ёмким и лаконичным названием «Живопись» стал поиск взаимных влияний, свободного диалога и отличительных черт. Именно специфическая материальная среда станковой картины сближает две независимые позиции, два различных взгляда Лубенникова и Глебовой на преобразование форм жизни в феномен живописи. Художников в первую очередь интересует живопись как художественно-прикладная наука о жизни. Что изучает станковая картина? — Жизнь! Почему необходимо об этом помнить? Потому что в скором времени живопись, возможно, окончательно потеряет собственный

предмет исследования, прежде всего, на уровне непосредственной работы над картиной.

Пространство выставки позволило передать зрителю опыт личного и публичного взаимодействия художников. Привязанности, повседневность и частная жизнь одной прекрасной семьи проступает хрупкими интонациями в незримо присутствующей и едва уловимой, иносказательной атмосфере интервалов и пауз. Отношение художников к жанрам станковой картины, которые они видоизменяют в собственной перспективе, продиктовало экспозиционное решение, основанное на принципе чередования жанров в каждом отдельном зале анфилады.

Иван Лубенников универсализирует жанр, переводит его в сферу аналитического мышления о единстве художественной формы. Живопись и рисование объединяются под эгидой фигуративно-пластического ремесленного целого. Если натюрморт, то обязательно со сложным темным фоном, выполняющим функции нейтрального пространства и высвечивающим цвета главных предметов. В жанре «ню» художник следует за мифологизированным естеством обнаженной женской натуры. Однако ключевым для Лубенникова является не конечный образ, а светотеневая моделировка формы и поиск того случайного, мимолетного света, который густо населяет мир и отражается на поверхности тела женщины бликом живущей красоты. За спинами героев проявляется безграничный пейзаж или грандиозная плоскость фона, которые остаются как будто незамеченными. Эта работа над композицией и натурным знанием, безусловно, сближает Лубенникова с Павлом Федотовым и Григорием Сорокой. Художник часто о них вспоминал, рассказывая о своем методе. Чтобы вернуть пейзажу простор, а фону метафизическую глубину, Лубенников вводит текст, слово и строку, которые носят декоративный характер и семантически обозначают объекты.

Наталия Глебова комбинирует жанры и экспериментирует с их границами в пределах станковой картины. Пейзаж, натюрморт, портрет собираются в единый опыт зрительного восприятия мира. Привычные водоразделы между жанрами сливаются в единый поток наблюдения за субъектом. Поэтому жанры теряют суверенное положение и оказываются втянутыми в поиск воздействующего на воображение яркого образа.

Одной из целей выставки было сохранение памяти. Представленные в залах Российской академии художеств работы Ивана Лубенникова — лишь небольшая часть того огромного наследия, которое оставил художник. Нам еще предстоит заново открыть Лубенникова-монументалиста, Лубенникова-педагога, Лубенникова-писателя, но сейчас разговор о Лубенникове-станковисте. Вместе с тем выставка совмещает этот коллективный опыт живой памяти с продолжающимися поисками Наталии Глебовой. Какой бы контекст зритель ни выбрал, ему все-таки стоит помнить о том, что живопись продолжает говорить сама за себя.

Иван Леонидович Лубенников (1951–2021) — выпускник монументальной мастерской МГХИ им. В.И. Сурикова (1974), член СХР и МСХ, лауреат премии Правительства РФ в области культуры. Произведения мастера находятся в собраниях крупнейших музеев страны, среди которых Государственная Третьяковская галерея, Государственный Русский музей, Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств. Постоянный участник выставок в России и за рубежом с 1975 года.

Наталия Васильевна Глебова — выпускница монументальной мастерской МГХИ им. В.И. Сурикова (1980), член МСХ и СХР. Участвует в выставках с 1984 года. Ее произведения хранятся в коллекциях таких музеев, как Государственная Третьяковская галерея, Новосибирский государственный художественный музей и др. Творчество автора отмечено множеством наград.

Материал подготовлен на основе статьи искусствоведа Александра Саленкова.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ВИКТОРА БУСКИНА «ПОСВЯЩЕНИЕ ГЕРОЯМ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ 1812 ГОДА» В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

Российская академия художеств 25 мая — 5 июня 2022 года представила выставку произведений заслуженного художника РФ, академика РАХ Виктора Даниловича Бускина, приуроченную к 210-летней годовщине победы русского народа в Отечественной войне 1812 года. В экспозиции было более 40 произведений разных лет: композиции на историческую тему, портреты, пейзажи, натюрморты.

Центральная работа проекта — триптих «Отечественная война 1812 года»: «Бородино. План Кутузова на сражение», «Пленение французов: “Вот так мы их брали!!!”», «Бесславный конец. Сожжение Наполеоном знамен и штандартов после разгрома французской армии у города Красного». Триптих дополняли работы «Чудо Святого Георгия о змие», портрет писателя Льва Толстого, автора романа «Война и мир», и портрет народного артиста РФ, композитора Вячеслава Овчинникова, автора музыки к фильму-эпопее «Война и мир», а также к одноименному балету. Автор не обошел вниманием еще одну дату — 160-летие со дня

рождения П.А Столыпина, которой он посвятил работу «Историческая встреча Саратовского губернатора П.А. Столыпина с графом С.Д. Шереметевым в его поместье в Баланде 28 мая 1903 года». На выставке были представлены портреты известных российских дипломатов разных эпох: канцлера А.М. Горчакова, Е.М. Примакова, А.А. Бессмертных, посла А.Г. Карлова. Удачно раскрыты образы деятелей культуры: солиста оперы ГАБТ, народного артиста СССР Евгения Райкова, народного художника СССР Е.И. Зверькова, а также профессора-кардиолога В.Н. Орлова. Среди портретов современников близкие автору люди: родители, друзья, военнослужащие и священнослужители. В экспозицию также вошли живописные пейзажи средней полосы России и натюрморты.

Виктор Данилович Бускин — доктор медицинских наук, профессор, вице-президент Академии медико-технических наук, заслуженный врач РСФСР. Он родился в 1945 году в Саратовской области, окончил лечебный факультет Саратовского медицинского института, аспирантуру, более 30 лет в должности главного врача возглавлял крупные медицинские учреждения Москвы, в период военных событий на Ближнем Востоке 1982–1984 годов — советскую медицинскую службу в Сирии. Он автор более 60 научных работ в области кардиологии и организации здравоохранения. За достижения в области здравоохранения награжден высокими профессиональными наградами.

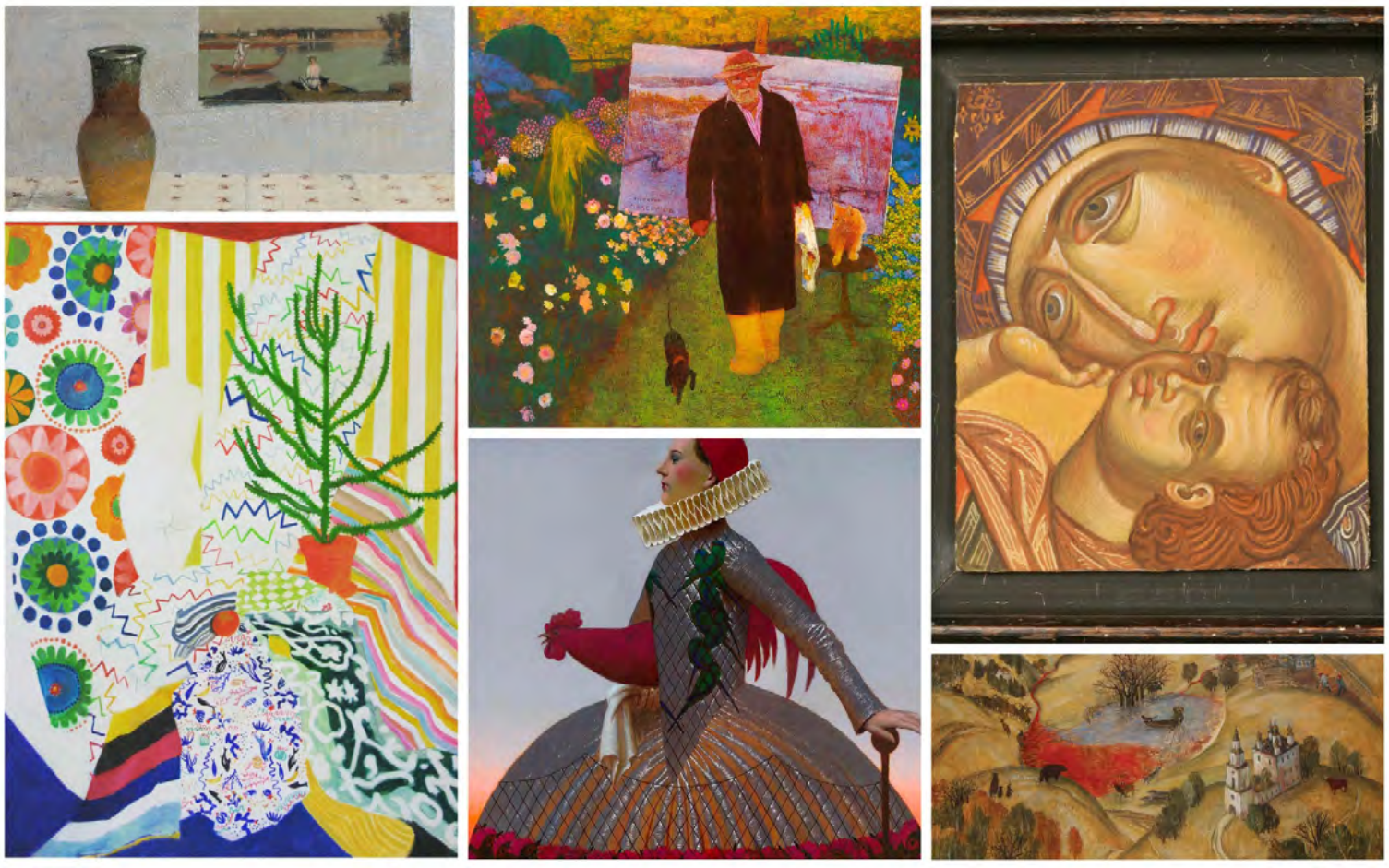
С детства Виктор Данилович был увлечен искусством и серьезно учился живописи под руководством художника Е.Н. Артемова. Он проникся той атмосферой красоты окружающей природы, что и его великие земляки — художники В. Борисов-Мусатов, П. Кузнецов, К. Петров-Водкин, А. Матвеев. Отсюда столько внутренней глубины в его работах, искреннего восхищения жизнью. Произведения автора убеждают в том, что традиции русской живописной школы живы вопреки всем «вызовам» XXI столетия. С 1981 года участвовал более чем в 80 выставках в России и за рубежом, из них 20 персональных выставок прошли в Москве.

Работы художника представлены в собраниях государственных музеев: музея пейзажа в Плесе, музея А.Л. Чижевского в Калуге, филиала Саратовского историко-краеведческого музея в Калининске, Государственного геологического музея им. В.И. Вернадского, музея Министерства иностранных дел, музея МГИМО, музея Лю Мин Сю в Харбине (Китай), в Московской Патриархии, в частных коллекциях в России и за рубежом. Он член правления Творческого Союза художников России, член Международной федерации художников. Творческие достижения Бускина отмечены высокими государственными наградами. Ему присвоено почетное звание «Заслуженный художник Российской Федерации», он награжден золотой и серебряной медалями Российской академии художеств, медалью «Достойному», «За заслуги» РАХ, золотой медалью Творческого союза художников России.

В рамках открытия выставки состоялась презентация нового альбома Виктора Бускина «Посвящение 210-летию победы русского народа в Отечественной войне 1812 года», в котором наряду с произведениями живописи опубликована его статья о научно-творческой работе художника при создании исторических композиций.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ-МОНУМЕНТАЛИСТОВ МГАХИ ИМ. В.И. СУРИКОВА «СО-ЕДИНЕНИЕ» В МВК РАХ



Российская академия художеств 25 мая — 24 июня 2022 года представила выставку «Соединение», посвященную творчеству преподавателей мастерской монументальной живописи Московского государственного академического художественного института им. В.И. Сурикова. Экспозиция включала более семидесяти станковых произведений руководителя мастерской, вице-президента и академика РАХ Евгения Николаевича Максимова, профессоров Сергея Александровича Гавриляченко и Виктора Николаевича Слатинского, доцентов Виктора Павловича Мясоедова, Андрея Владимировича Ремнева, Марии Ильиничны Пак и Юлии Александровны Смирновой, ассистента Дарьи Андреевны Румянцевой и архитектора мастерской Александра Борисовича Борисова. Специальный раздел выставки был посвящен работам академика РАХ Ивана Леонидовича Лубенникова (1951–2021), который долгое время преподавал в институте.

Мастерская монументальной живописи сыграла важную роль в развитии советского и российского искусства — как станкового, так и монументально-декоративного. За годы своего существования мастерская приобрела славу уникальной школы подготовки художников-монументалистов не только в России, но и в мире, а многим изучаемым и разрабатываемым в ней техникам и методикам не существует аналогов.

История мастерской монументальной живописи начинается в 1939 году, когда в Московском институте изобразительных искусств (ныне МГАХИ им. В.И. Сурикова при РАХ) была организована система персональных мастерских для занятий со студентами старших курсов, где преподавание велось руководителем мастерской и прикрепленными к ней ассистентами по рисунку и живописи. Первым руководителем мастерской становится известный живописец, действительный член Академии художеств СССР Александр Александрович Дейнека (1899–1969). В педагогической деятельности Дейнеки важное место уделялось преподаванию рисунка и связанным с ним проблемам учебных постановок. На сессиях, проводимых Академией художеств и посвященных в частности выработке и утверждению обновленных учебных планов, художник стремился преодолеть отвлеченный характер академических программ, активно выступая за конкретность в определении заданий и обязательное разъяснение особенностей каждой постановки. Благодаря его деятельности преподавание живописи, рисунка и композиции получило свое методическое обоснование уже на раннем этапе существования института.

В 1967 году мастерскую возглавила Клавдия Александровна Тутеволь (1917–1980) — профессор, заслуженный художник РСФСР, ученица А.А. Дейнеки и талантливый педагог, воспитавший не одно поколение ярких мастеров. Во многом благодаря авторитету К.А. Тутеволь, к преподаванию обратился и ее ученик Евгений Николаевич Максимов, который уже много лет ведет плодотворную педагогическую работу в Институте им. В.И. Сурикова. В настоящее время он заведует кафедрой живописи и композиции, более 30 лет руководит мастерской монументальной живописи. Творчество и педагогическая система Максимова пользуются заслуженной славой во всем мире. Член Президиума Российской академии художеств, академик-секретарь Отделения живописи РАХ, профессор Евгений Николаевич целиком посвятил свое творчество благородному делу — возрождению православных храмов России, воссозданию их живописного убранства. Знания и навыки педагогов и воспитанников мастерской позволили им осуществить работы по воссозданию росписей главного храма страны — храма Христа Спасителя, оформлению множества культовых и светских сооружений, их опыт востребован во всем мире.

По мнению руководителя мастерской, основной задачей в воспитании молодых художников, работающих в архитектуре, всегда было, есть и будет понимание важности синтеза искусств на базе глубокого изучения традиций монументального и живописного искусства нашей страны и зарубежья при ясном осмыслении процессов, происходящих в современном мире и в искусстве. Сохраняя как основу принцип профессионального академического образования, освоение главных навыков многотрудного дела художника, Е.Н. Максимов и педагоги мастерской стремятся к обновлению и развитию существующих богатых традиций в соответствии с требованиями быстротекущего времени. Все участники выставочного проекта являются продолжателями традиций мастерской, несмотря на то, что у каждого из них свой путь в жизни и в искусстве. Выставка в МВК РАХ дала уникальную возможность увидеть станковые произведения художников-монументалистов.

Участники выставки:

Евгений Николаевич Максимов — вице-президент Российской академии художеств, академик-секретарь Отделения живописи и член Президиума РАХ, руководитель Творческой мастерской монументальной живописи РАХ, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, народный художник Российской Федерации, заведующий кафедрой живописи и композиции МГАХИ им. В.И. Сурикова, руководитель мастерской монументальной живописи с 1990 года, профессор.

Иван Леонидович Лубенников (1951–2021) — академик Российской академии художеств, народный художник РФ, преподавал живопись и композицию в монументальной мастерской, в 2018–2021 гг. руководил группой студентов монументальной мастерской МГАХИ им. В.И. Сурикова, профессор.

Юлия Александровна Смирнова — академик Российской академии художеств, декан факультета живописи МГАХИ им. В.И. Сурикова, доцент кафедры живописи и композиции МГАХИ им. В.И. Сурикова.

Виктор Павлович Мясоедов — почетный член Российской академии художеств, доцент кафедры рисунка МГАХИ им. В.И. Сурикова.

Виктор Николаевич Слатинский — заслуженный художник РФ, преподаватель техники и технологии монументальной живописи в МГАХИ им. В.И. Сурикова, профессор.

Сергей Александрович Гавриляченко — народный художник РФ, преподаватель рисунка в монументальной мастерской МГАХИ им. В.И. Сурикова, профессор.

Андрей Владимирович Ремнев — доцент кафедры живописи и композиции МГАХИ им. В.И. Сурикова.

Мария Ильинична Пак — доцент кафедры живописи и композиции МГАХИ им. В.И. Сурикова.

Андрей Владимирович Ремнев — доцент кафедры живописи и композиции МГАХИ им. В.И. Сурикова.

Дарья Андреевна Румянцева — ассистент мастерской монументальной живописи МГАХИ им. В.И. Сурикова.

Александр Борисович Борисов — архитектор мастерской монументальной живописи МГАХИ им. В.И. Сурикова.

Материал подготовлен на основе статьи М. Вяжевич.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

«ВСЕ СВОИ». ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ГАРРИ ГОРДОНА В МВК РАХ

Большая ретроспективная выставка в залах МВК РАХ 1–26 июня 2022 года комплексно представила разные грани живописного и литературного дарования Гарри Гордона: экспозиция станковых произведений сопровождалась поэтической фонограммой стихов, записанных голосом автора. В тематических разделах живопись дополнялась мультимедийными инсталляциями с фрагментами авторского кино «Пастух своих коров», «Огни притона». В живописи художник продолжает традиции южнорусской школы — направления, впитавшего повествовательность российских художников-передвижников и любование французских импрессионистов мимолетной красотой жизни.

Экспозиция постепенно, от зала к залу, раскрывала основные темы творчества автора, прошедшие через всю его жизнь. Повествование начиналось с города детства — старой Одессы. Образ малой родины с неспешным провинциальным бытом жаркого Причерноморья населен персонажами, ушедшими в мир преданий,— шарманщиками, бродячими балаганными артистами, старьевщиками, разухабистыми матросами, гарными бабёнками, распевающими на бескрайних бахчах протяжные степные песни. Его герои полнокровны и жизненны. Каждый холст рассказывает истории человеческих судеб и жизни всего поколения. При этом тающая в дымке иллюзия напоминает о том, что образы родом из ностальгического сна, озарения памяти, внутреннего свечения воспоминаний. Атмосферу погружения в мир художника дополняет антураж аутентичного предметного мира и музыка.

Второй раздел экспозиции был посвящен северной деревне Чупеево, сопряженной с периодом зрелости лирического героя. Населяющие его персонажи оторваны от привычной городской суеты, они погружены в диалог с русской равниной, болотом, лесом, полем до горизонта. Пространство и человек становятся равнозначными героями, ведущими диалог о вечности бытия.

В объемной библейской теме у Гордона присутствуют два полноправных направления — Ветхий и Новый Завет. Каждое направление поступательно раскрывалось в экспозиции, в хронологическом порядке разворачивая перед зрителем драматургию авторской философии. «Истоки бытия» — дискурс о жизни первых людей на земле — Адама и Евы, их осознании себя, Бога и окружающего мира. Этот цикл синхронизирован у автора с прозой «Божья тварь», отрывки из которой в текстовом и аудио форматах дополняли визуальный ряд. Ветхозаветная серия Гарри Борисовича

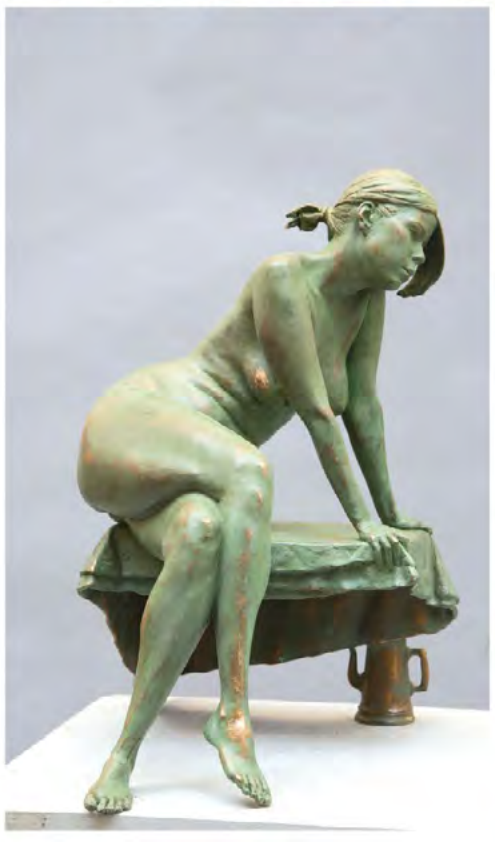
не иллюстративна, она не комментирует события Библии — это самостоятельное размышление о спирали человеческой истории, на которой события тысячелетней давности примеряются на современную жизнь.

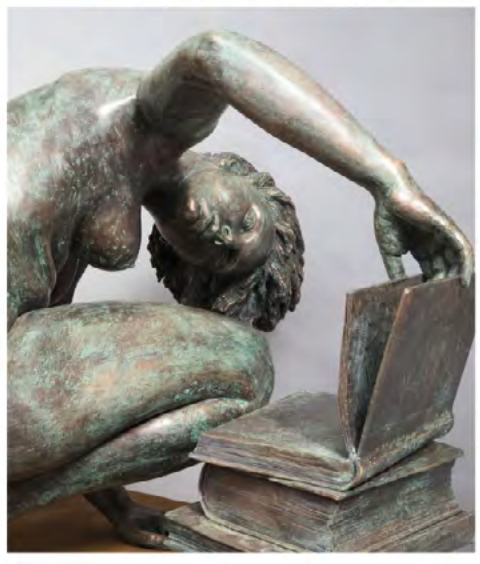
Православный цикл — сокровенный разговор о проблеме выбора, о добре и зле, о христианских ценностях, о честности перед лицом Всевышнего. Кульминацией выставки стало экспонируемое в отдельном зале эпохальное полотно «Голгофа» — хрестоматийный сюжет, трактованный автором без привычного канонического Распятия, а ракурс «с Креста» дает новую трактовку темы. Сакральное пространство зала стало метафорой Миссии Художника.

Гарри Борисович Гордон родился в Одессе через несколько дней после начала Великой Отечественной войны. За плечами этого художника сотни написанных картин, выставки по всему миру, тысячные тиражи книг прозы и поэзии, сценарии фильмов. Он член Международного художественного фонда и Союза писателей Москвы, лауреат Всероссийской Горьковской премии.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ АНДРЕЯ БАЛАШОВА И ИВАНА БАЛАШОВА В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ





Российская академия художеств 15 июня — 3 июля 2022 года представила выставку произведений народного художника России, академика РАХ, профессора МГАХИ им. В.И. Сурикова, скульптора Андрея Владимировича Балашова и его сына — художника Ивана Балашова.

Это первая столь обширная монографическая выставка А.В. Балашова, которая была приурочена к его 65-летию и демонстрировала практически все этапы творческого пути. Экспозицию составили более 70 скульптур, выполненных в разных жанрах: портреты, сюжетные и исторические композиции, анималистические работы, этюды. Многие из них экспонируются впервые. Фотографии монументальных произведений и работ с симпозиумов, также представленные на выставке, составляли своеобразный пространственно-временной контекст,

позволяющий оценить масштабы творчества мастера, характер его художественных исканий.

Андрей Владимирович Балашов — один из ведущих мастеров современной российской скульптуры, развивающий традиции реалистической школы. Он родился в 1957 году. Окончил Московскую художественную школу, факультет скульптуры Московского государственного академического художественного института им. В.И. Сурикова, где учился у профессора М.Ф. Бабурина. В одном из своих интервью художник вспоминал, что мастер привил ему умение не жалеть себя в творчестве, порой отказываясь от сделанной, но неудачной работы до тех пор, пока она «не заговорит», не заживет полной жизнью готового произведения. Эта высокая требовательность к себе, самоотдача ощутима во всех его композициях с их содержательной глубиной, выверенностью, продуманностью движения, «пластического жеста».

Художник постоянно и плодотворно работает в станковой и монументальной формах. Творчество Андрея Балашова стало неотъемлемой частью современного художественного пространства. Мастер участвовал в воссоздании скульптурного убранства храма Христа Спасителя в Москве, создал ряд произведений мемориальной скульптуры. Он автор установленных в городах России и за рубежом памятников историческим личностям, героям войны, государственным деятелям, православным святым, деятелям культуры, композиций, посвященных историческим событиям. Среди них — памятник Симеону Тверскому в Твери, летчику Виктору Талалихину в Москве, покорителям Енисея у Саяно-Шушенской ГЭС, певцу Ф.И. Шаляпину в Казани, народному артисту СССР М.А. Ульянову в Таре, поэту Алексею Лебедеву в Суздале, Одинцу, основателю города Одинцова в Московской области, художнику и педагогу Д. Кардовскому в Переславле-Залесском, поэту Тукаю в Стамбуле и многие другие. На выставке можно было увидеть фотографии некоторых из этих работ. Работа над каждым из этих произведений, образом яркой, значительной личности,— это месяцы поиска точности психологического решения, характерных выразительных средств. Тема сильной личности, одна из ведущих тем в творчестве мастера, воплощена не только в монументальных работах, но и в станковой пластике — например, в портретах из серии «Выдающиеся спортсмены ЦСКА», сюжетных композициях.

Одним из выразительных разделов экспозиции были этюды. Составляющие необходимую и постоянную часть творческой практики этюды «ню» из вспомогательного, обычно второстепенного жанра превращаются в исполнении Андрея Балашова в полноценное художественное высказывание. В них выражено тонкое чувство живой формы и виртуозное умение передать его в форме скульптурной, конструктивной и одновременно полной внутреннего изящества. Нередко чисто пластическая задача становится поводом для создания содержательной тематической композиции. Учитывая особенности каждой конкретной фигуры, автор даже выбором позы задает «тональность и звучание» будущей вещи. Скульптурный этюд в чем-то подобен музыкальному: художник своим «набором нот и гармоний», своими средствами воплощает настроение и состояние — посредством пластики тела, соотношения объемов и перелива воздуха вокруг них, игрой фактур поверхностей. *«В скульптуре важно соотношение масс, весов, направлений, осей,*— говорит художник.— *Скульптура — это мистическая вещь. Для скульптора всегда интересен человек, ведь он — лучшее творение Бога»*.

В одном из залов выставки были представлены работы **Ивана Андреевича Балашова**. Он родился в 1984 году. Так же как и отец, окончил скульптурное отделение художественного лицея (бывшей МСХШ), факультет скульптуры МГАХИ им. В.И. Сурикова, где учился у М.В. Переяславца. Он член Московского союза художников, Объединения московских скульпторов, ведет преподавательскую и лекционную деятельность, участвует в выставках. Иван Балашов — автор художественных произведений, выполненных в разных жанрах и техниках. Это малые монументальные скульптуры для городов и интерьерные композиции, графические листы и настенные росписи. Он пробует себя в театральном искусстве, создании детских диафильмов, современном искусстве, реди-мэйде. Стремление к глубокому изучению искусства привели его в аспирантуру по искусствоведению. На выставке в академии были продемонстрированы серии скульптурных и графических работ разных лет.

Разнообразная и многоплановая, выставка передавала напряженную динамику творческой жизни авторов. Представляя в едином пространстве произведения отца и сына, художников разных поколений, выставка дала возможность прочувствовать «движение» художественного процесса, тенденции его развития.

Текст подготовлен на основе статьи искусствоведа И.А. Балашова.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

ВЫСТАВКА «ДМИТРИЙ СЛЕПУШКИН. ЖИВОПИСЬ» В РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

С 22 июня по 3 июля 2022 года в Российской академии художеств состоялась выставка произведений заслуженного художника РФ, члена-корреспондента РАХ, профессора Дмитрия Анатольевича Слепушкина, приуроченная к 55-летию художника. В экспозицию вошло тридцать работ разных лет, созданных во время творческих поездок по России и за рубеж. Некоторые произведения московские зрители увидели впервые.

Дмитрий Слепушкин — один из ярких представителей русской реалистической живописи. Мастер композиции, тонкий колорист, в своих произведениях он продолжает традиции московской и петербургской художественных школ. Главной в творчестве художника является военно-историческая и батальная живопись, но в то же время он проявляет себя и как самобытный пейзажист и первоклассный портретист.

С начала 90-х годов Дмитрий Слепушкин работает над созданием целой галереи образов наших современников. «Портрет иеромонаха Александра», «Портрет скульптора О. Закоморного», «Портрет художника В. Штейна», «Сережа» говорят об авторе, как о талантливом портретисте, способном ярко и образно, но вместе с тем тонко и деликатно передать на холсте внутренний мир, круг интересов и характер человека.

Лиричны и проникновенны пейзажи, которые художник писал во время поездок по любимым российским городам: Гороховцу, Нерехте, Плесу,

Тутаеву. Неповторимая атмосфера этих удивительных мест, сохранивших дух русской старины и спокойный и размеренный уклад жизни, нашла отражение в картинах «Лучезарный март», «Тишина. Валаам», «Элегия», «Дворик».

Особая импрессионистическая легкость отличает полотна, создававшиеся в Крыму. «Благословенная Таврида» на протяжении многих лет дает художнику огромный материал для творчества. За время ежегодных пленэрных поездок на полуостров он написал «Апрель в Крыму», «Скала Дива», «Ханский дворец. Бахчисарай», «Ласковый прибой», «Вилла Свиягина в Симеизе». Игра рефлексов и бликов, буквально «танцующих» в пространстве картин, придают работам крымской серии особую чарующую светоносность.

Влияние южной световоздушной среды ощутимо и в крымских портретах сына и жены художника. Теплый колорит, буквально «лучистость» живописи в этих портретах поддерживается яркими красками природы: сияющей на солнце виноградной лозой, обвивающей беседку в работе «Коля» («В Гаспре»), цветущими в уютном шатре из зелени ирисами на портрете супруги художника («Ксения»).

Противоположность крымским работам — произведения, посвященные родному для автора Санкт-Петербургу. Им присущи изысканный серебристый колорит и особая строгость письма. Картина «Белая ночь над Петербургом» — своеобразный живописный гимн величественному городу, бессмертному творению Петра.

Зрители смогли увидеть и отличающиеся изысканностью изображения старинных интерьеров: «Кабинет в усадьбе Мураново» и «В доме Л. Славинской». Высокая эстетика быта, умение наших предков наполнять ежедневную жизнь красотой, создавать утилитарные предметы, равные по своим эстетическим качествам произведениям искусства,— всё это близко взглядам самого художника.

Персональная выставка в залах Российской академии художеств — важный этап в творчестве художника, который в своем ежедневном труде умело сочетает педагогическую деятельность с работой у мольберта и регулярными поездками на пленэр.

Дмитрий Анатольевич Слепушкин родился в 1967 году в Ленинграде. В 1994 году окончил Московский государственный художественный институт им. В.И. Сурикова, в котором учился под руководством народного художника СССР, академика РАХ И.С. Глазунова. С 1994 г. преподает в Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, с 2003 года руководит мастерской портрета. Является автором цикла военно-исторических портретов, а также произведений, отражающих героические страницы истории России: «Атака. Подвиг генерала Н.Н. Раевского под Салтановкой», «Казачий разъезд», «Император Павел I», «У ворот города. Войска Петра I в Прибалтике», «Воззвание Козьмы Минина к нижегородцам» и др.

Управление информации (пресс-служба) Российской академии художеств

Искусство Евразии
№ 2 (25) 2022
Ежеквартальное научное сетевое издание

Адрес редакции:
656038, Алтайский край, г. Барнаул, пр-т Ленина 46,
международная кафедра ЮНЕСКО
E-mail: publish@eurasia-art.ru
Телефон: +7 3852 29-08-77

Адрес страницы в сети Интернет:
www.eurasia-art.ru

Публикуемые статьи рецензируются.
Мнение редакции может не совпадать с мнением авторов статей.
При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

© Авторы статей, 2022
© Редакция журнала «Искусство Евразии», 2022