О.Ю.Тарасов

Икона и благочестие

ОЧЕРКИ ИКОННОГО ДЕЛА В ИМПЕРАТОРСКОЙ РОССИИ

О.Ю.Тарасов
Икона и благочестие
ОЧЕРКИ ИКОННОГО ДЕЛА В ИМПЕРАТОРСКОЙ РОССИИ

О.Ю. Тарасов

Икона и благочестие

ОЧЕРКИ ИКОННОГО ДЕЛА В ИМПЕРАТОРСКОЙ РОССИИ



Икона

ОЧЕРКИ ИКОННОГО ДЕЛА

«ПРОГРЕСС-КУЛЬТУРА» МОСКВА
«ТРАДИЦИЯ»

О.Ю.Тарасов

и благочестие
В ИМПЕРАТОРСКОЙ РОССИИ



2 4181

ББК 86.3
Т19

Рецензент
доктор искусствоведения
член-корреспондент Российской Академии наук
Г.И. Вздорнов

Редактор *Э.В. Расшивалова*

Художник *Э.С. Жуков*

Издание осуществлено
при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
согласно проекту № 96-01-16153
и Российского фонда
фундаментальных исследований
согласно проекту № 96-06-87149

ISBN 5-01-004459-5

© О.Ю. Тарасов, 1995
© АО Издательская группа
«Прогресс», 1995
© «Традиция», 1995

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие vii

Глава 1. ИКОНА И «МИР» *19*

I. Почитание образа: святое в повседневном 19

19 Бремя количества

31 Подробности ритуала

53 Чудо

II. Спор о знаках — спор о вере 81

81 Амбивалентность символов

96 Сложности переименования: трактат о новом благочестии

III. В безблагодатном миру 105

107 Под тенью Антихриста

127 Сакрализация иконописца

141 Народное богословие

Глава 2. ИСТОРИЯ РЕМЕСЛА *152*

I. Мастер 155

155 Общее и особенное

165 Структура промысла

181 Быт

II. Офени 200

III. Правила, предписанные сверху 219

IV. От Стоглава — к Николаю II 236

237 Религиозное возрождение начала XX века

253 Икона и печатная машина

261 Иконописный подлинник

271 Учебные мастерские: модель «просвещенного» иконописца

Глава 3. ИКОНА И НАРОДНАЯ КУЛЬТУРА *290*

I. Восточное и западное 295

311 Лик и лицо

320 Пейзаж

336 Слово, эмблема, геральдика

360 Икона-портрет

II. Остановленное средневековье 387

388 Скрытый монтаж

407 Самоосознание опыта иконописания: миф и мистификация

III. Икона и народная картинка 426

426 Эстетика чувства

430 Дух религиозной традиции

437 Проекция знаков: икона — лубок — авангард

Принятые сокращения 457

Литература 459

Указатель имен 473

Список черно-белых иллюстраций и цветных таблиц 488

Summary 495

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемая читателю книга представляет собой ранее не предпринимавшуюся попытку историко-культурного исследования иконного дела в императорской России в его тесной связи с новым и старым типами благочестия, возникшими после раскола русской церкви в середине XVII в. Развиваясь преимущественно на уровне низовой, народно-ремесленной культуры, одна часть этого иконного дела представляла собой синодальную православную иконопись: она была связана с официальной церковью, которая жила по тому новому обряду, который был утвержден на Большом Московском соборе 1666–1667 гг.; другая часть — это старообрядческое иконописание, связанное с неофициальной религиозной культурой старообрядчества и предполагавшее как полулегальное изготовление икон, так и полулегальное их распространение. Однако два слова, входящие в заглавие книги, — «икона» и «благочестие» — не только определяют ее главный сюжет, но и подразумевают множественность ее задач и целей.

О связи молельного образа с религиозным опытом Нового времени написано достаточно много. В большинстве своем это западные исследования протестантского и «посттридентского» католического искусства. Русской «поствизантийской» иконописи в этом плане повезло несколько меньше, и прежде всего это касается работ общего и обобщающего характера. Особой теоретической ценностью обладают исследования по семиотике и богословию православной иконы, в которых можно найти рассмотрение проблем семантики языка древнерусской живописи, а также освещение вопросов религиозной символики и иконографии в связи с историей православной церкви и литургикой (Успенский Л., 1989; Успенский, Лосский, 1952; Евдокимов, 1960; Булгаков, 1931; Бек, 1975; Онаш, 1981; Зэндлер, 1987; Успенский Б., 1987; Жегин, 1970, и др.). Отечественной и зарубежной историографией накоплен также огромный опыт в разработке вопросов эстетики и иконографии древнерусского искусства. Между тем именно сегодня этот опыт не только позволяет, но и убедительно подсказывает поиск новых тем и аспектов исследований.

Русская иконопись XVIII – начала XX в. — новая и практически не исследованная область, которая только начинает привлекать к себе внимание. Поэтому одной из основных задач нашей работы является попытка посмотреть на эту новую и необыкновенно обширную тему в целом, увидеть в ней большую научную ценность. С самого начала это представлялось возможным лишь при условии выбора новых методик исследования, а также нащупывания внутренних связей этой темы с глубинными линиями истории русской культуры, точнее — с тем, что в последнее время принято называть историей ментальности.

Возрастающий интерес к проблемам сознания все больше заставляет современную историю культуры поворачиваться к анализу духовной жизни, к исследованию инвариантных, устойчивых структур сознания, к его глубинным пластам — ментальности, отражающей исторический опыт нации. Именно здесь «отлаживается» та система «автоматизмов» коллективного сознания, его образов и представлений, которая обусловлена культурой, языком, религией, социальной жизнью и которая является регулятором «поведения» или своего рода «бытия-в-мире» того или иного народа. С учетом именно данного направления науки у нас возникли основания решить, что более широкая научная постановка проблемы иконы, точнее — особенностей ее почитания, вполне может стать одним из новых и важных аспектов исследования глубинных свойств массовой религиозности.

Икона, будучи символом Боговоплощения, как бы «сердцем» православия, всегда была способна тонко «чувствовать» и отражать самые сложные ритмы исторической реальности. При этом икона не только пассивно отражала, но и активно влияла на человеческое сознание, проводя в «мир» как благодатно-церковные, так и исторические начала. В византийской теории образа выделяются две главные функции иконы: пастырско-назидательное назначение и обоживающее действие. Первая функция нашла пояснение на VII Вселенском соборе (787), на котором говорилось о необходимости изображать жизнь святых, чтобы труды и подвиги их были известны народу, в особенности простому. Тем самым подтверждалось убеждение отцов церкви, что икона — это «книга для неграмотных». В постановлении собора подчеркивалось, что чем чаще «при помощи икон» Иисус Христос, Богоматерь, ангелы и святые «делаются предметом нашего созерцания, тем более взирающие на эти иконы возбуждаются к воспоминанию о самых первообразах, приобретают более любви к ним и получают более побуждений воздавать им лобызание, почитание и поклонение, но никак не то истинное служе-

ние, которое, по вере нашей, приличествует одному только божественному естеству» (Деяния, 1873, с. 593). Между тем тринитарный догмат и отличное от Запада исповедание Св. Духа в восточной церкви предполагали в православии акцент на возможности проницаемости тварного мира благодатью. На этой основе строилась вторая важнейшая функция православного образа — обожение человека. Защищая иконы святых, Иоанн Дамаскин подчеркивал их благодатное действие на человека, поскольку активное действие Св. Духа на тварный мир согласовывалось и с присутствием благодати в иконе (Иоанн Дамаскин, 1913, с. 356, 359). Возможность для человека достигать соединения с Богом при помощи иконы становится одним из важнейших аспектов христианской антропологии, что уяснялось византийскими специалистами по теории образа в первую очередь Боговоплощением и сопричастностью человека божественному существу. Православная икона могла не только пояснять замысел Творца, но, будучи «строительной», и осуществлять его (см.: Успенский Л., 1989, с. 119–161). Возможность обожения иконой всегда рассматривалась в православной традиции обусловленной тем, что она представляла не «природу», а «личность» Христа, то есть его ипостась, непостижимо соединявшую в себе по халкидонскому догмату две природы. Эта передача иконой ипостаси, «личности» (в том числе и «личности» обоженного человека — святого) и предполагала активное действие иконы на человека и «мир». Отсюда, на наш взгляд, икона могла занимать в истории сознания и культуры свое, совершенно особое «жизненное пространство», а отношение к иконе — заключать в себе исторически сложившиеся стереотипы, способные пролить свет на оформленный и бессознательный исторический опыт.

Основываясь на этих соображениях, мы поставили перед собой цель показать на избранном материале особенности русской онтологии иконы, или, другими словами, попытаться увидеть «жизнь», бытие иконы в «большом времени» истории русского сознания. Такая постановка проблемы фактически исключила эстетическую оценку иконы, принятую в традиционном искусствоведении, а точнее — отодвинула эстетические критерии на второй план, заместив их наблюдениями религиозных чувств и стереотипов сознания в контексте общих линий развития русской культуры. Поэтому читатель не найдет в нашей книге исчерпывающих описаний иконографии, стилей и «школ» русской иконописи XVIII – начала XX в. Он не найдет в ней также сколько-нибудь законченного рисунка эволюции древнерусской живописи, развития ее традиций по тем или иным направлениям. Вме-

сто хронологически последовательного рассказа истории иконописи в императорской России перед читателем предстанет довольно мозаичная картина из отдельных сюжетов, рассказов, описаний, разрывов и типологий, которые берутся в разных временных характеристиках и которые в своей совокупности подчинены построению нами своего рода культурно-типологической модели. Но для чего надо строить модель? Пожалуй, было бы достаточным сказать, что ее цель связана с одним очевидным и «лежащим на поверхности» мотивом (или свойством) русской жизни — наличием в ее историко-культурном пространстве огромного количества икон. Модель должна прояснить, что за этим на первый взгляд мало что значащим мотивом (или фактом) скрывалось в истории русского сознания глубокое и сложно наблюдаемое, но вполне реальное поле, на котором довольно отчетливо проступает та узкая и исторически сложившаяся конфигурация идей и коллективных представлений о «Святой Руси» и «Москве — Третьем Риме», которые, как известно, оставались непреодоленными в русской истории на протяжении столетий и которые оказывали прямое и косвенное воздействие как на судьбы русской культуры вообще, так и на особенности русского иконописания и иконопочитания в частности.

В политической концепции «Москва — Третий Рим» и идеальном образе «Святой Руси» исследователи давно ищут своеобразие отечественной истории (Медлин, 1952; Карташев, 1956; Шедер, 1957; Зеньковский, 1970, и др.). Основанное на византийской религиозно-государственной парадигме, строительство Московского царства как «царства» особой харизмы с мессианистическими устремлениями, как последней «священной империи», в образе которой виделась «осуществленная» эсхатология, обусловило глубокую эмоционально-религиозную доминанту в развитии русского сознания. На определенном этапе народной ментальности был задан вполне определенный набор утопических ценностей, образов и знаков, с которым она продолжала жить, несмотря на все последующие исторические перемены. Уже в историософии старца Филофея обоснованием главного направления культуры выступила идея окончания на Москве всемирного «переноса империй» («translatio imperii») и обретение Русью особой харизмы (ср.: Ефимов, 1912, с. 41–43; Смирнов, 1991, с. 139; Гольдберг, 1976, с. 115–116). Известный эсхатологизм его концепции обнаруживался в словах: «Так знай, боголюбец и христолюбец, что все христианские царства пришли к концу и сошлись в едином царстве нашего государя, согласно пророческим книгам, и это — российское царство: ибо два Рима пали, а третий сто-

ит, а четвертому не бывать». Эта «полнота времен», своего рода «конец» истории, в котором уже как бы видится «образ» эсхатологического небесного царства Христа на земле, выстраивалась как на оппозиции «священный» — «священнейший», так и на жестком противопоставлении харизматичности «русской священной империи» «неверию» всего остального мира (которому тем самым отказывалось в спасении): «Водой называют неверие; видишь, избранник Божий, как все христианские царства затоплены неверными, и только одного государя нашего царство одно благодатью Христовой стоит» (ПЛДР, кон. XV – перв. пол. XVI в., 1984, с. 453).

При этом представляется крайне важным, что на Московской Руси универсальная и базовая мыслительная конструкция «translatio imperii», разработанная еще ранним средневековьем, отягощалась своего рода уникальными историческими обстоятельствами. Коллективное сознание и религиозное чувство не просто ее легко получило, но и легко усвоило, поскольку усваивало уже в контексте веяний того необыкновенного религиозного возбуждения, которое сопутствовало Реформации, отрицавшей в своих отдельных течениях иконопочитание, а также на фоне пленения православного балканского мира Турецкой империей, то есть «неверными», мусульманами. Копируя византийскую модель, Московская Русь стала осмыслять себя не больше не меньше как единственным и богоизбранным государственным держателем как главных символов священной державы, так и главного символа православной веры — иконы. Традиционная для имперской теологии концепция «царства» приобрела характер утопической концепции «Святой Руси», или, говоря метафорически, Руси — «Большой Иконы», пространство которой насквозь должно было быть пронизано святостью.

Эти ценностные ориентации жили и транслировались в том «большом времени» истории сознания, залегали на тех глубинах, где в представлении последователей известной школы «Анналов» всегда происходят сверхмедленные движения идей и умозрительных конструкций, где формируется как бы ядро коллективного бессознательного, в котором идейные архетипы воспроизводятся преимущественно на своей собственной основе. Охватывая самые разные, а порой и вовсе несовместимые образования, эти сверхмедленные движения постоянно вступают как бы «в диалог» с историей событийной, «временем кратким», могут «пробивать» напластования культуры, оказываясь тем самым мощным организатором новых культурных построений и феноменов.

На волне такого «возмущения» культуры и возникла религиозная культура русского старообрядчества: время «большой дли-

тельности» в истории восприятия Московского царства как царства особой харизмы оказалось подвержено мощному воздействию «событийных» циклов. Активная разработка в Московской Руси идеи «священной империи», идеи связи святости и этнокультурного пространства обернулась в императорской России острой поляризацией религиозного опыта, породившей по-своему уникальные для Нового времени особенности русского иконопочитания и бытования иконы в русской народной культуре. Отношение обыденного сознания к иконе выступило в сложной внутренней взаимосвязи с идеальной моделью «Святой Руси» и мироощущением в целом, поскольку сложившийся в XVI — первой половине XVII в. некий общий «религиозный фонд» (Л.П.Карсавин) коллективных установок и системы чувств и явил собой ту основу, на которой возникли в последующем как разные типы благочестия, так и разные знаковые системы моленного образа.

Духовному перелому, связанному с борьбой иосифлян и нестяжателей, посвящена, как известно, огромная литература. Большая часть исследователей приходит к выводу, что победа сторонников Иосифа Волоцкого над последователями Нила Сорского привела к утверждению в русской церкви известной обрядовой строгости и «обрядового исповедничества». Однако, пожалуй, только Г. Флоровский отчетливо выделил внутреннюю связь новаторства иосифлян в иконном деле и перемен в массовых религиозных чувствах, в отношениях к иконе. Спор дьяка Висковатого с митрополитом Макарием был им назван «столкновением религиозно-эстетических ориентаций: традиционного иератического реализма и символизма, питаемого возбужденным религиозным воображением». Тезис Висковатого — «не подобает почитати образа паче истины» — был отвергнут как раз в тот момент, когда во внутренний спор иосифлян и нестяжателей «были вовлечены самые религиозные массы», когда «произошла поляризация народной стихии» (Флоровский, 1981, с. 17, 20, 27–28). Другими словами, утверждение в XVI в. «иосифлянского» уставного благочестия с его чрезмерным развитием обрядности и ориентацией на внешнюю эстетику культа привело к такому взгляду на икону, который, с одной стороны, характеризовался повышенной эмоциональностью, с другой — таил в себе формальную набожность, когда с количеством икон нередко связывали истинность благочестия. Развивая мысли Г. Флоровского, Л.А. Успенский писал об эпохе Стоглава: «Параллельно переключению духовной жизни на внешнее уставное благочестие происходит переключение на внешность и в искусстве. Догматическое содержание образа начинает утрачивать свое доминирующее значе-

ние и не всегда ощущается как основное. Увлечение благообразием и благоустройством, свойственное иосифлянству, стимулирует количество в ущерб качеству» (Успенский Л., 1989, с. 239; см. также: Федотов, 1991(2), т. 1, с. 318).

С учетом этого надо полагать, что икона на Московской Руси была как бы введена в онтологический контекст строительства «царства» особой харизмы, заняв особое место в системе русской народной культуры и в объеме сакрализации профанной сферы. Икона как религиозный символ всегда обнаруживает мистическую связь земного и небесного, она — знак мира горнего в мире дольнем. Отсюда ее повышенная роль в универсальной культурной оппозиции «сакральное — мирское» «работала» в направлении преимущественного понимания древнерусской традицией сферы сакрального как сферы культуры; профанное же зачастую оставалось в пренебрежении. Огромное количество на Руси икон, являвших собой знаки мира небесного в мире земном, было призвано не только «отражать» священную историю, но и активно влиять на коллективное сознание: на протяжении веков в его глубинах «отстаивалась» самодовлеющая система убеждений во всеприсутствии образа Христа на Русской земле, то есть в том, что Русь находится под «покровом Божиим», является землей «богоизбранной». Короче говоря, история русского иконного дела оказалась тесно связана с развитием теории «Москва — Третий Рим» и оформлением в бессознательном историческом опыте искусственно сконструированной и умозрительной модели «Святой Руси».

С тем чтобы показать общую зависимость иконного дела императорской России от коллективной религиозности, основное внимание в книге сосредоточено не на «высокой» культуре — религиозной живописи императорской Академии художеств, а на культуре низовой и повседневной, точнее — на известных народных иконах «суздальских писем» Палеха, Мстеры и Холуя. Читателю предстоит убедиться, что в XVIII — XIX вв. эти три деревни представляли собой крупнейшие центры массового ремесленного иконописания в православном мире. Когда-то они входили в состав Суздальского княжества (затем — в границы Владимирской губернии), но название «суздальские» закрепилось и стало в народе нарицательным: «суздальские иконы», «суздальские богомазы», «суздальские листы» (лубочные картинки), «суздальские офени» (торговцы-ходебщики).

Степень распространенности суздальских икон на территории Российской империи вряд ли сопоставима со степенью распространенности в народе икон каких-либо других иконописных

промыслов. Достаточно сказать, что, по статистическим данным середины и второй половины XIX в., в одном только селе Холуй производилось от 1,5 до 2 миллионов икон в год (Леонтьев, 1903, с. 35). Эти немыслимые цифры — не исторический казус: они не случайны как раз в связи с теми особенностями русского благочестия и утопическими моделями, которые жили в массовом сознании на протяжении столетий. Сообщая повседневному религиозному чувству особую онтологическую близость божественного, эти миллионы икон уподобляли окружающее человека пространство своего рода «иконе», создавали образ «осуществленной» эсхатологии «Святой Руси».

Поскольку данная книга являет собой самый первый опыт комплексного историко-культурного подхода к столь сложной и малоисследованной проблематике, ее цель — не столько ответить на вопросы, сколько как можно отчетливее их поставить на основе введения в научный оборот новых документальных и изобразительных материалов, большая часть которых публикуется впервые. Сопоставляя последние со «старыми» и, казалось бы, общеизвестными, мы надеялись на их новое звучание.

Это определило и построение книги. Каждая из трех ее больших глав посвящена хотя и обширной, но внутренне связанной с главной проблемой теме. В первой главе затрагиваются общие вопросы истории религиозных чувств и почитания икон главным образом на уровне повседневной культуры. Но, описывая и анализируя взятые из самых разных источников факты, мы пытались их осторожно обозначить линиями «большой» истории, уточняющими их смысл в контексте той модели, о которой только что говорилось. Мы помним, что история императорской России традиционно начинается с основания в 1703 г. северной столицы — Санкт-Петербурга и заканчивается отречением Николая II от престола 15 марта 1917 г. Однако, чтобы наблюдать инвариантные структуры сознания, историю культуры необходимо было взять в разнообразных временны́х характеристиках, то есть использовать время в качестве «средства для наблюдения» (Ф. Бродель). Иначе говоря, был избран метод не только подробного описания памятников, но и сопоставления опыта, постоянного сравнения, порой даже преимущественного взгляда на «свое» как на «чужое», что всегда, как известно, помогает отчетливее представить рисунок целого: то, что кажется нам обычным, в глазах постороннего наблюдателя выступает совсем в ином, более контрастном свете.

Если не подлежит сомнению, что история иконописания не отделена от истории почитания иконы, то между этими исто-

риями должно существовать некое невидимое, но вполне реальное и обширное поле, на котором происходят пересечения идей и чувств с каждодневной жизнью, реальной действительностью. По сути, анализ этих контактов и проводится во второй главе, которая касается проблем производства икон, развития необычайно сложной структуры суздальского иконописного промысла, охватывающей повседневные формы быта и труда суздальских иконников, торговые механизмы и типы моленных образов. В Палехе, Мстере и Холуе писали иконы, отвечающие общепринятым нормам как официального культа, так и старообрядчества. Такая универсальность суздальского промысла, его тесная связь с народной религиозной жизнью дала нам возможность, с одной стороны, взглянуть на иконное дело в императорской России крупным планом, с другой — постоянно находить точки соприкосновения вовлеченных в поток сверхмедленных движений рутинных форм быта с историей, которую и именуют «событийной», то есть подразумевающей более быстрые ритмы и перемены. Наиболее наглядное подтверждение того, что внутренняя жизнь иконного дела никогда не выходила не только за пределы народной религиозной жизни, но и политики государства, а также эволюции государственной мифологемы, читатель найдет в разделах, посвященных надзору за иконописцами и религиозному возрождению модели «Святой Руси» в эпоху Николая II.

Нравственно-религиозные системы благочестия определяли не только место икон в системе культа и их производство, но и особенности их художественного языка, круг сюжетов и иконографических тем. В этом смысле знаковая структура моленного образа чутко отражала и перемены в религиозной психологии, и общие направления того или иного типа культуры. Поэтому, анализируя в третьей главе рабочие установки иконописцев-ремесленников и художественный язык иконы, мы старались рассматривать их неотделимыми от универсальных механизмов поэтики низового искусства, а также особенностей религиозного чувства и «правил веры».

В эпоху императорской России искусство иконы развивалось преимущественно на уровне низовой народно-ремесленной культуры; иными словами, оно представляло собой характерное для культуры Нового времени массовое ремесленное производство, именно тот «сниженный культурный фонд» («gesunkenes Kulturgut»), выделенный еще немецкой этнографией начала века и генетически проистекавший из расслоения культуры на исходе средневековья на ученую и профанную сферы. Поэтому, рассматривая законы и механизмы формообразования русской ремеслен-

ной иконописи XVIII – начала XX в., мы стремились подчеркнуть их универсальное значение для того мира православной культуры, который Р. Пиккио называет «Slavia Orthodoxa». Более того, выстраиваемая нами типологическая модель здесь все время намеренно сталкивается с опытом наличной христианской культуры с ее неизбежным внутренним тяготением к единству и автономности развития от субъективных систем благочестия. Поскольку здесь нам было важно увидеть еще и единство процессов в христианском мире, элементы художественной структуры иконы — лики, пейзажи и т.п. — рассматривались нами, повторим, не в аспекте эволюции и формирования стилей, а с точки зрения универсальных законов поэтики ремесленного искусства, то явно, то скрыто испытывавших воздействие перемен в религиозной психологии и картине мира человека. Отсюда же происходит неизбежное сравнение форм «высокого» и «низового» искусства: наличие в культуре «верха» и «низа» диктует диалектический подход в рассмотрении влияния «ученого» на «профанное». При всем том, отнюдь не претендуя на какую-либо «всеобщность» и безусловность наших наблюдений, сравнений и выводов (ясно, что действительность всегда сложнее любой модели), мы все же постарались показать, что художественная структура «массовой» ремесленной иконы смогла отразить глубинные и исторически сложившиеся коллективные ценности, что особенно очевидно при учете судеб русской национальной культуры в целом.

На протяжении всех трех глав читатель порой будет находить аналогии описываемых нами процессов и феноменов в самом отдаленном прошлом. Поэтому сразу его предупредим, что мы их берем и описываем на определенном историко-культурном срезе, в хронологических границах которого (весьма «долгий» переход от средневековья к Новому времени) они уже существуют в смешанном виде.

Накопленный отечественной и зарубежной историографией огромный опыт в разработке вопросов, так или иначе связанных с нашей темой, мы попытались представить в списке той литературы, которую читатель найдет в конце книги. Эта же литература использовалась нами при работе над текстом, внутри которого мы по возможности приводили характерные выводы и оценки авторов. Их круг мог быть, конечно, шире, но мы старались себя ограничивать, принимая во внимание как объем книги, так и конкретно поставленные в ней проблемы.

Ссылки на иллюстративный материал иногда указывают не только зашифрованные наименования изданий, но и авторов — составителей альбомов и каталогов. В этом случае их можно

найти в соответствующей рубрике списка сокращений — «Альбомы и каталоги», — которую мы выделили, чтобы показать наиболее интересные из доступных нам публикаций памятников иконописи XVIII – начала XX в.

Работа выполнена в Отделе истории культуры Института славяноведения и балканистики РАН. Автор выражает глубокую признательность Г.И. Вздорнову, Л.А. Софроновой, Л.И. Тананаевой, А.А. Турилову и многим другим своим коллегам за те советы и замечания, которые ему помогли при работе над этой книгой. Мы также искренне благодарны всем сотрудникам музеев, оказавшим нам содействие в получении иллюстративных материалов, и особенно М.Н. Принцевой, О.А. Коробко, О.А. Поляковой и А.В. Петуховой.

{ 1 }

Икона и «мир»

Ты одеваешься светом, как ризою;
простираешь небеса, как шатер...

(Пс. 103, 2)

Небо — нетленная риза Господня.
Мир — нетленная риза.

(Русская народная пословица)
Сирот И.М. Русские пословицы библейского происхождения. Брюссель, 1985, с. 25



I. ПОЧИТАНИЕ ОБРАЗА: СВЯТОЕ В ПОВСЕДНЕВНОМ

Икона строится так, что все на ней показанное предстает в своей онтологии. Создатели иконы позаботились о том, чтобы мир реальностей был деформирован в ее глубине особым перспективным планом. Этот план абсолютно все подчиняет в пространственно-временном квадрате — «зеркале» иконы — законам сакрального. Но, заметим, когда человек в буквальном смысле окружает себя иконами, вполне может получиться «зеркально» перевернутый эффект: сама действительность может в сознании подчиниться сакральному модусу и показаться более истинной, чем она есть.

Мир Руси издавна старательно «насыщался» знаками святости: взаимопроницая друг друга, реальный и семиотический планы «работали» в заданном направлении — в направлении освобождения от земного и имитации неба. Укоренившаяся мыслительная конструкция «Святой Руси» стала явной доминантой в известном желании Москвы видеть у себя дома Византию: осуществленность высшего провиденциального назначения Московского царства как «последней» «священной империи» часто связывали не иначе как с *повсеместным* земным пребыванием небесных сил. Поэтому с самого начала строительства этой «империи» икона оказалась в основе того московского религиозного быта, который Г. Флоровский назвал «священным» и который, как мы постараемся убедиться, оставил глубокий след в истории религиозных чувств.

БРЕМЯ КОЛИЧЕСТВА

Количество икон в России посторонних наблюдателей удивляло всегда.

Известный русский экономист и публицист В.П. Безобразов посетил Владимирский край в начале 1860-х годов с целью наблюдать быт и нравы суздальских «богомазов». И его поразило огромное количество икон, которое писали местные иконники. Причина такого наводящего на размышления усердия — в той «громадной потребности» русского народа в иконах, которая «не умолкала посреди всяких внешних переворотов и потрясений»; спрос на иконы «возникает из всеобщей насущной потребности десятков миллионов народа, в котором каждый нищий скорее согласится обойтись в своем углу без куска хлеба, даже без водки, чем без *благочестия*» (курсив автора. — *О.Т.*) (Безобразов, 1861, с. 300). «Благочестие» — слово, которое народ присваивает иконе, видимо, уже к концу XVI в. и, судя по наблюдению исследователя, не расстается с данной «метафорой» двести лет спустя. То есть перед нами инерция сознания, обнаруживающая завидное упорство.

В час смерти, когда происходит «открытие индивида», его личной истории и собственной идентичности, когда в этой «пограничной ситуации» всплывают наиболее сущностные знаки жизненного пути, русский человек середины XVII в. вспоминал в первую очередь не что иное, как *икону*. Об этом мы можем прочитать в «Повести об Азовском осадном сидении донских казаков» (1641): «Топерь мы, бедные, роставаемся с вашими иконы чудотворными и со всеми христианы православными: не бывать уж нам на святой Руси! А смерть наша грешничья в пустынях за ваши иконы чудотворныя, и за веру христианскую, и за имя царское, и за все царство Московское» (ПЛДР, XVII в., кн. 1, 1988, с. 151). Иконы для литературных героев, а значит, и для людей того времени как бы олицетворяют и «веру христианскую», и «христианы православные», и «царство Московское».

Сакрализация пространства иконами наблюдалась в России сквозь века и на самых разных социальных уровнях. В контексте утопии «Третьего Рима», «Земного Града» и «строительства московской культуры как *системы*» (курсив мой. — *О.Т.*) (Флоровский, 1981, с. 24) выражающее универсальное и кодовое понятие христианской культуры слово «рай» принимает особый модус: появляется неизменное желание не столько «созерцания», сколько онтологического ощущения этого «рая» повсюду, начиная с дома — микромира человека. Вспомним, что дом — один из главных символов Софии Премудрости Божией. Св. София устраивает гармонию прежде всего в доме — мире: ее главная функция — «домоводство». Отсюда в христианском восприятии дом всегда ассоциировался с упорядоченным и обжитым миром, огражденным от «хаоса». В «Домострое» Сильвестра (середина XVI в.) мы находим, что в реальном хозяйственном микрокосме возможна лишь идеальная упорядоченность. Его мышление сопоставляет дом как малую модель вселенной именно с раем: «Ино то у добрых людей, у порядливой жены всегда дом чист и устроен, — все по чину и упрятано, где что пригоже, и причищено, и приметено всегда: в устрой как в рай воити» (ПЛДР, сер. XVI в., 1985, с. 120). И иконе в этом «задании» отводилась, может быть, главная роль. В окружении себя иконами народное сознание начинает видеть спасительное действие святости и своего рода «повседневный подвиг» благочестия.

«Передний угол» крестьянской избы — крестьянская «домашняя церковь», «Горний Иерусалим», образ в «тот свет». Но «Домострой» предписывал ставить иконы в каждой комнате. В сознании человека их количество должно было как бы «спустить» небо в реальный мир: «Каждый христианин должен в доме своем, *во всех* (курсив мой. — *О.Т.*) комнатах, развесить по старшинству святые образа, красиво их обрядив, и поставить светильники, в которых перед святыми образами зажигаются во время молебствия свечи, а после службы гасятся, закрываются

занавеской чистоты ради и от пыли, ради строгого порядка и для сохранности; и всегда их следует обметать чистым крылышком и мягкою губкою их протирать, а комнату всегда содержать в чистоте» (ПЛДР, сер. XVI в., 1985, с. 77).

Иконы на Руси в помещениях действительно ставились кругом, везде, где надо и не надо. И в XVI, и в XVII, и в XIX вв. их можно было найти не только в каждом доме, но почти в любом общественном заведении, будь то магазин, кабак, железнодорожная станция, больничная палата, публичный дом или суровая тюремная камера. Вспомним освобождение одного из заключенных в «Записках из Мертвого дома» Достоевского: «Он выходил седым стариком, с лицом угрюмым и грустным. Молча обошел он все наши шесть казарм. Входя в каждую казарму, он молился на образа и потом низко, в пояс, откланивался товарищам, прося не поминать его лихом» (Достоевский, 1894, с. 9).

То же самое касалось количества икон, которое еще в XVII в. так удивило Павла Алеппского. «У всякого в доме, — писал он, — имеется *бесчисленное множество* (курсив мой. — *О.Т.*) икон, украшенных золотом, серебром и драгоценными каменьями, и не только внутри домов, но и за всеми дверями, даже за воротами домов; и это бывает не у одних бояр, но и у крестьян в селах, ибо любовь и вера их к иконам весьма велики» (Алеппский, вып. 3, с. 32). Трудно себе представить, что в конце царствования Алексея Михайловича в Образной палате хранилось более 8200 подносных икон в серебряных чеканных окладах и без окладов. «Там же хранилось множество образов, оставшихся от прежнего времени, как наследие, большей частью в золотых и серебряных чеканных окладах, с каменьями; сверх того, сохранилось более 600 старых и ветхих икон» (см.: Кондаков, 1901, с. 55).

У бедняков не было икон, украшенных «золотом» и «драгоценными каменьями», их заменяли стразы и медные ризы. Но нет никаких сомнений, что и они стремились поставить как можно больше икон везде, где только было возможно. В этом смысле боярский или архиерейский дом отличался от крестьянского только количеством, качеством и стоимостью моленных образов. И. Забелин в свое время отмечал, что до Петра I простолюдин в своем домашнем быту не многим отличался от богатого человека: «Различие обнаруживалось только в большем просторе, в большей *прохладе*; а главное — только в богатстве, в количестве *золота* и всяких драгоценностей, всяких *цат*, в которых, по мнению века, несравненно достойнее представлялся всякий сан» (курсив автора. — *О.Т.*) (Забелин, 1862, с. 4–5). Поэтому пространство крестьянской избы было не менее «собрано» и «скреплено» поставленными в самых удаленных и темных уголках иконами, нежели пространство дома архиерея: «В каждой келье есть иконостас с образами, и не только внутри, но и снаружи над дверью,

даже над дверью лестницы, ибо таков обычай у московитов, что они вешают иконы на всех дверях своих домов, подвалов, кухонь и лавок» (Алеппский, вып. 2, с. 150).

Исследовавший быт русских патриархов Н. Писарев пришел к выводу, что «внутри всех жилых и служебных построек были непременно иконы, а с наружной стороны над входом прибивались кресты». Перед нами первая по важности и хозяйственному значению патриарха домовая казна, в которой, как замечает исследователь, хранилось самое богатое вещевое и денежное имущество святительского дома. И что мы в ней видим? «Имущество это состояло: из священных предметов, как-то мощей святых и *громадного* (курсив мой. — *О.Т.*) количества икон на красках, на золоте и в дорогих серебряно-вызолоченных окладах, панагий, крестов». В патриарших хоромах моленные образа сакрализовали абсолютно все пространство. Из обычного указа патриарха по поводу выдачи икон для построенных деревянных хором видно, что иконы предназначались «в новопостроенныя св. патриарха деревянные хоромы верхния и нижния и в сени и в чуланы и в приказные и на погреб и в иные всякие службы и к воротам и в конюшню 40 икон неокладных на золоте и на красках» (Писарев, 1991, с. 113–114).

Обычай ставить иконы во всех жилых и нежилых помещениях сохраняется и у Петра I, несмотря на все его «протестантские симпатии». Судя по описи интерьеров петровского дворца в Новопреображенском, составленной в 1739 г., иконы были в нем и в передней, и в спальне, и «перед спальней», в прихожей, в токарне, где Петр работал, и т.д. И только материал, на котором были писаны иконы, свидетельствовал о том, что традиция начинала меняться. В передней мы находим «образ Пресвятыя Богородицы большой писан на объяри белой в черных рамах... образ Спасителев на меди за слюдою в черных рамах... образ Богородичен на бумаге в черных рамах...». Перед спальней можно было видеть «образ на стекле Сошествие Святого Духа в рамах черных». В столовой также стояли иконы, писанные на полотне и на меди: «Образ Спасителев на полотне в рамах золоченых ветхих... образ Пресвятые Бцы на полотне в рамах, образ Пресвятые Бцы, на медной цке в рамах» (цит. по: Евангулова, 1987, с. 272–273; 275–278).

Набожность Николая II хорошо известна. Огромное количество икон в императорских покоях прослеживается документально. «План расположения образов и икон в бывших опочивальнях Их Им-
(илл. 88) ператорских Величеств в Большом Кремлевском дворце» указывает только в опочивальне императора 40 икон, хотя с полным основанием можно предположить, что указаны не все иконы, так как отдельные из них идут под порядковыми номерами 133, 134 и т.д. Об-



разы были поставлены по обе стороны кровати, и среди них преобладали иконы русских святых (ОР ГММК, ф. 20, ед. хр. 5, л. 2).

В домах тех, кому позволяли возможности, «передний угол» дополнялся или превращался в «домашнюю церковь» — моленную (Буслаев, т. 1, 1908, с. 251–252). Подробное описание царской моленной, или «крестовой», XVII в. мы находим также у И. Забелина. Этот домашний «Горний Иерусалим» был почти сплошь заставлен иконами. Здесь совершались утренние и вечерние молитвы, иногда церковные службы, часы и вечерни. Одна из стен моленной являла собой многоярусный высокий иконостас, в котором отразилась мистическая модель Симеона Фессалоникийского: иконы в русском высоком иконостасе располагались так, чтобы представить все уровни священного провиденциального плана (Уолтер, 1982, с. 81). «Одна стена ее (моленной. — *О.Т.*), — пишет И. Забелин, — сплошь была занята иконостасом в несколько ярусов, в котором иконы ставились по подобию церковных иконостасов, начиная с деисуса, или икон Спасителя, Богородицы и Иоанна Крестителя, составляющих, так сказать, основу домашних иконостасов». Нижний ряд такого иконостаса был занят иконами «местными», «на поклон». Кроме икон Христа и Богоматери, этот ряд

Стены моленной староверов, продолжавших жить по нормам московского благочестия, сплошь заставлены иконами.

1. Внутренний вид старообрядческой моленной Оленинского скита в конце XIX — начале XX века. Фотография М. Дмитриева в Нижнем Новгороде. Начало XX века. *Частное собрание, Москва.*

занимали особо чтимые образа, например иконы тезоименитых святых, благословенные иконы от родителей и родственников, кресты-панагии и ковчежцы со святыми мощами, списки прославленных чудотворных образов; наконец, иконы святых — помощников, молителей и заступников в тех или иных делах. Иконостас такой моленной был еще и хранилищем «домашней святыни».

Но что было на других стенах? «На других стенах крестовой, над окнами и над дверьми, ставились иконы в малых иконостасцах или в киотах». Человек, входивший в такую комнату, должен был *(илл. 1)* ощущать себя как в «раю», на «втором небе». Все должно было его настроить как на молитвенное состояние, так и на созерцание «рая», его онтологическое ощущение. В разных местах моленной ставились *«молитвы»*, которые писались на бумаге уставным письмом или на раскрашенных досках и вставлялись в золоченые рамки. У местных икон Спаса и Богоматери таким письмом были писаны тропари и кондаки. «Так, в 1676 г. живописец Ив. Салтанов выкрасил две доски с *"молитвами"* в хоромы государю; в 1677 г. словописец Поликарп Фомин написал в хоромы государю *"молитву"* чудотворцу Алексию, да к Спасову и Богородичну образам тропари и кондаки» (курсив автора. — *О.Т.*) (Забелин, 1862, с. 193–194, 196). Описание домовой моленной есть и у Павла Алеппского: «В доме каждого из них есть чудесная, изящная церковь, и каждый тщеславится перед другими ее красотой и наружным и внутренним росписанием» (Алеппский, вып. 3, с. 31).

* * *

Не меньшую «сакральную плотность» обнаруживало и пространство внешнее, открытый мир. В.П. Безобразов оставил нам свидетельство, что на каждом перекрестке, в полях и лесах Владимирского края в середине XIX в. можно было натолкнуться на часовню или деревянный столбик с иконой: «Таких столбиков здесь несметное множество» (Безобразов, 1861, с. 280). Ставить иконы в дуплах старых деревьев — отличительная черта русской набожности. Образы, таинственно скрывавшиеся от людских глаз в лесной чаще, как бы «естественно» освящали дикое пространство. Но они же освящали и пространство «культурное» — ворота, улицы, стены домов, крепостей и укреплений в городах и селах. Здесь, по наблюдениям путешественников, иконы ставили на самых «почетных» местах. На дверях церквей, городских воротах, на улицах и базарах — кругом Сигизмунд Герберштейн, Антонио Поссевино, Иоанн Перншстейн и Адам Олеарий видели иконы, удивляясь их количеству и особому благочестивому к ним отношению (Герберштейн, 1986, с. 77; Перншстейн, 1876, с. 5; Рущинский, 1871, с. 71; Алеппский, вып. 2, с. 109–110). В этой связи интересно отметить, что староверам было разрешено ставить наддверные кресты и иконы только по ука-

зу Александра III от 3 мая 1883 г.; до этого внешнее пространство империи старательно оберегалось от «безблагодатных» старообрядческих образов. Много путешествовавший по православному Востоку А.Н. Муравьев, кстати, выделял сооружение церковных и монастырских надвратных и наддверных «иконостасов» как «отпечаток характера русского». «Церковь» над входом в монастырь во имя его основателя, писал он, есть «необходимая принадлежность монастырей наших», самые бедные из них имеют хотя бы надвратные часовни с иконой святого (Муравьев, 1846, с. 45).

Для открытого пространства церковь и монастырь — более «высокие» знаки святости по сравнению с маленькой иконой. Множество и великолепие церквей и монастырей Московской Руси — это признаки все того же всеприсутствия образа Христа на Русской земле. До середины XVIII в. в одном только крохотном Суздале было девять монастырей, не считая множества церквей (Тихонравов, 1857, с. 28); некоторые из последних были поставлены буквально в трех метрах друг от друга.

На исходе средневековья как на Западе, так и на Руси меняется топография храма. В церквах начинают сооружать несколько престолов (как правило, до трех) с целью стяжать для верующих как можно больше благодати. В этом плане храм Покрова на Рву (Василия Блаженного) в Москве уникален: девять его престолов символизировали стяжание и сосредоточение милости Божией в одной точке. Не случайно храму усваивалось сакральное *имя* — «Иерусалим», «Новый Иерусалим», о чем передают те же иностранные путешественники. Существенно, что двери собора были открыты день и ночь, предполагая нескончаемую раздачу благодати (Ганс Датский, 1868, с. 11–12). Имя храма (=иконы) как одна из двух главных категорий священного образа не только сакрально для верующего сознания, но и убедительно. Находясь в режиме оппозиции «священный — священнейший», сознание наблюдало за именем «Новый Иерусалим» «подлинную», более реальную реальность, в частности ту, которая некогда открылась автору Апокалипсиса: «И я Иоанн увидел святый город Иерусалим, новый, сходящий от Бога с неба, приготовленный как невеста, украшенная для мужа своего. И услышал я громкий голос с неба, говорящий: се, скиния Бога с человеками, и Он будет обитать с ними; они будут Его народом, и Сам Бог с ними будет Богом их» (Ап. XXI; 2, 3). Когда Никон задумал создать свое «священное царство» в царстве Московском (или «икону в иконе»), ограничив его тремя монастырями — Иверским близ Валдая, Вокресенским и Крестным на острове Белого моря, ему также потребовалось для первых двух заимствовать сакральную топику и имя «Новый Иерусалим» в опоре на универсальную оппозицию «священный — священнейший».

(ил. 2)

Так как в количестве церквей и монастырей видели сосредоточение святости, то уже в XVI в. о Москве ходили слухи, будто

За стенами Московского Кремля — множество церквей и монастырей, удивлявших иностранных путешественников; слева — собор Покрова на Рву, который называли «Иерусалим», «Новый Иерусалим», «Горний Иерусалим»; в центре — крестный ход с иконами.

2. «Кремль в городе Москве, празднование Вербного воскресенья». Гравюра из книги: *Voyages du Adam Olearius. Paris, 1727.*



Porte du Sauveur.

в ней 5300 церквей, монастырей и часовен (Ганс Датский, 1868, с. 11–12). По другим версиям — 1500 церквей и монастырей и до 10 тыс. монахов (Варкоч, 1875, с. 33). «В Кремле и в городе очень много церквей, часовен и монастырей; внутри и вне городских стен их насчитывается более 2000» (Олеарий, 1906, с. 324). Отсюда не случайно, что количество церквей неизменно составляло предмет гордости в народных рассказах еще в XIX в. Вот один из них: «Нигде богомольнее нашего народа найти невозможно! Раз я под Владимиром с сошеи стал по пальцам считать по белым колокольням: по два раза пальцы-то на руках загибал, больше двух десятков насчитал в одном только месте. Пробовал то же делать под Вязниками — одно и то же» (Максимов, т. 1, 1907, с. 180).

Не менее существенна и особенность дорог, тянувшихся во все концы из центра «царства»: «Все дороги обилуют церквами, и куда бы кто ни поехал, останавливается слушать обедню в ближайшей церкви» (Алеппский, вып. 2, с. 159).

Особенность колокольного звона — еще одна показательная черта московского благочестия. Ничто не приводило посторонних наблюдателей в такое волнение, как звон во все колокола накануне воскресений и церковных праздников. «Земля дрожала, и гул колокольного звона, подобно грому, восходил до небес» (Алеппский, вып. 2, с. 159).

* * *

Реформы Петра были, как известно, своего рода контрастом внешнему великолепию и блеску Московской Руси. На верхних этажах культуры складывается иная логика копирования модели: ориентация на Византию замещается ориентацией на Рим Первый. «Из двух путей — столицы как средоточия святости и столицы, осененной тенью императорского Рима, — Петр избрал второй» (Лотман, Успенский, 1982, с. 239).

Помимо всего прочего, петровская реформа государства и церкви предполагала и борьбу с количеством. Так, при сооружении при Петре новой церкви требовалось правительственное разрешение не только высших духовных властей, но и самого государя. При этом стали обращать внимание на число приходских дворов, на их возможность содержать приход, а также — что очень существенно — *на расстояние церквей друг от друга* (Толстой, 1991, с. 656). То же касалось и монастырей. На монахов Петр смотрел как на тех, кто «поядают чужие труды» и от которых идут «забобоны, ереси и суеверия». Если раньше, в XIV–XVI вв., монастыри проникали в самые «неприступные медвежьи углы» и «обширные лесные дебри средней и Северной России» (Ключевский, 1988, с. 234), то уже в XVII в. и особенно в XVIII в. волны монастырских колонизаций спадают. По закону

1762 г. о монастырских штатах огромное количество монастырей упраздняется. Пространство Руси, ставшей императорской Россией, с одной стороны, обмирщается под влиянием секуляризационных процессов, но с другой — еще больше сакрализуется в культурной среде старообрядчества, продолжавшего жить по нормам московского благочестия.

Но еще больший контраст благолепию «Святой Руси» являл собой православный Восток. Остальной мир «Slavia Orthodoxa» в поствизантийский период переживал не «бремя количества» святынь, а скорее концентрацию усилий в процессе самовыживания в пространстве мусульманской стихии: «мир» Турецкой империи был враждебен христианству, что постоянно убеждало русское сознание в исключительной «чистоте» русской православной веры и главного знака этой веры — *иконы*.

Картины разоренных монастырей и церквей меняют некогда блестящий историко-культурный ландшафт земель бывшей Византии. Являя собой знаки «победы» мусульманства над христианством, с XVI в. в этом историко-культурном пространстве доминируют минареты. Ислам запрещал не только высокие христианские церкви, но даже высокие дома, «признак ненавистной ему гордыни» (Бродель, т. 1, 1986, с. 539). В то время как Московская Русь покрывалась бесчисленными церквами и монастырями, турецкая архитектура под руководством Мимара Синана (вторая половина XVI в.) переживала свой подъем. Семиотика смешанного восточноправославного ландшафта интересно передается на некоторых балканских иконах: башенки, увенчанные полумесяцем и напоминающие минареты, явно доминируют в архитектурных кулисах на болгарской иконе XIX в. Богоматери «Живоносный источник» (Божков, 1984, илл. 343).

О разорении на Балканах храмов и поругании святынь, об их «рассредоточении» сохранилось множество данных. Напомним, что храм для верующего — не только «дом» для молитвы, «обиталище Бога», но и сам «мир», модель вселенной. Поэтому массовое разрушение и осквернение храмов всегда было чревато серьезными структурными сдвигами в сознании. За изменением архитектурного ландшафта стояло изменение «архитектуры мышления». В таком крупном православном центре, как Смирна, к концу XVIII в. осталось всего два храма.

В самом Константинополе, по подсчетам специалистов, к концу XVII в. осталось только 26 церквей, и то самых бедных. Ссылаясь на наблюдения очевидца, В. Архангельский писал, что в бывшей столице Византии одни из храмов были обращены в мечети, другие — закрыты и служили только для украшения города; некоторые уничтожены. К концу XVII в. осталось только 22 храма, но и те ничем не отличались от бедных жилищ. Той же участи подверглись христианские храмы во многих городах и селах. «Неудиви-

тельно после этого, — констатирует исследователь, — что на всем пространстве Болгарии и Румелии путешественники встречали храмы Божии в таком убожестве, что не могли различить их с простыми сараями. А что внутри них? Один иконостас, который по бедности своей едва мог свидетельствовать, что эти храмы посвящены молитве и тайнодействию. Многие церкви, по свидетельству путешественников, не имели не только необходимой утвари, но даже и богослужебных книг» (Архангельский, 1885, с. 48, 50). Конрад Гильдебран после своего путешествия по православному Востоку рассказывал, что знал случаи, когда турки грязью замазывали св. иконы и топтали их ногами (Архангельский, 1885, с. 50). Член австрийской миссии 1665 г. в Турецкой империи Пауль Тафернер — один из многих, кто нарисовал картину разорения православных храмов: в одной из пловдивских церквей он не увидел ни одной иконы (Шишманов, 1891, с. 466, 467). Бедность балканского церковного быта бросалась в глаза русским путешественникам в XIX в. А.Ф. Гильфердинг, посетивший Герцеговину, Боснию и Сербию в 1857 г., оставил нам описание типичного интерьера сельской церкви: «В одном из сел... мы видели то, что в Герцеговине называется сельской церковью. Это каменная каморка, которая легко бы поместилась у нас в обыкновенной комнате какого-нибудь дома. Дощатая голая перегородка заменяет иконостас; царских дверей нет; голая каменная плита на столбике служит алтарем. В церкви нет ни креста, ни образа, ни книг, ни утвари: все это хранится по избам у окрестных поселян и приносится ими в церковь в день, назначенный для богослужения; если бы что-нибудь было оставлено в церкви, то мусульмане непременно бы похитили; только в последние годы они стали позволять, чтобы церкви запирались; прежде они должны были стоять всегда открытыми, без дверей...» (Гильфердинг, 1859, с. 16). В «Путешествии по Македонии» Н.П. Кондаков в свою очередь вспоминал некогда царское богатство церквей и монастырей вокруг Скопле, построенных в эпоху процветания и политической самостоятельности Сербии. Однако «ныне все эти богатые церкви являют вид печальных развалин и содержатся на убогие гроши, собираемые столь же убогим духовенством» (Кондаков, 1900, с. 181).

По контрасту с образно-представляющим сознанием русского человека балканское православное сознание зачастую сталкивалось и с «чужой» семантикой городских названий. Широкио сокак, Коджа папаз, Тепе-алт, Пазван и т.п. — все это наименования улиц болгарского города Самокова, родины известного болгарского иконописца Захария Зографа и известной «самоковской школы» иконописи. В нем же насчитывалось 12 мечетей, которые были построены в основном руками болгар (Островский, 1987, с. 10). В отдельные периоды турецкого господства законы запрещали болгарам строить церкви. Монастыри, церкви и часовни в

Новое время прятались в горах и скалах, часто в тех самых монастырях-пещерах, которые возникли на территории Болгарии в XIV в., в период распространения исихазма. Новые церкви в Болгарии строились небольшими, скрытыми от глаз (ср.: Гильфердинг, 1859, с. 44). На Святых же землях новые церкви и монастыри ставить временами запрещалось совсем (Снегаров, 1944, с. 76). В связи со всем этим вспоминается, что вотивные изображения, например, некоторых фресковых циклов молдавских церквей XVI–XVII вв. находятся в той же зоне, в которой помещены и святые христианские воины. Тем самым создание церкви как бы соотносилось с ратным подвигом и борьбой за христианскую веру.

Все это одновременно говорит нам о том, что бытование иконы на Балканах было существенно иным по сравнению с Россией. Помимо всего прочего, здесь икона символизировала религиозное противостояние миру ислама; она оказалась в культурном пространстве, разделенном по расовому и религиозному признакам. У балканской иконы не могло быть и того «задания» сакрализовать окружающее пространство, которым отличался моленный образ в контексте московского «священного быта», на что среди западных исследователей обратил внимание еще Дж. Биллингтон: «Трудно переоценить значение икон для московской культуры, — писал он. — Каждая икона напоминала человеку о божественном участии в его делах... вселяла в него уверенность в проникнутости истории божественным промыслом» (Биллингтон, 1966, с. 35).

ПОДРОБНОСТИ РИТУАЛА

В молитвенном общении с иконой человек приобщался к святости, к обоженному состоянию. «Слово» и «ритуал» находились в неразрывном единстве. Составляя язык повседневной религиозной культуры, для верующего они были богодухновенны: исповедание веры и по сей день понимается как следование Христу и исполнение его заповедей. Фраза из кондака Торжества Православия — «но исповедающе спасение делом и словом сие воображаем» — ясно передавала важнейшие принципы спасительного домостроительства и огромное значение слова и ритуала в молитве перед иконой. Как поясняет исследователь, «только в ритуале достигается переживание *целостности* бытия и целостности знания о нем, понимаемое как *благо* и отсылающее к идее *божественного* как носителя этого блага» (курсив автора. — *О.Т.*) (Топоров, 1988, с. 17).

Находясь в церкви (т.е. в сакрализованном пространстве «большой иконы»), человек по идее должен был быть к себе строже, внутренне собраннее, чем в миру. Но здесь мы часто оказываемся перед размытой границей. «Строгость» — главное слово у всех, кому пришлось столкнуться с русским религиозным бытом. Заметим, что ревностное отношение к обрядовой стороне религии было

свойственно многим. К примеру, строгость благочестия английских квакеров действительно могла бы выдержать любые сравнения. Поэтому «строгость» трудно описывать, еще труднее — выявлять в ней какие-либо «своеобразия», а тем более делать скороспелые выводы. Остается полагаться на очевидцев, наблюдения которых сами подсказывают связи.

«Как о характерной черте упомяну еще о набожности, проявляющейся в строгом выполнении церковных обрядов», — писал В.П. Безобразов (Безобразов, 1861, с. 280). «Ничто не изменилось и в отношениях к церкви, — отмечал в том же XIX в. очевидец быта мещан и ремесленников, — порядки соблюдались такие же строгие, как и прежде» (цит. по: Кириченко, 1992, с. 177). Но то же самое наблюдали в XVI, XVII и XVIII вв. О строгой и частой молитве русского человека как в храме, так и вне его стен сохранилась масса любопытных свидетельств. Войдя в церковь, писал Павел Алеппский, русские долго молились перед иконами, «ибо у них нельзя молиться иначе как пред иконой, устремив на нее взоры, то есть они действительно преклоняются перед ней, а не так как мы [молимся] кое-как» (Алеппский, вып. 2, с. 163–164). Эта усердная молитва перед иконой в церкви имеет у Павла Алеппского как бы двойной контекст: строгость богослужения и строгость царства. В его наблюдениях они все время сопряжены: порядок храма как бы копируется порядком мира, хотя последний неизменно привносит в эту строгость свойственные ему коррективы. «Мы дивились на порядки в их церквах», — пишет он (Алеппский, вып. 2, с. 160). Что же его удивляет? «Знай, что обедня в этой стране совершается с полным благоговением, страхом и уважением (к святыне)».

«Благоговение», «страх», «уважение» — наиболее часто употребляемые слова, когда речь идет о литургии. Благоговение слышится в самом голосе, которым произносят церковную молитву: священник произносит возглас, а дьякон — ектению не высоким голосом, как было принято на Востоке, но тихо, «голосом низким и с полным благоговением». Точно так же поют и певчие. «В особенности, когда архиерей рукополагал священника, голос его был понижен, так что мог быть слышен только бывшими в алтаре, точно так же говорил тогда и дьякон ектению. Таков их обычай. Это и мы переняли от них». Благоговение и в том, что каждый канун праздника и утром священник начинает службу и выходит кадить не иначе как в фелони (т.е. в полном облачении), не снимая ее до самого конца службы. Особое благоговение видит дамасский архидиакон и в отношении упоминания в церкви имени патриарха и имен царской фамилии. Он не поленился посчитать, что за этой ектенией пропели «Господи, помилуй» около ста раз, и «всякий раз дьякон, сказав ектению и войдя в алтарь, трижды делал поклон перед крестом и целовал его; равно и священник делал по-

клоны» (Алеппский, вып. 2, с. 160–163). Богослужение отражает во внешних обрядовых формах не только внутреннее содержание религии, но и религиозное настроение души человека: ведь в богослужении последний приобретает благоволение Божие. Любопытно в связи с этим замечание архидиакона о том, что в Москве середины XVII в. не было никакого различия между чином монастырей и чином мирских церквей: перед псалмом вечерни непременно читали «Святый Боже», по монастырскому правилу.

Поклоны и крестное знамение — символические жесты, в которых человек выражал смирение перед Богом и особенную теплоту молитвы. Описывая храмовую молитву, Алеппский замечал, что «стоят они в церкви неподвижно, как камни, и все с открытыми головами, от священников и властей до простого народа. Их крестное знамение совершается *ударом* (курсив мой. — *О.Т.*) пальцев о лоб и плечи на самом деле, причем они делают поклон, а не так, как мы, чертим каракули». А в описании поклонов мы несколько раз встречаем глагол «отбивать». «С начала службы до конца они не прекращают своих поклонов, отбивая их один за другим». И особенно удивительно для патриарха Макария и его сына поведение детей. Они в точности копируют поведение взрослых (порой даже превосходя их в ловкости), поскольку «вскормлены молоком веры и благочестия». «Смотря на таковые их действия, мы удивлялись не на взрослых, а на маленьких, видя, как они своими пальчиками творят крестное знамение по-московски» (Алеппский, вып. 2, с. 164, 109, 163–164).

Поклоны «по-московски» совершались по-особому. Хорошо знакомый с церковно-ритуальной практикой Павел Алеппский не переставал и здесь удивляться. Картинки, которые он рисует, передают живое ощущение той ревности о вере, которая в повседневности приближена к опасной границе нарушения некоего равновесия. При входе в церковь взрослые и дети сразу делали несколько земных поклонов, кланялись всем присутствующим на восток и запад, север и юг. Причем дети кланялись с еще большей ловкостью, чем взрослые. С таким же усердием они кланялись не только в церкви, но и на улице. Смотревшие «со стороны» были очевидцами, как не только простолюдины, но богатые и знатные бросались на землю и становились на колени в пыль, будучи одеты в свои дорогие кафтаны из превосходной ангорской шерсти и сукна с широкими, обильно расшитыми золотом воротниками, с драгоценными пуговицами и красивыми петлицами. «Таков обычай у всех них, даже у простолюдинов» (Алеппский, вып. 2, с. 96–97). Заметим, что позже, в системе старообрядческого благочестия, постепенный отказ в новообрядческой церкви от земных поклонов будет связываться не с чем иным, как с «люторской» и «кальвинской» ересью: «латини же люторы и кальвини, земныя поклоны в службах своих вси отвергоша. Подобные им и великороссий-

стии нынешнии архиереи поклоны земныя в вышеявленныя времена все отложиша и·не творят отнюдь сих кроме разве четырех поклонов, и то в Великий пост» (ОР БАН, ф. 67, ед. хр. 32, л. 99 об.).

Символические жесты в отношении икон всегда намекали на скрытую реальность завета с Богом и упование на его милость. Один из главных среди них — лобзание иконы. Он установлен святоотеческим авторитетом, и в пояснении его сути Иоанн Дамаскин ссылался на св. Леонтия, епископа Кипрского: «И как Иаков, получивши от братьев Иосифа, после того как они продали его, разноцветный хитон окровавленным, целовал хитон со слезами и положил его пред своими глазами, не одежду, конечно, оплакивая, но думая, что чрез него он целует Иосифа и держит его в руках, так и мы — христиане, лобызая телесно икону Христа, или Апостола, или мученика, в душе думаем, что лобызаем Самого Христа или Его мученика» (Дамаскин, 1913, с. 423).

Стяжая благодать в молитвенном общении со святым, верующий пребывал как бы в его божественном свете, который охватывал всю его человеческую экзистенцию. Поэтому мотив слез уяснялся наряду с мотивом страха и любви. Во время вечерней молитвы старообрядческий поповщинский календарь предписывает целовать «ножки Спасителя» на иконе после слов «Страхом убо греха ради, любовию же спасения ради» (Старообрядческий календарь, 1963, с. 65).

Й. Хейзинга написал, что «благочестие есть некая умягченность сердца, когда легко разражаются кроткими слезами» (Хейзинга, 1988, с. 210). И во времена средневековья это было действительно так не только на Западе. Слезы неизменно предполагались «иосифлянской» системой благочестия. В своих предписаниях относительно иконы Сильвестр не забыл упомянуть в «Домострое», что образам всегда следовало воздавать честь «со слезами и с плачем и, с опечаленным сердцем исповедоваясь, просить отпущения грехов» (ПЛДР, сер. XVI в., 1985, с. 77). Позже, в конце XVIII в., плач и слезы возобладают в согласии самокрещенцев — последователей беспоповщинского толка, совершавших самостоятельно таинство крещения; эта «подробность» ритуала была ими противопоставлена соборному пению (Павел, 1885, с. 66). Слезоточение как одно из самых распространенных чудес богородичных икон соотносили в послереформационный период с плачем Богоматери за человеческие грехи. «Плачет иконою своею за наши грехи, скорби и напасти», — пояснял в одном из своих сочинений Андрей Денисов (ОР БАН, Ф.А. Каликин, № 85, л. 12 об.).

Слезы всегда сопутствовали умиленному отношению к святыне, а само лобзание иконы символизировало сложное чувство страха и надежды, хотя и становилось порой простой привычкой в иконопочитании. По сведениям Павла Алеппского, во времена Алексея Михайловича верующие прикладывались к иконам в церкви только один раз в году — в первое воскресенье Великого по-

ста, в праздник Торжества Православия, который был установлен в честь победы над иконоборчеством и особенно почитался на Московской Руси. То, что большая часть русских прикладывалась к иконам только в этот день, свидетельствовало об особом благоговении в восприятии служб праздника. Тексты синодика Торжества Православия настраивали человека на исповедание Христа не только словом, но и образом, призывая его творить и восстанавливать свое богоподобие. Приложение к иконам именно в этот день означало верность образу и стойкость в его почитании. Не случайно последний параграф синодика провозглашал *вечную память* тем, кто доказывал свои дела «в утверждении истины» изображениями, то есть иконами.

Не менее символичным было приложение к иконе в церкви и в праздник Нерукотворного образа Господа Иисуса Христа (16 августа)*. Каждому, кто приходил в храм, слова богослужения внушали, что он припадает «Нерукотворному образу, паче солнца сияющу» и должен просить об «озарении» иконой Христа, которая есть необходимое условие вхождения в царство небесное. Если апостолов вел в Иерусалим сам Христос, то простых смертных ведет к Иерусалиму его образ: «Славим Тя, Человеколюбче, смотрение образа видяще зрака Твоего: сим невозбранно во Едем вход, Спасе, даруй рабом Твоим» (Стихиры 16 августа).

В начале XVIII в. датский посланник Ю. Юль наблюдал это ревностное приложение к иконе. Явившись по какому-то делу к Петру I прямо в церковь, он заметил, что, прикладываясь к образам святых и апостолов, «русские целуют их прямо в губы и лики, тогда как на образах Богоматери и Спасителя целуют только руки и ноги» (Юль, 1900, с. 227).

* * *

Выйдя из храма в открытый «мир», мы обнаружим длящуюся на протяжении веков ту же строгость, хотя с одной существенной разницей: она намного чаще тонет в море бытовых предрассудков, соседствующих с общепринятыми нормами благочестия. Поверив наблюдениям того же Павла Алеппского, можно заключить, что строгость «иосифлянской» модели благочестия уяснялась характером царства, глубоким эмоциональным императивом его духовности. «Заметь, что строгость в этом огромном государстве очень велика», — не раз повторяет Алеппский и в конце концов делает неожиданный вывод о том, что «если бы у греков была такая же строгость, как у московитов, то они и до сих пор сохраняли бы свое владычество» (Алеппский, вып. 2, с. 101, 103). Строгость разлита во всем, что касается благочестивой жизни, она же характеризует святость, на противоположном полюсе которой оказываются смех и веселье: «Бог свидетель, что мы вели себя среди них как святые, как умершие [для мира], отказавшись от всяких

*Согласно церковному преданию, первая икона Христа появилась во время его земной жизни. Это — «Нерукотворный образ», «Нерукотворный Спас», представляющий собой основу христианского иконописания: чудесно запечатленный на убрусе лик Христа стал важнейшим свидетельством Боговоплощения и основой наделения икон нетварными божественными энергиями, возможностями чудотворения. *Илл. 114, 125*

радостей, веселья и шуток, в совершеннейшей нравственности, хотя по нужде, а не добровольно» (Алеппский, вып. 2, с. 188). В Московском царстве — «Третьем Риме» строгость является гарантией сохранения благодати — основы государственной мощи. Поэтому строгость надежно оберегают; за ней даже следят. Павел предупреждает тех, кто соберется в «страну московитов»: он должен забыть шутки, смех и развязность; мир под знаком всеобщей сакральности их исключает. Более того, «московиты ставят надсмотрщиков при архиереях и при монастырях и подсматривают за всеми сюда приезжающими, нощно и денно, сквоз дверных щели, наблюдая, упражняются ли они непрестанно в смирении, молчании, посте и молитве или же пьянствуют, забавляются игрой, шутят, насмехаются или бранятся» (Алеппский, вып. 2, с. 101).

Строгость — это и чрезмерное усердие в ревностном отношении к Богу. Посол Максимилиана II, императора Священной Римской империи, Иоанн Пернштейн передавал в своем донесении, что москвитяне не приступают ни к какому делу, не призвав имени Святейшей и Нераздельной Троицы «с таким усердием и набожностью, что вам трудно было бы поверить» (Пернштейн, 1876, с. 8).

Путешественники XVI–XVIII вв. часто описывают ритуал краткой и частой молитвы перед иконой на улицах и в домах, его торжественный для мирянина характер. Секуляризационные процессы XVII–XVIII вв. мало затронули этот уровень. Стоит понаблюдать, как замоскворецкие купцы каждое утро выезжали еще в середине XIX в. на своих лошадях в город: «Купцы жили большей частью в собственных домах; было в обычае над воротами домов прибивать медный крест-распятие или какую-нибудь иконку. Купец выезжал из своих ворот, обнажал голову и начинал креститься; приехавши к своей лавке, он вылезал из экипажа и опять крестился на икону, а иконы, как я уже говорил, висели в каждом ряду. Вечером, прекращая торговлю и запирая лавку, купец, окруженный своими приказчиками-молодцами, снова крестился на икону, после чего кланялся на три стороны, как бы временно прощаясь с тем местом, где он проводил большую часть жизни. Старые москвичи вообще, проходя или проезжая мимо церквей, имели обыкновение останавливаться и покреститься» (цит. по: Кириченко, 1992, с. 177).

По причине своей «великой любви» к иконе, замечал Павел Алеппский, русский человек не молился, не завидев издали иконы или купола церкви. «Такова их вера». В церкви и дома, помолившись на иконы, он оборачивался и делал поклоны головой на все четыре стороны. Вот идет стройный «порядок ратников», но, завидев икону, все они снимали свои колпаки, оборачивались к образу и молились, несмотря на ужасный холод в тот день (Алеппский, вып. 3, с. 4–5). Идя по улице, уже упомянутый Ю. Юль невольно заметил привычку русских часто креститься и кланяться перед иконой: «Пред образами, нарисованными на домах или во-



ротах, русские всегда по многу раз кланяются и крестятся» (Юль, 1900, с. 87). И такое наблюдение сделано полвеком раньше: «Всякий раз как увидят икону, останавливаются и молятся на нее с большим благоговением; если бы кто из них прошел даже мимо ста икон в течение часа, он останавливается и молится на каждую, не торопясь. Таков их обычай не только у мужчин, но и у женщин и у детей» (Алеппский, вып. 2, с. 150). Адам Олеарий в свою очередь замечал, что русские крестятся и молятся не только на иконы, но и на кресты, поставленные на церквах. «Поэтому на улицах то и дело встречаешь молящихся русских» (Олеарий, 1906, с. 326). По его же наблюдению, всякая клятва неизменно предполагала ритуальное приложение к иконе. Никакое горе не могло предупредить взрыв благочестия перед образом. Провожая покойника, оборачивались к иконе, укрепленной над дверью, творили крестное знамение, били себя в грудь и клали земные поклоны, плача и рыдая (Алеппский, вып. 2, с. 174).

«Московиты» прикладываются к иконе.

3. «Клятва московитов». Гравюра из книги: *Voyages du Adam Olearius. Paris, 1727.*

Навыки произнесения краткой и частой молитвы перед иконой оказывались очень устойчивыми. Краткая смысловая схема — «Господи, помилуй» — передавала постоянное обращение к Богу за помощью, являя собой повседневную формулу мироотношения. В такой молитве человек как бы на мгновение умирал от всего низменного и непросветленно-земного, частая молитва «утончала» зазор между небесным и земным. При входе в любой дом первое, что искал православный, — это образ. Модель его поведения давала Кормчая XVI в., подчеркивавшая при этом особенность почитания образа: «в дом входя и из дому исходя, поклоняемся и почитаем первообразное существо, якоже отцы наши предаша, се бо есть правоверных знамение» (Большаков, 1903, с. 22). Сигизмунд Герберштейн передавал, что в каждом доме и жилище русских иконы святых, «нарисованные или литые», всегда стоят на самом «почетном» месте, «и когда один приходит к другому, то, войдя в жилище, он тотчас обнажает голову и оглядывается кругом, ища, где образ. Увидев его, он трижды осеняет себя знамением креста и, наклоняя голову, говорит: "Господи, помилуй"» (Герберштейн, 1986, с. 77). Почти то же самое пишет Иоанн Пернштейн: «В своих домах они равным образом придерживаются богомольных своих обычаев: так, например, при входе, или выходе, из дома всегда падают три раза на колени пред изображением Распятия или пред иконою Пречистой Девы в знак почитания, коим постоянно держат зажженные свечи во всякой комнате, или у всякой печки, знаменуясь крестным знамением и повторяя до трех раз обычное "Помилуй, Господи". Только после совершения этого обряда они начинают разговаривать с находящимися в доме; то же самое делают, прощаясь с хозяевами» (Пернштейн, 1876, с. 5). Пройдет 150 лет, и ничего не изменится. Протестант, голландский живописец, этнограф и писатель Корнилий де Бруин искренне удивлялся обычаю сначала обращаться к моленному образу, а затем к человеку. Протестант стремится достичь близости к Богу без посредства обрядов и символов, ему не нужен образ и религиозная «символика надежды». Поэтому благоговейное отношение к иконе в начале XVIII в. ему кажется «странным». Заходя в комнату, русские не говорят ни слова, но ищут изображение «какого ни есть Святого, которое всегда имеется в каждом покое. Отыскав оное, они кладут перед ним три поклона, осеняя себя крестным знамением и произнося "Господи, помилуй" или же "Мир дому и живущим в нем", опять совершают крестное знамение, затем уже они здороваются с хозяевами и ведут с ними беседу». Такое поведение выглядит еще более странным при посещении иностранцев, когда кладут поклон перед первой попавшейся на глаза картиной «из опасения не отдать прежде Богу подобающего ему почтения» (де Бруин, 1873, с. 69). И только православный понимает этот «странный» обычай как истинное благочестие (Алеппский, вып. 2, с. 109).

Все эти черты строгой набожности в церкви и в миру дополнялись в повседневности массой предрассудков, суеверий и условностей, приоткрывавших языческие пласты сознания. Слово в контексте христианской культуры приближено к «вещественной» выразительности. Отличительной чертой Нового Завета является то, что в нем слово неотделимо от образа. Но в повседневном религиозном быту это сложное для простолюдина соотношение редуцировалось в простейшие схемы, в которых благоговение перед образом исключало произнесение тех слов, которые, казалось, «снижали» достоинство образа. Никогда не говорили «купить» икону, но «выменять». «В иных местах набожные люди и о церковных свечах, деревянном масле и т.п. ни за что не скажут "купил", но "выменял"» (Мельников, 1986, с. 460). О подобного же рода «мелочных странностях» сообщал и малодоброжелательный английский лекарь царя Алексея Михайловича Самуэл Коллинз. Когда вели речь об иконах, то слова подбирали самые благопристойные. Сами иконописцы обычно иконы не продавали, а сбывали их лавочникам или офеням-иконщикам. Иностранца, конечно, удивило, что при купле и продаже икон глагол «купил» заменялся: образ можно было только «выменять». Но когда-то обмен действительно совершался: старый стершийся образ несли в иконную лавку, там оставляли и клали «деньги взамен». В ситуации купли/обмена любые слова могли казаться излишними и оскорбительными, они порой вообще исключались перед лицом молчания: если сумма торговцу казалась малой, он отодвигал деньги молча, а покупатель молча их добавлял, и так до тех пор, пока сумма не покажется достаточной (Коллинз, 1846, с. 9).

Не менее любопытный обычай описан Павлом Алеппским. Муж и жена после ночи, проведенной вместе, не могли не только прикладываться к иконам в церкви, но даже прикасаться к ним в иконной лавке, чему он сам был свидетель. Священник должен был прочитать над ними специальную молитву, ни самому патриарху Макарию, ни архидиякону Павлу не известную (Алеппский, вып. 2, с. 164).

Бережное обращение со святыней включалось в систему государственного попечительства и контроля за иконой и иконным делом, т.е. не только церковь, но и государство принимало участие в поддержании определенных норм благочестия. В своих идеальных заданиях утопический «Домострой» повторялся в послепетровских императорских указах. «Домострой», напомним еще раз, предписывал прикасаться к иконам «лишь с чистой совестью», расставлять образа по старшинству (сначала — особо почитаемые), закрывать иконы «занавеской чистоты ради и от пыли, ради строгого порядка и для сохранности» и т.д. (ПЛДР, сер. XVI в., 1985, с. 77). Елизаветинский указ от 10 мая 1744 г. «О содержании поселянам в домах их святых икон в чистоте» эти предписания развивал. Синод выражал свои опасения по поводу несоблюдения в крестьян-

ских домах «церковного благочиния». В связи с этим сельским священникам предписывалось смотреть, «дабы поселяне святые иконы в избах своих имели во всякой чистоте и почасту бы их обмывали и пыль обметали, а иконы закоптелыя велеть по надлежащему возобновлять» (ПСПР, 2-я серия, т. 2, 1907, № 619, с. 98–99).

Место, где поставлена икона, отнюдь не безразлично для благочестивого сознания. «Стоя перед иконой Спасителя, єтой как бы перед самим Господом Иисусом Христом» (Брянчанинов, 1865, с. 59). «Где образ, ту и благодать образа», — наставлял старообрядческий цветник (ОР РГБ, ф. 344., П. Шибанов, ед. хр. 96, л. 60). Сокращение количества икон в домах новообрядцев и иные способы их постановки давали староверам основание проводить аналогии с иконоборчеством: «Нынешние господа из домов своих иконы древния выносят, вместо же их картины скверных еллинских бог написуют, аще же где иконы и обретаются, то точию по единой, и сии не поставлены благочинно, но повешены, яко же у иконоборцев» (ОР БАН, ф. 67, ед. хр. 32, л. 99 об.).

Другими словами, место и правила постановки иконы в системе ее почитания регулируются строгим ритуалом, поэтому, например, взять икону из церкви и поставить ее в другом месте было не так просто. В 1825 г. жители Коломны специально обращались к епархиальному начальству с просьбой разрешить им, «по усердию их», взять из Крестовоздвиженской церкви икону Донской Богоматери и поставить ее над вратами городской Спасской башни, где она была прежде, в раме из белого камня. Коломенское духовное правление предписало консистории «дать мнение» по этому поводу, на что последняя определила «отказать гражданам г. Коломны в просьбе их за непредставлением уважительных причин к перенесению св. иконы, а дозволить им над вратами поставить другую икону». Между тем митрополит Филарет (Дроздов) наложил резолюцию, согласно которой подлинную икону из церкви взять все же разрешалось, однако при условии, что на ее место в церковь будет поставлен ее список, «дабы не оставалось пустого места и несходства с описью» (Филарет, 1903, т. 1, с. 488–489).

В расхожей дидактической церковной литературе XIX в. место постановки иконы часто составляло особый сюжет, в котором в назидательной и доступной форме шло повествование о нормах благочестия. В одном из «Троицких листков» конца XIX в. описывался следующий случай из жизни Иоасафа Белгородского. В 1754 г. перед выездом для осмотра епархии святителю приснился сон. При входе в одну из осматриваемых церквей он увидел лежащую на куче навоза икону Богоматери и услышал от нее чудесный глас: «Смотри, что сделали с ликом моим служители сего храма. Образ мой назначен для страны сей источником благодати, а они повергли его в навоз». Сильно смущенный этим сновидением, святитель стал проводить инспекцию церквей с особой тщательно-

стью. Каково же было его удивление, когда, выйдя в притвор Вознесенской церкви в г. Изюме, он увидел большую икону Богоматери, служившую перегородкой, за которой был ссыпан церковный уголь. Тогда святитель повергся на землю перед иконой и вслух произнес молитвенные слова: «Царица Небесная! Прости небрежность Твоих недостойных служителей, не ведят бо, что творят!» Рассказ заканчивался констатацией, что с тех пор данная богородичная икона всегда стоит в киоте, позади левого клироса («Троицкий листок». Сергиев Посад, 1890, № 263. «Особенная благодать Матери Божией»).

* * *

Не менее интересен в контексте «подробностей ритуала» мотив движения с иконой. Еще св. Григорий II в письме к императору Льву III Исавру отмечал, что ни один христолюбивый и боголюбивый человек, отправляясь в путь, не совершал путешествия без иконы: «Так поступают люди добродетельные и богоугодные» (Деяния, 1873, с. 44–45). Поэтому русский человек всегда и везде брал с собой икону: отправлялся ли он на войну или шел в соседний городок. Корнилий де Бруин уверял, что на Москве существует такое убеждение, что, если кто не имеет у себя собственной иконы, тот не может должным образом справлять своих молитв. Поэтому куда они ни отправляются, постоянно носят их с собой (де Бруин, 1873).

Иконы выносили в крестные ходы, во время церковных праздников или в торжественных случаях приезда или отъезда официальных и неофициальных светских и церковных лиц. Многочисленные торжественные массовые шествия с иконами не только в Средние века, но и в Новое время оказывали на народ завораживающее и экзальтирующее действие. Упоминавшийся выше Ганс Датский был явно поражен экзальтированным благочестием и блеском одного из православных праздников XVI в., на котором он видел, как 15 священников в роскошных облачениях «несли прекрасные большие образа с превосходно изображенными на них святыми, украшенные жемчугом и золотом и драгоценными каменьями» (Ганс Датский, 1868, с. 34). В старых традиционных обществах интенсивность чувств, аффективные реакции и привязанность распространялись на гораздо большее число людей (Арьес, 1992, с. 385), поэтому эффект подобных шествий с иконами вполне сопоставим с ярким описанием Л. Февром процессии на Западе с католической скульптурой (см.: Февр, 1991, с. 409). Как в православной, так и в католической церкви издавна существовали крестные ходы двух видов: совершаемые ежегодно в известные дни и «чрезвычайные». К первым, например, на Руси относились крестные ходы вокруг церкви в пасхальную неделю; в праздник Богоявления, для освящения воды; 1 августа (по старому *(илл. 2)*

Многочисленные массовые эмоциональные шествия с иконами не только в средневековье, но и в Новое время оказывали на народ необыкновенно сильное впечатление.

стилю) крестный ход совершался из главных храмов города также для освящения воды, по примеру Константинополя, в котором в этот день (до завоевания города турками) совершали крестный ход из императорского дворца в храм св. Софии. Наряду с ними существовало еще множество крестных ходов с иконами в честь событий как церковной, так и государственной жизни: в память освобождения от нашествия врагов, закладки храмов; шествия совершались и на полях для всеобщей молитвы об избавлении от



4. Сретение иконы Владимирской Богоматери. XIX век. *Историко-архитектурный музей-заповедник «Коломенское», Москва.*

5. К.А. Савицкий. Встреча иконы. 1878. *Третьяковская галерея, Москва.*

6. И.Е. Репин. Крестный ход в Курской губернии. 1880-1883. *Третьяковская галерея, Москва.*

засухи. О последних С.В. Максимов писал во второй половине XIX в. : «Церковные ходы представляют толпы длиною в целую версту, и в течение лета таким крестным ходам, поднятиям местных икон, обходам полей и молебнам на них трудно подвести счет» (Максимов, т. 1, 1907, с. 15–16).

В XVII–XIX вв. распространяются моленные образы с изображением крестных ходов и массовых шествий. Икона «Сретение иконы Владимирской Богоматери» XIX в. с изображением крестного хода из музея «Коломенское» выражает всеобщее религиозное воодушевление и необыкновенное благоговение перед выносными моленными образами. Те же чувства должен был испытывать и тот, кто перед этой иконой предстоял в молении. Известная картина И. Репина «Крестный ход в Курской губернии» (1880–1883) показывает нам более сложную чувствительность и набожность: «пораженность» трогает отнюдь не всех, что на первый взгляд можно было бы истолковать секуляризацией и упадком веры. Однако эмоциональная напряженность всей сцены в целом отсылает нас к «старому духу». В нем же нас убеждает и «Встреча иконы» К. Савицкого (1878): всеобщее благоговение простого народа перед выносной иконой не знает временны́х границ. Не случайно, что запрещение Петром I крестных ходов с иконами (позднее возобновленных) позволило народу прямо говорить о его иконоборчестве (Смирнов, 1909, с. 148).





В движении с иконой всегда наблюдали несение «знамени» веры, декларацию ее идей и символов (ср.: Аверинцев, 1977, с. 109–128). Если по указу Александра III от 3 мая 1883 г. староверам разрешалось наконец ставить наддверные кресты и иконы, то «публичное ношение икон», разного рода массовые шествия с иконами, а также крестные ходы оставались под строгим запретом (см.: ЭС, т. XXVI, с. 302). Одновременно церковное начальство старалось внимательно следить за теми иконами, которые ставились в путевых часовнях, на путевых столбах и деревьях. Сакрализация «путевого пространства» предполагала систему повышенного контроля, поскольку в зоне движения все усиливалось и ускорялось. В одной из своих поездок митрополит Филарет (Дроздов) заметил по дороге из Москвы в Клин в некоторых деревнях часовни «недавнего строения», представлявшие собой «кивот на столбе, со стеклами к дороге, и с иконами внутри». В этой связи консистории поручалось разведать у местных священников и мирян «без формального следствия и огласки», «давно ли устроены сии часовни, кем, с какого позволения, кто за ними наблюдает», наконец, «не собираются ли при них доходы, и если собираются, то кем и куда употребляются» (Филарет, 1903, т. 2, в. 2, № 3280, с. 186).

Икона и нищие — любопытный сюжет, связанный, с одной стороны, с мотивом движения с иконой, с другой — с такой чертой старого русского благочестия, как милостыня.

Просящего с иконой в руках или на груди всегда окружало особое понимание заповеди любви, выражавшееся преимущественно в долге милостыни и любви к обездоленному. Икона должна побуждать человека к добродетели, и в частности к подаянию нищему. О следовании каритативным законам церковь заботилась всегда. В одном из поучений по поводу приноса в город чудотворной иконы Богоматери Абалацкой некий священник А. Грамматин наставлял паству: христианин, к тебе пришла Царица Небесная, «одень-ся хотя на сегодняшний день делами добродетели: бедному помоги, нищему подай, скорбящего утешь, врага прости и со всеми примирись. Это будет лучшая твоя одежда, приятная для Царицы Небесной» (Грамматин, 1893, с. 194).

Известно, что Лютер и протестанты, пересмотрев католическую концепцию «заслуги», отвергли благочестивость подаяний нищему в контексте «добрых дел» перед Богом. В ответ как на «посттридентском» Западе, так и на Руси пожертвования в пользу церкви, благотворительность и милостыня становятся важнейшими элементами в системе новых правил веры. Как никогда ранее, на Московской Руси нищих стали одаривать знаками повышенного внимания; им давали деньги, одежду и пропитание. При храмах и монастырях стали складываться особые «партии» заштатных нищих, у которых были свои места, правила поведения и внутренняя иерархия. Рассказывая о повседневной культуре поведения московских купцов, Адам Олеарий сообщал, что, идя каждое утро в

свои лавки, они непременно покупали несколько хлебов, которые раздавали нищим у ближайшей церкви.

Война, с которой в протестантском духе выступил Петр I против системы подаяний и армии нищих, отразилась на «Объявлении о звании монашеском» (1724) Феофана Прокоповича, чьи идеи соотносились с известными взглядами Лютера, рассматривавшего монашество в аспекте эгоизма и пренебрежения человеком мирскими обязанностями. Провозглашая всеобщее равенство перед Богом, Лютер опровергал систему Фомы Аквинского, в которой нищенствующее монашество выступало главным земным заступником перед Богом, оправдывая тем самым систему подаяний. Будучи внутренним отголоском протестантских идей, нововведения Петра относительно монашества и монастырей предполагали и протестантскую окраску мер строгости и касательно «царства» нищих. XVIII век как бы подтверждал слова В.О. Ключевского, сказанные им о монастырях Древней Руси, которые «с особенной чуткостью отражали переливы исторической жизни» (Ключевский, 1988, т. 2, с. 232). Монастырская жизнь действительно всегда чутко реагировала на изменения в обществе.

Что касается староверов, то они однозначно воспринимали петровские нововведения как еретические и вспоминали о них с нескрываемой иронией: «О подаянии милостыни должно коллегиум духовно сочинить наставление, ибо в сем немале погрешаем, многия бездельники при совершенном здравии за леность свою пускаются на прошение милостыни, по миру ходят безстыдно, и иные же в богодельни вселяются посулами у старосты, что есть Богопротивное и всему отечеству вредное» (ОР БАН, ф. Ф.А. Каликин, № 85, л. 138).

Со временем меры строгости в этом плане будут смягчены. В частности, вплоть до начала XX в. церковь следила лишь за тем, чтобы икона в «зоне нищих» не находилась на грани благочестия и плутовства и чтобы *движение с иконами* согласовывалось с правилами церкви. Вспомним, что хождения с моленными образами и собирание милостыни попытался регулировать еще Стоглав. Этому посвящалась специальная 74-я глава, в которой указывалось, что «по миру скитаются, по городам и по улицам, и по дворам, по селам, и по деревням чернцы и черницы, и строи, и бабы, и прочии миряне со святыми иконами ходят, странствуют. Нецыи бо от снов смущении и от бесей прельщени мнятся пророчествовати и на сооруженье собирают. А инии на искупление просят и по торгам ходят с образы безчинно». Со ссылкой на «цареву заповедь» собор вынес постановление «по торгам кликати, чтобы вси таковии со святыми иконами не ходили... А которые после царевой заповеди учнут со святыми иконами безчинно скитатися, и у тех иконы отнимати да по святым церквам ставити, а их из градов изгоняти» (Стоглав, 1985, с. 351–352).

Но движение, видимо, было непрекращаемым, явно время от времени имея тенденцию к бурному оживлению. Иначе бы среди



Однако мирское нередко искажало религиозную строгость.

7. В.Г. Перов. Сельский крестный ход на Пасхе. 1861. *Третьяковская галерея, Москва.*

постановлений митрополита Московского Филарета не появилась резолюция «О хождении с иконами с нарушением благочиния». В 1816 г. в консисторию поступил донос от некоего Андрея Николаева «с причтом» о том, что каждый год «во всю неделю святыя Пасхи» крестьяне ходят по селениям «со взимаемыми из церквей иконами», и ходят с этими иконами не только «без причта», но явно с нарушением «приличия и благочиния». Отпечаток подобных повседневных норм можно представить хотя бы по картине В.Г. Перова «Сельский крестный ход на Пасхе», которая нам говорит, что предписания начальства местным священникам («иметь наистрожайше наблюдение, чтобы в хождении с иконами в Пасху беспорядков и бесчиния не было», по документам митрополита Филарета) такого рода движение отнюдь не останавливали. «Хождения крестьян с церковными иконами без причта и соединенныя с тем неприличия и безчиния» не прекращались (Филарет, 1903, т. 2, вып. 1, с. 169). Повседневная культура постоянно обнаруживала склонность искажать строгость благочестия мирским и чрезмерным усердием.

В обожении человека ритуал молитвы перед *житийной иконой* — особый случай, поскольку ее структура представляет собой своего рода «икону в иконе». Житийные иконы появились уже в XI в. и, по предположению специалистов, первоначально предназначались для надгробия, служившего местом поклонения святому. Картинки жития святого поучали и наставляли паломников. Таковыми считаются несколько самых ранних житийных икон св. Николая Мирликийского и одна икона св. Василия Кесарийского. В последующем житийные иконы становятся уже личными моленными образами. В поствизантийский период чаще, чем в других странах, их писали в Сербии, но главным образом — в России (Уолтер, 1982, с. 79–80).

В житийных образах святых проявлялась в первую очередь учительная функция иконы, которая усиливалась нравственно-назидательным аспектом. Заключая в себе «задания» как бы преобразовать человека, такие иконы обращались не только к его сердцу, но и разуму. Призывавший к тому, чтобы иконы воспринимались молящимся всем существом, «чувственно», Иоанн Дамаскин в свое время пояснял, что иконы могут еще служить и «*для воспоминания о прошедшем*: или чуда, или добродетели, к просветлению, почитанию и обозначению победивших и отличившихся» (курсив автора. — *О.Т.*) (Дамаскин, 1913, с. 402). Русское традиционное богословие XVIII–XIX вв., по сути, остановилось на осмыслении иконы как «библии для простецов». По мнению одного из авторов середины XIX в., разъяснять народу назначение иконы излишне: простолюдин прекрасно понимает, что иконы производят «благочестивые чувствования» и тем самым служат сильнейшим побуждением к подражанию добродетели, жизни Христа и святых. Иконы «возжигают» дух благочестия, «доставляют подкрепление в молитве», предстают «проводниками благочестия к Богу и общения со святыми». Восприятию иконы простолюдином сопутствует еще и любопытство: миряне, если сами что-либо не понимают, всегда стараются кого-нибудь найти, чтобы им объяснили «предмет, представленный на иконе» (Анатолий, 1845, с. 46–47, 50–51).

Перед нами житийная икона св. Серафима Саровского (в миру — Прохор Мошнин, 1759–1833) начала XX в., одна из десятков и сотен тысяч, распространявшихся в народе. Сразу отметим, что личность преподобного Серафима — одна из самых значительных в истории русской святости наряду с такими святыми, как Феодосий Печерский, Сергий Радонежский и Тихон Задонский. Мистика света св. Серафима (как и народная мистика «Откровенных рассказов странника»), по общепризнанному мнению, примыкает к духовной традиции исихазма, или священнобезмолвия, с XIV в. развиваемой в византийском, а затем и в русском монашестве. Включая в себя прежде всего метод внутренней, или «умной», молитвы, эта традиция составляет, по сути, важнейшую область пра- *(илл. 8)*



8. Серафим Саровский с житием. Начало XX века. *Музей древнерусского искусства им. Андрея Рублева, Москва.*

вославной духовной практики, в немалой степени формируя склад и глубинную специфику православного миросозерцания. В связи со всем этим интерпретация и *отражение* этой традиции в житийной иконе представляют особый интерес с точки зрения ее коллективного понимания и повседневного благочестия.

Средник житийной иконы Серафима как средоточие сакрально-дидактической сферы образа представляет собой «портрет» святого — его икону, т.е. обоженное состояние человека. Соглас-

но классической композиции, клейма должны передавать *исторический путь* восхождения христианского героя, сцены его подвига и чередование состояний предсвятости. Между тем обращает на себя внимание то, что в 7 клеймах из 12 *изображены иконы.* Более того, два важнейших клейма (первое и четвертое в верхнем ряду) *занимают изображения самих икон.* Это — келейная икона св. Серафима — Богоматерь «Умиление», а также образ Нерукотворного Спаса, означающий «первоикону» и отсылающий сознание к *богоустановленности иконного дела.* Это настойчивое повторение «икон в иконе» вносит совершенно особую эмоциональную тональность в повествование и не может не служить в процессе молитвы тем «сигналом для создания у читателя определенного настроения», о котором Д.С. Лихачев пишет в связи с прочтением текста жития. Помещение самих икон в историческое время, которое передается клеймами, заставляет молящегося воспринимать его в более тесном соприкосновении с временем сакральным, чем это «положено» по традиционной формуле описания и изображения двухслойного времени житийного образа. Следя по клеймам за географическими, бытовыми и пространственно-временны́ми подробностями, локализующими в истории земной путь подвижника, молящийся совершенно по-особому начинает понимать то «стяжание Св. Духа», к которому призывал «убогий Серафим». Имея лишь *одну икону,* сам святой, как известно, достигал этого стяжания на пути «умного делания». Назойливое же сообщение явленности потока божественной благодати через *количество икон* предполагало, скорее всего, путь обратный: от внешнего к внутреннему. В этом нас дополнительно убеждает изображение икон в других клеймах: в сценах явления святому Богоматери, родительского благословения, кончины и соборования святого, в которых сложно не ощутить устойчивость известной «иосифлянской» традиции с ее тяготением к благоустройству пространства знаками святости и наглядной вещественности ритуала.

Болезнь отрока Прохора и его чудесное выздоровление, по одному из первых жизнеописаний святого, составленному иеромонахом Иоасафом (послушником Саровской пустыни Иоанном) (Иоасаф, 1849), непосредственно связывается с иконой и явлением ему во сне Богоматери. Вскоре после явления, во время крестного хода с чудотворной иконой Богоматери «Знамение» из Курска в Коренную пустынь, внезапно полил дождь и процессия с иконой была вынуждена пройти через двор Мошниных на другую улицу. Агафья, мать Прохора, с поспешностью вынесла больного сына, приложила к иконе, и он получил совершенное исцеление. Мотив чуда исцеления — устойчивый мотив византийской и русской агиографии. В житии Серафима он варьируется несколько раз: Богоматерь является святому во время второй его болезни с апостолами Петром и Иоанном и говорит ему: «Этот

нашего рода». На житийной иконе посещению св. Серафима Богоматерью 25 марта 1831 г., за год и десять месяцев до его кончины, посвящено отдельное клеймо. То было «двенадцатое явление ему от Бога», и продолжалось оно не один час. Иконография этого явления напоминает «Сергиево видение»: для молящегося между двумя сюжетами должна была устанавливаться мистическая связь. Она же подкреплялась литературной сценой жития, по которой, имея особую привязанность к Сергию Радонежскому, старец вручил одному из монахов финифтяную иконку «Сергиево видение» со словами: «Сей образ наденьте на меня, когда я умру, и с ним положите меня в могилу». Примечательно, что в распространенных в начале XX в. иконах «Праведная кончина преп. Серафима», помимо келейной иконы Богоматери святого, часто помещали еще три образа: например, «Сергиево видение», «Спас Нерукотворный» и «Богоматерь Казанская»; хотя, повторим, по многим свидетельствам, в келье святого никогда ничего не было, кроме одной иконы, перед которой горела лампада, кучки дров возле всегда холодной печки и обрубка пня, служившего стулом.

Наряду со всем этим необходимо отметить еще два клейма: *«Моление на камне св. Серафима»* и *«Нападение разбойников на св. Серафима»*. То, что эти сюжеты сотнями тысяч тиражировались в начале XX в. в селе Холуй как самостоятельные моленные образы, не может не указывать на их притягательность для народного благочестия. Заметим, что в нашей житийной иконе св. Серафим не выступает в своих посмертных чудесах, которые в средневековье всегда расширяли время действия святого, как, например, в житийных образах великих чудотворцев Георгия, Димитрия и Николы. Посмертные чудеса позволяли активнее видеть в святых небесные силы и деятелей, которые связывали мир земной и мир развоплощенный*. В житийной иконе св. Серафима эта связь построена как бы через «икону в иконе». Популярность же отдельных иконок «Моление на камне св. Серафима» и «Нападение разбойников на св. Серафима» указывает на их серьезный удельный вес в понимании кенозиса святого и на особую эмоциональную окрашенность лестницы духовного восхождения аскета. Эти сюжеты, безусловно, отмечают в житийной иконе две главные меры святости: 1) тяжелый и поражающий воображение своим нечеловеческим усилием подвиг пустынножителя и 2) то, что Г. Федотов называл «вольным унижением».

(цв. табл. 55, 56)

*См. клеймо «Чудо об отрочати» в иконе «Николай Чудотворец с житием». *Цв. табл. 34.*

Осенью 1794 г. по благословению настоятеля тридцатипятилетний иеромонах Серафим уединился в деревянной келье в пяти верстах от монастыря. В глубине леса, многие места которого претерпевают «семиотические превращения» (св. Серафим дает им сакральную топику — Голгофа, Иерусалим, Гефсимания, Кедронский поток, Назарет), аскет выбирает зону, которая становится в

процессе его труженичества во Христе гиперсакральной: она освящена подвигом стояния на камне 1000 дней и 1000 ночей в молении перед иконой. Нечеловеческая суровость и жестокость подвига — то, что притягивает внимание народной религиозности еще в начале XX в. Возрождался идеал раннесредневековой аскетической святости — столпничество, характерный для раннехристианского монашества и пустынничества.

Вторая тема вводит нас в область одного из самых загадочных и весьма устойчивых мотивов русского религиозного опыта — тяги к невинной жертве, страданию и отречению, которую Г. Федотов емко формулировал как «земное падение — небесный рост». Любовь к страстотерпцам, к невинно убиенным и ничем не прославившим себя жертвам (особенно отрокам: Борис и Глеб, Артемий Веркольский, царевич Димитрий и др.) сложно варьируется *(цв. табл. 6, 61)* в этой постоянной русской тяге к вольному унижению, связанному с глубочайшим страданием и одновременным не только всепрощением, но нередко и молитвенной просьбой за своих мучителей (см.: Федотов, 1990, с. 39–51; Топоров, 1987, с. 221, 243–244; Аверинцев, 1988, № 9, с. 232, 234; см. также сравнение страстотерпчества с «третьей ступенью смирения» у иезуитов: Кологривов, 1961, с. 26).

Житие Иоасафа повествует, что как-то осенью пришли к преподобному в пустыню «возбужденные вражеской злобой» три крестьянина и стали требовать от Серафима денег и утрожать ему. Будучи очень сильным от природы, святой отрекается от своей физической силы и выбирает вольную жертву: отложив топор и смиренно сложив руки, он кротко говорит разбойникам: «Делайте, что вам надобно». Один из злодеев бьет его обухом топора в уста так, что вышибает несколько зубов и заливает лицо святого кровью, другой мучитель поражает его в голову, потом все трое повалили Серафима и били его до тех пор, пока не сочли его мертвым. Бросившись в келью, разбойники перерыли все, но ничего, *кроме иконы*, не обнаружили. Они в ужасе бежали. Святой лежал восемь суток, и лишь новое посещение Богоматери его исцелило, хотя он на всю жизнь остался согбенным: именно таким его изображали на иконах. После всего этого — не только прощение, но усердное и строгое заступничество за обнаруженных вскоре злодеев перед настоятелем монастыря: преп. Серафим пригрозил, что, если не простят его мучителей, он навсегда покинет обитель. И позже один из разбойников поступил в его монастырь.

Особое почитание народом иконок «Нападение разбойников на преп. Серафима» становится, таким образом, в один типологический ряд с распространенностью в XVII–XIX вв. икон святых невинно убиенных Бориса и Глеба, царевича Димитрия, отрока Артемия Веркольского и других страстотерпцев. Этот же мотив подкрепляется тягой к излюбленным духовным стихам, в которых воспевалась жалость к невинным страдальцам. Так, посмер-

тные чудеса, которые совершают Егорий, Микола и Димитрий Солунский, говорят об освобождении отроков и юных девиц: обреченной змию Елисавы, двух русских полоняночек, уведенных Мамаем, и отрока Василия, попавшего в бусурманский плен. Не за свою чудотворную мощь и не за особое положение в небесной иерархии, а именно за свою жалостливую судьбу воспевались также Алексей Человек Божий и Иоасаф-царевич. По убеждению Г. Федотова, безвинные страдания составляют главное содержание духовных стихов, в них есть «какое-то упоение, какая-то горькая сладость в этом описании унижения невинного...» (Федотов, 1991, с. 80–81).

Мотив вольного поругания продолжал развиваться и в наставлениях подвижников Нового времени, которые сосредоточивают на великой новозаветной идее смирения, завещанной Иисусом, повышенное внимание, переводя ее в план религиозного «всеобщего изгнания». То, что они обнаруживаются в специальной подборке нравственно-назидательных поучений для массовой аудитории, которая издается в начале XX в., может косвенно свидетельствовать об их актуализации в концепции религиозного возрождения Николая II (о которой мы будем еще говорить). Иконописный образ страдальческой согбенности «убогого Серафима» как бы видимо символизировал тот идеал «Святой Руси», который нередко старались внутренне соотнести с православной утопией последнего русского императора.

(цв. табл. 57)

«Мы должны благодарить безвинно оскорбляющих и поносящих нас, ибо *они наши благодетели:* они поношением своим способствуют нам заслуживать венцы от нашего Спасителя и Господа» — эти слова принадлежали затворнику Иоанну Сезеновскому (курсив мой. — *О.Т.*). Из наставлений игуменьи Антонии Кашинской: «Будь готова на всякое поругание, поношение, презрение, и обрящешь благодать. Будь без вины виновата, без падения падшей и вспоминай Спасителя, который "со беззаконными вменися"». А вот наставления Вонифатия, известного в свое время подвижника и игумена Феофаниевского скита в Киеве. На вопрос одного из монахов, какие подвиги особенно приятны Богу, Вонифатий отвечал, что, по его мнению, есть три подвига, «многоценных пред Богом». На первое место можно поставить подвиг, когда человек, впадши в напасть и подвергаясь другим искушениям, принимает их с благодарением. Во-вторых, когда человек старается, чтобы его дела были «сокровенны» от людей и чисты пред Богом и не имели суетных побуждений. И, наконец, в-третьих, «когда кто пребывает в послушании своему духовному отцу и отказывается от всех своих желаний». Но чтобы сохранить душевный мир в этих подвигах, говорил он же, надо оскорбления от других переносить равнодушно и «приобучаться к таковому расположению духа, как бы они не до нас касались».

В сложных соотношениях с данным мотивом сопрягается мотив эгоистического аспекта святости, недостаточной борьбы за «мир» и его освящение (ср.: Топоров, 1987, с. 188, 246). «Эстетизация» мира иконами еще не означала его «окультуривание». Что мог почувствовать мирянин в словах монаха Афанасия, который, как подчеркивалось в той же подборке наставлений, любил удаляться от беседы с мирскими людьми, приговаривая: «Я за них Богу ответа не дам, а за себя непременно истязан буду». Не любил Афанасий «бесполезных» разговоров и с монастырской братией. Один из нее, хорошо знавший Тулу, где родился старец, стал рассказывать ему об устройстве города: как много было построено в нем новых зданий, улиц и площадей. Посмотрел пустынник на собеседника и сказал: «Брат, скажи лучше мне, много ли понадобится досок для моего гроба и велик ли холм земли подымется над моим прахом?» С кем лучше и приятнее беседа, с людьми или с ангелами? «Конечно, с ангелами», — размышлял монах Герман, а схимонах Зосима выражал ту же мысль так: «Когда не видишь и не слышишь и не водишься с миром заблудшим, то и спокойствие находишь и ум естественно устремляется к единому Богу» (Старческие советы, 1913, с. 343, 613–614, 535–536, 492, 229, 224, 253).

Таким образом, ритуал молитвы перед иконой может нести сложное историко-культурное наполнение. Жест, слово и иконография обнаруживают то единство языка религиозной культуры, которому порой была неподвластна скоротечность событий. В нем же сублимируется та особая эстетика и внутренняя энергия коллективного чувства, которые усматривал в ритуале В. Тэрнер: «Ритуал — это не просто концентрация референтов, сведений о ценностях и нормах; это и не обыкновенный набор практических указаний и символических парадигм для повседневного поведения. Это еще и сплав сил, которые считаются присущими людям, предметам, отношениям, эпизодам и повествованиям, представленным ритуальными символами. Это мобилизация энергий» (Тэрнер, 1983, с. 39–40). И в этом контексте наблюдение очевидца над русской религиозной жизнью XIX в. представляется особенно ценным: «Приверженность к церкви выражается самыми многоразличными признаками; любовь к обрядовой части наполняет добрую долю в целом году домашней и общественной жизни и в некоторых случаях доведена даже до крайностей» (Максимов, т. 1, 1907, с. 15).

ЧУДО

Ничто так не притягивало и не поражало в повседневности простого человека, как чудо от иконы. Казалось, святость и чудодейственная сила образов пронизывали грешный мир насквозь, а волны секуляризации XVII–XIX вв. беспомощно никали перед традиционным и устойчивым. Первое чудо, происшедшее от иконы, — исцеление от проказы эдесского царя

Авгаря, которому послал свой Нерукотворный образ сам Христос. Об этом верующий мог знать, прочитав в Минеях легенду о перенесении из Эдессы в Константинополь Нерукотворного образа или услышав в церкви службу Нерукотворному Спасу 16 августа («Пречистаго Твоего лика зрак изобразив, Авгарю верному послал еси, возжелавшему Тя видети...»). Однако для русского человека всегда были более привлекательны чудеса близких ему Богоматери и святых.

Из многочисленных легенд и сказаний, особенно распространившихся в XVII в., он уяснял поражающие и сверхъестественные явления. Так, например, из «Сказания о святых чудотворных богородичных иконах, где коим образом явися», вошедшего в сборник С.Ф. Моховикова, он, в частности, узнавал, что образ Богоматери Иверской был «копием в лице прободен и кровь шла», Богоматери Ченстоховской — «проколото лице и гортань, кровь шла из обоих мест чюдно», а икона Богоматери Рудневской была «бичем ударена в лице, два рубца и кровь шла очевидная». Богородичные иконы могли не гореть в огне. С образом Вангалийской Богоматери произошло то, что лик ее чудесно не сгорел в огне, хотя «ризы Ея писаныя згореша». Богородичные иконы могли одаривать благочестивого человека деньгами, а также мощами святых. Икона Печерской Богоматери дала иконникам деньги, мощи святых, а также образ. Некий старец получил от Солунской иконы «златище», а на другой иконе Христос мог «принимать» хлеб. Но были, конечно, и другие чудеса, не менее удивительные и на сознание действующие: не могло быть никаких сомнений, что на иконе Богоматери Песидийской из руки Богородицы выросла лилия, а из правой руки Богоматери Толгской шло миро; миро шло и «от главы» Пименовской Богородицы (ОРКиР НБ МГУ, Ветко-стародубск. собр., сб. С.Ф. Моховикова, л. 5 об.–6 об.). Помимо такого рода чудес, сами иконы являлись постоянно и везде. Павел Алеппский упоминал лишь об одном таком явлении: икона была засыпана землей в одном из разрушенных домов. Одному «важному сановнику» она явилась во сне три раза в одну ночь. Он вырыл ее как раз на том месте, которое было указано, а затем поместил в монастырь (Алеппский, вып. 2, с. 114).

(цв. табл. 51)

Вплоть до начала XX в. традиционное богословие периодически пыталось прояснять характер открывающихся от икон чудес. Протестантская идея о фундаментальной автономии естественного порядка исключала, как известно, *чудо* как божественное вмешательство в этот порядок. В ответ уже со второй половины XVI в. в католицизме и православии чуду придается новое внимание как на уровне ученого богословия, так и на уровне устной культуры. Известные в реформационный период акты иконоборчества порождают на Западе многочисленные легенды о «плачущих» образах и о тех карах и сиюминутных наказаниях, которые посылал Бог на осквернителей святынь. Чаще всего последним легко по-

сылался удар молнии и моментальный паралич (так называемый мотив contrapasso). Слагались также многочисленные легенды (в XVII в. перешедшие на Московскую Русь) о чудесной «самозащите» образов от иконоборческих действий: иконы горели и не сгорали, удары мечом не причиняли им никакого вреда и т.п. Любопытно, что даже лютеране создали легенды, согласно которым изображения Лютера не горели в огне. Типологически схожих фольклорных вымыслов не миновали и кальвинисты, которые распространяли слухи, будто «резные Распятия Бог многократно поражал молнией» (Михальский, 1989, с. 273). Другими словами, на грани Нового времени мир еще жил в плотной атмосфере массовой веры в чудеса, пророчества и реликвии, он жил в постоянной *атмосфере чуда*, которое, невзирая на конфессиональные границы, не исчезало из коллективного сознания вплоть до XX в.

В идее явленной чудотворной иконы Е. Трубецкой видел «цементирующую силу красоты» (Трубецкой, 1965, с. 54). Однако это развитие принципа «теургического искусства», о котором перед ним говорил Вл. Соловьев, далеко не всегда приложимо для историка к сложной и «запутанной» повседневности, у которой свои законы. *Нацеленность* сознания простолюдина на чудо — один из них: «В редком селе нет у нас чудотворной иконы» (Максимов, т. 1, 1907, с. 180).

Ни в чем так не проявлялась убежденность русского коллективного сознания в *активном* действии иконы в миру, как в способности ее чудотворения: ведь чудо — это действие, и действие, что-то меняющее. Это притягивающее благочестивое чувство церковь нередко должна была останавливать: любое обнаружение иконы в каком-нибудь «неожиданном» месте могло быть понято как явление. Так было и в XVI, и в XIX вв. 10 июня 1831 г. кто-то поставил на окно Никольской церкви, что в Подкопаях в Москве, образ Св. Троицы, и уже в пять часов утра вокруг него наблюдалось стечение народа, которое необыкновенно увеличивалось с каждым часом. Это вынудило чиновника поставить икону в ближайшую Рождественскую церковь. Однако вечером «многие просили священника совершить пред сею иконою молебствие», которое тот совершить не мог без разрешения начальства. В решении митрополита Филарета (Дроздова) отразилась строгость властей относительно подобных «происшествий»: для «благонадежнейшего наблюдения» образ обязывали поставить в кафедральную церковь Чудова монастыря «в ожидании, что далее о нем окажется»; не менее двух раз в неделю монахи должны были передавать все сведения относительно «последующих происшествий» с иконой (Филарет, 1903, т. 2, вып. 3, с. 198–199). Судя по другим резолюциям Филарета (№ 3697, 1289), такая практика проверки чудотворности иконы святостью Чудова монастыря на Москве считалась нормой.

Взятая из церкви и поставленная в каком-либо частном доме, икона могла довольно легко сделаться предметом особого поклонения. Казалось, народная религиозность только искала подобного случая. 10 декабря 1825 г. протоиерей Иван Григорьев в рапорте митрополиту Филарету докладывал, что в доме московского купца Василия Удальцова поставлен образ «Старо-Корсунской Богоматери», который им взят из церкви Иоанна Предтечи села Парского Шуйского уезда Владимирской губернии. К иконе стали стекаться на молитву «во множестве разного звания люди с кликушами и одержимые болезнями». В таких случаях духовные власти могли, запретив богомолье, конфисковать икону и вернуть ее в церковь или, наоборот, способствовать ее почитанию. Все зависело от целого ряда обстоятельств, среди которых происхождение иконы считалось одним из главных. В данном случае поступили испытанным способом: икону отправили в Чудов монастырь (Филарет, 1903, т. 1, с. 575–576).

Церковь следила и за распространением в народе слухов о чудодейственной силе явленных икон. В XVIII–XIX вв. о случаях нахождения в том или ином месте образов местное духовное начальство было обязано своевременно сообщать не только в консистории, но и в Сенат. Так, крестьянин села Яганова Афанасий Гаврилов при сооружении колодца нашел икону Николы. Местный священник Петр Харитонов сразу же доложил об этой находке благочинному местного уезда. Отправив известие в Москву, последний получил распоряжение: «Случай исследовать и икону представить в кафедральный монастырь для усмотрения» (Филарет, 1903, т. 2, вып. 2, с. 28).

А вот известный в XIX в. эпизод чудотворения от иконы в Берлюковой пустыни (находившейся недалеко от Суздаля), народный слух о котором обошел даже страницы столичных духовных журналов. Казначей пустыни доносил митрополиту, что солдатка Татьяна Кузнецова просила отслужить молебен перед иконой Спасителя, которая находилась в пекарне монастыря. Она утверждала, что видела эту икону во сне и ей было сказано, что если она помолится именно перед этой иконой, то получит исцеление от своей болезни «в голове и в глазах». Братия монастыря перенесла икону в церковь и отслужила молебен. И сразу же прошел слух, что женщина получила исцеление; народ стал во множестве стекаться к иконе, а отдельные монахи стали служить заказные молебны без ведома верховных властей. В связи со всем этим на рапорте иеромонаха Геннадия митрополит Филарет наложил резолюцию: «Икону для лучшего усмотрения оставить в церкви, и будет ли приходить народ, и что последует, велеть рапортовать ко мне каждую неделю» (Филарет, 1903, т. 2, вып. 2, с. 153).

Остается понять, какими мотивами руководствовались при регулировании реальной практики иконопочитания. Известно, что

официальная церковь шла порой на компромиссы, что подтверждает случай с почитанием икон и мощей безвинно пострадавшего Василия Мангазейского, культ которого вызывал сомнения у духовного начальства. Повальный мор 1803 г. в городе Туруханске народ стал связывать с «Божием гневом за то, что иконы святого мученика Василия Мангазейского, находящиеся в Троицком тамошнем монастыре, вынесены из церкви, мощи его скрыты и отправляемыя в честь ему службы престали». В этой связи церковные власти пошли на уступки, предписав местному игумену «взнести образ и надгробие, ежели народ не престает желать и просить того» (Голубинский, 1903, с. 462).

Интересный материал содержится в работе Дм. Соснина «О святых чудотворных иконах в церкви христианской», из которой вытекает, что церковь зачастую должна была приноравливаться к народной ментальности. Как в Древней Руси, так и в императорской России не так трудно, например, было найти убеждение, что все иконы чудотворные или что чудотворной силой обладают все иконы Николы (Успенский Б., 1982, с. 14). Для того чтобы показать, что все иконы быть чудотворными не могут, Дм. Соснин попытался прежде всего прояснить систему чудотворений. Во-первых, чудеса могли выражаться в необычайности явлений икон Спасителя, Богоматери и святых. Как правило, они происходили «в пустынных местах, в густых дебрях, в пепле пожарном и пр.». Иконы эти писаны, по мнению автора, «большей частью неизвестной, но без сомнения — чистой и святой рукой». Во-вторых, в признаках, которые сопровождают явления. Например, «необыкновенный свет или чудесный глас». К чудесным признакам Дм. Соснин относил также «самосохранение» иконы во время пожара или разрушения поставленного в ее честь храма. Наконец, в-третьих, в излиянии от чудотворных икон на людей даров благодати, которое в большинстве случаев вело к исцелению болезней (Соснин, 1833, с. 4; ср.: ВГВ, 1841, № 25, «О чудотворных иконах Богоматери в губернии»).

На основе этой системы открывающихся чудес автор выдвигал два главных довода против суеверного восприятия чуда. Первый заключался в том, что в чудотворных иконах Бог «видимо открывает свое присутствие», а это не может быть делом постоянным и частым. Заблуждение здесь довольно опасно, «ибо если бы мы везде встречали непосредственные орудия силы Божией, то сие самое ослабило бы в нас чувство уважения к ним, а затем легко и к самому Действующему чрез них». И второй довод: чудеса не могут совершаться от всех икон, «коими благочестие людей украшает во множестве храмы и дома свои: ибо в таком случае надлежало бы быть непрестанным чудесам на земле, освященной почти бесчисленным множеством икон».

Выдвигая на первый план критерий ослабления «авторитета Бога», автор пропускает с точки зрения традиционного православно-



«И абие внезапу зрит благоверный и великий князь Василий Георгиевич страшное и неизреченное чудо: образ Пресвятой Богородицы на воздусе провознесен над пламенем и невидим ким держим бысть, но мню, яко ангелы Божиими превознесена бысть и невидимо служаще ей сила Божия. И вси людие такожде видевше на воздусе образ Пресвятыя Богородицы над пламенем стоящ...» (Сказание, 1909, с. 220).

го богословия очень важный момент: чудо не может рассматриваться нормой жизни церкви, богослужебная практика которой определяется единственным чудом — воплощением Бога, «а никак не частными чудесами, даже совершенными самим Спасителем» (см.: Успенский Л., 1989, с. 410). В противоположность этому основное внимание уделялось уяснению чудотворения иконы как излияния потока божественной благодати. Традиционно противопоставляя Ветхий и Новый Завет как религию закона и благодати, автор доказывал, что в новозаветной церкви чудес должно быть несоизмеримо больше, поскольку с пришествием Христа в мир «поток божественной благодати излился с неба». Отсюда получалась характерная для «народного сознания» зависимость: чем больше чудотворных икон в миру, тем больше в нем благодати, и наоборот. Сколь не совсем осторожной являлась уступка синодальной церкви в распространенной уверенности, будто все мощи святых — нетленны (см.: Мень, 1980, с. 216), столь же

Ничто так не поражало в повседневности простого человека, как чудо от иконы: иконы не горели в огне; на просьбы людей, «со слезами моляше» о помощи, иконы спускались с небес, «с воздуха».



9. Клейма иконы «Богоматерь Феодоровская с чудесами»: «Пожар в соборе Феодора Стратилата в Костроме и сохранение иконы»; «Моление перед иконой князя Василия Георгиевича с “освященным собором” и людьми». Первая половина XVIII века. *Историко-архитектурный музей-заповедник «Коломенское», Москва.*

не совсем осторожной получалась зависимость веры в чудодейственную силу икон от веры в чудеса самого Христа (Соснин, 1833, с. 66, 65, 13, 4).

* * *

Сложившийся в XVI–XVII вв. некий общий «религиозный фонд» коллективных установок и системы чувств, связанный с особенностями строительства Московского царства особой харизмы, неизменно подвергался различного рода влияниям. Тяготение культуры христианского мира к единству как бы исподволь привносило в этот фонд «чужеродные» элементы — например, слагавшиеся на «посттридентском» Западе многочисленные богородичные сказания, католические и протестантские иконографические схемы, различного рода назидательные притчи и элементы житийных циклов святых. В этот же фонд вливались и универсальные предрасположенности народной ментальности. Все оказывалось в сложном движении широкого круга проблем, внутри которого фе-

номен чуда от иконы и сама художественная структура иконы как бы отражали то, что было обусловлено в русском благочестии его реальным субъективным опытом, поскольку «религиозность — то душевное состояние или тот душевный строй, в связи с которым находятся субъективно важные для человека положения его веры, делающиеся таким путем положениями его религиозности» (Карсавин, 1915, с. 5).

В контексте теории «Москва — Третий Рим» уже в XVI в. особое значение в системе религиозных чувств приобрел культ иконы Владимирской Богоматери («Умиление»). В это же время устанавливается соборное празднование всем русским святым, которые стали изображаться на образах в молении общерусской святыне — иконе Владимирской Богоматери («Собор русских святых»). В «Сказании» об иконе, вошедшем в Степенную книгу и Лицевой летописный свод XVI в., внимание, в частности, приковывалось к *движению* иконы, ее перемещению в связи с изменением центров святости: ее перенесение из Царьграда в Киев символически сравнивалось с историей «хождения» из Византии в Рим знаменитой византийской святыни — Лидской богородичной иконы, впоследствии также оказавшейся на Руси, в районе Тихвина. Икона Владимирской Богоматери становится палладиумом Русской земли. С ее святостью и чудотворениями соотносятся избавления Руси от нашествия врагов, в частности избавление Московского царства от «нахождения безбожного и зловерного царя Темир-Аксака». Отсюда на Руси устанавливается большое количество праздников икон Богоматери именно в память избавления от нашествия врагов. Развивается также мотив «военной» и «защитной» семантики Успения (Лихачев, 1985, с. 17–23).

Обитание иконы Владимирской Богоматери на Русской земле сопровождалось чудесами, а ее локальные перемещения — сменой государственных центров: Киев — Владимир — Москва. Наконец, истинность ее подобия для верующего сознания была обусловлена тем, что, по преданию, ее написал сам евангелист Лука, «самовидно зря на истинную Богородицу при животе ея»*. За всеми этими логиками нередко стояло уподобление народным сознанием Руси прежде всего *«иконе богородичной»* («Святая Русь» — «дом Богородицы»).

Сакрализация внутреннего и внешнего пространства Руси иконами на протяжении веков была связана с именем Богоматери. Богородичная икона непременно входила в крестьянскую «домашнюю церковь» наряду со Спасителем и Николой. Имени Богоматери был посвящен главный храм царства — Большой Успенский собор Московского Кремля, модель которого копировалась с точки зрения семантики имени во множестве сел и деревень. Явленным иконам Богоматери посвящалось также огромное количество монастырей, церквей и приделов в храмах. Стяжание благодати по всей Руси происходило на престолах ее

*Церковное предание приписывает евангелисту Луке создание после Пятидесятницы трех икон Богоматери — образы типа «Умиления» и «Одигитрии», а также изображение Богоматери без младенца. Облеченные апостольским авторитетом, списки с этих икон должны обладать особой силой чудотворения, поскольку, во-

имени, включая «церковь всех церквей» — собор Покрова на Рву, посвященный исключительно русскому богородичному празднику. В аспекте нашей проблемы важно подчеркнуть, что в культе Богоматери русская православная церковь всегда почитала прежде всего первого человека, который достиг *обожения*, т.е. той конечной цели, которую поставил перед падшим миром Христос, оставив ему свою икону.

В традиционном богословии Нового времени связь Богоматери с просветлением твари поставила «мариологические» проблемы в центр наибольших разногласий между православными, католиками и протестантами. Развитие протестантами идеи «sola fide» вело к отрицанию культа Богоматери, святых и чудес (о чем подробнее мы скажем ниже), что сразу же вызвало ответную реакцию как на католическом Западе, так и на православном Востоке. После Тридентского собора (1545–1569) культ Богоматери в новом католическом благочестии стал порой затмевать почитание самого Христа. В Европе появляется огромное количество алтарных образов Богоматери, а также посвященных ее имени храмов. Если в протестантской теологии и протестантском образе жизни формы человеческого боговосприятия становились как бы все более абстрактными, то в католицизме и православии — еще более «конкретными», хотя пути последних существенно разошлись. Развитие как реформатами, так и многими римскими богословами концепции падшего творения, учения о первородном грехе и полной развращенности человеческой природы (natura totaliter corrupta, massa damnata) привело к тому, что в 1854 г. догмат «Immaculato Concepcio», известный в Испании, Италии и других странах еще в XVI–XVIII вв., получил конечную санкцию католического Рима. С православной точки зрения этот догмат вел лишь к умалению славы Богоматери, поскольку не согласовывался с православным учением об искуплении.

В контексте строительства Московского царства и его культуры, а также в противостоянии католикам и протестантам русская церковь в XVI–XVII вв. сделала акцент на литургику и идею посредничества и заступничества Богоматери. В дальнейшем развитие православной концепции Премудрости Божией и просветления твари стало сложно переплетаться на Руси с государственной мифологемой, что в реальности сразу же отразилось на церковно-литургической практике и эффекте почитания богородичных икон и их разнообразии.

Русский литургический календарь Нового времени интересно отразил связь Богоматери с представлением о *святости окружающего мира*: начало церковного года ознаменовывалось празднованием Рождества Богоматери и заканчивалось Успением, в котором смерть переживалась уже в развоплощенном бытии. Любопытно, что приблизительно с XVII в. этот цикл стал освящаться празднованием *софийных икон*. Рождество порой

первых, они воспроизводят подлинные черты Богоматери, засвидетельствованные святым евангелистом; и, во-вторых, потому, что в словах, сказанных Луке, Богоматерь не только одобрила свою икону, но и сообщила ей особую благодатную силу. В синаксарных текстах, читаемых в православной церкви, с помощью прямой речи от лица Богоматери постоянно как бы воспроизводится момент наделения особой благодатной силой не только той иконы, которую написал евангелист Лука, но и всех последующих с нее копий.

(илл. 116)

соотносилось с иконой Софии киевского извода, а Успение — Софии Новгородской.

Образу Софии Киевской усваивался апокалиптический смысл, поэтому он связывался с небесной церковью, воплощением которой на земле начинался литургический цикл года. Иконография же Софии Новгородской, соединявшая образы Богоматери и Христа, отсылала к символическому переживанию предмирного космоса. Поэтому ее связь с праздником Успения выражалась в службе иконе Святой Софии, в которую вошли фрагменты успенской службы, где выделялось, что эта икона «писана празднеству Успения Пресвятыя Богородицы, понеже Она есть Церковь одушевленная Премудрости, и Слову Божию, София именуемая» (см.: Иванов, 1990, с. 37). Здесь же вспоминается созвучие в русском опыте между Софией и Богоматерью (см.: Зернов, 1991, с. 290–291). В отличие от византийской традиции, посвящение храмов Софии в Киеве и Новгороде связывалось не с Логосом, а с Богоматерью. В соотнесенности Святой Премудрости и Богоматери на протяжении веков черпалась убежденность в потенциальной святости материи, единстве всего творения, а также в призвании человека соучаствовать в конечном преображении мира.

(цв. табл. 27)

Особое литургическое значение иконы Богоматери отразилось и в высоком русском иконостасе: с правой стороны от царских врат помещали образ Спасителя, слева — Богоматери. Еще П. Флоренский замечал, что как в иконостасе, так и в богослужении чуть ли не половина молитвословий обращена к Богоматери. В календаре русской православной церкви насчитывается около 260 литургически празднуемых богородичных икон, а в так называемой Сергиевской Минее мы можем их насчитать до 700 (см.: Успенский Л., 1989, сн. 12, с. 32).

Огромному количеству богородичных икон XVIII–XIX вв. всегда соответствовало не меньшее количество богослужебных и для домашнего чтения текстов. Каноны, акафисты, тропари и службы праздникам дополнялись окрашенными фольклорными вымыслами апокрифическими сказаниями, повествованиями о видениях и богородичных иконах. Так, чрезвычайно популярные в народе апокрифы «Хождение Богородицы по мукам» и «Сон Богородицы» в зависимости от целей располагались в служебных и Четьих-Минеях, Прологах и Триодях. Богородичная тема столь же интенсивно развивалась в житиях святых и летописях, сколь и в популярных книжках для народа второй половины XIX — начала XX в. Заметим, если, по житиям, Богоматерь являлась русским святым, то эти явления сразу же отражались в моленных образах, приобретавших огромную популярность, как в случае «Сергиева видения» или «Явления Богоматери Серафиму Саровскому». Нередко само чудесное

явление описывалось *в прямой зависимости от иконы*: преподобному Мартирию Зеленицкому Богоматерь, по словам жития, воистину явилась тем образом, «как написана она на иконе келейной» (цит. по: Никитин, 1990, с. 189). Здесь же невольно вспоминается наблюдение П.Флоренского, что «именно с икон чаще всего сходили святые, когда являлись молящимся» (Флоренский, 1985, с. 228).

Невероятное иконографическое разнообразие, количество и интенсивность почитания богородичных икон — явный знак предрасположенности русского благочестия. Усиление культа Богома-



10. Авраамий Галицкий с житием. XVIII век. *Музей древнерусского искусства им. Андрея Рублева, Москва.*

тери на грани Нового времени на Руси нашло свое отражение в первую очередь именно *в иконе.*

Нигде, кроме императорской России, мы не найдем столь необыкновенного распространения в XVIII–XIX вв. икон, миниатюр и религиозных картинок для простонародья, на которых бы *изображались иконы (цв. табл. 1, 17, 30, 40, 47, 55, 57, 58).* Нигде не были так распространены и популярны житийные образы и небольшие моленные иконки с большим количеством небожителей; наконец, нигде так не почитались иконы, на которых святые были бы представлены в молении перед богородичным образом, или же небольшие иконки для паломников, на которых можно увидеть святого с основанным им монастырем и почти всегда изображенной чудотворной иконой, которой посвящалась одна из церквей или один из приделов в этом монастыре.



11. Явление чудотворной иконы Рождества Пресвятой Богородицы «Пустынно-Глинской». Цветная литография. Типография Е.И. Фесенко в Одессе. Конец XIX — начало XX века. *Российская Государственная библиотека, Москва.*

Постоянно встречающиеся изображения икон в иконах отвечали коллективным представлениям о «Святой Руси», пронизанности окружающего мира святостью.



12. Шествие по воде св. Василия, епископа Муромского. Миниатюра. XIX век. *Частное собрание, Москва.*

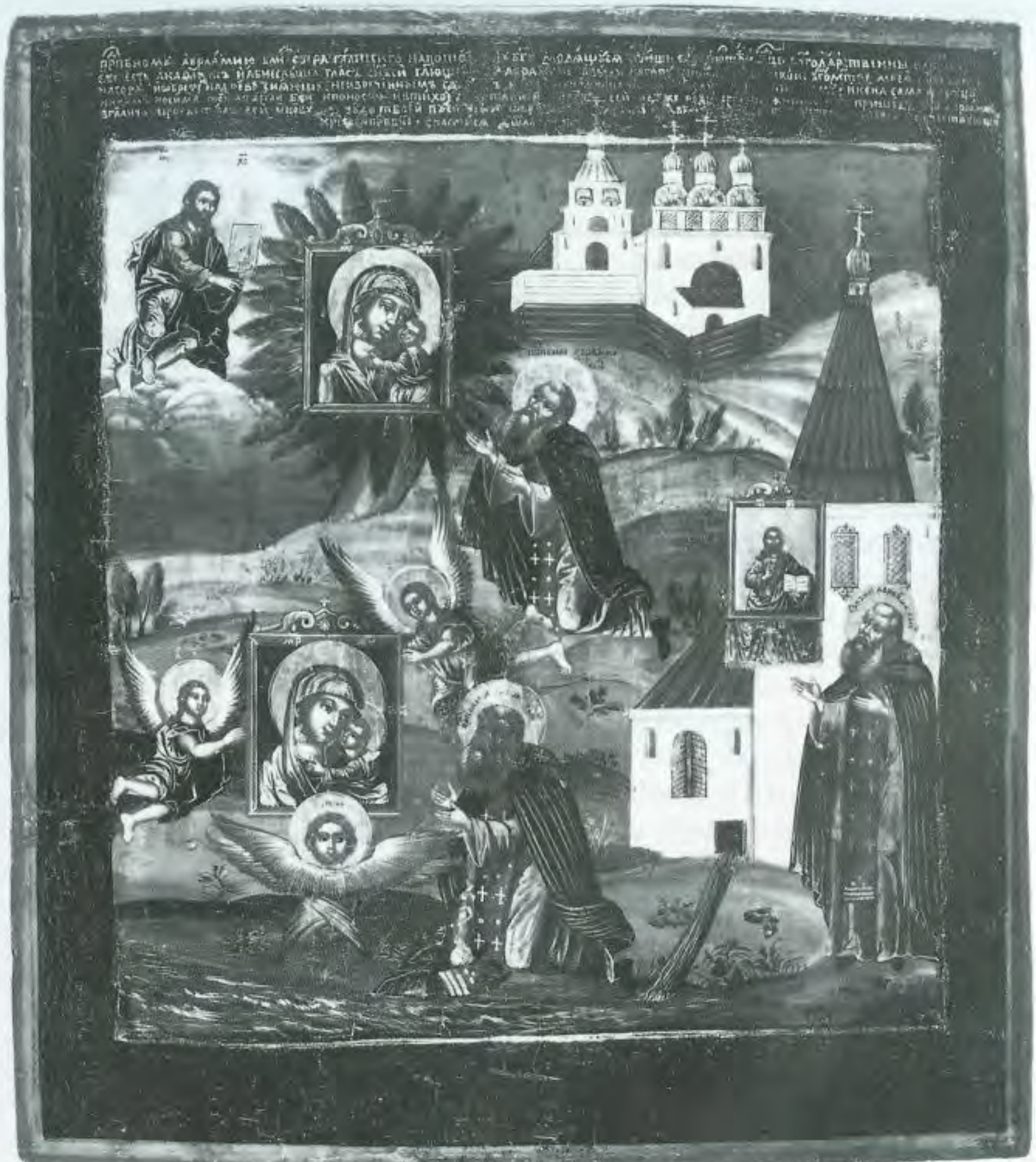


13. Адриан Пошехонский. Вторая половина XIX века. *Музей древнерусского искусства им. Андрея Рублева, Москва.*



14. Тихон Калужский. Вторая половина XIX века. *Музей древнерусского искусства им. Андрея Рублева, Москва.*

Благовѣщеніе. Псковскій чудотворецъ.



Особое благоговение русских святых перед образом: предрасположенность русского благочестия. Святые на иконах неустанно посредничают между видимым и невидимым.

15. Никандр Псковский чудотворец. Цветная литография. Типография И. и В. Морозовых в Москве. Конец XIX — начало XX века. *Российская Государственная библиотека, Москва.*

16. Явление иконы Богоматери Авраамию Галицкому. Вторая половина XVII века. *Историко-архитектурный музей-заповедник «Коломенское», Москва.*

Все это — особенности русского благочестия, выражение особого благоговения народа перед образом и важный аспект народного почитания святых.

В предпочтении включать икону в сакральное пространство другой иконы отразилось особое значение образа в икономии спасения. Вот лишь отдельные примеры. В молитвенном предстоянии перед иконой Спаса русские иконники неизменно изображали св. Тихона Калужского, иногда в дупле дерева, в котором спасался подвижник, поставлены две иконы — Христа и Богоматери *(ср.: илл. 14)*. В молении перед образом Богоматери иногда представлен св. Пафнутий Боровский. На часто встречающихся небольших народных иконках («листоушках») св. Никодим Кожезер-

ский держит перед собой богородичную икону. Св. Адриан Пошехонский изображался на фоне монастыря или реки, а справа от него на дереве — икона Успения или Богоматери*. Как на моленных образах, так и на миниатюрах с богородичной иконой в руках изображали св. Василия, епископа Муромского. Наконец, вспомним многочисленные изображения второй половины XVI–XIX вв. Авраамия Галицкого, неизменно представленного с богородичной иконой в руках.

(илл. 13, 42)

(илл. 12)

(илл. 10)

Все земное подвижничество Авраамия Галицкого, житие которого было написано игуменом Чухломского монастыря Протасием в середине XVI в., сосредоточено вокруг явления ему чудотворной иконы Богоматери. На житийных иконах святого, от одной картинки к другой, верующий рассматривал занимательный рассказ с подробностями повседневного труженичества во Христе: вот Сергий постригает Авраамия и тот удаляется в пустыню; когда Авраамий приходит в Галичскую землю, то во время молитвы на берегу озера слышит глас, оповещающий его, чтобы взошел на гору: там стоит икона Богоматери; поднявшись на гору, преподобный поражен необыкновенным сиянием, исходящим от иконы в ветвях дерева; после молитв Авраамия икона сама отделилась от дерева и сошла ему на руки; как и во множестве других подобных случаев, на месте явления иконы преподобный строит небольшую деревянную церковь и ставит себе келью; по просьбе галицкого князя Димитрия Федоровича святой на лодке перевозит через озеро чудотворный образ в Галич; сцена встречи иконы должна поразить торжественностью: перед иконой служат молебен при стечении народа; наконец, на пожертвованные князем и галичанами деньги на месте явления иконы святой основывает монастырь, а сам удаляется на Чухломское озеро.

На иконах Авраамия Галицкого второй половины XVII — начала XVIII в. из музея «Коломенское» мы видим отдельное изображение чудесного обретения святым чудотворной иконы *(илл. 16; цв. табл. 1)*.

Концентрация идеи спасительного служения святого вокруг чуда богородичной иконы становится с XVI в. одним из наиболее устойчивых агиографических и иконографических мотивов. В следующем столетии он будет уже развит на основе широкого проникновения в русскую культуру многочисленных богородичных сказаний западного происхождения. Последние найдут свое отражение в таких печатных изданиях, как «Небо новое с новыми звездами сотворенное, то есть Преблагословенная Дева Мария Богородица с чудесами Своими» (Львов, 1665) Иоанникия Голятовского, «Перло многоценное» (Чернигов, 1646) Кирилла Транквиллиона Ставровецкого, «Рай мысленный, в нем же различныя цветы» (Иверский монастырь, 1658–1659), «Руно Орошенное» (Чернигов, 1683) Димитрия Ростовского, а

*Иконография Адриана с иконой Успения навеяна рассказом жития святого о его исходе из монастыря с целью посвятить себя отшельнической жизни. По дороге Адриану и его ученику было видение, после которого они поместили икону Успения (ею святой был благословлен игуменом монастыря) на ветвях высокого дуба на берегу реки. После этого они отправились дальше. Вскоре икону на дереве увидели причалившие к берегу рыбаки. Один из них хотел ее снять, но был отброшен чудесной силой; рыбаки удалились, оставив под деревом хлеб и пойманную рыбу. Это чудо заставило старца Адриана вернуться и основать на данном месте монастырь.

также в некоторых других печатных и рукописных сочинениях (см.: Никитин, 1990, с. 191).

Они же сразу отразятся, по наблюдению Д.А. Ровинского, в народных религиозных картинках (Ровинский, 1900, с. 309–311), а также, добавим, в иконах.

Известные алтарные иконы XVI в. Тихвинской Богоматери с клеймами чудес (см.: Иванова, 1966, с. 419–436) уясняли харизматичность Русской земли в связи с «пришедшей» на нее иконой Богоматери. В XVII–XIX вв. этот сюжет, а также образы Владимирской Богоматери с чудесами и Феодоровской Богоматери с чудесами распространятся в огромном количестве копий и вариантов, как бы напоминая о наполненности святостью и чудесами мира Русской земли*. При этом заметим, что все перечисленные нами «иконы в иконах» представляют собой не простые «семиотические» реальности: изображение изображения всегда несет повышенную меру условности (ср.: Лотман, 1976, с. 249). Изображения икон в иконах убеждали человека в сакральности окружающего мира, как бы в «снятом» образе истории на необъятных пространствах «Святой Руси».

Наслоение на коллективную ментальность церковных идей Петра мало затронет уже «отстоявшиеся» инвариантные системы представлений. Петровские идеи в не меньшей степени, чем его методы борьбы с народными суевериями и «развоплощениями чудес», лишь отразят усложнение состава верхней культуры: ее замешенную на рационализме секуляризацию, протестантские веяния и «обремененность» государственной пользой. За чудесами начнут рассматривать скрывавшееся народное невежество и корыстолюбие клира; чудотворность иконы нередко станет предметом насмешек. Средневековый союз московского благочестия с чудотворениями икон ставится под сомнение. Существенно, что чудеса начинают разоблачаться рационалистическим способом; причем стараются, чтобы результаты разоблачений были широко известны. Новая картина мира проникается механистичностью и рационализмом мышления, стремящимся дать всему объяснение на основе материального и исключить из сознания, если воспользоваться удачным выражением Ганса Кюнга, «непонятный остаток».

Если поверить Д.С. Мережковскому, ложные чудеса виделись Петру I повсюду, но главное — он расправлялся с ними, как «великий мастеровой». В одной бедной церкви на Петербургской стороне обнаружилась икона Богоматери, которая источала слезы и будто бы предрекала великие бедствия новой столице. Петр немедленно едет в церковь, осматривает образ и обнаруживает обман: он находит на оборотной стороне иконы медные винтики, закреплявшие две маленькие дощечки, между которыми были встав-

*Широкое распространение по всей России с XVII в. культа Феодоровской Богоматери было связано с первым царем дома Романовых — Михаилом. В честь избрания Михаила на царство был установлен праздник иконы 14 марта. Появились многочисленные списки с известной костромской чудотворной иконы; причем один из первых был заказан матерью Михаила Романова — инокиней Марфой. Со второй половины XVII в. распространяются иконы Феодоровской Богоматери с клеймами чудес, которые соответствовали тексту «Сказания о явлении и чудесах Феодоровской иконы Богоматери в Костроме», составленному в 1670 г. иеродиаконом Ипатьевского монастыря Лонгином. *Илл. 9; цв. табл. 5, 53*

лены «грецкие губки» и пружинки. Сняв обе дощечки, император показал, как «плакала» икона: при легком нажатии рук смоченные водой губки источали «слезы», просачивавшиеся сквозь едва заметные отверстия в глазах Богоматери (Мережковский, 1914, с. 48). О достоверности истории лишь остается догадываться, но существенно, что чудо, связанное с уяснением безблагодатности новой имперской столицы, вполне могло разоблачаться способом, о котором ранее не могло быть и речи.

В контексте происшедших перемен и заботы об «оздоровлении» народного благочестия издается ряд указов, по которым было необходимо искоренять «все лишнее, ко спасению непотребное, на интерес только свой от лицемеров вымышленное и простой народ прельщающее». Чтобы «ложных чудес не вымышляли», устанавливались суровые наказания, вроде вечной ссылки на галеры с предварительным вырезанием ноздрей. То есть уверование в чудо нередко стало подразумевать прохождение через следственную процедуру (см., например: ОДДС, т. 2, ч. 2, № 1031). При рукоположении епископы давали присягу, чтобы в их епархиях «суеверия и богопротивного чествования не было»; то же самое касалось священников (ПСЗ, т. 5, № 2985). Как пишет исследователь, XVIII век с его жестокими преследованиями всех «разгласителей новых чудес» был не тем временем, чтобы новое чудо нашло свидетелей его истинности (Георгиевский, 1908, с. 10). В этой связи примечательно, что в XVIII в. сокращается по сравнению с предыдущим периодом число чудотворений и явлений икон Богоматери; среди них стали известны: в 1714 г. — чудо богородичной иконы Каргопольской-Казанской; в 1737 г. — чудо иконы Феодоровской Богоматери об атамане Иловайском; в 1739 г. — явление Богоматери Ахтырской; в 1748 г. в селе Тиньково близ Калуги явилась икона Калужской Богоматери. После последнего события небесные силы «отсутствовали» на землях императорской России почти 80 лет, вплоть до известного проявления чудес от фрески Богоматери Печерской в архиерейском доме в Ярославле в 1823 г. (см.: Снессорева, 1891, с. 321, 296, 415, 235; Поселянин, 1909, с. 442, 410–414, 558–561, 280).

(илл. 57)

Иными словами, говоря о чудесах, мы не только входим в тайный и плотный мир воображаемого и божественно явленного, но и в мир земных страстей. Дело, конечно, не в строгости петровских и последующих указов. Важно, что на верхах «ложное» чудо от иконы в определенный момент было осознано как факт, представляющий угрозу государству: с «ложным» чудом стали бороться не методами убеждения, а методами наказания. Аспект староверческого благочестия во всем этом был не так мал, как это может показаться: в XVIII в., по мнению властей, именно раскольники распространяли слухи, что «свечи многия угасли, чудеса попрестали» (ОДДС, т. 2, ч. 2, № 1031, с. 309).



Крестьянка держит перед собой предохраняющую от пожара икону Неопалимой купины.

17. Н.С. Матвеев. Пожар. 1891. *Музей истории религии, Петербург.*

Между тем народное религиозное чувство неотделимо от архетипического мышления и *универсальных* особенностей народного христианства. Здесь в игру вступали предрасположенности устной, «холодной» культуры, оставляющей всегда больше места для красочных фантазий и контаминаций по сравнению с культурой письменной.

Известно, что в народном сознании православие контаминировалось с остатками язычества, и это на уровне повседневности придавало христианской системе образов особую окраску: в системе бытовых ритуалов наблюдался нерасторжимый сплав, некая особая православная практика по сравнению с ортодоксией. Как показывают последние исследования, язычество преобразилось в христианской модели мира, став ее интегральной частью (Н.И. Толстой, С.Е. Никитина, С.М. Толстая и другие). К ее элементам можно, например, отнести представление о всемогущем Царе Небесном — Иисусе Христе, о небесной и земной иерархии, наконец, этику спасения в целом. Почитание иконы в народной

среде всегда включало сложные инерции, с которыми церковь стремилась бороться: народ называл иконы «богами», в чем трудно не видеть остатков языческих воззрений и сложный состав народной духовной жизни. Благоговение перед образом могло постоянно нарушать ортодоксальную границу почитания и «истинного служения», проведенную на VII Вселенском соборе.

Наблюдения над *софийностью* русской народной религиозности, неразрывно связывавшей мир земной и мир развоплощенный, многое объясняют. В народном сознании культ Богоматери, будучи созвучным культу Софии Премудрости, одновременно контаминировался с культом Природы и матери-сырой земли. Поэтому если в иконах Христа видели прежде всего грозного Судию и Небесного Царя (о чем свидетельствует преимущественное распространение в народе моленного образа Вседержителя), то в иконах Богоматери видели защитницу, страдательницу и заступницу грешного мира перед Богом, наделяя их особой энергетикой и особой чудотворной силой. Чудеса богородичных икон всегда были намного ближе и теплее. В народном сознании им отводилось как бы первое место в ряду других «спасительных», «вспомогательных» и «целительных» чудес, которых ждали от икон святых. Отсюда же наблюдалась неизменная потребность простолюдина включать икону Богородицы в ритм своей трудовой жизни и повседневных забот.

Сведения из «народной мариологии» о наделении икон Богоматери теми или иными функциями практически не поддаются учету. Вот лишь самый распространенный пример. На Благовещение (7 апреля) образ «Благовещения Богоматери» «участвовал» в обряде освящения посевного зерна: его ставили в кадку с зерном и молились чудесно зачавшей Богоматери, пытаясь влиять на плодородие матери-земли, «преображение твари» (Невский, 1990, с. 30–31).

Почти каждый богородичный образ наделялся теми или иными функциями, о которых, кстати, хорошо были осведомлены иконники, тщательно записывавшие подобные сведения в иконописные подлинники. Так, они хорошо знали, что перед иконой Неопалимой купины молились для предохранения от пожара. Трогательную сцену такого моления мы видим на картине Н.С. Матвеева «Пожар». Перед Казанской молились о «прозрении ослепших очес», перед Феодоровской — от тяжелых родов; «о сохранении здравия младенцев» — Тихвинской Богородице. Перед иконой Одигитрии молились, отправляясь в дальнее путешествие (Одигитрия — путеводительница). Уже в Новое время перед ней же совершали молебен о желающем стать иконописцем, причем в молитве повторяли слова, сказанные Богоматерью апостолу Луке (ОР РГБ, ф. 17, Е.В. Барсов, № 17. Иконописный подлинник, конец XVIII – начало XIX в., л. 201–202).

(илл. 43; цв. табл. 2)

(илл. 17)

Происшедший на исходе средневековья сплав установок письменной культуры и народной ментальности отразился в популярности больших моленных образов и печатных народных картинок с изображением литургически чтимых икон Богоматери (до 130 и более), которые, по наблюдению Д. Ровинского, «расходились по деревням в громадном количестве» вплоть до начала XX в. (Ровинский, 1881–1893, Атлас, вып. 1, предисловие). Изображение икон Богоматери часто также можно найти на рамах больших алтарных образов XVIII–XIX вв. Все это подтверждает удачное высказывание Г. Федотова, что народ страстно желал видеть не небесное, а именно земное пребывание Богоматери. Со своей стороны отметим, что встречающееся в духовных стихах убеждение, что ее лик мог быть написан самим Христом, являлось не менее характерным отголоском благоговения перед ее иконой: *(илл. 184)*

Да Я Сам, мати, со неба сойду,
Я Сам из тебя душу выну,
Погребу твои мощи с ангелами,
С херувимами да со славными серафимы;
И спишу твой лик на иконе,
Поставлю во Божией во церкви за престолом.

(Цит. по: Федотов, 1991, с. 129.)

В связи со всем этим Русской земле народ дал известное название — «дом Богородицы», в котором проявляется и главная функция Софии Премудрости с ее воплощенным замыслом спасти людей — «домоводство» («икономия»).

* * *

«Специализация» святых, почитание их как патронов того или иного ремесла — все это общие черты и католического и православного благочестия исхода Средних веков и начала Нового времени. Но активное «строительное» начало иконы всегда сообщало повседневному религиозному чувству особую онтологическую близость божественного. Визуальный код святости накладывал на него своеобразную эмоциональную доминанту. Художественная структура иконы отразила эту доминанту в не меньшей степени, чем бытовой ритуал.

Вопрос о специализации «сельских» святых и о контаминации языческих представлений достаточно разработан (см.: Малицкий, 1932; Иванов, 1976; Толстая, 1990, и др.). Такого типа специализации относятся к архетипическим, а следовательно, к универсальным навыкам народного религиозного сознания.

Для выяснения же национальной эстетики благочестия важно отметить, что, видимо, нигде, кроме России XVIII–XIX вв., не были так распространены *иконы-«целебники»*, на которых изображали

весь сонм святых, помогавших, по народным поверьям, в лечении тех или иных болезней, и которые получили характерное *имя* — «Образ-сказание, каким святым каковые благодати-исцеления от Бога даны». Универсальное стремление поздней католической и православной народной религиозности заручиться «коллективной поддержкой» святых небожителей (ср.: Гуревич, 1981, с. 77–78; Карсавин, 1915, с. 82–85) в системе русского благочестия приобретает характерное отражение *в иконе.*

(цв. табл. 40)

«Целебник» — «иконы в иконе», как бы квинтэссенция целительных функций моленного образа, веры в его способность защиты от напастей и болезней. Большой квадрат — «зеркало» иконы — разбивался на более мелкие квадраты, каждый из которых занимал один или несколько святых с датами литургической памяти и соответствующими пояснительными текстами о целительной функции. В молитве перед такой иконой сознание человека как бы невольно притягивало на свою конкретную личность сразу всю систему известных чудес. Такого типа личный моленный образ как бы «концентрировал» благодать, он служил своего рода «облегчением» снискания милости Божией и получения ответа святых на молитвенные просьбы о снисхождении.

Упор Нового времени на личное благочестие явно по-разному захватил религиозные системы поведения. Если, например, в кальвинизме стяжание благодати ставилось в зависимость от избранности, систематического самоконтроля и устойчивости веры, то в православии идея личного благочестия тесно соотносилась с развитием идеи заступничества (ср.: Ефимов, 1912, с. 48). Об этом, в частности, свидетельствует и то, что краткие и расширенные тексты икон-«целебников» часто встречаются в иконописных подлинниках XVIII–XIX вв.

Так, об исцелении «болезни очныя» молились не только Казанской Богородице, но и мученику Мине, о том же — Лонгину Сотнику; от головной боли — Иоанну Предтече, от зубной — св. Антипе, а от лихорадки — св. Марфе. Роман Чудотворец должен был помочь от бесплодия; Варвара Великомученица, св. Харлампий и св. Онуфрий — от внезапной смерти. Определенные святые имели силу влиять на человеческие взаимоотношения; если муж «возненавидит» жену свою, которая ни в чем не повинна, — молились святым Гурию, Самону и Авиву и заказывали их икону: они и сегодня считаются покровителями семьи. Святые могли влиять на судьбу человека не только в мире земном, но и в мире небесном: умерших без покаяния освобождали от вечных мук святые Нифонт и Мароф, они же были способны защитить от «лукавых духов». Последние немало доставляли волнений, вводя в искушение простых смертных. На этот случай была своя «система». Об избавлении от запоев молились иконе св. Вонифатия, а также св. Моисею Мурину, от сребролюбия («злато чарования») — святым Киприану и Устинье; св. Марти-

(цв. табл. 41)

миан должен был избавить от «блудной страсти». В том случае, если не хватало разума «ко учению грамоте», обращали молитвы к святым Косме и Дамиану, а апостола Иоанна Богослова молили об изучении иконного писания. Святые могли все, включая даже «обретение украденных вещей и бежавших рабов» (Иоанн Воин) (ОР РГБ, ф. 17, № 711, Иконописный подлинник, конец XVIII – начало XIX в., л. 201–202 об.). *(илл. 75, 126)* *(илл. 176)*

Повседневное «прочитывание» такого рода «текста» скрывало за собой не только стиль народного мышления; за «текстом» стояла менее «древняя», но более отчетливая архитектура религиозного сознания. Этот контекст может облегчить и понимание необыкновенной популярности в XVIII – начале XX в. иконы «Воскресение и Сошествие во ад с праздниками», в которой применялась житийная композиция. Средник этой иконы занимает, как правило, Воскресение Христово — главный праздник православия. Его выдвижение в православии на первое место по сравнению с католическим Рождеством — знак преимущественного внимания к догмату Воскресения. Средник как «икона в иконе» постоянно напоминал об этом молящемуся.

В клеймах иконы — двенадцать наиболее значительных православных праздников: Рождество Христово, Крещение, Сретение, Благовещение, Вход в Иерусалим, Вознесение, Троица, Преображение, Рождество Богородицы, Воздвижение Креста, Введение во храм, Успение*. Согласно началу и концу литургического года, чаще всего порядок клейм начинался Рождеством Богородицы и заканчивался Успением. Тем самым богородичная тема и здесь оказывалась внутренне доминирующей. Поскольку в православии сохранялся сезонный аспект ритуалов, все эти праздники народ видел приуроченными к природным циклам: к началу и концу сельскохозяйственных работ. Но «праздники — не просто дань прошлому. Участвуя в них, каждый верующий приобщается к опыту церкви, следует ее водительству. Он как бы заново переживает великие события евангельской и церковной истории, живет в них, проходя таким образом целую школу духовного возрастания» (Мень, 1980, с. 75). Другими словами, повседневная молитва перед иконой «Воскресение и Сошествие во ад с праздниками» убеждала человека не только в христианских догматах, но и в присутствии Бога в тварном мире, в повседневном труде, в неизреченном чуде постоянного благодатного действия.

*Хотя число праздников могло быть и больше.

* * *

Наряду со всем этим ориентация сознания простолюдина на чудо легко могла проявиться в известной амбивалентности и «антиповедении». Если, например, на Западе чаще можно было столк-

нуться с суеверным почитанием мощей, то в России — с суеверным почитанием икон.

Так, по словам Адама Олеария, в Новгороде во время пожара 1611 г. некий благочестивый человек, стремясь спасти свой дом, стал усердно молиться перед иконой Николы. Когда же молитва не была услышана, он бросил с досады икону в огонь со словами: «Если ты нам не желаешь помочь, то помоги сам себе и туши» (Олеарий, 1906, с. 318). Во времена смуты начала XVII в. смоленские крестьяне спасались от поляков в глухих лесах. Когда последние их все же настигали, отбирая все имущество, они подвешивали на деревьях иконы в перевернутом положении и начинали богохульствовать: «Мы вам молимся, а вы нас от Литвы не оборонite» (Рущинский, 1871, с. 79).

Понимание такого рода символических инверсий принято связывать с топосом «мира наизнанку» и бахтинской карнавальной традицией, которую, в частности, Леруа Ладюри развил применительно к народной культуре эпохи Реформации, когда карнавальные иконоборческие процессии с образами Христа и Богоматери прокатились по городам Европы (Леруа Ладюри, 1979). Подобные явления напоминают средневековые «ритуалы бесчестья» и практику кары in effigie, когда в период «великого спора о благодати» устраивались публичные «наказания» произведений религиозного искусства. Так, в 1524 г. в Саксонии повесили на виселице изображение св. Франциска; годом раньше — скульптуру св. Яна. С. Михальский приводит интересные факты «обратного» осмеяния и наказаний in effigie вождей Реформации, вроде публичного сожжения портрета Цвингли (Михальский, 1989, с. 274–275). Такое «антиповедение» могло иметь и магические функции, выступать как «естественное и необходимое условие действенного общения с потусторонним миром и его обитателями» (Успенский Б., 1985, с. 328). Однако заметим, что здесь мы вновь имеем дело с архетипическими мыслительными конструкциями, которые в истории ментальностей не знают национальных, конфессиональных, а порой и временны́х границ.

То, что в России «наказывали», по наблюдениям путешественников-протестантов, прежде всего иконы, с одной стороны, может нам говорить о намеренном подчеркивании их суеверного почитания, но с другой — об интенсивности чувства и реально повышенных эмоциях, сложившихся в системе московского благочестия.

* * *

Страстное стяжание чуда и божественной милости проявилось и в *украшении икон*. Пожалуй, нигде так не обнаруживалась эстетика «иосифлянского» благочестия и «вещественность» ритуала, как в роскоши церковного культа и в *блеске* образов. В середине XVI в. сужаются боковые поля икон: их начинают ставить в ряд,

встык, то есть сразу множество икон. Одновременно иконы все чаще начинают закрывать *блестящими окладами.*

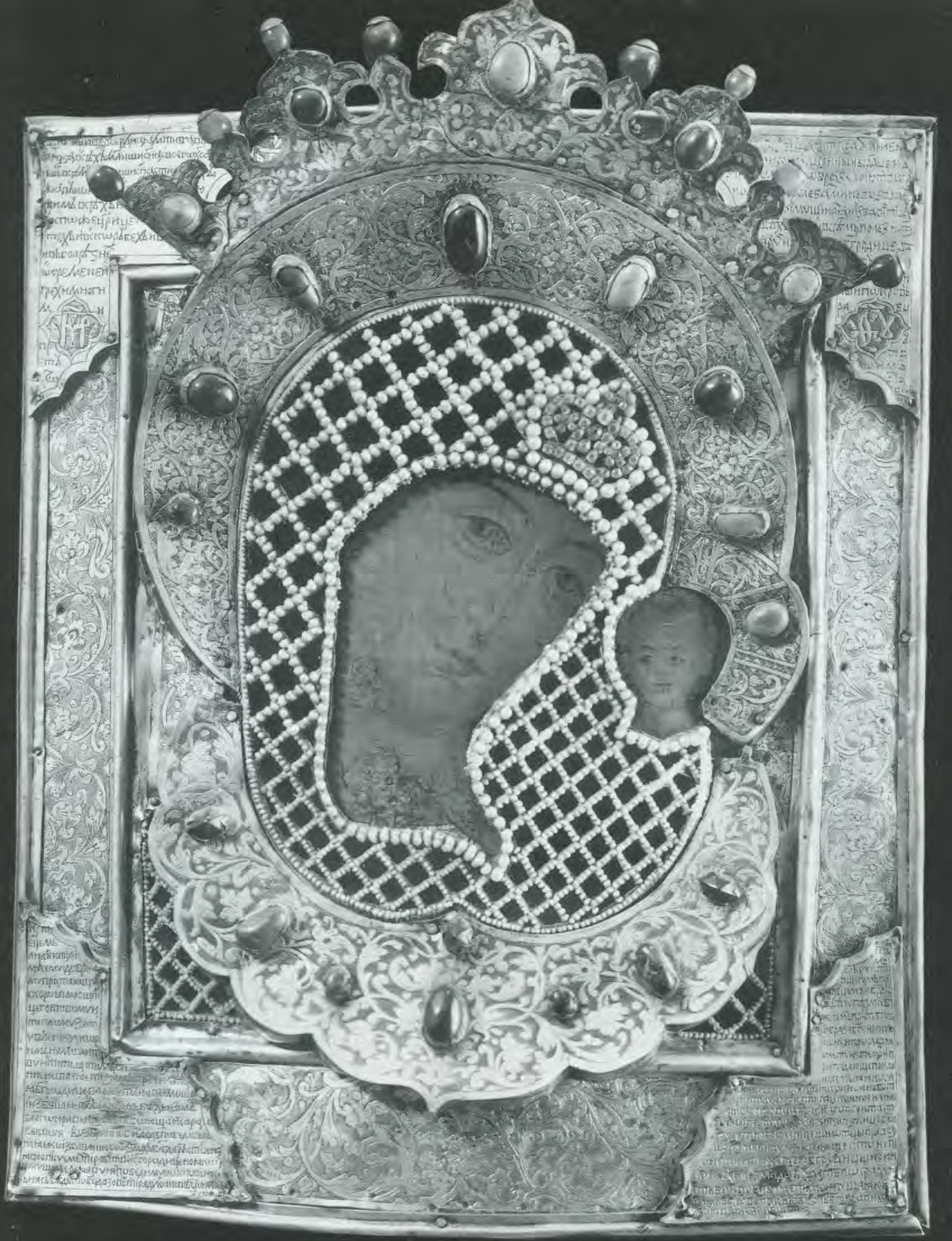
Украшение иконы — универсальный культурный стандарт: связь святости с сиянием и блеском характерна для множества религиозных традиций. Поэтому образ мерцающего света, исходящего от золота, серебра и драгоценных камней, составляет важнейший духовный символ (ср.: Стерлигова, 1994, с. 220–229). Но «холодная» религиозность протестантов явно разожгла среди православных и католиков эту *тягу* к семантике блеска. В «осень средневековья» завораживающая насыщенность благочестия светоносными материалами, казалось, достигала своих пределов. Во времена Алексея Михайловича аналогом католической религиозно-эстетической концепции «Ecclesia ornata» станет русская «Церковь украшенная» и введение патриархом Никоном в «Скрижаль» изречения Симеона Фессалоникийского: «Красота и благолепие храма означают, что Христос есть прекрасный жених, а Церковь — прекрасная невеста Его», — еще раз напомнит нам о связности культуры христианского мира. *(ил. 18)*

Блеск и свет в христианском сознании всегда находились в сцеплении с установкой на созерцание мира как «иконы». Вынесенная нами в эпиграф главы русская народная пословица XIX в., «мир — нетленная риза Господня», предполагала не что иное, как образ мира, онтология которого укоренена в действии Св. Духа. Мир как «нетленная риза» — необычайно емкая метафора, передающая, с одной стороны, понимание мира как исполненного «благости», с другой — понимание мира как подобия первообраза, мира как своего рода «иконы», которая не тождественна Богу, а тождественна лишь его «ризе», «блестящей тени». Поэтому чрезмерная световая насыщенность сакральной сферы всегда чутко отражала доминанты, а конкретнее — особенности этики и эстетики спасения. Здесь любовь народа ко всему «красочно-языческому» встретилась с официальной имперской тягой к роскоши и пышности культа. В результате в массовой религиозности «усердие о серебряных ризах» окажется возведенным в степень, предопределяющую особый эмоциональный модус восприятия мира горнего и мира дольнего. Причем в XIX в. оно останется в чем-то таким же, как и в XVI–XVII вв.

Блеск и *свет* Московского царства поражали много видевшего на православном Востоке Павла Алеппского. Но сакральный блеск всегда притягивал внимание и русского наблюдателя. В описании «Троицы» Андрея Рублева А.Н. Муравьевым мы найдем лишь умиленное перечисление ее *украшений* как особых знаков русского благочестия (Муравьев, 1846, с. 8)*.

В политике церкви XIX в. мы то и дело сталкиваемся с «проговаривающейся» культурой. Священник с причтом и старостой Троицкой церкви, что на Арбате в Москве, обратились к митрополиту Филарету (Дроздову) с просьбой разрешить заказ но-

*В украшении *чудотворной* иконы стяжание божественной милости приобретало особый смысл. В этом плане существенно, что списки с чудотворных икон предполагали зачастую и копирование риз, подношений. Типичным примером может служить список с известной московской иконы Иверской Богоматери, которая находилась в Иверской часовне при Воскресенских воротах, а затем была перенесена во Владимир (Мерзлюкин, 1967).



вых икон, а также «устроить» две серебряные с позолотой ризы. «Наг и одеясте Мя, — ответил митрополит. — И сие слово да не будет оставлено в забвении при произвольной мысли усердия о серебряных ризах. Если есть усердствующие устроить серебряные ризы на иконы в благодарность к благодеяниям Божиим, то представить сие их усердию, по обычаю предков» (Филарет, 1903, т. 2, вып. 3 (1904), с. 28–29).

Случалось, что прихожане лишались своей местночтимой иконы. Прихожане Петропавловской церкви села Лужки Звенигородского уезда остались без иконы чтимого ими преподобного Александра Свирского по прихоти местного помещика Алексея Политковского: по его приказанию икону передали в Аносин женский монастырь. Поскольку икона была украшена прихожанами серебряной ризой весом в восемь фунтов, завязалась тяжба, которую церковные власти решили не в пользу благочестивых прихожан. Последние получили ответ, что их риза — это «жертва Богу и поэтому не есть уже их собственность» (Филарет, 1903, т. 2, вып. 1, с. 186–187). Вряд ли потерявшие икону остались довольны: драгоценные ризы к середине XIX в. давно уже стали и признаками богатства и престижа в неудержимом стремлении к «благолепию». То есть в украшении иконы (как «методе» стяжания благодати) нередко присутствовала повседневная *суетность;* именно та, которая усматривается и в устойчивом народном названии икон — «божием милосердии». «Если же они и позволяли себе роскошь и великолепие, то преимущественно в одних иконах ("божием милосердии"), которые составляли главное украшение их хором и теремов», — говорилось в официальных «Древностях Российского государства» о древнерусских народных обычаях (Древности, 1849, с. X).

Убор иконы — драгоценный оклад: золото, серебро, драгоценные камни, жемчужная обнизь, чеканка, гравировка. Роскошные украшения небольших личных моленных образов отразили на исходе средневековья не только «индивидуализацию» веры, но и новую страстную тягу к семантике блеска — стяжанию божественной милости.

18. Богоматерь Казанская в окладе. XVII век. *Третьяковская галерея, Москва.*

В точке начала этого пути взгляды нестяжателей были отвергнуты. Нил Сорский — противник чрезмерного блеска: серебряные ризы в «умном делании» исихасту не нужны; ни один человек еще не был осужден Богом за то, что он не украшал иконы и храмы. В противоположность этому московское благочестие сосредоточило внимание на *световой насыщенности* Московской Руси — «Большой Иконы», религиозно-эмоциональная доминанта которой так ярко выразит себя в культуре старообрядчества. В частности, в «Винограде Российском» Семена Денисова Русь уподобляется «второму небу», своего рода «иконе». Как и пространство иконы, пространство Руси сосредоточило прежде всего свет: «преславная Россия, всепреславным благочестия просветившися светом, толь толь всепресветло многосиянного православия свет». Притом это пространство имеет поистине космические размеры, оно необозримо в силу «разлитой» по нему благодати: «убо российская земля бяше, елико пределами, толико благочестием весма изобильна, елико странами, толико православием зело пребогато, от моря до моря, от рек до конец вселенныя, все прекрасно расширившися».

Вся структура этого «трансформированного» пространства скреплена «правой верой», сосредоточенной в великолепии российских церквей и монастырей, образ которых тяготеет к звездному небу, он чуден и сияет. Автор смотрит сам и заставляет видеть читателя не что иное, как *чудесное роскошество* этой Руси-«иконы», то есть осуществленный образ прекрасного, который «преблистательно просветивши, к невечернему и праведному солнцу Христа подверже». «Посмотриши, — говорит он, — всепрекрасное, церковное благолепие узриши, а може посмотриши, всеспасительную доброту, монастырей увидиши, а може очеса обратиши тамо небесноподобную красоту киновии обрящеши, и якоже великое сие и велико протяженное небо звездами пресветлыми, яко чюдными маргаритами, яко *многоценным камением,* преизмечтано, всепредивно *украшается*: тако велико простертая и всепространная Россия, всепрекрасными обительми, всеблаголепными Божии храмами: толь предивно украшена, толь всепребогато учащена, яко *второе небо* и бяше нарицатися быста достойна» (курсив мой. — *О.Т.*) (ОР РГБ, ф. 17, № 629. С. Денисов. Виноград Российский, лл. 2–2 об., 3–3 об., 4, 5 об.; ср.: Бычков, 1992, с. 407–416).

Петровская же барочная культура со своей стороны внесла к этому вкусу поправку лишь антитезой культуры греческого типа (возвышенное-низменное) и введением в «блестящую» сакральную сферу большей дозы мирского. Уже при Екатерине II некоторые архиереи для большей пышности своего богослужения приглашали парикмахеров, которые завивали по требованиям современной моды не только певчих, но и иподиаконов (Поселянин, 1905, с. 129). А в XIX в. не только Н.С. Лесков, но и Д.А. Ровинский во время своих путешествий по монастырям видел кельи, напоминающие, по словам его дневника, «будуары» (Адарюков, 1921, с. 14).

Остается сказать, что отношение петровского государства к чуду довольно своеобразно связалось с его отношением к украшению икон. Если разоблачения «ложных» чудес сопровождались суровыми наказаниями, то снятие с икон светоносных драгоценностей было возведено в систему официально узаконенных конфискаций. Согласно указам Синода, в которых отмечалось, что среди подношений к иконам есть много вещей древних и искусных, как старые монеты, драгоценные камни, а также множество редких предметов, по монастырям были направлены «знающие» люди (ср.: ОДДС, т. 2, ч. 2, 1878, приложение № XI, с. XL). Конфискации остались в истории петровских методов борьбы с «суевериями». Они же остались в народной памяти как иконоборческие акции, контрастировавшие с особенностями московского «священного быта».

II. СПОР О ЗНАКАХ — СПОР О ВЕРЕ

При попытках уяснения специфики Московского царства и связи установок его культуры с мыслью о грандиозном религиозно-историческом призвании и с идеей всеприсутствия иконы на Русской земле пока не возникало понимание, что все огромное количество икон, освящающих пространство «империи», от которых так ждали чуда и перед которыми так строго и усердно молились, в один момент — с введением нового обряда при царе Алексее Михайловиче — окажется мистически бесплотным и «потеряет» свое сотериологическое значение. Литургическая реформа патриарха Никона предполагала, помимо всего прочего, изменение двух важнейших категорий священного символа — «подобия» и «имени», что для «привязанного» к образу «иосифлянского» сознания означало ни больше ни меньше как «отказ» от веры и крушение сложившейся картины мира.

Достаточно вспомнить лишь главные события, чтобы ощутить динамику этой в полном смысле слова «семиотической» революции. В 1652 г. Никон избран патриархом. После церковного собора 1654 г. он отправляет к Константинопольскому патриарху Паисию свои известные 26 вопросов относительно обрядов и ошибок, вкравшихся в русские богослужебные книги. Через два года уже появится «Скрижаль», согласно которой в русский церковный обряд вносятся греческий архиерейский посох, новые облачения священнослужителей, новые формы литургической утвари и т.п. В этом же году на соборе русских архиереев провозглашается проклятие на утвержденное Стоглавом двуперстное крестное знамение, то есть, по сути, на один из главных для православного христианина знаков его завета с Богом и первостепенный символ повседневного благочестия. В перстосложении для простолюдина выражались основные догматы православия: согласно дониконовской традиции, три совокупленных перста символизировали Святую Троицу, а два протяженных — божественную и человеческую природы Христа. Наконец, на Большом Московском соборе 1666–1667 гг. окончательно вводится система нового обряда, анафематствуются старообрядцы и утверждается взгляд на старую икону как на образ *ложного подобия*.

АМБИВАЛЕНТНОСТЬ СИМВОЛОВ

Будучи символом Боговоплощения, как бы «сердцем» православия, моленный образ «притягивал» к себе всю драму борьбы и в то же время как зеркало ее отражал. При этом заметим, что в христианской системе миропонимания религиозные знаки и символы по своей природе амбивалентны. Они требуют «выбора» или «различения», поскольку могут быть только истинными или ложными. Возможность обращенности и нетож-

дественности знаков всегда соотносилась в религиозном сознании с пониманием картины мира, а также с пониманием истинного и ложного пути спасения.

Никоновские реформы и ориентация на новогреческую модель благочестия означали для староверов «конец» Московской священной империи («Третьего Рима») и «конец» «чистоты» московского православия, которые уяснялись ранее во многом по контрасту с «агарянским пленением» мира бывшей Византии. «Нетождественность» и амбивалентность священных символов Рима Второго обусловливали семиотическое утверждение Рима Третьего — Московского царства, в котором открывались эсхатологические возможности спасения.

Начиная со второй половины XV в. из Москвы наблюдали, как на православном Востоке знаки «священной империи» становились нетождественными себе: они приобщались к победе мусульман над православными. Со времен Мехмета II в титулатуре османских султанов утвердился термин «кайсер — и Рум», то есть «восточноримский император», «император ромеев». Римское или «византийское» наследство отразилось и в турецкой государственной эмблематике — полумесяце со звездой, который ранее служил гербом Константинополя. По преданию, Первый Рим спасли гуси, оповестившие своим криком караульных о приближении врага. Второй Рим — Константинополь — был однажды спасен благодаря *месяцу:* неожиданно появившийся в разрыве облаков на ночном небе, он осветил подкрадывавшихся к крепостной стене вражеских воинов.

Основанный одной из ветвей Сельджуков в Анатолии, Римский султанат происходил также от арабизированного корня слова «Рома» (Рим), как и название грека-византийца — «рум», то есть «римлянин».

Более того, амбивалентными оказывались и знаки греческого «священства»: византийская «симфония», прекратив свое существование в эмпирии, продолжала существовать в перевернутом семиотическом пространстве.

В 1453 г., почти сразу после падения Константинополя, происходит, как и в былые времена, торжественная церемония возведения Вселенского патриарха, предусмотренная византийским чином поставления. Согласно этому чину, патриаршии инсигнии вручались византийским императором, в роли которого на этот раз выступил Мехмет II: патриарх Геннадий Схоларий признал султана своим государем и повелителем, а султан со своей стороны в точности повторил византийский чин поставления, вручив патриарху инсигнии и произнеся слова: «Святая Троица, которая одарила меня императорством, дарит тебе патриархат Нового Рима» (Архангельский, 1885, с. 15).

Наряду со знаками достоинства Мехмет II вручил патриарху Геннадию неограниченную гражданскую власть над всеми христианами — подданными Высокой Порты, а в 1572 г. провозгласил

Константинопольского патриарха «румилет башти» — духовным главой всех христиан Османской империи. В «царстве» мусульманской стихии с этого момента власть высшего греческого духовенства распространилась не только на церковь и обрядовый быт, но в значительной степени на общественную жизнь православных народов.

Из Москвы могли также наблюдать «обращенное» имя центров византийской святости. Вспомним еще раз, что *лик* и *имя* для христианского сознания — две важнейшие категории религиозного символа как места некоего божественного присутствия. Утрата любой из них означала утрату символом (будь то икона или храм) божественной благодати. Обещание Мехмета II о недопустимости превращения христианских храмов в мечети останется лишь письменным обещанием. В мечети были превращены главные святыни Константинополя, а значит, «всего» православного мира, — храмы Софии, Апостолов, Пантократора, Аэтия, Феодора Студита и другие. Все они получили «обращенное» имя, например «Айя-София». Е. Голубинский замечал, что практически все соборные христианские храмы были превращены турками в мечети (Голубинский, 1871, с. 144–145).

Наблюдавшаяся на Московской Руси пространственная симметрия означала прежде всего противопоставление ее собственной рецепции священных «римских» символов (при посредстве геральдического орла Священной Римской империи главный знак власти Византийской империи — двуглавый орел — усваивается уже при Иване III) их незаконной, военной «добыче» иноверными — мусульманами. Право, по которому они принадлежали Москве, не подчинялось мирским законам; поэтому до Петра I (взятие в 1696 г. Азова) сложилась убежденность в том, что воевать за эти знаки совсем не обязательно. Уже в текстах Филофея (ок. 1465–1542) можно было найти почти полный формуляр титулования московского великого князя царем и самодержцем. Обретение титула византийских императоров — «цесарь» (христианский государь) символизировало наследование Москвой «священной империи» и сакральное соединение в русской государственности всей полноты власти. На этой основе, как уже показано, развивалось представление об особой харизме как русского царя, так и патриарха, который был поставлен в 1589 г. (Панченко, Успенский, 1983; Живов, Успенский, 1987, с. 47–153; Успенский Б., 1991, с. 1200–1202). Но на этой же идейной основе Московская Русь, обретя главные символы священной державы, стала осмыслять себя и «последним», единственным и богоизбранным *государственным* держателем главного символа православия — *иконы*, точнее — ее особой харизмы. В атмосфере Реформации, отрицавшей в своих отдельных направлениях иконопочитание, и на фоне «обращенных» знаков христианской святости на православном Востоке икона в системе московского благочестия окружается особой

Совмещение и одновременное противопоставление сакральных знаков в системе одного изображения наглядно иллюстрирует амбивалентную природу христианского символа. Слева — знаковая система обряда, утвержденная Стоглавым собором 1551 г.; справа — утвержденная после реформы патриарха Никона Большим Московским собором 1666–1667 гг. и принятая в официальной православной церкви. Причем это композиционное противопоставление иногда могли дополнять и изображения апокалиптических видений — например, апокалиптической жены с «крыльями большого орла» и семиголового змия, испускающего из уст реку.

19. Сравнительная картина символов старого и нового обряда.
Рисованная на бумаге религиозная картинка.
Вторая половина XIX века.
Исторический музей, Москва.

опекой. Понятие об особой харизме русской иконы вводится в круг забот не только церкви, но и государя; это понятие концентрирует повышенное внимание.

Если Стоглавый собор 1551 г. и состоялся как «реформационный», то в первую очередь это относилось к заботе о чистоте благодати образа. В своем вопросе собору (глава 5, вопрос 3) Иван IV (коронованный в 1547 г. как «царь всея Руси») подчеркнул, что об иконах «великое попечение достоит имети». Отвечая на вопрос царя, собор составил, без преувеличения, самую поэтичную и возвышенную по языку главу. В самом ее начале икона выделена и поставлена на первое место в обновляемой системе благочестия: «Да во царствующем же граде Москве и по всем градом по царскому совету митрополиту и архиепископом и епископом бречи о многоразличных церковных чинех, *паче же о святых иконах* и о живописцех и о прочих чинех церковных по священным правилом...» (курсив мой. — *О.Т.*) (Стоглав, 1985, с. 268, 314).

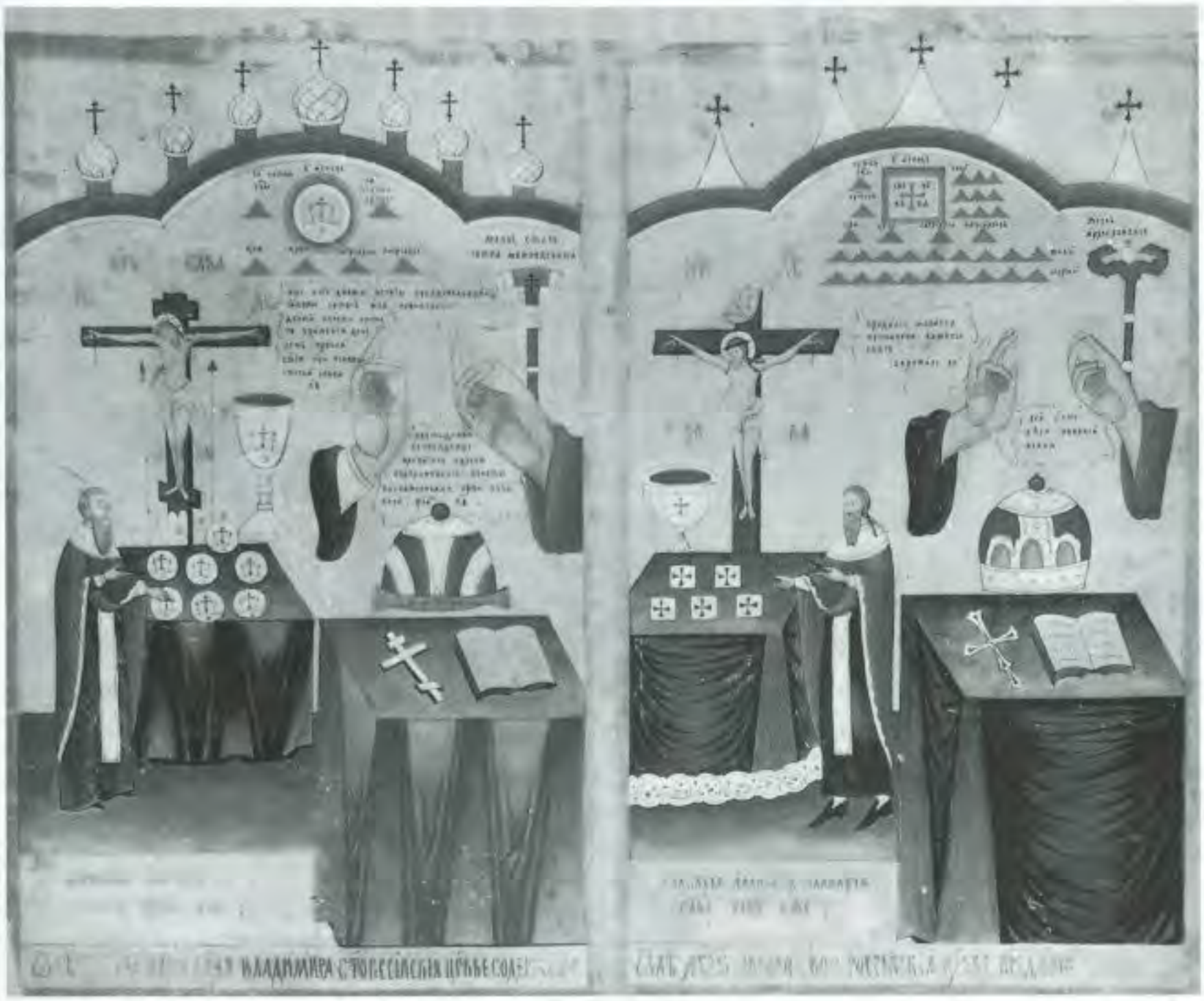
Утвержденная Стоглавом знаковая система обряда, а также сакральное имя Христа «IC XC» и двуперстие, изображаемые на иконах, воспринимались массовым сознанием в связи со всем вышесказанным исключительно в контексте обретения и хранения Московским царством — «Третьим Римом» — истинных знаков христианства.

Реформа русской церкви середины XVII в. все перевернула. Понимавшиеся некогда истинными священные символы стали проявлять амбивалентность теперь внутри Московской «священной империи», причем на фоне раскола европейского христианства, сообщившего массовой религиозности дополнительное возбуждение, а религиозным знакам ту известную повышенную «чувственность», которая, в отличие от зрелого средневековья, как замечает С.С. Аверинцев, «перестает быть служебной и подчиненной, но вырывается на переднее место и требует для себя автономии» (Аверинцев, 1985, с. 299). Не случайно, что именно в это время и, в частности, в «посттридентском» католицизме наблюдается повышенный интерес к *сакральной монограмме*. То есть сакральную монограмму стала окутывать некая повышенная эмоционально-религиозная взволнованность, которая рассеивалась повсюду и на фоне которой отказ патриарха Никона и царя Алексея Михайловича от старых знаков привел коллективную веру к глубокой убежденности в безблагодатности как «мира» Московской Руси, так и ее новой иконы. Наглядной иллюстрацией этой амбивалентности символов, глубины ее действия на массовые эмоции и религиозность служат сравнительные старообрядческие иконы-картины, получившие бытование среди беспоповцев, видимо, уже в начале XVIII в. и встречающиеся вплоть до начала XX в. Каждая из таких сравнительных картин представляет собой как бы две отражающиеся друг в друге иконы с симметричным изображением знаков старого и нового обряда: троеперстия и двуперстия, ста-

(илл. 19, 20)

рого и нового именословного благословения, восьмиконечного и четырехконечного напрестольного креста, двух типов Распятия (нового — в западном варианте с «провисшим» телом Христа и надписанием вместо «IC XC» — «ИИС XC»), архиерейских жезлов. На этих сравнительных иконах было также видно, что староверы ставили под сомнение сотериологическое значение не только изобразительного символа, но и символа евхаристического, поскольку на них же противопоставлялись атрибуты литургии — просфоры круглой и квадратной (новой) формы, престолы, евхаристические потиры и «ходы» священника вокруг престола. Поскольку после литургической реформы Никона церковь перестала, в глазах староверов, обладать подлинными знаками — ключами к Царству Божьему, постольку сама евхаристия более не воспринималась пресуществлением самого тела Христа.

Если в случае житийной иконы св. Серафима Саровского мы наблюдали сакральную дидактику в плане обожения человека, то данные иконы-картины уже рассчитаны на рациональное восприятие: в них интересно отразилась рационализация и индивидуализация религиозного чувства Нового времени. Им присуща типично барочная дидактика и способ организации «текста» — противопоставление и символ зеркала. Уже у Псевдо-Дионисия мы найдем



20. Сравнительная картина символов старого и нового обряда. Рисованная на бумаге религиозная картинка. Конец XVIII — первая половина XIX века. *Музей истории религии, Петербург.*



Проблема иконы — в центре разногласий сторонников старого и нового благочестия.

21. Благовещение («Никоново мудрование»). Миниатюра из старообрядческой «Повести о ерархе нашем Никоне». Начало XX века. *Библиотека Академии наук, Петербург.*

уподобление строения мира системе зеркал, отражающих божественный свет. Однако в эпоху барокко идея зеркала значительно трансформировала категорию подобия: барочное зеркало легко могло на себя принимать не только *истинные*, но и *ложные* подобия. Поэтому, проявляя наглядную амбивалентность, старые и новые символы на сравнительных старообрядческих иконах *отражаются* друг в друге; они как бы «переворачиваются» для того, чтобы показать верующему, что одно — лишь «тень» другого, «тень», несущая ложные целеположения.

Эти же иконы несли сознанию способность мыслить лишь плотными антитезами. «Игра» допускалась лишь в плане иронии, что наглядно видно на примере одной из сравнительных икон XIX в., в зону нового обряда которой помещен текст следующего содержания: «Таковии творят с нами распри нынешнии в России раскольщики о сложении троеперстном и двуеперстном, о четвероконечном и осмоконечном кресте, о двойственной и тройственной аллилуи, о числе просфир, о брадобритии и письме иконном, о прочих бесчисленных, яже вся суть вещи средния, словом Божиим неопределенныя, ко спасению весьма ненужныя, свободе христианской подлежащии» (ОР РГБ, ф. 17, Е.В. Барсов, № 28).

* * *

С самого начала реформ и «книжной справы» освященная московской традицией знаковая система моленного образа служила староверам доказательством истинности их благочестия. На протяжении столетий икона на Руси тесно была связана с литургикой: «Через литургику и близко связанную с ней иконопись проникновение религиозных сведений, интересов и настроений в русский народ шло очень глубоко, до самых низов» (Рябушинский, 1994, с. 9). Поэтому не случайно, что начало «новой никоновой веры» было положено, по Семену Денисову, тем, что патриарх Никон «первое повеле написати образ Благовещения Пресвятыя Богородицы необычным новшеством, Пресвятую Деву младенца имеющую совершена в недре» (ОР РГБ, ф. 17, № 629, л. 14 об.—15). В более поздней староверческой «Повести о ерархе нашем Никоне» такое изображение Благовещения называлось «Никоново мудрова́ние» (ОР БАН, ф. 67, ед. хр. 49, л. 51).

Поскольку защитники старого благочестия однозначно решали проблему нового *подобия* и нового *имени* официальной иконы в контексте веры, они соотносили новое знаковое содержание образа с иконоборчеством, а также «латинской» и «лютеровой» верой.

Отождествление нового «световидного» лика с еретичеством и «немецкой» верой мы находим у Аввакума: «...пишут Спасов образ Еммануила; лице одутловато, уста червонная, власы кудрявые, руки и мышцы толстые... и весь яко немчин брюхат... А то все писано



22. Разворот рукописи Поморских ответов. Около 1723 г. *Российская Государственная библиотека, Москва.*

по плотскому умыслу: понеже сами еретицы возлюбиша толстоту плотскую и опровергоша долу горняя» (Пустозерская проза, 1989, с. 102). Более обстоятельное разъяснение вопросов иконы содержалось в особо авторитетных среди староверов «Поморских ответах». Говоря о подобии образа, соловецкие монахи уверяли, что иконописцы нового благочестия пишут иконы не с древних греческих и русских чудотворных образов, а «от своего рассудительного смышления»: «вид плоти Спаса и Христа и прочих святых одебеливают; и в прочих начертаниях не подобно древним святым иконам и прочим [иже в Библиях напечатаны и на полотнах малеваны] изображениям». В подтверждение своей правоты авторы

ссылались на аскетизм и умерщвление плоти святых, «умеренную тонкость» которых они видели на старых иконах.

Точно так же доказывалась истинность *имени* иконы (в пояснении VII Вселенского собора иконы «по своему имени полны святости и благодати»). Новообрядческая монограмма Христа «ІИС ХС» в глазах староверов не являлась сакральной: она «на древних святых образах нигде не обреталась». Эта монограмма была взята из новых греческих книг, зараженных, как полагали, «латинской» и «иконоборческой» ересью.

Символика старого перстосложения доказывалась в «Поморских ответах» тринитарным догматом. Толкуя «Кириллову книгу» (1644), новообрядцы находили, будто по ней «четвертый перст» знаменовал ипостась Бога Слова. Имея в виду постановление Стоглава об иконах Св. Троицы, авторы «ответов» поясняли, что «ким перстом кую ипостась образовати тамо не написано. Яко же и в иконном живописании, образе Св. Троицы, три лица пишутся, а кое лице Отца, и кое Сына, и кое Св. Духа, онаго св. Церковь не предаде подписывати, но обще подписывается: "Святая Троица"». Здесь же можно найти обоснование двуперстия и надписания имени Христа их изображением на старых «греческих и славянских образах» (ОР БАН, ф. 67, № 175, л. 171 об.–172; 223–225).

Официальная церковь после Большого Московского собора предписывала исправлять на старых иконах двуперстие и титул «ІС ХС» (ОР БАН, ф. 67, № 175, л. 224). В плане этой особой «чувственности» знака примечательна форма организации страниц рукописных «Поморских ответов». Для большей наглядности переписчики «Поморских ответов» часто копировали на полях благословляющие десницы Христа и Богоматери с известных чудо-
(илл. 22) творных икон: повышенное эмоциональное восприятие сакральной монограммы и двуперстия на чудотворной иконе исключали для простолюдина любые иные способы аргументации. Человек читал, рассматривал и узнавал, что во времена митрополита Киевского и Владимирского Максима явился образ «Богоматери Федотиевской», близ Рязани: «таковому же у Спасителя благословляющую руку двумя перстома показует». И в том же году «чудесне» приплыла вверх по реке Оке икона Богоматери Муромской «на мантии с Василием архиепископом муромским: на оном же персты облистовает» (ОР БАН, ф. 67, № 175, л. 31 об.; ср.: Барсков, 1912, с. 12–27).

После реформы церкви «мир» поистине стал восприниматься в терминах проклятия и спасения. Анафематствования староверов на Большом Московском соборе встречали ответные проклятия не только в адрес церковной иерархии, но и по отношению к тем иконописцам, которые исправляли на старых иконах священные символы. «Аще кто напишет на святых образах молящия десные руки щепотию, по еретическому преданию, да будет проклят», «аще кто

23. Распря раскольников с духовенством при Петре I. Литография. Типография А. Руднева в Москве. 1863. *Музей истории религии, Петербург.*



РАСПРЯ РАСКОЛЬНИКОВЪ СЪ ДУХОВЕНСТВОМЪ ПРИ ПЕТРѢ I^мъ

Въ первыхъ годахъ царствованія Петра Великаго толпы раскольниковъ стремились въ московскую сравнительно тогда еще тихую сферу къ единовѣрцамъ и не могли скрыть своего злорадства при вѣсти о новыхъ гоненіяхъ, какія предвѣщали кровопролитіе. Вмѣсто мягкихъ древнихъ православныхъ, не покидавшихъ ихъ при Петрѣ, явились новые Царскіе люди, которые стали на головахъ и брадѣ и усахъ, отняли не только старую, но и новую вѣру. Такое отношеніе къ Церкви какъ высшей церковной и государственной власти, такъ и всѣмъ новымъ видамъ. Этого мало: Петръ перешелъ къ раскольникамъ строгія и властныя преслѣдованія раскольниковъ, и православная Петровская власть

напишет образ святых отец благословляющия десныя руки с отметом по еретическому преданию малаксою да будет проклят» — все это можно найти не в одном старообрядческом сборнике (ОР РГБ, ф. 344, ед. хр. 34, л. 101 об., 102). Примечательно, что сравнительные иконы-лубки часто содержали в противоположность и «никоново предание», вроде: «Проклинаю тех, которые не знаменуются тремя первыми персты, а знаменуются двумя указательными и великосредним»*.

*Если поверить перешедшему в официальную церковь староверу и иконописцу Григорию Яковлеву, старообрядческие иконники сами часто исправляли на иконах благославляющие десницы святых (Яковлев, 1888, №7, с. 477–478)

В связи со всем этим в коллективной памяти глубоко укоренилось убеждение в истинности изображенного на моленной иконе двуперстия, о чем можно судить хотя бы по наблюдению одной из столичных газет, которая писала в 1873 г.: «Спросите, например, мужичка, даже не раскольника, почему он молится двуперстным сложением? Он, не вдаваясь в долгие рассуждения, скажет вам: так молились наши деды, прадеды, так и нас научили, а научили нас так молиться потому, что так Богом указано, и он покажет вам на икону, где благословляющая или молитвенная рука изображена с двуперстием» (РМ, 1873, № 211, с. 1).

* * *

Символы тех икон, которые адепты нового благочестия называли «ложными», в повседневной молитве простолюдина выступали не только как прочнейший завет с Богом: знаки ритуала и знаки образа выступали зачастую и одним из главных модусов отношения к миру земному — пространству «Святой Руси», некогда заместившей Византию, а также к самому человеку.

Еще в XVII в. на Московской Руси бритье бороды и усов однозначно связывали с «папистской ересью». В помещенном при патриархе Филарете в «Требник» «Проклятии брадобритию» подчеркивали, что начало этому «душегубительному» и «еретическому» обычаю положил иконоборец Копроним; впоследствии в нем погрязли все римские папы. В последующие два столетия старообрядцы однозначно толковали европейскую моду как грех и ересь. «Власоращение, парикоиошение и брадобритие, — говорил старообрядческий писатель XVIII в. Иван Васильев о новообрядцах, — оправдывают в своих книгах и не вменяют сего во грех; учение их противно учению святого апостола Павла и божественного Златоуста» (ОР БАН, ф. Ф.А. Каликин, № 85, 19). При этом почти всегда брадобритие связывалось с иконоборческой «лютерской» и «кальвинской» ересью: «Латыни, лютеры и кальвины и прочии мнози иноязычницы брады бреют» (ОР БАН, ф. 67, № 92, л. 94).

Любопытно, что для иностранцев суть раскола во времена Петра I сводилась к проблеме крестного знамения и брадобрития (Юль, 1900, с. 72). Тогда же императорская власть присвоила себе функцию верховного корректора образа Божия не только в иконе, но и в самом человеке (не забывая при этом о меркантильной

государственной пользе). По указу Петра I (который был повторен в 1752 г.) староверов обязывали нашивать на свою одежду медные знаки с надписью: «Борода — лишняя тягота, с бороды пошлина взята». Отношения между государством и личностью стала характеризовать повышенная мера условности. По наблюдению исследователя, когда детали одежды служат для идентификации личности с той ролью, которую определило человеку государство, можно говорить, что последнее «устанавливает эмблематические отношения с личностью. Естественный облик человека метонимически замещается его изображением, за которым закрепляется место в государственной системе» (Григорьева, 1987, с. 84)*.

Если для имперской идеологии бритье бороды казалось «мелочью» (что обосновывали в своих трудах Феофан Прокопович и Димитрий Ростовский), то для простолюдина оно сопрягалось с «подобием образа Божия в человеке» и имело сакральный смысл, нашедший свое отражение в иконографии моленного образа, лубка и гравюры. Необычно большая («лопатой») борода на староверческих иконах XVIII–XIX вв. св. Максима Грека, осужденного на московских соборах 1525 и 1531 гг. и не канонизированного официальной церковью, — своего рода знак правой веры и «знамя» против «лютерского» обычая брить бороды (ср.: Белоброва, 1958)**. Характерно, что «знак» бороды выступал на иконах святого зачастую в символическом сцеплении с его текстами о перстосложении и сугубой аллилуйе: на иконах XVIII–XIX вв. Максим Грек часто держит раскрытую книгу с текстами: «Сугубая глаголай аллилуя...» или «Совокуплением бо трех перст...». Об этом же свидетельствует и рассказ С.Ф. Моховикова о чуде, совершенном иконой с изображением Максима Грека. «Чудо новейшее преподобнаго отца нашего Максима Грека» повествует о событиях 1720 г. Старообрядец С.Ф. Моховиков, служивший сторожем Благовещенского собора Московского Кремля, стал подвергаться угрозам некоего подьячего Михаила Морсочникова: последний, будучи ревностным исполнителем петровского указа о брадобритии, угрожал обрить старовера. Тогда Моховиков, надеясь на заступничество Максима Грека, заказал его икону иконописцу Евстафию. Однако из страха перед властью Евстафий изобразил Максима с благословляющей рукой, сложенной не двумя, а тремя перстами. За это святотатство иконописец был страшно наказан преподобным: рука Евстафия немедленно отсохла (РГБ, ф. 310, № 338).

Надо полагать, именно с петровского времени образы Христа и святых на иконах все чаще становятся наглядным примером истинного подобия христианина, что оспаривалось церковью вплоть до конца XIX в. Так, митрополит Филарет (Дроздов) в свое время старался обосновать, что иконы не подтверждали запрещение Стоглава брить бороды, а лишь свидетельствовали, что «брадоращение достойно одобрения, потому что видим оное у святых и

*По документам Синода от 1723 г., «образцовое платье бородачам и раскольникам состояло из крашенинных нагрудника, ферези и однорядки и из сермяжнаго зипуна». При этом предписывалось, «чтоб те раскольщики и бородачи платье носили в зимнее и летнее время против онаго образца неотложно» (ОДДС, т. 2, ч. 2, № 1015, с. 285).

**Хотя надо отметить, что почитание Максима Грека как святого в старообрядческой среде возникло во второй половине XVII–XVIII в. уже после официального признания его памяти Московской патриархией. Официально же канонизирован лишь на Поместном соборе русской православной церкви 6–9 июня 1988 г.

«Также священная правила православным крестьянам всем возбраняют не брити брад и усов не постригати. Таковая бо несть православных, но латынская и еретическая предания греческаго царя Костянтина Ковалина, и о сем апостольская и отеческая правила вельми запрещают и отрицают».
Из постановлений Стоглавого собора (гл. 40).
Однако государство Петра I изменяет не только подобие Божие в изображениях святых, но и в реальном облике человека.



Облик святого на иконе — истинное подобие христианина.

25. Максим Грек. Поморские письма. Конец XVIII — начало XIX века. *Третьяковская галерея, Москва.*

24. Рисунок нагрудного знака «С бороды пошлина взята. 1725».





26. «Цирюльник хочет раскольнику бороду стричь». Лубок. Первая четверть XVIII века. *Музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва.*

27. Портрет «Олонецкаго купца сын Т.Т. Трифонов, от роду 28 лет». Литография. XIX век. *Музей истории религии, Петербург.*



Сынъ купца Трифанова отъ роду 28 лѣтъ.

самого Спасителя». «Иконы не говорят, — уверял он, — что брадобритие запрещено, а напротив, иконы св. великомучеников Георгия и Димитрия говорят, что оно не запрещено и что употребляемо было уже святыми» (Филарет, 1836, с. 325).

Старец Леонтий (он же — Иоанн Лукьянов), ходивший на православный Восток в 1701–1703 гг. с целью найти «доказательства» подлинности новогреческого благочестия, позднее говорил: «в их домах икон нет, с турками во всем смесилися». Соловецкие монахи в известной челобитной в свою очередь убеждали Алексея Михайловича, что «в Цареграде и во Иерусалиме конечное православные веры греческого закона агаряны насилие и погубление, и церквам Божиим запустение и разорение» (Барсков, 1912, с. 22). Это убеждение в «безблагодатности» по сравнению с Московской Русью всего остального мира, убеждение в «неподлинности» его иконы в связи со «смешением» и «переименованием» всегда сообщало символическому мышлению староверов особую окраску. Символ есть еще и «указание на некоторую область общей всем памяти» (Барсуков и др., 1987, с. 86). В этом смысле «старые символы» древних икон были «наполнены» конкретно-исторической мифологией, предопределившей особый исторический драматизм их «перевертывания».

СЛОЖНОСТИ ПЕРЕИМЕНОВАНИЯ: ТРАКТАТ О НОВОМ БЛАГОЧЕСТИИ

Исправление знаков старого благочестия на моленных образах (в дополнение «справы книжной») — одна из наиболее сложных проблем, с которой столкнулись сторонники нового обряда во главе с царем Алексеем Михайловичем. Чтобы заручиться массовой поддержкой верующих, староверам вменяли в вину не только непонимание сути реформ, но зачастую те же еретические и иконоборческие формулы мышления. Существенно, что первым шагом Никона в наступлении на вождей старообрядческой оппозиции было обвинение одного из них, Логгина Муромского, ни много ни мало, как *в похулении икон* Спасителя, Богоматери и святых. В июле 1653 г. в Москве состоялось заседание церковного собора. Из объяснений самого Логгина следовало, что еще в Муроме он как-то обвинил супругу воеводы в том, что на ее лице было много белил. На ее возражение — «ты, протопоп, хулишь белила, а без белил и образов не напишешь» — Логгин ответил: «Эти составы составляют иконописцы, а если на ваши рожи эти составы положить, то вы и сами не захотите. Да и Сам Спас и Богородица честнее своих образов». Этого было достаточно, чтобы отдать Логгина «за жестокого пристава», то есть посадить под стражу (цит. по: Карташев, 1959, т. 2, с. 152).

В официальных полемических сочинениях и указах относительно икон второй половины XVII–XIX в. можно обнаружить важную

для понимания народного религиозного чувства особенность: открыто о связи «ручного креста» и имени Спасителя с «неистовым подобием» моленного образа новообрядцы старались не говорить. Причем особенно это наблюдается в начальный период спора.

В этом плане интересно чуть подробнее остановиться на известном трактате Иосифа Владимирова («Послание некоего изуграфа Иосифа к цареву изуграфу и мудрейшему живописцу Симону Федоровичу»), который принято рассматривать в основном в эстетическом аспекте или с точки зрения его антипротестантской направленности (см., например: Дмитриев, 1953, с. 109–110; Бычков, 1992, с. 589, 591–593; Домб-Калиновская, 1990, с. 26). Правда, затрагивая этот аспект, Л.А. Успенский высказал сомнение по поводу «разумности» защиты иконы перед русскими людьми. «Но защищать и доказывать пользу иконы православным людям, тем более русским, — писал он, — значило ломиться в открытую дверь. На Москве в то время грешили скорее чрезмерным, а подчас даже искаженным почитанием икон, чем иконоборческим уклоном» (Успенский Л., 1989, с. 285). Но пользу *какой* иконы?

Трактат Иосифа Владимирова являл собой *трактат о новом благочестии*, поскольку речь в нем шла, надо полагать, прежде всего о *знаках нового обряда* на моленных образах, что означало для массовой веры одну из самых трудных проблем.

Как и приведенные нами выше сравнительные старообрядческие иконы-картины, трактат царского изографа, создававшийся в 1660–1666 гг., — типичный памятник барокко по организации своего текста, который подчинен законам риторики и нацелен на убеждение. Но если в сравнительных иконах амбивалентность символов представлена *открыто* и *наглядно*, то у Иосифа Владимирова она намеренно скрыта в противопоставлении подобия «хорошей» иконы подобию иконы «плохой»: *имя* иконы и *крестное знамение* намеренно нигде не упоминаются. «Зеркально» противопоставленные подобия обнаруживают как бы «завуалированную» идеологизацию. Хотя такие признаки «плохого» подобия, как «темновидность» (которой противопоставлен «свет»), «единообразие», «неподобность персонам святых», наконец, «любовь» народа к «плохим» старым иконам, сразу же заставляют подозревать, что речь идет о *переименовании символов*, то есть о самом *типе* иконы с определенной знаковой символикой.

В первую очередь это подтверждается рассуждением о «ревности» патриарха Никона о «живописании святых икон», который «благолепием наипаче тщится святыя церкви украшати и художество живописания не проклинает, а грубых и неистовых иконописцев не токмо латинских, но и русских плохих не похваляет...» (Овчинникова, 1964, с. 55). А также высказываниями Иосифа Владимирова о московском предании — о бытовании «истинных» образов только на Московской Руси, что было вполне созвучно при-



28. Сошествие Святого Духа. Москва. Иосиф Владимиров. 1666. Икона из церкви Троицы в Никитниках в Москве.

знанию сторонниками реформ «истинности» не только новогреческого обряда, но и новогреческих образов. Так, во второй части трактата («Ответ Иоаннови вредоумному») можно прочитать: «Речешь ли, только единым Русом дано писати иконы и тому единому русскому иконописанию покланятися, а от прочих земель икон святых не приимати, ни почитати сих» (Овчинникова, 1964, с. 45).

Все полемическое вдохновение автора нацелено на то, чтобы обосновать необходимость исправления «старой» московской иконы. В этой связи существенно, что аспект иконоборческой протестантской «ереси» затронут в трактате в соотнесенности с «пло-



Икона, написанная для официальной православной церкви после Большого Московского собора 1666–1667 гг.

29. Митрополит Алексий. Конец XVII века. *Музеи Московского Кремля.*

хими» подобиями того множества икон, которыми «знаставляли не только торговые шалаши и простаков домы, но и церкви». «А от сего, — делал вывод царский изограф, — большую причину обретающе Христоненавистнии еретицы, которые зазрость (т.е. зависть. — *О.Т.*) мают на святыя иконы их и тем паче всех вин уничтожают християн» (Овчинникова, 1964, с. 40).

«Неистинность» подобия старой иконы поясняется чаще всего плохим письмом и «неискусством» деревенского иконника. Но заметим, она же поясняется и «несходством» с греческими «преводами»: «Многия русския письма с самыми греческими з добрыми преводами не сходятся, новые со старыми и *старые с новыми* многа имеют разнства, ибо древние образы за многовременное прехождение стареются и смягнут» (курсив мой. — *О.Т.*) (Овчинникова, 1964, с. 25).

Отождествление «темновидных» старых икон с иконами ветхими и испорченными позволяет автору найти обоснование их исправления и даже уничтожения в святоотеческом предании, которое, если вспомнить, действительно, не воспрещало уничтожение старой стершейся иконы. Об этом одинаково говорили как Феодор Студит, так и Иоанн Дамаскин (ср.: Зэндлер, 1987, с. 49). Еще епископ Кипрский Леонтий, возражая иконоборцам на обвинение иконопочитателей в поклонении материи, говорил о допустимости сжигания старых досок: «У нас не поклоняются образам и иконам, и фигурам святых как богам. Ибо если бы мы поклонялись дереву иконы как Богу, то, конечно, поклонялись бы и остальным деревьям и не сжигали бы икон, как часто бывает, когда образ изглажен» (цит. по: Дамаскин, 1913, с. 422; см. также: с. 383). Нормы бытового благочестия, а порой и сама церковь нередко окружали момент уничтожения иконы дополнительными ритуалами. Как на православном Востоке (Ланген, 1990, с. 65), так и на Руси чаще всего предписывалось использовать старые доски для растопки и приготовления мирра. Еще чаще в народе боялись сжигать иконы: их пускали по воде вверх ликом или же суеверно хоронили на кладбищах, в чем, кстати, особое благоговение перед иконой проявлял сам царь Алексей Михайлович. По сообщению Павла Алеппского, царь настоял зарыть в землю те «неправильные» западные иконы, которым патриарх Никон выкалывал глаза и которые он разбивал
(илл. 45) о плиты церковного пола (Алеппский, вып. 3, с. 136–137).

Ничего не говоря о знаковом содержании старого «неистового» подобия, Иосиф Владимиров делал упор на возможность его уничтожения, выступая тем самым как бы против суеверий: «Ты же, безумный, того не знаешь, яко не токмо плохописные или живописные неистовые подобия скребати достоит, но еще и сожигати обветшивыя иконы, глаголется во христианском ответе против Паписка жидовина, бывша во Иерусалиме при Софронии патриархе. Сице речено, толико ни древо, ни живописание богочтем, ибо многожды иконы обветшавшия или затреныя сожи-

гаем и другия творим к воспоминанию благому святых» (Овчинникова, 1964, с. 56). Важным для автора в этом смысле было сослаться и на постановления Стоглава, предписывавшего поновлять иконы (там же, с. 25–26).

Намного сложнее Иосифу Владимирову было решить вопрос о чудотворности старых и «плохих» икон. Истинность старых подобий доказывалась, по мнению староверов, открывавшимися от них чудесами. Поэтому, говоря о них, царский изограф мог лишь наставлять в необходимости писать иконы «добрым мастерством»: «Егда и знамения некая бывают от таких неистовых письмен, то нам не в оправдание пред [не]лицемерным судиею будет, безстрашие бо и презорство, же ведая своего владыки и Христа пречистый и подобозрачный образ его божественны, грубо и неистово писати» (там же, с. 34, ср. с. 36–37).

И наконец, только в одном месте трактата царский изограф почти прямо говорит, что «плохо» написанная икона не является подобием Христа. В этом он видит опасность подмены истинного образа ложным: «Тако ж и о иконах святых опасно внимати. Не всяк образ или обличие без разсуждения довлеет церкви приимати, но разсмотряти егда Христов есть или святых его, егда ли праве и добре написан будет, таковый приемлется» (там же, с. 40–41).

* * *

Сопоставление трактата Иосифа Владимирова с другими памятниками того времени подтверждает мысль, что реформа благочестия на первых порах весьма осторожно затрагивала народный моленный образ, что, в частности, вытекало из Царского указа 1669 г., запрещавшего деревенским иконописцам села Холуй заниматься иконописным ремеслом. В этой связи не случайно, на наш взгляд, и самое первое упоминание в трактате Иосифа Владимирова наиболее крупных по тем временам центров народной иконописи — Палеха, Холуя и Шуи (Овчинникова, 1964, с. 33). Именно в них крестьяне писали *тысячами* моленные образы со старой символикой, которые в эстетических трактатах второй половины XVII–начала XIX в. определяются как «темновидные», «плохописанные», «неистовые» и т.п.

При анализе указа царя Алексея Михайловича (Забелин, 1850, с. 83–85) бросается в глаза, что в его первом *черновом* варианте понятие «неистового» иконного письма непосредственно связывается с двуперстным благословением, хотя в *чистовом* отпуске это же благословение («ручной крест») *уже не упоминается*. Иначе говоря, официальные власти явно опасались заявлять открыто о необходимости исправления знаков старого обряда на народных иконах.

Так, *в первом черновом отпуске* царский указ гласил, что «на Москве и в городах учинить заказ с великим подкреплением, чтоб



Как можно предположить, эта обнаруженная во Владимирской области икона являет собой один из примеров тех простонародных, «неистовых» «суздальских» писем, о которых говорилось в трактате Иосифа Владимирова и Царском указе 1669 г. Однако имя «ІИС ХС» и архиерейское благословение Христа («ручной крест») отвечают уже нормам нового благочестия.

30. Господь Вседержитель. «Суздальские» письма. Конец XVII — начало XVIII века. *Частное собрание, Москва.*

священного и иноческого чину их паствы всяких чинов мирские люди, мужеска полу и женска и от младенцов, которые идут к возрасту, *ручной крест имели по прежним древним правилом и по преданию Святых Отец и по нынешнему в сего освященного собора взысканию крестилися тремя персты согбенно, как наперед сего крестилися неведением»* (курсив мой. — *О.Т.*). Затем сразу шла речь о надзоре за иконописцами, об их «добром мастерстве», которое противопоставлялось письму «неистовому»: «да на Москве же и во градех указал Великий Государь иконописцом учинить заказ с великим подкреплением, чтоб они иконное художество пи-

сали самым добрым мастерством такожде и своей братье иконописцом приказывали писать против своего же добраго мастерства и зная в том писме и лицах и составах размер; а которые иконописцы на Москве и в городах, иконное художество пишут неистово и тем людем Великого Государя указ сказать, чтоб они незнающия люди впредь иконного художества не писали, для того чтоб доброе писмо с неистовым смесно не было».

Когда же речь заходит о Холуе, все сомнения рассеиваются. Государь опасается, что крестьяне, писавшие огромное множество икон с двуеперстным благословением, будут продолжать их писать и впредь: «Да иконописцом же, которые ныне живут в Суздальском уезде в селе Холую и тем иконописцом Великого Государя указ сказать, чтоб они впредь иконного писма не писали. А о *кресте* (курсив мой. — *О.Т.*) сказать им Великого Государя указ, как о том писано выше сего». И все. В этом черновом тексте не объясняется, почему холуянам запрещено писать иконы. Можно только догадываться. Зато непосредственное объяснение мы найдем во втором черновом тексте, а также в окончательном варианте. Эти оба текста практически совпадают, и о двуеперстии в них уже не упоминается: «К тому же еще в некоторой весе Суздальского уезду, иже именуется село Холуй, и того села Холую поселяне неразумеющи прочитания книг божественного писания дерзают и пишут святыя иконы безо всякого разсуждения и страха, их же честь святых икон по божественному писанию не первообразное восходит. А те поселяне от неразумия то воображение святых икон пишут с небрежением».

Примечательно, что вместо «заказа о ручном кресте» согласно «нынешнему всего освященного собора» говорилось с тревогой, что «на Москве и во градех и в слободах и в селех, и в деревнях объявились многие (неискусные) иконописцы, и от неискусства воображение Святых икон пишут не против древних преводов и тому их неискусному учению многие последуют и у них учатся, не разсуждая о воображении Святых икон» (Забелин, 1850, с. 83–85).

В «Беседе о почитании икон святых» Симеона Полоцкого проблема *имени* образа была поставлена более открыто, видимо, потому, что этот текст был подан царю Алексею Михайловичу еще накануне Большого Московского собора и, как полагал Ю. Дмитриев, было не исключено, что он на нем обсуждался (Дмитриев, 1953, с. 110).

Требуя надписания на иконах имени Христа согласно новому обряду, Симеон Полоцкий указывал, что «довлеет же ко почитанию святых то, аще по чину изобразуют человечество Христово, и его божественная действа, с *подписанием чинным*, а несть нужда конечная живоподобия» (курсив мой. — *О.Т.*). В отличие от Иосифа Владимирова, отождествлявшего старое знаковое подобие образа с плохим письмом, Симеон Полоцкий был более кон-

кретен, подчеркивая, что «нелепо пишемыя иконы» «безчестья святым не деет: токмо художничее неискусство являет». Для него как «живописный», так и «неживописный» образ Христа «негли едва един живому лицу Христа обрящется подобен».

Известно, что Симеон Полоцкий хвалил и поддерживал «живоподобие» тех художников, которые были способны писать в новой по тем временам светотеневой манере. Но суть для него заключалась в том, что «тем же довольно есть нам во образех святых усмотряти, да будут по чину *церковному* писани, аще и не суть по изяществу совершенному художества живописцев начертати» (курсив мой. — *О.Т.*)*. В полном соответствии с начавшимися реформами Симеон одновременно полагал, что «злохудожество обхудити подобает»: деревенским иконникам надо было или запретить заниматься ремеслом, или «велети да тщатся умети лучше писати».

*В этой связи примечательно, что сам Иосиф Владимиров был скорее сторонником не «живописной», а традиционной иконописи

В отличие от Иосифа Владимирова, Симеон считал, что уничтожать иконы со старой символикой — «дело весьма есть иконоборческое». Такие иконы надлежало у верующих только отбирать и исправлять: «А надзирателие умнии кроме всякаго бесчестия сицевыя образы в честном месте заключают: дабы людем мало разсудным о нелепом изображении не соблазнятися. Убо не иконы обхуждати, и чести их лишати достоит. Но злохудожество хухнати, и *во исправление приводити*» (курсив мой. — *О.Т.*) (Былинин, 1985, с. 288–289).

* * *

В официальных полемических сочинениях XVIII–XIX вв. нападки на старую икону как важнейшую основу доказательств староверов истинности старого благочестия будут продолжены. Так, в «Розыске» Димитрий Ростовский пытался пояснить вопрос о «боготворении» иконы, в связи с чем писал: «Почитаем мы иконы святыя, лобызаем, покланяемся им, но не боготворим, не сказуем, яко икона есть Бог, но изображение подобия Христова, или Богородична, или коего святого». «Старая икона, то их вера» — один из главных полемических тезисов автора, на основе которого он обвинял староверов в идолопоклонстве, поскольку, по его мнению, те «в вещество зримое и осязаемое верили, и дело рук своих боготворили». Отстаивая, что старая икона не может служить доказательством правой веры, автор называл «Брынские раскольнические скиты» «демонскими гнездами», что, конечно, не способствовало переубеждению ревнителей «древлего благочестия» (Ростовский, 1855, с. 13, 9, XIII).

Несколько в иной плоскости решал проблему знаков на старой иконе митрополит Филарет (Дроздов), пытавшийся показать, что на «истинно древних» иконах изображалось не двуперстие, а

именословное благословение. По его мнению, на «истинно древних» иконах именословное благословение порой изображалось «искусно и ясно», а порой — не совсем отчетливо, что и позволяло староверам принимать его за двуеперстие. «Посмотри, — обращался он к староверу, — в Киевском Софийском соборе древние мозаические и, следовательно, никакой поправкой не измененные благословляющие руки святых Иоанна Златоуста и Григория Чудотворца: в них нельзя не приметить именословного перстосложения потому, между прочим, что мизинец представлен поднятым, а не пригнутым». И в другом месте: «Несправедливо также говоришь, будто каким перстосложением благословляешься, таким и креститься должно. Сего мнения нет ни в каком достоверном писании: а принадлежит оно к выдумкам, писанным в Стоглаве простотою и невежеством». Двуеперстие же, по мнению митрополита, стали изображать на иконах (одновременно исправляя «истинно древнее» перстосложение) только после Стоглавого собора (Филарет, 1836, с. 322–323).

Однако «новая вера» утверждалась в народном сознании не так-то легко. Люди хотели верить, что те иконы, перед которыми они привыкли молиться, вполне могли помочь им спастись. Ни богословские тонкости, ни «археологические» рассуждения об «истинной» и «неистинной» древности образа чаще всего не убеждали. Тем более что уже от Аввакума установка на спасение «простой» и «немудреной» верой становится доминирующей чертой старого благочестия. «Ибо школы непознахом и грамматики и риторики и философии ненавыкахом и видехом, что есть риторика и философия» (ОР РГБ, ф. 17, ед. хр. 117, л. 175) — по такому клише заканчивался не один староверческий «вопросник» об иконах, где приводилась почти одна и та же «система» доказательств в пользу знаков истинных, ведущих к спасению, и знаков ложных, ведущих к погибели.

III. В БЕЗБЛАГОДАТНОМ МИРУ

Апокалиптический испуг перед превращением Московского царства в царство безблагодатное, царство сатаны — один из сложных моментов русской истории и культуры. Здесь напрашиваются внутренние аналогии схожим процессам в Западной Европе: подъему демонологии и демономании в эпоху барокко и начала Просвещения, когда, как полагают исследователи, европейская культура утратила свою «светоносность» и обнаружила «дисгармоничность». Но в России (как и везде) эти тенденции имели свои особенности. Более того, поиск одной или нескольких причин лишь облегчил бы глубину произошедшего срыва в массовых религиозных чувствах.

Раскол, видимо, впервые серьезно зафиксировал особую предрасположенность глубинных пластов коллективного бессознательного к довольно легкой уязвимости со стороны внешних, «событийных» ритмов истории. Все говорило за то, что «модели», опускавшиеся в океан массового сознания, могли доходить до дна довольно легко, почти «без потерь». Но столь же быстро и неожиданно они могли «возмутиться» и столкнуться с верхней рябью событий. Стоило реформаторам затронуть знаковые структурообразующие формулы, на которых эта модель держалась, — произошел взрыв с колоссальными последствиями. С одной стороны, коллективная чувствительность сразу же сообщила утопической теме «Третьего Рима» еще бóльшую значимость, с другой — стала быстро «рассеиваться» в сектантской религиозности и в характерных для Нового времени системах благочестия с их опорой на личную праведность.

Религиозный индивидуализм староверов явился отражением общих перемен в ощущении человеком самого себя. Для реформатов достоверность Бога обеспечивалась главным образом *верой;* произошло отпадение от церкви, и повысилось значение личной праведности. Однако Вл. Соловьев не случайно назвал «отеческое предание» староверов «протестантизмом местного предания» по сравнению с западным протестантизмом «личного убеждения». На первый план в области веры и благочестия на Руси выступили не столько «отеческие истоки» и «возврат к апостольским временам», сколько местные русские обычаи, сложившиеся в эпоху Стоглава (Соловьев, 1966, с. 251–252).

В этом пункте скрывались глубокие различия национальных религиозно-психологических систем, в которых обряд и икона играли абсолютно противоположную роль.

В протестантизме иконы отвергались как «пережиток суеверий», как символы, не имеющие особого отношения к откровению Бога и нисхождению Его благодати на мир, как даже символы вредоносные, языческие. В ситуации же раскола иконы приобрели функцию своеобразного, как сказал бы М. Вебер, выделения аристократизма избранных к спасению. Суть сложившейся в России ситуации видится в том, что икона, бесспорно очень важная в системе культурных и социально-религиозных ценностей предыдущего периода, становится еще более важной в последующий период, хотя сами эти периоды и на официальной поверхности, и в значительной степени в сознании людей того переломного времени резко противопоставлены друг другу. Сохраняя связь с исходной ситуацией (системой «уставного благочестия» и моделью «Третьего Рима»), икона вводилась в более широкий и интенсивный культурный контекст, в котором она еще больше расширяла свое значение. Икона стала принадлежать к идеологически определенным понятиям, у нее появилось свое особое культурно-историческое пространство в системе утопии.

Мысль о том, что императорская Россия является царством Антихриста, определила многие черты старообрядческого почитания икон. Одна из них — отказ от почитания изображений царей и императоров в старообрядческих церквах и моленных. Начиная со второй половины XVII в. этот отказ вступает в контраст с сакрализацией монарха в официальном православии, когда императорский культ постепенно вводится в обиход синодальной церкви (ср.: Живов, 1989, с. 146–151).

В официальных православных храмах уже во второй половине XVII в. появляются иконы с изображением царских персон. В дальнейшем они могли быть представлены в образах тех или иных святых. Так, например, Екатерина II распорядилась изобразить себя в образе св. Екатерины для заказанного ею нового иконостаса Успенского собора во Владимире, и иконы св. Екатерины в образе реальной императрицы получают в конце XVIII – начале XIX в. широкое распространение. Не останавливаясь сейчас подробно на этом вопросе (мы еще к нему вернемся в третьей главе), отметим только, что к началу XIX в. государственная мифология настолько проникла в сакральную сферу традиционной духовности, что это вынудило Александра I попытаться изменить положение. 5 ноября 1817 г. всем епархиальным архиереям был разослан указ, в котором император выражал сомнение по поводу сакрализации своей персоны: «В последний мой проезд по губерниям в некоторых из оных должен был, к сожалению моему, слушать в речах, говоренных духовными лицами, такие не совместные мне похвалы, кои приписывать можно Единому Богу» (ОР ГММК, ф. 3, ед. хр. 5, л. 23).

Альтернативное старообрядческое благочестие неизменно считало изображения царей и императоров в качестве сатанинских и языческих, что, с одной стороны, дает повод расценивать восприятие старообрядцами европеизированной русской культуры как культуры языческой и тем самым сатанинской (ср.: Живов, Успенский, 1984, с. 219–220), но, с другой — обнаруживать устойчивую логику понимания «предательства» православного царя и через это отречение — «богооставленности» императорской России. Так, в тех толках и сектах, в которых учение об Антихристе и эсхатологизм оказались наиболее живучи, сопротивление культу императора обнаруживало крайние формы. По наблюдению правительственного соглядатая (первая половина XIX в.), настоятель Преображенского кладбища Семен Кузьмин распорядился все «иконы, изображающие царя даже в древнем его одеянии (но со скипетром и державой), поставить по боковым стенам в часовнях для того, чтоб на них никогда никто не молился — ибо поклонение образу, имеющему изображение самодержца, по учению Семена Козьмина, — богопротивно». В следующем донесении подчерки-

валось, что федосеевцы питают «ненавистное чувство к государю и вообще к царственному дому от времен царя Алексея Михайловича». Это «чувство» заставляло внимательно отслеживать все знаки, относившиеся к персоне императора; в донесения попали наблюдения о церемонии коронации Николая I. Федосеевцы заметили, что при короновании он надел священные бармы — символ патриаршего сана, тем самым «похитив его» и «покорив церковь»; хотя при этом он не надел также далматика — «одежды священной, в которую облачался его родитель император Павел». Отсюда делался вывод, что Николай I «обличил себя Антихристом» (ДДЗ, ЧОИДР, 1885, кн. 3, отд. V, с. 54; 1886, кн. 1, отд. V, с. 133–134). Наконец, П.И. Синицын уверял, что в моленной Преображенского кладбища даже находилась «картина с изображением императора в образе Антихриста» (Синицын, 1896, с. 21).

В массовом сознании сложилось убеждение, что реформы патриарха Никона навеяны Антихристом.



31. Никон беседует с дьяволом. Миниатюра из старообрядческой «Повести о ерархе нашем Никоне». Начало XX века. *Библиотека Академии наук, Петербург.*

За всем этим стояла сложная реальность. Со времен Алексея Михайловича проблема Антихриста имела как бы две стороны. Укорененность этого мотива в христианской системе миропонимания всегда могла отягощаться столкновением глубинных пластов сознания с «поверхностной» конъюнктурой.

Как уже показано, в христианской системе идей существовала прочная связь между *идеей знака* и *идеей верности*, и эта связь имела во многом определяющий характер (Аверинцев, 1977, с. 123). С этой точки зрения неверность Алексея Михайловича знакам старого обряда не могла не осмысляться иначе как посягательство на веру. Более того — как борьба против христианской веры. На втором же уровне — на уровне столкновения с «событийными» ритмами истории — идея верности православного царя получала уже дополнительное усложнение идеей особой харизмы его персоны и всего царства в целом. Вспомним в этой связи еще раз Соловецкую челобитную, в которой пытавшиеся переубедить царя монахи обращались к нему: «точию де ты, един всей вселенней владыка и блюститель де ты непорочные християнские [веры], самодержавный и великий государь царь, *благочестием всех превзыде*, и вся благочестивая [во твое] государство собрашася, и третий Рим благочестия твое государство, Московское царство, именоваша» (курсив мой. — *О.Т.*) (Барсков, 1912, с. 22). Обрыв этой «сверхпрочной» связи знака и идеи верности, то есть отречение царской

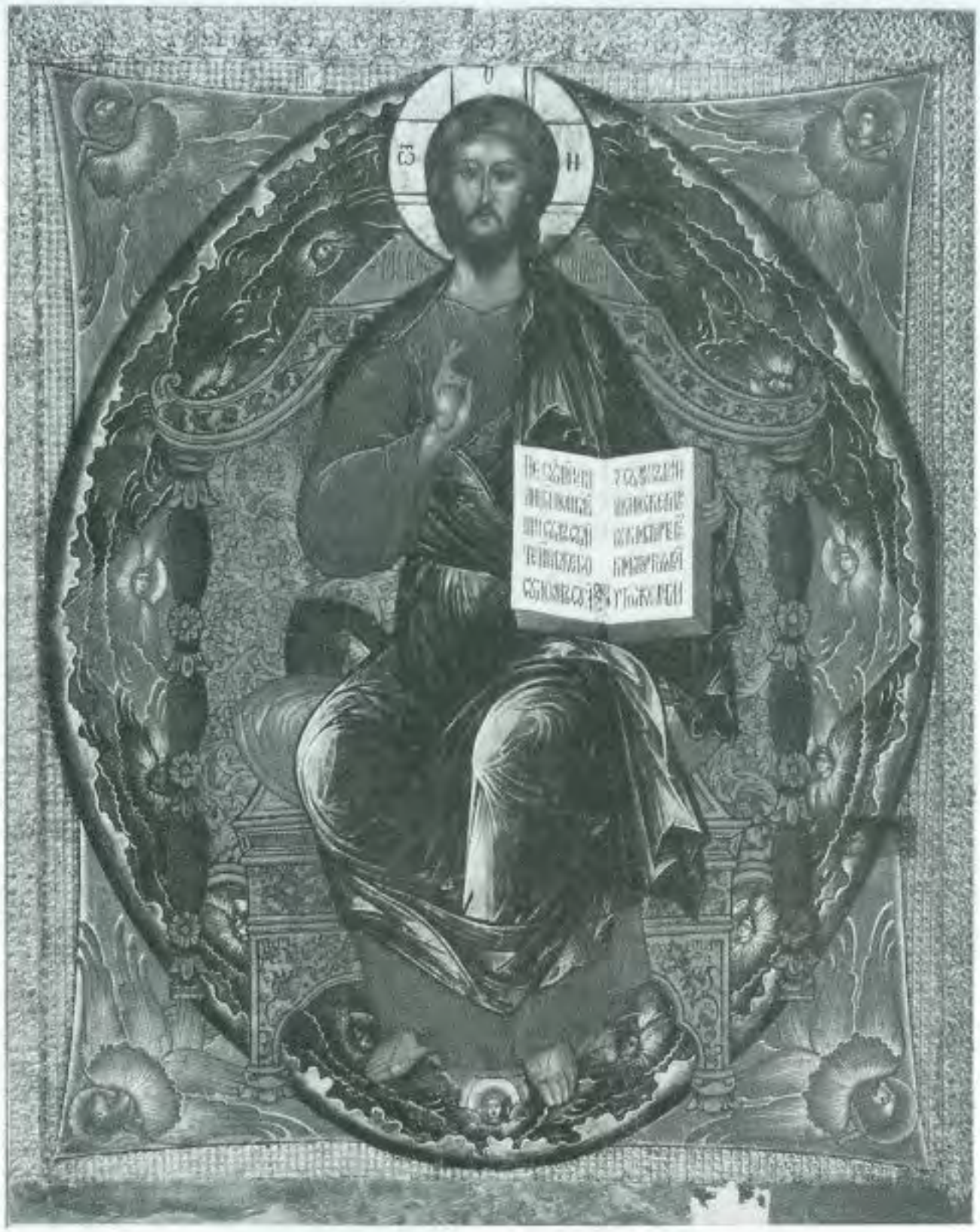
персоны от старого благочестия, тянул за собой целый комплекс тяжелых следствий, поскольку, напомним, устойчивость формул и стереотипов всегда рождала у верующего ощущение прочности существующего миропорядка.

Если уж царь как живой символ и наместник Христов на земле отказывался от идеи верности знакам присутствия харизмы на Русской земле — значит, на ней утверждалась власть Антихриста. Все творимые отныне чудеса оказывались для такого дуалистического сознания ложными. Степень возможности стяжания благодати значительно затруднялась, она вообще могла быть сведена на нет (например, у «нетовцев»). В религиозных символах и, в частности, в иконах видели не «окна в тот свет», а лишь намеки и знамения присутствия Антихриста. Тем более это могло касаться изображений самого Алексея Михайловича и Никона. Отсюда *(илл. 31)* учение об Антихристе получило в народном сознании укорененность и вариативность. Оно постоянно возбуждалось этой идеей, соотнося ее с очень широким кругом целеположений. Отсюда же вытекал огромный корпус иконописных памятников и полемических текстов как внутри самого старообрядчества, так и в ответ со стороны официальной церкви. Иными словами, время «большой длительности» в истории восприятия царства особой харизмы характеризовалось различными ритмами, и в истории ментальности они постоянно обнаруживали диалогизм относительно «событийных циклов».

Раскол сильно поляризовал коллективное сознание. Сторонники реформ шли по дороге утверждения жизнелюбия и к провозглашению основополагающей ценности земного существования. Противники же сделали выводы, враждебные по большей части всему земному и преходящему, и остались духовно глухи к требованиям нарождавшейся тогда новой культуры и светской системы ощущений. В связи с этим общим для всех староверов было усиление эсхатологических чаяний и острое ощущение «близкого конца», переживание «последних времен». Люди уходили в скиты и монастыри отнюдь не с теми же побуждениями, что в эпоху раннехристианского монашества и пустынничества. Они уходили туда, дабы избежать вечного проклятия, которое пропитало атмосферу официального благочестия.

Массовое сознание стало жить страстным ожиданием Страшного суда. С рубежа XVII–XVIII вв. все более начинают появляться *личные*, небольшие моленные образы того Страшного суда, каким его воспринимали по рассказу евангелиста Матфея, содержавшего, по наблюдениям специалистов, почти полную концепцию потустороннего мира. Конец времен стал разыгрываться перед глазами человека ежедневно и многократно: он в детальнейших формах и сценах был представлен на небольшой иконе, наподобие той, которая показана на илл. 34. Небесная судебная

Раскол в церкви усилил эсхатологические настроения: массовое сознание стало жить страстным ожиданием Страшного суда. Образы «большой» и «малой» эсхатологии сосредоточиваются в «красном углу» крестьянской избы, частном пространстве человека.



32. Спас в силах. Конец XVIII века. *Музей истории религии, Петербург.*



33. Адское чудовище. Рисованная религиозная картинка. Середина XIX века. *Исторический музей, Москва.*

34. Страшный суд. XIX век (цв. табл. 28). *Музей истории религии, Петербург.*





35. Христианин, ангел-хранитель, дьявол и «мир». Рисованная религиозная картинка. Конец XIX века. *Исторический музей, Москва.*

процедура взвешивания душ архангелом Михаилом сопрягается здесь с противопоставлением ада и рая (праведники отделяются от грешников) и накладывается на идею второго пришествия. В притче о Страшном суде в Евангелии от Матфея мы читаем: «Когда же приидет Сын Человеческий во славе Своей и все святые Ангелы с Ним, тогда сядет на престоле славы Своей, и соберутся пред Ним все народы; и отделит одних от других, как пастырь отделяет овец от козлов; и поставит овец по правую Свою сторону, а козлов — по левую» (Мф. 25; 31–33).

(илл. 34; цв. табл. 28)

К этой же теме примыкали иконы Воскресения Христова с Двунадесятыми праздниками, средник которых занимало Воскресение и Сошествие во ад, а также иконы Вседержителя. Образы Спаса на небесном престоле отражали апокалиптическую идею конца времен по описанию Иоанна Богослова (*илл. 32*). На других иконах престол не изображался; Господь Вседержитель держит раскрытую книгу со словами: «Приидите ко Мне все труждающиеся и обремененные, и Я успокою вас; возьмите иго Мое на себя и научитесь от Меня...» (Мф. 11; 28–29). Это совмещение в одном моленном образе (или двух образах, стоявших рядом) «большой» и «малой» эсхатологии (Страшный суд в конце истории и суд сразу после смерти человека) — один из парадоксов средневекового христианского сознания. На Западе уже в XII–XIII вв. появилась иконография, которая накладывала евангельскую концепцию Страшного суда на апокалиптическую концепцию конца времен (Гуревич, 1987, с. 43). Однако существенно, что на Московской Руси все эти образы потустороннего мира все более *начинают сосредоточиваться в повседневном микромире человека* именно на рубеже XVII–XVIII вв. Драма небесного судебного заседания переместилась из пространства церкви в «красный угол» крестьянской избы.



36. Смерть Феодоры и видение мытарств души. Рисованная религиозная картинка. Вторая половина XIX века. *Исторический музей, Москва.*

С актуализацией темы Страшного суда усилился культ ангела-хранителя. Достаточно вспомнить «Запечатленного ангела» Н.С. Лескова, чтобы почувствовать его роль в системе старообрядческого благочестия и усиление личного отношения к посмертному суду. Поскольку «мир» попал во власть дьявола, стал «заблудшим», подобно блудливой девице (часто олицетворявшей «мир» на старообрядческих лубках), ангел-хранитель оберегал ста-

ровера от самого окружающего мира. При этом ангела-хранителя
(илл. 35) считали не только покровителем благой смерти (на Западе в этой роли выступал еще св. Иосиф), но и ангелом, записывающим в особый список добрые дела человека, которые на Страшном суде должны были сыграть решающую роль. Именно от ангела-хранителя должен был узнать о земных деяниях бессмертной души архангел Михаил. Тема мытарств начинает активно разрабатываться в лицевых синодиках XVII в., а позже и в отдельных религиозных картинках. На старообрядческом рукописном лубке «Смерть св. Фе-
(илл. 36) одоры и видение мытарств души» (иллюстрация сюжета из жития св. Василия Нового, написанного его учеником Григорием) неизвестный художник изобразил ангела-хранителя у постели святой принимающим ее душу. Рядом стоит скелет, символизирующий неизбежность смерти и навевающий размышления о тщете земной жизни, о необходимом «презрении к миру», а также посланники дьявола, ведущие список грехов человека. Тут же мы видим процедуру взвешивания души святой и апокалиптическую сцену Страшного суда, на которой святая душа уже припадает к ногам Небесного Царя. В другом лубке — «Судьба праведника и грешника» — использован тот же барочный прием зеркального отражения, что и в рассмотренных нами выше старообрядческих сравнительных иконах-картинах. Если в судьбе грешника торжествуют



37. Судьба праведника и грешника. Рисованная религиозная картинка. Конец XVIII — начало XIX века. *Исторический музей, Москва.*

посланники Антихриста, то в судьбе праведника — ангел-хранитель, представляющий на судебные весы «добродетель», которая «пренеможе нечестие». *(илл. 37)*

Меняющееся личностное сознание как бы заручалось новыми стереотипными образами, приспосабливаясь к эсхатологическим ощущениям эпохи. Образ ада как места вечных мучений и пыток был характерен и для западной системы барочной иконографии. В нашем же контексте существенно, что образ адского чудовища изображался зачастую на религиозных старообрядческих картинках как *самостоятельный символ.* Находясь в одном сакральном пространстве с моленными иконами Страшного суда и Воскресения и вступая с ними как бы «в диалог», он был рассчитан на то, чтобы еще больше насторожить сознание. Ожидание «века конца» выливалось в ожидание эсхатологического возмездия — судебного небесного заседания во главе с Христом, на котором бы «судим был каждый по делам своим» и осуществились бы слова старцев из Апокалипсиса: «...и пришел гнев Твой, и время судить мертвых и дать возмездие рабам Твоим; пророкам и святым и боящимся имени Твоего, малым и великим, и погубитьгубивших землю» (Ап. 20, 13; 11, 18). *(илл. 33)*

На бесчисленных старообрядческих иконах Господа Вседержителя Царь Небесный как будто «замещал» на земле («в безблагодатном миру») православного харизматического царя, что, конечно, не умаляло божественного достоинства Верховного судии. Просто зыбкость границы естественного и сверхъестественного делала это вполне возможным. Распространенность в народе иконы Господа Вседержителя, по наблюдению Г. Федотова, аналогична распространенности в духовных стихах наименования Христа «Царем Небесным» (Федотов, 1991, с. 33). Поскольку же реальный мир воспринимался царством сатаны, он воспринимался и *местом мучений,* требовавших скорейшего справедливого разбирательства. Не случайно, что идея власти и воплощения Антихриста оказалась одной из самых захватывающих и поляризующих коллективное сознание. Она же значительно усиливала эгоистический аспект спасения. «Толкование Апокалипсиса, — доносил еще в середине XIX в. правительственный наблюдатель за Преображенским кладбищем, — убеждает федосеевцев в пришедшем уже Антихристе, и они непоколебимо уверены, что одни их общины будут избавлены от гнева Божия» (ДДЗ, ЧОИДР, 1886, кн. 1, отд. V, с. 125).

* * *

Проповедь о явлении Антихриста в лице конкретного человека поддерживалась в начале XVIII в. на Керженце среди последователей Кузьмы Андреева. Антихрист отождествлялся с Петром I. Эти умонастроения усиливали как петровские реформы, так и известные Всешутейшие соборы, учрежденные Петром. Во главе их

Слава Креста Господня



Слово Св. Иоанна Златоустаго, како лице свое крестити.

Мнози убо невѣгласи махающе по лицу своему рукою творяще крестятся, всуе труждаются. Зане ничтоже исправляютъ истово креста на лицѣ своемъ, тѣмъ бо маханiю бѣси радуются. А еже кто крестится истово, поклавая руку свою на челѣ, и на животѣ, и на десномъ рамѣ, и потомъ на лѣвомъ: то Ангели, зряще веселятся, истиннаго Креста воображающа на лицахъ ихъ. Ангелы Господни на нихъ тогда входящiя въ Церковь Господню со страхомъ и трепетомъ, да лице кто пришедъ въ Церковь стоитъ со страхомъ и со умилениемъ поклонение творя ко Образу Божiю, той восприимет отпущение грѣховъ и милость Божiю. Аще ли безъ страха таковый большiй грѣхъ получитъ, отходитъ. Тѣмже и мы вникнемъ въ Церковь строимъ со страхомъ, чающе отъ Бога великiя милости въ сей вѣкъ и въ будущiй. Емуже слава, честь и поклонение и вовѣки вѣковъ. Аминь.

был поставлен пьяный Никита Зотов, бывший учитель царя, с титулом Иоанникиты, «патриарха презбургского, яузского и всего Кокуя». Членам «собора» были розданы должности экклезиархов, дьяконов и т.п., сам царь принял должность протодьякона. Кроме того, был также князь-папа со своей коллегией кардиналов, и князь-игумен, в чем, помимо издевательств над патриаршим саном, исследователи справедливо видят антипапистскую направленность в аспекте контаминации Петербурга и Первого Рима (Лотман, Успенский, 1982, с. 242). Но для нас важно подчеркнуть, что для народного сознания все это были знаки не столько открытого переворачивания, сколько снятия оппозиции сакрального и мирского, а отсюда — наиболее убедительного перевоплощения православного царя.



В ответ петровские нововведения пародировались в старообрядческих лубках, которые их зашифровывали и высмеивали. Система образов, охватывавшая небо и божественных персонажей, дополнялась особой иконографией земли, в которой зачастую ожидали справедливого возмездия за страшные грехи. Таковы были «Драка Бабы-яги с крокодилом», «Немка верхом на старике», «Посвящение в целовальники», «Раскольник и цирюльник», «Бес в Риме». Наконец, это знаменитое «Котово погребение», опубликованное Д.А. Ровинским в шести разных изданиях, одно из которых содержало указание на день смерти Петра I (Ровинский, 1881–1893, Атлас, вып. 1, № 167). Ликвидация Петром патриаршества (особая чтимость которого среди староверов отразилась в многочисленных изображениях первых патриархов русской церкви (Иткина, РРС, 1992, с. 148, кат. 111), указы Петра о запрещении отдельных сюжетов икон, крестных ходов с иконами и т.п. настойчиво утверждали в коллективном сознании аналогию с эпохой иконоборчества. В точке нарушения «русской симфонии» «царства» и «священства» нередко мыслилась *икона: в Петре видели Антихриста, поскольку в нем видели еще и иконоборца.*

Большинство беспоповцев придерживалось идеи о воцарении Антихриста «духовного» и «невидимого». К ним относились те федосеевцы, которые в начале XVIII в. жили в Польше, а потом — в Вязовской волости и в Выговской пустыни. По наблюдению

В иконографии религиозного лубка крестное знамение как главный знак отступления от истинного благочестия неизменно соотносилось с темой Антихриста.

38. Слово Иоанна Златоуста как лице свое крестити. Литография. 1875. *Российская Государственная библиотека, Москва.*

39. Слово Иоанна Златоуста о страхе Божии. Цветная литография. Конец XIX века. *Российская Государственная библиотека, Москва.*

П.С. Смирнова, Феодосий Васильев высказался о «духовном», а не о «чувственном» явлении Антихриста уже в 1701 г. в своем увещании держаться раскола. «Ныне тому 43-е лето, — писал он, — как у нас, в Московском государстве, в церквах Божиих благочестия не стало и истиннаго чтения и пения. А Антихриста уже впредь не ожидайте в чувство, но по сему разумейте: егда Христос на землю явися, и с человеки поживе, не царствовал он чувственно на земле, — тако и Антихрист не имать в чувство быти». Сопоставление Антихриста с Христом делалось на основании, что сын погибели может во всем уподобиться Сыну Божьему. В 1707 г. Феодосий Васильев написал опровержение на официальные полемические сочинения — «Знамения происшествия Антихриста» митрополита Рязанского Стефана и «Ответ краткий о рождении Антихриста» митрополита Новгородского Иова, в котором власть Антихриста уже конкретизировалась и понималась как *отступление от веры*, в силу чего Антихрист явился в мир и царствовал. Для подтверждения концепции отступления Феодосий ссылался на авторитет Иоанна Златоуста (ответ на вопрос об Антихристе), а также расхожую со второй половины XVII в. символику вычисления года Большого Московского собора (1666) как апокалиптического числа сатаны (1000) и зверя (666). По этим вычислениям, предшествующим этапом захвата мира силами зла староверы рассматривали Брестскую унию (1596 г.), а знамением Антихриста — проникновение знаков западного христианства в официальную православную церковь.

Как и для ранних учителей старообрядчества, царство Антихриста для Феодосия Васильева начиналось на Западе, откуда распространялось на Восток, а после 1666 г. — на Русь. «Вот, по исполнении 1666 г., — уверял он, — царство Антихриста распространилось и на Руси. Это видно уже из того, что Никоном здесь введены ереси именно латинской веры. Таковы, например, четвероконечный крест, имя "Иисус", именословие и особенно троеперстие» (Смирнов, 1909, с. 163, 165–166, 173–174; см. также: Иродионов, 1890, с. 10). Выделение троеперстия как главного знака отступления от истинной веры сразу сообщилось иконографии беспоповщинских лубков, самыми распространенными среди которых были иллюстрации к поучению Иоанна Златоуста о крестном знамении. Включая выписи из Пролога и печатного катехизиса патриарха Филарета, они изображали сцены молитвы мирянина перед иконой Христа. Присутствующие тут же бесы и ангел-хранитель наглядно поясняли грех и добродетель. Троеперстие записывалось в книгу грехов — «кто крестится неистово, тому маханию беси радуются», а двуеперстие — в истинный завет с иконой Спасителя (ср.: ДДЗ, ЧОИДР, 1885, кн. 3, отд. V, с. 54). Отсюда, по словам очевидца, все старообрядческие иконописцы «по раскольнически пишут всеподражательно, и имя Иисусово и руки

с сложением противным на всяких иконах, повсюду разсевающе как можно» (Яковлев, 1888, №7, с. 476–477).

В контексте всего этого круга идей особенности почитания образов были неотделимы от вопросов о священстве и церкви и связанного с ними сокращения числа таинств. Именно в этой зависимости происходило искаженное почитание иконы, строгость бывшего московского благочестия отзывалась в строгости сектантской.

В икономии спасения таинства и сакраменталии играли важнейшую роль. С XII в. на Западе, а вскоре и на Востоке установилось семь главных таинств. Через них человеку сообщалась невидимая Божья благодать. В Священном писании таинства имели значение сокровенной тайны, непостижимой даже для ангелов, и вместе с тем того божественного домостроительства, которым спасался человеческий род. По учению церкви, таинства имели по крайней мере три важнейших признака. Первый из них заключался в богоучрежденности таинства. Так, три важнейших таинства — причастие, крещение и покаяние — были установлены самим Христом.

Другие таинства (миропомазание, брак, рукоположение и елеосвящение) упоминались в апостольских посланиях и творениях отцов церкви. Вторым признаком таинства считался видимый символ, которому усваивались нетварные божественные энергии и через который призывалось благословение Божие на человеческую жизнь. Их учреждение несло на себе исторический опыт церкви. Наконец, третьим свойством таинства церковь рассматривала обоживающее назначение — способность благодати возродить образ Божий в человеке, очистив его от греха. Через таинства вновь совершалось единение человека с Богом (ср.: Успенский Н., 1970, с. 198, 200, 202).

Как известно, сокращение числа таинств у протестантов и особенно их отношение к евхаристии определили и их отношение к почитанию икон.

Согласно учению православной и католической церквей, Христос субстанционально присутствует в святых дарах. Евхаристический образ есть сам Христос. Признание реального Боговоплощения в святых дарах обусловливает с точки зрения иконопочитателей и возможность изобразимости Христа на иконе, хотя последняя и не является самим Христом. Икона есть лишь место некоего присутствия, поскольку, как объяснял Иоанн Дамаскин, «не во всем же совершенно подобен образ первообразу, то есть изображенному; но одно есть образ, а другое — изображенное, и различие их совершенно ясно, хотя и то и другое представляют одно и то же» (Дамаскин, 1913, с. 399).

Поскольку Цвингли и Кальвин принципиально ставили под сомнение субстанциональное присутствие Христа в евхаристии (Ми-

хальский, 1989, с. 286–287; см. также: Морев, 1904, с. 24–25), постольку они были наиболее последовательными противниками всех икон, а также культа Богоматери и святых. М. Лютер допускал со своей стороны реальность пресуществления святых даров. Отсюда, при всем снижении для лютеран значения моленных образов, в отдельных лютеранских церквах они все же допускались, и прежде всего — образ Тайной вечери как образ божественного установления евхаристии, а также Распятие (о значении Распятия см.: Кюнг, 1982, с. 372–374). Однако реальность пресуществления святых даров ставилась Лютером в зависимость от «чистоты» веры в Христа; отсутствие же «незамутненной» веры отнимало у святых даров их благодатную силу*.

Таинства и особенно евхаристия расценивались Лютером как символы принадлежности верующего к обновленной христианской церкви. Они связывались с принципиальными идеями, и прежде всего с «sola fide» — идеей спасения только верой, которая наряду с теорией несвободы воли выдвигалась Лютером против католической концепции «заслуги». Отсюда в протестантизме произошло радикальное переосмысление благодати. Если раньше благодать являлась главным образом эффектом церковных таинств, то теперь она стала более соотноситься с *личным переживанием* Христа. В религиозных чувствах произошел резкий перелом в сторону их индивидуализации.

Выступление на первый план проблематики непосредственного общения верующего с Богом без посредничества церкви на первый взгляд сближало этику спасения отдельных старообрядческих толков и сект с протестантизмом, что и отметил Вл. Соловьев. Идеи избранничества, согласуясь с идеями неравенства религиозной харизмы, явно пропитали духовный климат исхода Средних веков; они цепко захватили общие умонастроения и легли в основу новых моделей благочестия и поведения.

Однако в западном протестантизме человек устанавливал с Богом персональные отношения, в частности, в силу божественного предопределения воли, идея которого и привела к «расколдовыванию» мира, оказав столь существенное влияние на характер развития европейской цивилизации. В противоположность этому в старообрядчестве индивидуализация религиозных переживаний обусловливалась прежде всего потерей церковью и «царством» особой харизмы. Радикального концептуального пересмотра благодати, таинств и в первую очередь евхаристического символа в старообрядчестве не наблюдалось. Отсюда сокращение числа таинств (или их полное отсутствие) и появившееся в этой связи особое почитание икон выступили в сложных отношениях с идеями *безблагодатности окружающего мира.*

В беспоповщине, где учение об Антихристе получило наибольшее распространение, таинства сокращались до минимума (креще-

*Известно, что, отвергая сотериологическое значение моленного образа, Реформация в отдельных своих течениях обнаруживала преемственность с давней и сложной традицией иконоборчества. Радикальные проявления последнего всегда были характерны в основном для сект дуалистического и манихейского характера, отрицавших благодатную основу творения, а отсюда — и человеческую природу Христа, что исключало его присутствие в евхаристическом символе и его изобразимость. К ним, как правило, относят павликиан и их последователей: патаров, богомилов и альбигойцев. Типологически близкие явления можно было найти в дореформационную эпоху в так называемых библейских и евангелических течениях, к которым относят возникшую в XII в. на юге Франции секту вальденсов, сторонников проповедей Виклифа в

ние и покаяние) или же отрицались совсем («нетовщина»)*. Поскольку же в поповщине апокалиптика не принимала крайних форм, в ней признавались все таинства и велась борьба за их полноту (поиски архиерея). Отношение к моленному образу сразу отразило эту вариативность старообрядческой этики спасения. Так, если в поповщине разрешалось принимать иконы от «иноверных» иконописцев при условии сохранения в них старой дониконовской символики (ЭС, т. VII-а, с. 689), то в беспоповщине строгость уже возведена в степень. Здесь мы сталкиваемся с самыми неожиданными проявлениями веры и почитания образов.

* * *

Выделившиеся в беспоповщине в конце XVII в. «Спасово согласие» (или «нетовщина») и во второй половине XVIII в. «рябиновщина» представляли собой как бы крайние точки осмысления благодати образа в народной икономии спасения. В опоре на учение об «истреблении» Антихристом в миру всей «святыни» рябиновцы отрицали все таинства, а самые радикальные среди них — и все иконы. Рябиновец спасался лишь молитвой. Его моленный дом — четыре выкрашенные черной краской стены, четыре черных «безблагодатных» квадрата, символизировавшие «ничто», пустоту, безблагодатность окружающего мира. И лишь один знак, восьмиконечный крест без изображения на нем распятого Христа, и обращенная к этому кресту уже встречавшаяся нам традиционная краткая и частая молитва — «Господи, помилуй!» — могли помочь спастись. На фоне наполненности иконами моленных домов других староверов и былой сакрализации иконами мира Московской Руси здесь перед нами символическая инверсия. Апокалиптический испуг соединился в народном благочестии с логиками суеверного почитания образов. Примечательно, что в отрицании икон рябиновцы на первый план выставили ту самую проблему «замутнения» благодати образа, которую впервые поставили на Стоглаве, затронув вопрос о возможности изображения на иконах «цари и князи и святители и народи, которые живи сущи» (Стоглав, 1985, с. 304).

Б.А. Успенский заметил связь мотива почитания рябиновцами креста без изображения на нем распятого Христа (по той причине, что «Христос с креста был снят») с таким же почитанием Распятия у некоторых сторонников никоновских реформ. По донесению Никиты Добрынина на суздальского архиепископа Стефана, последний будто утверждал, что «не делом християне на кресте распятие Господа Бога и Спаса нашего Исуса Христа пишут, и не подобает християном распятие Христово писать» (Успенский Б., 1987, прим. 135, с. 214). В аспекте нашей проблемы в данных парадоксах важно прежде всего подчеркнуть, что «незамутненная» благодать образа — то, что все время тревожило народное

Англии XIV в., а также чешское гуситство конца XIV–первой половины XV в. Опора всех этих движений не на Священное предание, а на Священное писание, особое понимание откровения и евхаристического символа исключало почитание икон (см.: Успенский Л., 1989, примеч. 8, с. 75; см. также: Михальский, 1989, с. 286).

*«От дьявола же Христова таинства не совершатся», — можно прочитать не в одном беспоповщинском сборнике XVIII–XIX вв. (см., например: ОР РГБ, ф. 17, № 324, л. 41 об.).

сознание, и своими корнями эта мыслительная конструкция уходила, конечно же, в «священный быт» Московской Руси.

Еще в XVI в. существовал обычай, согласно которому каждый верующий имел в церкви свою собственную икону, перед которой другим лицам молиться не разрешалось под страхом наложения епитимьи (Рущинский, 1871, с. 44–45). В этой связи иконы нередко подписывали, о чем можно судить по иконе «Благовещение» XVI в. из коллекции Н.М. Постникова, экспонировавшейся на археологической выставке в Москве в 1890 г. На оборотной стороне доски она содержала надпись: «Предсимъ образомъ молица московский купец Филипъ Елисеевъ Бавыкинъ» (Постников, 1890, с. 22, № 392). По причине опасности «замутнения» благочестия иконы оберегали и от «сглаза» иностранцев: Иоанн Перштейн, по его собственным словам, добивался специального разрешения, чтобы посмотреть в церкви икону Николы (Перштейн, 1876, с. 3).

Судя по сообщениям архимандрита Павла, некоторые рябиновцы допускали в своем культе иконы и не почитали только отдельные сюжеты, в которых они усматривали «замутнение», вроде изображения «посторонних» и «по историческому воспоминанию» лиц: сакральная сфера жестко сопротивлялась вторжению «мирского»*. Так, иконам Распятия не поклонялись по причине изображения на них воинов-распинателей, а также солнца и луны, отождествляя такое поклонение с язычеством. По этой же причине не почиталась икона «Вход в Иерусалим», на которой Спаситель изображался на осляти: «животному не должно поклоняться». Наконец, особый страх вызывали иконы с изображением «нечистой силы», например «Воскресение Христово и Сошествие во ад» с видом адского чудовища (Павел, 1885, с. 67–68), а также иконы Страшного суда.

Перевозбужденное религиозным страхом сознание в любой момент могло проявить амбивалентность. М. Фуко удачно заметил, что спасение — это бинарная система: оно находится между жизнью и смертью и представляет собой «орудие перехода» от зла к добру (Фуко, 1991, с. 299). Поэтому технический аспект спасения в народном сознании постоянно подвергался сомнению, которое часто выливалось в желание «очистить» сами средства спасения от злого начала: в нем видели смертельную опасность для будущего души. Не случайно, что допустимость изображения на иконах «антихристовых сил» постоянно затрагивалась в староверческих вопросниках об иконах. Известны также случаи их уничтожения, записывания или старательного «исключения» из системы изображения. Так, в одном из сборников из иллюстраций «Великого Зерцала» неизвестный ревнитель благочестия вырезал все фигуры «нечистых сил» (Державина, 1965, с. 104). В беспоповщинском сборнике из собрания Е.В. Барсова содержится типич-

*Совсем другой стороной сектантской религиозности было наделение какого-либо малоизвестного для народа образа «обращенным» сакральным смыслом. По описанию А.И. Яцимирского, икона «Душа чистая», на которой «душа» олицетворялась «девицей преукрашенной, равной ангельскому естеству», в одной из сект Псковской губернии служила как богородичная икона «какой-то Малашки» — очередной новоявленной «богородицы» (Яцимирский, 1907, с. 527–528).

ный вопрос о том, можно ли поклоняться образам святых угодников, на которых «по прилучаю пишутся волы и кони, змии, и луна, и солнце и звезды, по прилучаю и дьявол пишется»? Со ссылкой на святость «древних» икон автор-составитель давал утвердительный ответ (ОР РГБ, ф. 17, ед. хр. 117.1, л. 166).

Как и рябиновцы, последователи «Спасова согласия» считали принятое у других беспоповцев совершение мирянами двух таинств — крещения и покаяния — кощунством. Так как, по их мнению, благодать была «взята» на небо, они отрицали все таинства и богослужение. Это упование на «Спасову милость» и нехватка средств стяжания благодати привели к тому, что изображениям на иконах стали приписывать функцию священника: сторонники «глухой нетовщины» перед иконами совершали исповедь и вычитывали скитское покаяние (ЭС, т. XXXI, с. 145). Причем заметим, что отдельные тексты скитского покаяния предполагали постоянное присутствие благодати лишь с самим участником покаяния или молитвенного акта, что вполне согласовывалось с усилением религиозного индивидуализма и эгоистического аспекта спасения: «Аще бы гди не твоя благодать, покрыла мене грешнаго повся дни и нощи и часы, то уже бых аз окаянный погибл аки прах пред лицем ветра» (ОРКиР НБ МГУ, Ветк.-стародуб. собр., ед. хр. 579, л. 2). По сообщению П.В. Синицына, у федосеевцев было даже заведено стричь волосы маковиц на головах, «чтоб удобнее могла сходить на них благодать» (Синицын, 1895, с. 151).

В обрядах беспоповцев-«мельхиседеков» икона наделялась способностью пресуществлять святые дары. Поскольку, как и для прочих беспоповцев, священство для них «прекратилось», а евхаристия продолжала рассматриваться главным средством соединения с Христом, члены секты (нарушая новозаветное положение о вечном священстве Христа по чину Мельхиседека) признали себя имеющими «мельхиседеково священство» и придумали особый чин приношения бескровной жертвы. По их понятиям, Мельхиседек, царь Салимский, встретивший Авраама, когда тот возвращался с победоносной войны против союза четырех царей, не был поставлен во священники, но приносил Богу хлеб и вино в жертву*. Поэтому «мельхиседеки» ставили *перед иконами* хлеб и чашу с вином; потом молились; «служили» вечерню, полунощницу и утреню по Уставу или Псалтыри. Рукой хлеб не благословляли, поскольку это было позволено только хиротонисанному священнику: тайна пресуществления хлеба и вина (или воды) происходила исключительно благодаря иконе (Павел, 1885, с. 70).

*В христианской иконографии Мельхиседек часто выступал как прообраз христианского священника.

В тех толках беспоповщины, где определенный набор таинств все же признавался необходимым, усиление роли образа в икономии спасения выражалось в необычайной строгости его почитания. В неприятии «осквернённых» новообрядцами икон эсхатологическое сознание беспоповцев часто доходило до крайностей: они сжигали себя вместе с иконами. Так, в 1693 г. под предво-

дительством Василия Емельянова староверы в числе 200 человек захватили Пудожский погост; в церкви прежде всего *омыли иконы*, после чего стали совершать богослужение. Когда же пришли «государевы люди», они заперлись и сожглись (ЭС, т. XXVI, с. 295; Сапожников, 1891, с. 34–37).

Эта же строгость (граничившая порой с одержимостью) вносила антагонизм внутрь беспоповщины. «Филипповцы», или «старопоморцы» (последователи старца Филиппа, совершившего вместе со своими соратниками акт самосожжения в моленном доме в 1743 г.), отказывались молиться за царя и расходились с другими беспоповцами по вопросу принятия сакральной монограммы «І.Н.Ц.І.». Спор имел принципиальное значение, поскольку, по убеждениям «филипповцев», именно с этой титулатурой явилась «новая никонова вера»: «Никон же патриарх в Ставрове монастыре крест постави, и на нем перво вообрази в России сия І.Н.Ц.І. буквы: откуду и на многих крестах по всей России сия буквы восприяша». То, что эта титулатура пришла из Малороссии «от латын яве во униятское отступление на образах и в книгах их вкупе с обливаемым крещением и со именем Іисус явишася», а также то, что в борьбе с этой «новой верой» огромное число ревнителей благочестия «гонимо быша и великая страдания от патриарха Никона претерпеша», — все это делало позицию «старопоморцев» непримиримой. Более того, в отличие от многих других староверов, они отказывались почитать икону Богоматери «Всех Скорбящих Радости» по причине ее явления в 1688 г., то есть после патриарха Никона (ОР РГБ, ф. 17, Е.В. Барсов, № 343, лл. 36 об.–38).

(илл. 40)

(цв. табл. 4, 18)

В отличие от «филипповцев», «федосеевцы» сохраняли предание Феодосия Васильева и, напротив, почитали св. крест только с титулатурой «І.Н.Ц.І.», за что получили дополнительное название *«титловщины»*. Почитание образов с данной титулатурой подтверждалось после смерти Феодосия известными «польскими статьями» федосеевского собора 1752 г.: «Веровати и поклонятися животворящему кресту Христову с надписанием титлы, о славе Ісус Христове, еще сице: І.Н.Ц.І., или на дщице написанном ІС ХС. Заедино почитати и поклонятися; а еже кто не поклоняется таковым крестом, таковаго от церкви отлучать» (Павел, 1885, с. 61, 49).

В почитании Распятия старообрядцы старопоморского толка расходились и с поповцами. Кресты-Распятия, которые отливались в одном из центров поповщины — подмосковном селе Гуслицы, обязательно содержали в верхней части изображение Саваофа и Святого Духа в виде голубя и ту же четырехлитерную надпись «І.Н.Ц.І.». Этим они отличались от беспоповщинских литых Распятий, допускавших в верхней части только изображение Нерукотворного Спаса и надпись: «Царь Славы Исус Христос Сын Божий».

40. Изображение Распятия с титулатурой «ІНЦІ». Рисованная религиозная картинка. Конец XIX века. *Исторический музей, Москва.*

В отличие от поповцев, беспоповщина намного строже относилась также к тем иконам, которые писали не только новообрядцы,



но и иконописцы других толков. Именно в их среде развивались идеи очищения металлических моленных образов огнем, наблюдалась концентрация внимания на известных положениях старописьменной Кормчей относительно икон, вроде текста «О иконах иже от рук неверных написанных не приимати» (см.: ОР РГБ, ф. 17, № 343, л. 42–42 об.), который, судя по отзывам путешественников XVI–XVII вв., неукоснительно выполнялся на Московской Руси.

То, что тень Антихриста постоянно настораживала их сознание, говорит популярность в их среде сочинения дьякона Федора «О познании Антихристовой прелести», которое не забывали ни в XVIII, ни в XIX в. Одна из главных мыслей Федора заключалась в том, что Антихрист мог явиться *«отступными иконами»*, в которых «нечестие» с «благочестием» будет смешано и распознать последнее окажется не так просто. Сатана непременно придет (или уже пришел) и «седе окаянный не в капищном храме, но в Божией церкви, на месте святем, не идолом возглагола, но богомерзким еретичествы и многообразными *отступными иконами* (курсив мой. — *О.Т.*), некими трупы, мертвыми человеческими телесы, рекше нечестивыми людьми, к раззорению правды мучительством и богопротивством возглагола к своему нечестию покоряющих, и ими на поклонение себе приведе, непокоряющихся же смертию осуди избавити». Опасение случайно «напасть» на образ Антихристов усиливалось сложностью или даже практической невозможностью его распознания. «Нечестие» Сатаны удивительно «пестрое»: он «сплете нечестие с благочестием», а следовательно, и «иконы святыя с богомерзкими образы, и, скращенне рещи, каяждо бо святыня нечестивая близ себе имеет и сквернение, по образу пестраго зверя-рыся». Понять, где «нечестие», а где «благочестие», невозможно в силу того, что «разделити же лицемерие от лукавства не мощно, понеже пестрота зверина по существу его сраслену имать в себе крепость и сплетено нечестие с благочестием носит» (Пустозерская проза, 1989, с. 252, 254).

Рассуждая о «летописном лжепророке», поп Лазарь в своей «Сказке о духовном деле святейшего патриарха Иоасафа» также напоминал о том, что апокалиптический зверь Иоанна Богослова соотносим с *иконой:* «имай два рога, подобна агньчим», «се есть потаенная лесть в добродетели», «и еже есть образец, иже и икона наречется» (Барсков, 1912, с. 58–59).

В этом свете особый интерес могут представлять факты распространения среди православных крестьян так называемых «адописных» икон, о чем писали в начале 1870-х годов столичные и провинциальные газеты. В 1873 г. в селе Стецовке близ города Чигирина местный священник, освящая принесенную ему одним крестьянином фольговую иконку, случайно разбил стекло, которым она была покрыта, и тогда под загнувшейся фольгой все присутствовавшие увидели изображение дьявола со следующей надписью: «Поклонись мне семь лет — будешь мой на веки». После проведенной местными властями проверки аналогичного типа ико-

ны были обнаружены в селах Мордве, Бужине, Шабельниках, Топиловке, Верещеках и других местах. На некоторых из них вместо дьявола нашли наклеенные на оборотной стороне фольги газетные карикатуры, изображавшие человека с собачьей головой, турка с трубкой во рту и т.п. (МВ, 1873, № 169, с. 3). В ответ на все эти факты Н.С. Лесков оставил нам интересную статью в газете «Русский мир». По его наблюдениям, такого типа иконы распространялись не только в юго-западных губерниях России, но «почти повсеместно»; автору «доводилось видеть и слышать о них от очевидцев в губерниях Пензенской, Орловской, Полтавской и Харьковской, а также неподалеку от Москвы». Причем скрытые изображения «нечистых сил» оскверняли не только фольговые иконы, но и писаные иконы на досках для простонародья, на которых дьявола рисовали под красочным слоем, на левкасе. Более того, такие изображения Н.С. Лесков обнаруживал только на *новообрядческих* иконах: «...чортики встречаются только на дешевых и неискусных иконах так называемого "фряжского" письма которые ни один старовер за иконы не приемлет и поклоняться им почитает за грех». На этом основании в статье делался вывод о намерении староверов «оторвать народ от поклонения иконам нового *фряжского* письма», которые они и называют «адописными»: «подписанный снизу на грунте такой иконы чортик есть как бы печать, удостоверяющая несомненность адского происхождения адописной иконы» (РМ, 1873, № 192. Н. Лесков «Адописные иконы», с. 1–2; ср.: Толстой, 1976, с. 310). Короче, речь шла об особой «игре» в нераспознание «антихристовой прелести», в то «сплетение нечестия с благочестием», которое постоянно укоренялось в массовом сознании.

САКРАЛИЗАЦИЯ ИКОНОПИСЦА

В контексте всех этих настроений выгорецкий архиктитор Андрей Денисов развивал положения о почитании в безблагодатном миру только тех икон, которые пишутся иконописцами «правой веры». Некая староверка Прасковья Федоровна никак не могла найти в Священном писании и «святых книгах», что надлежит «испытовати иконописцев веры и жития их». Не могла она понять и того, почему нельзя почитать те иконы, которые хотя и написаны иконниками, не принявшими «святого крещения» (здесь, вероятнее всего, имелось в виду перекрещивание), но сами по себе «зело хитры», «правильны» и «на честь истинному Богу учинены». Судя по рассуждениям Андрея Денисова, опасность нарушить чистоту благочестия и принять «еретический» образ за «истинный» заключалась в безграмотности паствы, в «неведении». Если староверка не умеет «просодии прямо писати», путается в «родех, видех и падежех», то как она может судить, что «правильно» или «неправильно» в сложной символике образа? Ведь много икон писано по новым латинским образцам. Лучший выход — «испытать

веру» иконописца, чтобы не принять образ Антихриста за образ Христа. В подтверждение этого Андрей Денисов ссылался на Стоглав, Симеона Фессалоникийского (переведенного Евфимием Чудовским) и авторитет апостола: «еретика человека по первом и втором наказании отрицайся» (Смирнов, 1909, приложение, с. 079–080, вторая пагинация). Опасение «напасть на образ Антихристов» в «безблагодатном царстве» обусловливает *сакрализацию иконописца.* Здесь мы находим развитие древнерусской традиции со значительным усилением этого мотива, о чем свидетельствует огромный корпус текстов (в основном беспоповщинских), включая иконописные подлинники.

* * *

М. Вебер заметил, что у М. Лютера в понятии «beruf» (призвание) заключена оценка, согласно которой выполнение долга в рамках мирской профессии рассматривалось как наивысшая задача нравственной жизни человека. При всем отличии «протестантизма местного предания» от «протестантизма личного убеждения» напрашивается любопытная аналогия: среди других профессий только иконописцам староверы ставили задачу нравственно-религиозного подвига. Хотя сразу же следует отметить корректирующую это положение деталь: иконописание понималось не мирской, а сакральной профессией. Как мы помним, святоотеческая традиция подлинными иконописцами считала святых отцов, т.е. тех, кто видел мир святым, кому принадлежали откровения, наследуемые иконографическими схемами. Техническое же исполнение последних принадлежало «мудрым» ремесленникам (ср.: Флоренский, 1985, с. 224, 234). Особенность древнерусской традиции, видимо, заключалась в том, что она чрезмерно сосредоточила сознание на взаимозависимости святости иконного ремесла и модели поведения мастера. «Благоговение перед иконой, — замечает С.С. Аверинцев, — унаследовано Русью от Византии; но Русь сильно возвысила иконописца. Приписывая иконе святость, Византия не ожидала от иконописца святости» (Аверинцев, 1991, с. 58). Для беспоповцев мир лишился благодати и священства. Поэтому если раньше иконное дело и священнослужение взаимодополнялись, в традиционном сознании порой даже отождествлялись, то после раскола на иконное дело как бы переносилась та «доля» служения Богу, которая до него отводилась священнослужению. Отсюда решающим условием благодати образа и его святости и могли выступать, по Андрею Денисову, не столько каноничность иконы, сколько *житие мастера,* его «совесть», которая ставилась в зависимость от «чистоты» веры. Отсюда же особое внимание в Новое время и к тем текстам, которые возвышали иконописца, требуя от него святости, в частности к появившемуся во второй половине XVII в. «Сказанию о святых иконописцах», которое ча-

сто включали в староверческие иконописные сборники и вопросно-ответные сочинения. Что могло в нем останавливать сознание? Видимо, главное — это святость иконного ремесла, от которой в немалой степени зависела, как полагали, сила и благодать образа. Икона, написанная святой и благословенной рукой, имела необыкновенную силу — силу чудотворения. Поэтому сакрализация иконописца предполагала «соработничество Богу» как в плане божественного онтологического дара — особого призвания, так и в плане аскетики — практической науки о стяжании Св. Духа.

В «Сказании» активно развивались мотивы призвания и избранности иконописцев, взаимозависимости святости ремесла и столь важного для сознания староверов мученичества за веру, наконец, мотив связи чудотворений икон на Русской земле с «благословенной рукой» русских святых, отличившихся своими подвигами. Мотив призвания традиционно пояснялся сказанием о Луке-иконописце, который первым написал образ Богоматери, а также легендой о проповеди не только словом, но и образом св. Мефодия. По легендарному тексту читатель (будь он простым мирянином или иконником) должен был усвоить, что сила проповеди Мефодия на Русской земле зависела исключительно от того, что он был иконописцем: у него был опыт писания образов еще до начала его проповеди с братом св. Кириллом в славянских землях. Поэтому, придя на Русскую землю, первое, что сделал Мефодий, — написал икону, которая оказалась решающим условием принятия св. Владимиром православной веры: «Прииде и в русскую землю написа... образ второго пришествия Христова в лицах и воздаяние праведным Царствие Божие и райския селения... И вси крестишася словяне и русь и болгары»*.

То, что писание икон — это удел избранных, становилось ясно и потому, что иконы писали святые цари. В контексте сакрализации монарха — довод весьма существенный. Так, например, «святый благоверный царь Мануил Палеолог гречин писаше многия иконы святыя своею рукою тщанием и в любви». Он написал «Спасов образ на престоле сядяща и со евангелием и благословляющею десницею, зовомы Спас златая риза, к себе вбожницу постави и моляшеся с верою».

Писание образов — это подвиг, освященный еще и в страшные времена иконоборчества, когда иконописцам жгли руки и разбивали, положив на икону, головы. В контексте гонений на старообрядцев и запрещений писать иконы по «старому чину» здесь актуализировался мотив мученичества за веру. Ведь святой епископ Лазарь пострадал от царя Феофила, иконоборца, лишь за то, что написал образ святого Иоанна Предтечи, «велми чюдну зело». Феофил «повеле ему обе руце отсещи и в темницу воврещи и бысть до смерти царевы и потом освобожден бысть царицею Феодорою». В «Сказании» среди русских святых иконописцев — мучеников за веру мы не находим. Зато среди них есть *безвинные*

*В петровское время в верхах сложилось парадоксальное убеждение, что этот образ Страшного суда — алтарь «Страшный суд» работы Х. Мемлинга (ок. 1473 г.) в костеле Девы Марии в Данциге. Известно, что Петр I его даже хотел выменять.

жертвы. К ним относится преподобный мученик Адриан Пошехонский, который написал много чудотворных икон. Он «бысть убиен от разбойников» в своей пустыни. На моленных образах его *(илл. 42)* неизменно изображали рядом с иконой.

По «Сказанию», почти все иконы, которые писали русские святые, считались чудотворными. Святой Петр, митрополит Московский и всея Руси чудотворец, «писаше многия святыя иконы». Еще во времена игуменства в Спасском монастыре им был написан образ Богоматери, который он поднес святому митрополиту Максиму. И по смерти святителя был глас Петру от того образа: сама Богоматерь благословляла его на митрополичий престол. Иногда название икон «чудотворными» опускается, хотя и подразумевается. Например, святой «предивный и чюдный» Макарий, митрополит Московский, «писаше многия святые иконы». О другом же святом, Афанасии, говорится, что он «многия святыя иконы писаше чудотворныя». То же самое относится и к святому Феодору чудотворцу, архиепископу Ростовскому, племяннику св. Сергия Радонежского. Будучи архимандритом Симонова монастыря в Москве, он написал икону преподобного Сергия «чюдную». «Обретение» Русской землей чудотворных икон представляется автору «Сказания» крайне важным, и об этом он упоминает не раз: «Преподобный отец Григорий Печерский, иконописец киевский, много святых икон написал чюдотворных, яже здя в российской земли обретаются». Автор включает в «Сказание» и рассказ Печерского патерика о помощи ангелов печерскому иконописцу-чудотворцу Алимпию, который «многия чюдны иконы писал и ангели Господни помогаху и писаху образы яко ученицы его быша...». Наконец, иконописец, чьи иконы все чудотворные, — это Андрей Рублев: «Преподобный отец Андрей Радонежский иконописец прозванием Рублев, многия святыя иконы написа все чюдотворныя...» Со ссылкой на Стоглав автор напоминал, что писать иконы надо «с его писма, а не своим

Святой иконописец Петр подносит написанную им икону митрополиту Максиму.



41. Клеймо иконы «Митрополит Петр с житием» из Успенского собора Московского Кремля. 80-е годы XV века.
Музеи Московского Кремля.

умыслом всем» (ОРКиР НБ МГУ, Ветк.-стародуб. собр., сб. С.Ф. Моховикова, л. 13–18).

В аспекте сакрализации иконописца текст «Сказания», который мы только что цитировали по сборнику С.Ф. Моховикова, в староверческих *иконописных подлинниках* дополнялся набором других текстов, составлявших ту вступительную часть подлинника, которая была характерна только для русской традиции. Повсюду в христианском мире иконописцы использовали те или иные образцы, передававшие схематичную характеристику святого или священного события и ограждавшие мастера от исторически неверного представления об образе. Такие образцы существовали как в Византии, так и на Западе. В византийской традиции требование строго придерживаться тех древних образцов, которые «открылись» святым, лежало в основе всего церковного искусства. О структуре подлинника позднего средневековья можно судить на основе известной Ерминии монаха Дионисия из Фурны, найденной и опубликованной Порфирием Успенским (Порфирий, 1868). Современные исследования показывают, что, хотя рукопись относится к периоду между 1728 и 1733 гг., она может представлять собой компиляцию более ранних текстов, которые в свою очередь основывались на более древних источниках (Рестль, 1967, с. 193)*.

В отличие от русских иконописных подлинников (распространившихся вскоре после Стоглавого собора), в Ерминии мы не найдем специальных глав, развивавших тему святости иконного дела и затрагивавших проблему личности мастера. По Ерминии, иконник предварял свой труд молитвой, в которой, осознавая свою ответственность, он лишь просил Бога о помощи в богоугодном деле: «...Владыко, Боже всяческих, просвети и вразуми душу, сердце и ум раба Твоего (имярек), и руки его направи, во еже безгрешно и изрядно изображати жительство Твое, Пречистыя Матери Твоея, и всех святых, во славу Твою, ради украшения и благолепия святыя Церкви Твоея, и во отпущение грехов всем, духовно покланяющимся святым иконам, и благоговейно лобызающим оныя, и почитание относящим к Первообразу. Избави же его от всякаго диавольскаго наваждения, егда преуспевает в заповедех Твоих, молитвами Пречистыя Матери Твоея, святаго славнаго апостола и евангелиста Луки и всех святых. Аминь» (Порфирий, 1868, с. V–VI).

Среди просмотренного нами значительного числа староверческих иконописных подлинников (конца XVII – начала XX в.) лишь в одном нам удалось обнаружить молитву, которую, видимо, ежедневно повторял иконописец. В ней он просил о милости Божией в деле своего спасения: «Помилуй Гди Иисе раба своего имярек избави его всякия скорби беды и печали от всякия болезни душевныя и телесныя и сохрани его от всех врагъ видимых и невидимых и от всякаго греховнаго соблазна. И даруй ему вся яже ко

*Если Ерминия Дионисия наставляла в следовании византийским средневековым традициям, то известный трактат греческого художника Доксараса «О живописи» (1726), наоборот, требовал разрыва с этими традициями. Оба этих подлинника представляли собой как бы теоретическую основу старого и нового направления в постбизантийской иконописи на греко-славянском Востоке (подробнее см.: Петерсон, 1971, с. 30–34).

спасению прошения и живот вечный и душам нашим полезная сотвори» (ОР РГБ, ф. 17, ед. хр. 711, л. 197).

Между тем по рукописным страницам большого числа подлинников и богословско-догматических сборников XVIII–начала XX в. мелькают одни и те же главы из Кормчей письменной, Стоглава, «Сказания о святых иконописцах», выписи из святых отцов, которые объединены одной главной целью — наставить иконописца на путь истины, предписать ему определенные задачи не столько в сфере его повседневного труда, сколько в сфере его повседневной этики спасения. В подборке текстов строится как бы модель-представление о праведной жизни иконописца, которую пронизывает мотив целеположенности и предначертанности его пути. Экзистенциальный аспект, определяющий христианскую антропологию — представления о духовном пути человека, о грехе и благодати, молитве и Богообщении, — в данном случае развивается применительно к *профессиональному долгу*. Составитель подлинника или сборника — это автор-морализатор, перечисляющий нормы святого жития и запреты на «помыслы», ведущие душу мастера к погибели. Отметим также, что подборка и организация текстов была вполне созвучной самому характеру интеллектуальной деятельности староверов, которая была нацелена прежде всего на хранение и копирование определенного текстового набора, — как полагали, вполне достаточного для прорыва «сквозь» безблагодатный мир к высотам религиозного вдохновения и спасения.

Так, 85-я глава в «Книге о вере из 100 глав» из собрания В.Г. Дружинина (БАН) представляет собой типичный пример особой структуры текста: сначала дается сжатое изложение сути того или иного раздела, а потом в сознание вводится в обведенной рамке ссылка на источник, вроде: ИС КНИГИ СИМЕОНА ФЕССАЛОНИКИЙСКОГО ОТ ГЛАВЫ 2-й «О ЛАТЫНЕХ».

Моральный кодекс для иконописцев брался, как правило, из 43-й главы Стоглава и подкреплялся ссылкой на Кормчую письменную, глава которой «Сказание о иконописцах каковым быти подобает» представляла собой выпись из Исидора Пелусийского. Их связь между собой несомненна, поскольку Кормчая, как известно, составлялась Макарием накануне Стоглавого собора. В 43-й главе «чистота моральная», перешедшая затем в иконописные подлинники, звучала так: «Подобает быти живописцу смиренну, кротку, благоговейну, непраздносповцу, несмехотворцу, несварливу, независтливу, непьяницы, неграбежнику, неубийцы. Наипаче же хранити чистоту душевную и телесную со всяцем опасением, не могущем же до конца тако пребыти по закону женитися и браком сочетатися, и приходити ко отцем духовным начасте и во всем извещатися и по их наказанию и учению жити в посте и молитве, и воздержании, со смиренномудрием, и кроме всякого зазора и бесчинства». Этот моральный кодекс сочетался не только с контролем над иконописцем (о чем мы будем еще говорить), но



Адриана Пошехонского писали и на фоне основанного им монастыря (ср. с илл. 13). В ветвях дуба изображена икона Богоматери. Примечательно, что, по тексту жития, предметы иконописного труда преподобного помогли обнаружить убивших его разбойников: один из них украл ларец, думая, что в нем хранится золото; вместо этого он нашел в нем кисти и краски святого иконописца, ставшие основной уликой раскрытия преступления.

42. Адриан Пошехонский. 1725.
Частное собрание, Москва.

и с требованием его *особого почитания*, которое было обращено к простым людям-мирянам, к духовному начальству и «вельможам» (Стоглав, 1985, с. 314–315).

В отличие от этого текста, глава Кормчей вспоминала о святости иконного ремесла. По Исидору Пелусийскому, «подобает убо изуграфом, рекше иконописцем, чистым быти, житием духовным жити и благими нравы, смирением же и кротостию украшатися и

во всем благое творити, а не сквернословцем, ни кощунником, ни блудником, не пияницам, не клеветником, не иным таковым, их же последуют обычаем скверным, понеже на таковое дело святое таковым не повелено есть».

Выделение значения «жития» мастера служит составителю подлинника или сборника, чтобы обусловить им истинность или ложность образа. С этой целью чаще всего приводился текст Феодосия Пустынника, согласно которому «свидетельство» иконы епископом, митрополитом или патриархом означало прежде всего «свидетельство» поведения иконописца: «будет икона воображена добро, свидетельствует житие его» (Большаков, 1903, с. 3).

То, что на первом плане оказалась «чистота моральная» мастера иконного труда, было неслучайным. Требование определенной нравственной модели развивалось и у византийских отцов церкви. Но в византийской традиции мы найдем одно важное отличие: она связывала и гармонично сочетала «чистоту моральную» мастера с таким его качеством, как мудрость. Вспомним еще раз слова молитвы из Ерминии: «просвети и вразуми душу, сердце и ум раба Твоего». Здесь же вспоминается и известное изречение Василия Великого о «цветах мудрости» иконописца, которые позволяют одержать ему победу над словом: «Восстаньте теперь предо мною вы, славные живописатели подвижнических заслуг. Дополните своим искусством это неполное изображение военачальника. Цветами своей мудрости осветите неясно представленного мною венценосца. Пусть буду побежден вашим живописанием доблестных дел мученика» (Василий Великий, 1898, с. 258).

Напротив, русская традиция в староверческом варианте сочетания «чистоты моральной» и мудрости не развивает. Авторитет первых учителей старообрядчества, и в частности Аввакума, исключал «ученость» из системы спасения как бесполезную и ложную ценность. Отсюда сознание привлекали редуцированные до простейших схем святоотеческие идеи о постижении Бога «без разума»; короче, «простая вера». Появление же среди сторонников никоновских реформ украинских ученых и богословов и «пленение» официальной церкви западным богословием в последующие два столетия только усиливали враждебность к учености, поскольку однозначно рассматривались как проникновение в православие «латинства» и «замутнение истоков».

Вместо мудрости тема «моральной чистоты» развивалась исключительно в контексте истинной религиозности и вероисповедной нормы. Отсюда в беспоповщине появилось особое внимание к теме пьянства и блуда, а преданность иконописца своему делу и служение призванию возводятся в степень этических максим, которые и определяют этическую и эстетическую окраску его благочестия. Особое почитание федосеевцами *иконописцев-девственников* свидетельствовало о том, что монашескую модель поведения стремились возвести в систему для мирян. Отношение икон-

ника-монаха к полу и сексуальности ставилось во взаимосвязь с «благодатностью» его образов. *Статус иконника почти приравнивается к статусу настоятеля федосеевской общины.* В постановлении Угличского собора 1827 г. о запрещении федосеевцам нанимать в работницы молодых женщин настоятели и иконописцы выделены особо: «Настоятелям и иконникам при своих кельях зазорных лиц не держать, такожде и всем христианом молодым женского пола в работницы молодых не нанимать и единокелейно не жить, презирающих любовно наказывать, а не покоряющихся от церкви отлучать» (ОР БАН, ф. 67, ед. хр. 92, л. 45)*. Известно, что по учению федосеевцев вступление в брак означало «вечное прелюбодеяние». Отделившиеся же от федосеевцев «брачные» беспоповцы, напротив, уверяли, что «девство не есть обдержная заповедь и что по слову Спасителя не все могут вместить его, а потому и проповедовать всеобщее девство противно Божию Евангелию». Внутри федосеевского толка «брачные» федосеевцы не могли молиться в одной моленной и перед теми же самыми иконами, что и безбрачные (Павел, 1885, с. 65).

*По сообщению Григория Яковлева, многие учителя и настоятели беспоповщинских общин были одновременно и иконописцами (Яковлев, 1888, №7, с.476).

Это отношение к полу было тесно связано с отношением к телу и миру. Аскетизм и монастырская строгость в беспоповщинском типе благочестия проявлялись в запрещении садиться за обеденный стол не только вместе с новообрядцами, но и с членами других толков, поскольку, как полагали, «ослабляется от сего в православных вера и истребляется в них крепость благочестия» (ОР БАН, ф. 67, ед. хр. 92, л. 20–20 об.).

Проявлялись они и в отношении постов. Аскетика, представляя собой практическую науку о стяжании Св. Духа и соработничестве Богу, издавна требовала «трезвости» и всегда представляла собой опасность в случае «самодеятельных» подвигов. В русской церкви соблюдались как многодневные, так и однодневные посты. Но произвольное прибавление к ним дополнительных постов было сопряжено с чрезмерным и «одурманивающим умерщвлением плоти». Строгое и вообще какое-то особенное отношение федосеевцев к постам — черта, которая удивляла посторонних наблюдателей как в XVIII, так и XIX вв. (ДДЗ, ЧОИДР, 1886, кн. 1, отд. 5, с. 122).

Заметим также, что в чем-то она была созвучна той «недозволенности», о которой писал еще Павел Алеппский при всем его восхищении московским благочестием XVII в.: «К тому, что содержится в законе, канонах и постановлениях типикона, прибавляли постоянные посты, неуклонное посещение служб церковных, непрестанные большие поклоны до земли даже по субботам и воскресеньям, хотя это не дозволено» (Алеппский, вып. 2, с. 160). По духовным стихам Г. Федотов наблюдал, что соблюдение святых дней имело тенденцию к расширению: к постам в среду и пятницу порой прибавляли и понедельник (Федотов, 1991, с. 86). Это подтверждается, кстати, постановлениями беспоповщинских соборов, предписывавших «в среду и пяток ясти

поединожды днем без масла, такожде и в понедельник поститися» (ОР БАН, ф. 67, ед. хр. 92, л. 48 об.).

Тема пьянства и блуда однозначно очерчивала в сознании старовера сферу греха, включавшую одновременно амбивалентность и смех. Многочисленные беспоповщинские рукописные лубки с текстами, осуждающими пьянство, контрастировали с популярной литературой XVII – начала XVIII в. с ее барочной универсализацией смеха и смешного. Исследователи замечают, что специфика сакральных пародий эпохи барокко («Служба кабаку») состояла в том, что они соединяли конфессиональную речь с пьяной болтовней, а атрибуты церковного обряда — с кабацкими реалиями. Пьянство одновременно могло и осуждаться («Повесть о Горе-Злосчастии»), и допускаться: «Повесть о бражнике» утверждала право пьяного героя на посмертное воздаяние (Смирнов, 1991, с. 167).

Принципиальная серьезность и строгость религиозного сознания старовера считала все это недопустимым: бытовому поведению придавалась чрезмерная религиозная окраска. Стоглав запрещал писать иконы тем, кто пьянствовал и занимался блудом. В толковании беспоповцев на 43-ю главу Стоглава эти признаки поведения выступали уже как признаки иконописца *иной веры*, то есть «никонианина», «латинника» или «армена», и соотносились с *вероисповедной нормой*. Предостерегая вслед за Андреем Денисовым от почитания «правильных», но написанных «новолюбителями» икон, автор одного из толкований рассуждал, что «понеже в соборном Стоглаве повелевает святые иконы писати, благочестивым воздержником изуграфом быти священный собор определяет, не воздержником и пияницам всячески быти запрещает. Кольки паче таковым и от таковых изуграфов иконы писати, или от них принимати церковь святая запретити имать, иже не просвещени благоверием, иже духом святым не освещеннии, иже нечестием и безверием помрачении, иже духом противном потемнении, яковии суть латинники, армени, никониани или прочии мнози прелестию нечестия погружении» (ОР БАН, ф. 67, ед. хр. 32, л. 482 об.–483).

Авторитетные тексты сознательно отбирались с целью доказательства, что икона не может обладать обоживающим началом, если она написана иноверным иконописцем. Наиболее часто встречается выпись из поучения св. Исидора к Евсевию Пелусийскому, составлявшая главу Кормчей XVI в. «О иконах их же от рук неверных написанных не приимати, и святых икон в руки неверных не предавати» (Большаков, 1903, с. 22–23). При обработке текста проводилась мысль, что древность и правильность образа не являются гарантией его благодатности, поскольку список с него сделан рукой «неверного» иконописца: «Аще ли же по некоему прилучаю, от древних лет где обрящется в наших странах верных рекше в греческих или в русских, а вообразуема будет ему после раскола церковнаго, еще греком с римляны, и тогда аще и дело иконное воображение есть по подобию и хитро, поклонение же им не тво-

рити, понеже от рук неверных воображение суть, аще и по подобию суть, но совесть их не чистоте подлежит...» И если далее текст запрещал писать святые иконы «неверным и иностранным, паче же рещи нечестивым и поганым арменом», то читатель подлинника или сборника однозначно соотносил эти слова с «никонианами».

Контакты с внешним, «безблагодатным» миром для иконописцев-федосеевцев строго ограничены. Постановления федосеевских соборов запрещали им иметь «мирских работников» (ОР БАН, ф. 67, ед. хр. 92, «Постановления соборные старообрядцев-федосеевцев», л. 21—21 об.). В иконописце хотели видеть по своему достоинству того же священника, т.е. как бы заменявшего своим делом дело священнослужения. Отсюда столь пристальное внимание к авторитету Феодосия Пустынника, который сближал службу священника и иконописца на основании происхождения иконного ремесла от руки святого апостола. Если священник «от священных вещей еретику повелит что содействовати сей из сана извергается». Так же и иконописец, поскольку «яко духа святаго иконописцы, — по мысли Феодосия, — достоинством со священники сочетаются». Объединяет, по Феодосию, священника и иконописца и такая норма в модели поведения, как свобода. Иконописец не имел права где-либо служить или работать. У него могла быть лишь одна служба — служба Богу: «достоит быти священнику и иконописцу свободным и неработным» (Большаков, 1903, с. 3).

* * *

Система норм переплеталась с системой запретов, усиливая жесткость требования «истинной религиозности». Норма «моральной чистоты» предполагала запрет на «неблаголепную жизнь». Но она же соотносилась не только с темой пьянства и блуда, но и запретом писать иконы тем, кто не имел особого дарования от Бога. Здесь также опирались на Кормчую и Стоглав: «И паки аще кто и духовное имать житие, а благолепно вообразити святыя иконы не может, таковым писати святых икон не повелевати же, но питатися им иным рукоделием» (Большаков, 1903, с. 3).

Тот, кто избран Богом писать образы, не должен уклоняться от предначертанного пути. Если иконописец станет писать «мирские вещи», это рассматривалось как грех и глумление в силу сакральности самого иконного действа. «Аще убо кто на таковое святое дело, еже есть иконное воображение, всяко сподобится искусен быти, тогда не подобает ему кроме святых икон воображати ничтоже», — гласил текст подлинника.

Нацеленная на имитацию монашеского поведения иконописца система запретов затрагивала по крайней мере еще два важных вопроса, в которых отразилось «долгое средневековье». Это — грех гордыни и грех стяжания. В общежительных монастырях (киновиях), где монахи не могли иметь собственности, на Москов-

ской Руси преодолевались и искупались грехи, которые Сергий Радонежский и его последователи выдвинули на первый план: гордыня и стяжание. Грех гордыни и грех корыстолюбия Й. Хейзинга противопоставлял друг другу как грехи «прежнего и Нового времени» (Хейзинга, 1988, с. 29). На исходе средневековья и с началом Нового времени на Западе грех гордыни не выдвигался на первый план. Если в Средние века гордыня считалась «матерью всех пороков», являя собой «раздутый индивидуализм», а спасение могло быть достигнуто лишь в группе и через группу (см., например: Ле Гофф, 1992, с. 261), то в Новое время иное представление о личности заставляло рассматривать гордыню и самолюбие не столь строго.

Сеть солидарностей и обязательств староверческой общины, кодификация ее будничной жизни при сохранении средневековой доктрины «презрения к миру» актуализировала проблему коллективного спасения. Подобно некоторым протестантским сектам аскетического направления, беспоповцы ввели у себя институт послушничества и наставничества. Чем строже были правила бытового поведения, требовавшие (как, например, у федосеевцев и филипповцев) от членов общины беспрекословного подчинения настоятелю и нормам монашеской жизни, тем более значительным рассматривался грех гордыни. Проявление «индивидуальности» закрывало дорогу к спасению. В одном из староверческих иконописных подлинников середины XIX в. мастер своей рукой сделал запись, в которой гордыня рассматривается главным грехом, она поставлена на первое место: «Четыре вещи суть и аще и едину о них имать человек нипокается можечь ни молитву его приимет Богъ = 1. гордыня 2. злопомнение 3. осуждение 4. аще неима любви, той спасение не получи у Бога» (ОР РГБ, ф. 17, ед. хр. 711. Иконописный подлинник, л. 1 об.).

Не менее актуальным у беспоповцев (во всяком случае, относительно иконописцев) считался и грех корыстолюбия. Включение митрополитом Макарием в XVI в. в Кормчую текста о греховности иконописца запрашивать высокую цену за свой труд можно считать отражением общих представлений эпохи. Но именно начиная с Петра «богооставленный мир» менее всего хотел отказываться от своих земных благ. Обращение с богатством приобретало на глазах осязаемость светской дворянской роскоши и расточительности, что в традиционном сознании нередко воспринималось не больше не меньше как творчество дьявола-монарха. Богатству как источнику зла и греха отводилось большое место в Синодике и новеллах популярного среди староверов «Великого Зерцала» (Державина, 1965, с. 80–81). Эта же тема часто давала сюжеты старообрядческим лубкам (Иткина, РРЛ, 1992, кат. 64). Помнили и житие легендарного чудотворца и иконописца св. Алимпия, который общался с ангелами и который заработанные деньги делил на три части: на одну покупал краски, другую отдавал бедным, а

третью — в монастырь; и трудился, «не даяше себе покоя день и нощь» (Патерик, 1702, с. 159–165)*.

В связи со всем этим в иконописные подлинники включали главу Кормчей «О том еже святых икон не отягчити ценою сребра», в которой благочестивая жизнь иконописца предполагала монашеское поведение и следование модели «древних богомудрых изографов». Мирского иконника обязывали запрашивать за свой труд только самое необходимое, чтобы ему хватало на пищу, одежду и покупку красок: «Подобает же се ведати честным изуграфом, рекше иконописцем, иже аще благоверно жительство имать, к тому же истоваго подобия воображению от древних богомудрых изуграфов подражати сподобился еси, к тому же и меною сребра да не отягчит святые иконы, но доволен будет от имущаго примати, на пищу и одежду и на рукоделие шаровнаго запасцу».

Примечательно, что эта система нестяжания в отношении иконы издавна на Руси имела двустороннюю связь: покупатель иконы также должен был расставаться с богатством. Покупка иконы в данном случае выступала своеобразным условием включения в игру, носившую серьезный характер: *речь шла о каритативных законах милостыни и о необходимости жертвовать на святое дело.* В главе «О том як неоскудити изуграфа» говорилось: «Такоже и всякому православному христианину, имуще веру написати коего любы святой образ подобает ему *неоскудно удоволити* честнаго изуграфа, якоже должно и удобно, да не стяжает о неких нужных потребах нань» (курсив мой. — *О.Т.*).

Кстати, отдать за икону «все» — черта старого русского благочестия. Одним из первых пытался поставить ее под сомнение Иосиф Владимиров, обвинивший богачей, что, покупая иконы, те «яко пленника много торгуют и много молвят о цене». Но «дорогое письмо» царский изограф явно отождествлял с новообрядческими образами. Дело было, конечно, не в скупости, а в том, что многие тогда, по его же словам, еще «плохим иконам (то есть со старой символикой. — *О.Т.*) веру держали» (Овчинникова, 1964, с. 33). Во многих сказаниях о богородичных чудотворных иконах того времени звучал призыв к человеку отдать за икону «все», и, конечно, этот призыв находил в его душе отклик: при Алексее Михайловиче на иконы денег явно не жалели**. В этой связи можно предположить, что малобъяснимые безумные цены на иконы при Николае II частично явились не чем иным, как отражением копирования в его эпоху модели благочестия Московской Руси XVII в.

Любопытно, что мотив денег, пожертвованных на икону, в конце XIX в. нашел свое в буквальном смысле материальное воплощение в известном образе Богоматери «Всех Скорбящих Радости с грошиками». 22 июля 1888 г. в результате удара молнии в часовню у стекольного завода, что недалеко от Петербурга, к чудесно сохранившемуся образу Богоматери прилипли монеты, находившиеся в кружке для пожертвований. После этого чудесного

*По тексту жития, краски Алимпия имели чудотворную силу: святой иконописец исцелил прокаженного, помазав его раны иконописными красками: «и тако сообразен бысть во чудотворении сем преподобный отец наш Алимпий Христу Самому» (Патерик, 1702, с. 161).

**Впрочем, не жалели их часто и на Западе: за Мадонну Рафаэля Мантуанский герцог Винченцо Гонзага отдавал, как известно, маркграфство.

события на иконах Богоматери не только рисовали, но зачастую наклеивали настоящие медяки. Введенные в сакральное пространство иконы, деньги стали *вещественными* символами освященного Богом закона милостыни.

Однако, как мы уже отмечали, отдельные староверческие толки (старопоморцы) не почитали Богоматерь «Всех Скорбящих Радости» по причине того, что ее первое явление произошло в 1688 г., то есть после патриарха Никона, а среди некоторых членов «страннического» толка («безденежников») «неправедные» деньги уяснялись в связи с изображением на них лика императора — «отступника» и Антихриста. Слова Евангелия: «...пойди, все, что имеешь, продай и раздай нищим, и будешь иметь сокровище на небесах; и приходи, последуй за Мною, взяв крест» (Мк. 10. 21), — воспаленное эсхатологическое сознание могло воспринимать буквально, тут же переводя их на окружающую реальность и систему поведения. Для «безденежников», ходивших «по миру» с медными крестами на груди, покупка иконы и оплата «честнаго изуграфа» в этом плане исключались.

* * *

По иконописным подлинникам и рукописным сборникам интересно прослеживается и развитие темы иконописца как «соработника Бога». В сознании утвердилось, что создание образов — богочеловеческий процесс, иконник создает образ подобно тому, как Бог сотворил мир и человека по своему подобию (ср.: Успенский, Лосский, с. 55; Успенский Б., 1987, с. 152). Этот символизм мышления может раскрываться в очередности выписей и пометок иконописца на страницах подлинника. Соотношение слова и образа — сложная богословская проблема, о которой мастер думает, судя по выписи им в подлинник начала Евангелия от Иоанна: «В начале бе слово и слово бе в бзе и бгъ бе слово...» Затем символика создания образа сообщается символике создания Богом человека. Вслед за началом Евангелия от Иоанна и перед изложением состава красок и технических приемов «раскрытия» образа мы можем прочитать выпись о «составе» самого человека: «Вопрос, отчего сотворен первый человек на земли. Ответ. От земли. во сколка частей. Ответ. первое от земли. второе от моря. третие от солнца».

Интересно, что бытовые заметки, написанные вкривь и вкось на полях и оборотах страниц, придают иконописному подлиннику форму дневника и интимных записей. Так, на листе со словами текста Евангелия мелко подписано: «1847 июня 25 преставися Петр Иванов бывых иконописцев добрых». А на обороте той страницы, на которой содержалась приводимая нами выше молитва иконописца, сделана совсем уж прозаическая пометка — о том, как бороться с клопами: для чего необходимо «папоротник на-

рвать, обварить кяпятком, водой вымыть избу, небудет клопов, испытана» (ОР РГБ, ф. 17, ед. хр. 711, л. 2 об., 179 об.). Другими словами, при всех строгостях народное сознание не могло не стремиться к ослаблению дихотомии сакрального и мирского: в этом была его глубокая предрасположенность.

Совсем другое дело — задачи более опытных персонажей, которым было важно направить «неученого» мастера не только на то, чтобы образ Божий «творить» красками, но и своим подражанием Христу. То есть становиться Его подобием — святым. Поэтому в вводной части подлинника преподносились сведения и о практической науке стяжания Св. Духа.

Иконописец, как и любой человек, по Иоанну Дамаскину, — третий вид образа, он «есть созданный Богом по подражанию» (Дамаскин, 1913, с. 401). Поэтому он «образ Божий» носит в себе в смысле онтологического дара, а подобием Божиим он является в смысле потенции, способности духовного совершенства. И в аспекте сакрализации иконописца мастеру не случайно об этом напоминал святоотеческий текст о соотношении образа и подобия. Поклонение человека иконе и создание мастером иконы обусловлено его «естеством», т.е. образом и подобием Божиим, которые «внутри» его: «ему же (образу Христа. — *О.Т.*) всегда поклоняхуся вси естеством понуждающеся, а не законного ради предания, понеже исперва создал Бог человека по образу своему и подобию». Такая фигура мысли необходима составителю «вступительной» части, к примеру, подлинника С.Т. Большакова для того, чтобы показать «естественность» поклонения не только самому Богу, но и естественность почитания его подобий, т.е. святых, модель поведения которых должна была постоянно присутствовать в сознании иконописца, помнившего слова апостола Павла: «будете убо мне подобни, яко же аз Христу» (Большаков, 1903, с. 17).

Андрей Рублев был причислен к лику преподобных сразу же после своей смерти, и на протяжении столетий образцами для староверов служили не только его иконы, но и сам образ святого инока Андрея, память которого отмечалась по литургическому календарю*.

*Для всероссийского церковного почитания канонизирован на Поместном соборе русской православной церкви 6–9 июня 1988 г.

НАРОДНОЕ БОГОСЛОВИЕ

Опасность «замутнения» благодати образа постоянно питала в старообрядческой среде своеобразное народное богословие иконы, в котором вымыслы и народная фантазия, сведения, почерпнутые из апокрифов и духовных стихов, любопытно сочетались с цитатами из Священного писания, положениями церковных соборов и идеями святых отцов. В XVIII–XIX вв. «вопросники» об иконах включались, как правило, в общие рукописные сборники выписей нравоучительных слов, сказаний и житий. По ним интересно проследить, чтó именно могло смущать народное

сознание в почитании иконы, какие сюжеты требовали объяснений и были непонятны простолюдину. Убежденность в «безблагодатности» империи заставляла задаваться самыми разными вопросами. В немалой степени на них влияли состояние официального богословия иконы и официальные запреты тех или иных сюжетов.

«Роль богословского образования в изоляции русского духовенства не имела аналогий ни с одной другой страной. Без ясного понимания этого не может существовать полной картины русской церковной жизни в эпоху империи», — писал Н. Зернов (Зернов, 1991, с. 60). Убежденность староверов в «зараженности» официального богословия «латинством», надо отметить, вполне соответствовала реальности. Это убедительно показал Г. Флоровский. Первые семинарии появились в России в начале XVIII в. Будучи частью замыслов Петра преобразовать страну по европейской модели, семинарии оказались чужды подлинной православной традиции. Вплоть до начала XIX в. преподавание велось в них по-латыни, учителя и ученики пользовались католическими или протестантскими пособиями. Католическая доктрина критиковалась в то время доводами протестантских богословов, а в осуждении протестантского иконоборчества нередко пользовались католическими аргументами. «Камень веры», написанный в начале XVIII в. Стефаном Яворским в ответ на иконоборческую ересь Димитрия Тверитинова, содержал, по мнению специалистов, немало подобных заимствований (Морев, 1904, с. 189–285).

Ответом на распространение иконоборческой ереси и «народных суеверий» можно считать известные указы Синода от 6 апреля и 21 мая 1722 г. (ПСПР, т. 2, 1872, № 516, с. 163–164; № 625, с. 293–295). Запрещался целый ряд икон, «противных естеству, истории и самой истине». Хотя в постановлениях цитировался Большой Московский собор, в синодальных указах, как отмечал Л.А. Успенский, не было «ни малейшего намека на какое-либо богословское обоснование». Подход к иконе основывался на соображениях того, что «Регламент и здравый разум показуют» (Успенский Л., 1989, с. 359). Причем в самой форме и характере аргументации официальных указов содержалось немало «простого» и «народного» понимания.

Так, в запрещении канонической иконы «Рождество» вполне «по-народному» проявилась забота о «чистоте» образа: с точки зрения недопустимости изображать на иконах «посторонних» лиц, к которым отнесли Саломию, запретили сам сюжет — «образ Богородицы болящей при Рождестве Сына Божия и бабы при ней». Также был запрещен «образ Флора и Лавра с лошадьми и конюхами, вымышленными имены нареченными». К образам, «противным естеству», причислили икону мученика Христофора «с песьей головой» и икону Богоматери Троеручицы по причине того, что на ней писали три «естественные» руки. Запрет на изображение Бога Отца, содержавшийся в 43-й главе Большого Московского

собора, давал основание занести в запретный список целый ряд икон, широко распространенных в то время не только в народе, но и в церкви. К ним относились: «Шестоднев» — «образ шестодневного всемирного творения Божия, в котором Бога Отца пишут на подушках лежаща»; «Отечество» — «образ Саваофа в лице мужа престарелого и единородного Сына Божия во чреве Его и между ними Духа Святого в виде голубя»; наконец, «Благовещение с Богом Отцом, дышащим из уст» (ПСПР, т. 2, 1872, № 625, с. 294–295).

Религиозная культура «внизу» всегда чутко реагировала на то, что делалось на «верхних этажах». При этом «внизу» темы и «за-



43. Богоматерь Неопалимая купина. Палех. Конец XVIII века. *Третьяковская галерея, Москва.*

дания» не могли не упрощаться и схематизироваться: на них неизменно накладывались народные фантазии и суеверия. Народное сознание не могло не «зацикливаться» на ограниченном наборе формул. Например, убежденности в тождественности «никоновой» и «лютеровой» веры для автора-старопоморца было достаточно, чтобы взяться за объяснение одного из основополагающих богословских вопросов иконопочитания: «где обретается ли от святых отец писание святыя иконы почитати, а поклонятися не достоит?» Вспоминая из постановлений VII Вселенского собора не разграничение почитания (преклонения) и «истинного служения» (см.: Деяния, 1873, с. 593), а только то, что «образ Христа надлежит писать в церквах Божиих, на священных сосудах, ризах, стенах и досках», старообрядец делал вывод, что «лютеран сие мудрствование еже иконам не поклонятися, но токмо почитати достоит» (ОР РГБ, ф. 17, ед. хр. 117.11, л. 163 об.; ср.: Морев, 1904, с. 8).

Запрещенные указами Синода от 1722 г. иконы «Неопалимая купина» и «София Премудрость Божия» («в лице некия девицы») становятся темой народного богословия на протяжении почти двух столетий. Особая популярность «Неопалимой купины» предположительно связывается с ее народным восприятием как защитницы от стихий — огня и грома. В этом же аспекте икона предстает в посвященной ей службе, установленной в 1680 г. и празднуемой 4 сентября — в день памяти пророка Моисея.

(илл. 43; цв. табл. 2, 27)

Появление во второй половине XVII в. новой иконографии «Неопалимой купины», которую стали писать с символическими и аллегорическими подробностями, заставляло старообрядцев пояснять этот сюжет чаще других. Причем заметим, что в свое время митрополит Филарет (Дроздов) говорил, что в составе этой иконы «представляется много неудоборешаемого» (см.: Сарабьянов, 1993, с. 259).

Характер вопросов и ответов одного из самых распространенных староверческих толкований — «Алфавита о Неопалимой купине», вошедшего в начале XVIII в. в сборник С.Ф. Моховикова, — практически не менялся вплоть до конца XIX в. В «Алфавите» давалось типично народное толкование символов иконы, которое в разных сборниках содержало незначительные варианты. Вопрос, который вызывал со времен патриарха Никона больше всего споров, звучал так: «Чего ради пресвятая Богородица пишется в силах, а на руке имает младенца трех лет суща, от него же лице свое отвративше, а о недрах имать другий младенец рукама своима его держаща?» Образ внутреннего младенца, в пояснении автора-составителя, символизировал рождение Христа «от Отца», «прежде всех век Богоматери»; младенец же на руках Богоматери — «поведает Рождество от девы Бога Отца». Трехлетний возраст Христа символизировал «триличное божество» (ОРКиР НБ МГУ. Ветк.-стародубск. собр., сб. С.Ф. Моховикова, л. 3–3 об.).

Однако часто толкования икон «Неопалимая купина» и «София Премудрость Божия» сводились лишь к предостережениям. В частности, автор-филипповец конца XVIII – начала XIX в. предостерегал, что, хотя эти иконы «начало имеют от святых вселенских соборов», но и в древности находились такие иконописцы, которые писали «по плотскому своему смыслу и похоти», и это, конечно, увеличивало опасность принятия «истинного» образа за «ложный» (ОР РГБ, ф. 17, № 117.11, л. 163 об.).

Возможно, официальное запрещение иконы Благовещения «с Богом Отцом, дышащим из уст» отразилось на ее своеобразном толковании как торжества божественных начал над силами Антихриста. Поскольку сознание простолюдина всегда внимательно отслеживало присутствующие в изображении «злые силы», которые могли причинить вред Богоматери, то главное внимание обращалось на них. Так, «кладезь», к которому направлялась Богородица и у которого она получала от архангела весть, символизировал, по мнению неизвестного автора конца XVIII в., «мира сего жизнь», а два орла — двух ангелов: ангел красного цвета — это ангел-хранитель, а синего — ангел дьявола. Центральной фигурой пояснения оказывалось изображение льва: «а лев враг зряще и рыкаше на деву чистую до благовещения и якоже узре ангела Господне, падеся яко кот» (ОР РГБ, ф. 342, ед. хр. 132, л. 74 об.). В этом же сборнике по аналогии с апокрифами и духовными стихами пояснялось местоположение образа Богоматери «за престолом»: «Прежде бо всех введена бысть Пресвятая Богородица и посаждена на престоле» (ОР РГБ, ф. 342, ед. хр. 132, л. 74 об.)*.

В других толкованиях ощущалась традиционная опора староверов на Стоглав и особо чтимые ими предания московской старины. Поскольку постановление Синода от 21 мая 1722 г. содержало запрещение «иметь в церквах иконы резные, или истесанные, издолбленные, изваянные, от неискусных или злокозненных иконников выдуманные», неизвестный автор-филипповец XVIII в. особо оговаривал почитание литых и резных из дерева образов. Тем более что они отвергались сторонниками других толков на основании грамоты патриарха Иоакима (1674), в которой указывалось, что святые отцы «не велели ж вырезывати на древе икон, яко сущих человеков объятием, понеже в церкви восточной того творити заповедано» (Большаков, 1903, с. 2–3). Все «богословие» в данном случае сводилось к ссылке на древность подобных икон, которые находились еще на вратах Новгородской Софии и Большого Успенского собора в Московском Кремле (ОР РГБ, ф. 17, ед. хр. 117. 11, л. 163 об.).

Намного больше споров вызывали в народе вопросы об изобразимости невидимых небесных сил, которые затрагивались в постановлениях соборов и официальных толкованиях XVI–XVII вв. После Большого Московского собора в церковной литературе замечается более строгое отношение к «исторической правде» и к от-

*Г. Федотов отмечал, что для народного сознания Богоматерь «живет» в своей иконе «за престолом», и это «самое устойчивое представление народных стихов». На запрестольном образе Богоматерь находит как молящийся, так и враг. В стихах о Соловецкой осаде царский воевода, стреляя в церковь, стреляет в икону Богоматери:
«Как уранил воевода
В Божию Матерь на престоле...»
(См.: Федотов, 1991, с. 53)

ступлениям от вероучения. Так, инок Евфимий резко отзывался, что иконописцы изображают «Пресвятую Богородицу в одежде царстей и крила имущую», а Иоанна Предтечу пишут с крыльями по ангельскому чину. Хотя слово «ангел», по его мнению, и означало «вестник» и относилось к Предтече, но изображение пророка с крыльями противоречило исторической истине: при жизни он «не бяще крила имущ» (цит. по: Успенский Л., 1989, с. 299). В противоположность этому изобразимость ангелов беспоповцы поясняли видениями и явлениями: «Ангелы убо естеством бесплотни, невидимы, и духи суть, обаче местом описуются. Аще и уподобление имеют Творцу своему»; их пишут «существом или по явлению» (ОР РГБ, ф. 17, ед. хр. 117. 11, л. 164, 165 об.). Поэтому они почитали икону Иоанна Предтечи Ангела Пустыни: Иоанн «по смерти бысть ангел и сняде крылат и радость всем возвести» (ОР РГБ, ф. 342, ед. хр. 132, л. 74 об.).

(илл. 187, 188, 189)

Аналогичного рода сомнения вызывала изобразимость Бога Отца. Хотя в 43-й главе Большого Московского собора говорилось, что «отныне Господа Саваофа образ впредь не писати», Бога Отца «никтоже виде когда во плоти», в новообрядческой церкви этот запрет вскоре стал нарушаться. Распространенность иконы Бога Отца с новой символикой приводила к постоянным среди староверов спорам, подтверждением чему могут служить отпечатанные на гектографе материалы местного старообрядческого собора 1904 г. в селе Городце, которые нам удалось обнаружить в архивах.

(цв. табл. 18, 21, 22, 23, 26, 28, 33, 36, 37)

Некие Григорий Токарев и отец Афанасий «смутили» жителей села, поставив под сомнение святость поморских меднолитых створ, на которых изображалась Новозаветная Троица. Напомним, что первые медные старообрядческие иконы были отлиты еще в первой четверти XVIII в. в беспоповщинской Выговской пустыни и в течение второй половины XVIII в. и всего XIX в. они служили матрицами для отливки разных типов как беспоповщинских, так и поповщинских образов в селе Гуслицы, в Москве и других местах (ОР ИРЛИ, ф. Ф.А. Каликин, № 93, л. 6). Поэтому их иконография практически не менялась, хотя, судя по документам, периодически оспаривалась.

На собор в Городце прибыли староверы из Костромской и Нижегородской губерний во главе с духовным отцом Терентием Худошиным из Саратова. В его кратком постановлении изобразимость Бога Отца традиционно обосновывалась теми аргументами, которые приводил митрополит Макарий в споре с дьяком Висковатым. Правда, видимо, для большей убедительности в постановлении сельского собора был упомянут только шестой член Символа веры: «Мы христиане поморцы, жители села Городца, собрались в молитвенном доме, обсуждали о святых иконах и об изображении святого образа на меднолитых створах, и прочих святых иконах — писаных под разумением по Символу веры: "Возшедшаго на небеса и седяща одесную Отца". Итак, чтобы впредь из

нашей братии в етой святой иконе не мудрствовать, а оставить ету икону в молитвенном доме неопределенно, в судьбах Божиих, и впредь не спорить. А кто будет заводить крамолы и споры в етой святой иконе, того отлучить с замирщенными, для миру церковнаго» (ОРКиР НБ МГУ, Ветк.-стародуб. собр., ед. хр. № 580. Я.С. Казаков. «Собрание в селе Городце, на котором было суждение о иконе Господа Саваофа и обличение в заблуждении Токарева», лл. 1–2 об.).

В XVII в. из русского синодика Торжества Православия исчезает все вероучебное содержание образа (Успенский Л., 1989, с. 303). Снижение уровня официального богословия иконы не могло не отразиться на усилении той «простой веры», в системе которой икона всегда занимала особое место.

* * *

Чаще всего запреты Синода дополнялись не богословскими обоснованиями, а официальными конфискациями и уничтожением старообрядческих икон, что вносило совсем иной мотив как в народное богословие, так и в особенности почитания образа. Условно его можно было бы назвать «ореолом мученичества» вокруг старообрядческой иконы.

После Большого Московского собора было переписано огромное множество икон со старой символикой. «Иконы чюдотворныя переписывают и сложение древнее потираще, новое же живописуют подобно латином», — говорилось в «Поморских ответах» (ОР БАН, ф. 67, ед. хр. 32, л. 93 об.). Довольно сложный для русского опыта мотив страдания и невинного поругания получал отсюда дополнительную глубину: отражающий и утверждающий его визуальный код святости, помимо традиционных образов страстотерпцев, включил огромное количество переписанных и уничтоженных икон. То, что этим изображениям народное сознание усваивало уже не чудеса, а страдания самого Христа, вытекает из тех же старообрядческих богословско-догматических сборников XVIII–XIX вв. Не случайно, что их неизменно обходит вопрос о возможности чудотворений икон, явленных до патриарха Никона.

Один из анонимных беспоповщинских авторов конца XVIII в. свой ответ знаменательно строил на сопоставлении безблагодатного мира императорской России со всем остальным христианским миром, включая как Второй, так и Первый Рим*. За дальним расстоянием ему не известно, происходят ли чудеса от икон для «превращенных» (то есть неверных) в Риме, Царьграде, Иерусалиме и на Руси. Допуская, что где-то чудотворные иконы остаются непереписанными («в целости», «неспревращены»), он делал очень показательный вывод, усваивающий «ореол мученичества» всем старым образам Русской земли: на них «нечестивых попущал» сам Христос, как Он сам допустил свои страдания и позволил «распи-

*Во второй половине XVII в. об этом же писал пользовавшийся особым уважением в старообрядческой среде дьякон Федор: «Первее по развязании своем диявол, изшед из бездны, Рим нечестием порази со всеми западными странами, и пошед до нашего царства на пути Литву отступлением плени. Таже, по исполнении имени его, и наше российское царство нечестием похити, и конечне воцарися всяким нечестием над всею вселенною, яко Август» (Пустозерская проза, 1989, с. 252).



44. Богоматерь «Победа на ад». Миниатюра из книги Павла Любопытного «Каталог, или Библиотека старообрядческой церкви». Около 1829 г. *Российская Государственная библиотека, Москва.*

нателем касатися руганием Своея плоти и плевати на пречистое лице Свое» (ОР РГБ, ф. 17, ед. хр. 117.11, л. 170 об. 171).

Этот же мотив усиливали официальные постановления о публичном сожжении икон первомучеников старообрядческого благочестия, находившие, кстати, свои аналогии с упомянутыми нами выше средневековыми наказаниями in effigie эпохи Реформации. Так, по представлению Московской канцелярии разыскных раскольничьих дел, Синод вынес решение о сожжении иконы протопопа Аввакума, которой поклонялись московские старообрядцы, дав одновременно специальное указание, чтобы перед сожжением с иконы предварительно были стерты лики Христа и ангелов (Малышев, 1965, с. 334).

Сожжение старообрядческих икон сопрягалось в сознании с сожжением старообрядческих книг, о чем говорят миниатюры XVIII–XIX вв. Рукописный «Каталог или библиотека старообрядческой церкви» Павла Любопытного (1829) из собрания Е.В. Барсова на первом листе содержит оснащенную характерной символикой миниатюру: на жертвеннике беспорядочно свалены старообрядческие книги, к которым подбирается пламя Перед жертвенником на месяце стоит Богоматерь, к которой с неба тянется луч со словами: «Врата ада не одолеют ея». На самом же жертвеннике содержится надпись: «Победа на адъ» (ОР РГБ, ф. 17, ед. хр. 397, л. 1 об.).

В этой же связи можно вспомнить распространенную в XIX–начале XX в. среди староверов «Повесть о ерархе нашем Никоне». Изображение «Никон разбивает св. иконы» иллюстрировало рассказ Павла Алеппского о том, как патриарх Никон в праздник Торжества Православия разбивал в соборе «фряжские» иконы о плиты пола. Особая эмоциональная окраска реальных фактов усиливалась домыслом об их первостепенном значении в разрыве патриарха с царем Алексеем Михайловичем: «Чрез сии великаго ужаса достойныя поступки Никона, стал охлаждаться к Никону и царь и вси боляре». В контексте надругательства над иконами и

45. Никон разбивает св. иконы о плиты церковного пола. Миниатюра из «Повести о ерархе нашем Никоне». Начало XX века. *Библиотека Академии наук, Петербург.*



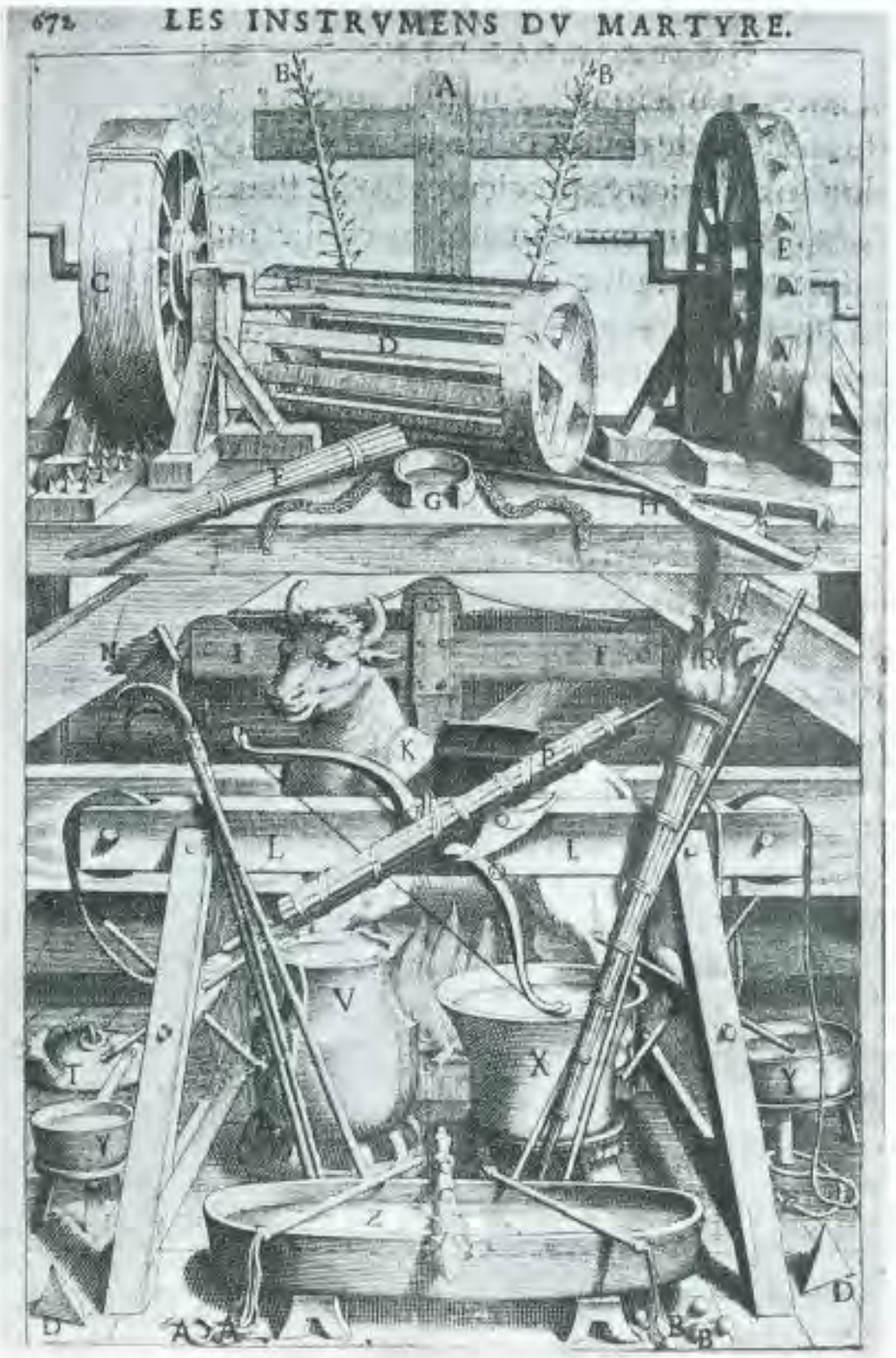
их «страдания», «отступления» от православной веры не могли не восприниматься «тотально серьезным» сознанием и изображения вроде восьмиконечного креста вместо стельки в сапоге Никона («Никоновы ступни»), изображения Распятия под кроватью Никона и т.д. (ОР БАН, ф. 67, ед. хр. 49, л. 88–88 об.).

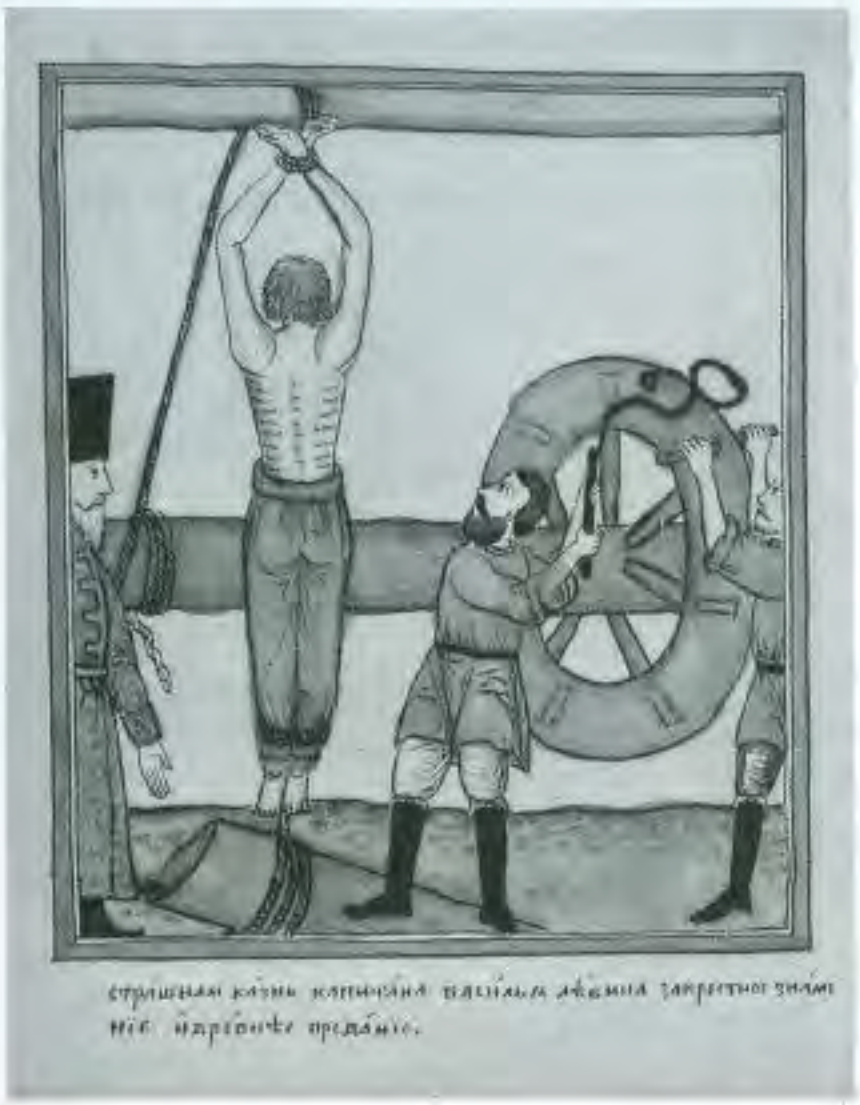
Изображения дополнялись и пояснялись разного рода рукописными текстами. Отчасти в контексте страданий за икону как главного символа старой веры могла восприниматься повесть «И кто святыя имены пострадаша за иконы», включенная в антиеретический сборник С.Ф. Моховикова. Но еще сильнее могли волновать воображение рукописные лубки с ужасающими сценами казней. Две такие картинки с названием «Страшная казнь капитана Василия Левина за крестное знамение и древнее предание» и «Казнь полковника Немчинова» были вложены в качестве приложения в лицевой список «Повести о ерархе нашем Никоне» из собрания Ф.А. Каликина. О том, что изображенным персонажам приписывался статус новомучеников, свидетельствуют пространные тексты. Первую картинку поясняет надпись: «В 1722 г. в Петербурге состоялась страшная казнь капитана Василия Левина, который подвергся страшным невыносимым страданиям при глубокой старости, за неприятие *новых книг* и *новых икон* и за то, что был защитником двуеперстия, и распространителем святой древности» (курсив мой. — *О.Т.*). Вторую миниатюру поясняет рассказ о том, как в 1722 г. в Тобольске полковник Немчинов во время привода к присяге не отказался от двуеперстия. «За ето Немчинову срубили голову, а тело его в страхе другим по кольям было разтыкано. Сие выписано из архива Преображенского приказа тайной канцелярии» (ОР БАН, ф. 67, ед. хр. 49, лл. 91, 92, 93 об., 94). В этот типологический ряд может быть поставлена и известная картинка «Изображение расправы воеводы Мещеринова с участниками Соловецкого восстания 1668–1676 гг.» (Иткина, РРЛ, 1992, кат. № 88).

Здесь вспоминается актуализация мотивов мученичества в «посттридентской» католической иконографии в связи с усилением культа христианских святых в ответ на их отрицание протестантами (Маль, 1951, с. 109–149; илл. № 62–63, 65–72). Со второй половины XVI в. эта иконография активно стала проникать на православный Восток, где

После Тридентского собора тема смерти и мучений святых активно разрабатывалась в иконографии католической религиозной живописи и гравюры.

46. Орудия мучений. Гравюра конца XVI — начала XVII века. Рим.





В культуре русского старообрядчества мотив мученичества за веру отягощался религиозным противостоянием не «чужим», а «своим».

47. Страшная казнь капитана Василия Левина за крестное знамение и древнее предание. Рисованная религиозная картинка. Начало XX века. *Библиотека Академии наук, Петербург.*

она нашла «благоприятную» почву в связи с противостоянием православия мусульманству. На Балканах начинают писать иконы, жития и посвящать церкви новым мученикам за веру, например Георгию Новому и Николе Новому. Первый был сожжен живым в Софии 11 февраля 1515 г. за отказ принять предложение османского судьи отречься от христианства; второй был осужден на смерть и забит камнями в той же Софии в 1555 г. за отказ принять ислам. По сравнению с Россией особую распространенность в балканской иконописи XVII–XIX вв. получают сюжеты «Сорок мучеников севастийских» и житийные изображения св. Харлампия со сценами мучений (IB, № 11, с. 26; IRG, илл. 45). В этой же связи в болгарской иконописи XIX в. встречаются конные изображения св. воина Мины с мученическими сценами (IB, № 22), к которым примыкает икона святых воинов Георгия, Феодора, Евстафия и Димитрия, побивающих различные силы зла (IB, с. 36–37).

Если говорить о своеобразной окраске всех этих на первый взгляд общих черт, новомученичество русских староверов выглядит, пожалуй, наиболее тяжелым с точки зрения противостояния не «чужим», а «своим». Активная разработка в Московской Руси идеи связи святости и этнокультурного пространства обернулась в императорской России острой поляризацией религиозного опыта.

Икона и «мир» выступили в сложных отношениях. Они показывают нам чрезмерно прерывистые ритмы всей толщи сознания и культуры. Перед лицом вечного проклятия в миру постоянно таилось чувство неуверенности и тревоги.

{ 2 }

История ремесла

Произведения этого ремесла
расходятся по рукам и остаются навсегда
разбросанными повсюду...

Н.П. Кондаков. Современное положение русской народной иконописи.
ПДПИ, CXXXIX. СПб., 1901, с. 3



Мир иконного дела — мир особой культуры, который всегда обнаруживал чувствительность и готовность к возмущению. Этот «беспокойный» мир быстро реагировал на перемены в религиозных чувствах, в ориентации официального и неофициального благочестия, а также на общественную конъюнктуру в самом широком смысле. На исходе средневековья и грани Нового времени и на католическом Западе, и на православном Востоке резко увеличилась потребность в моленных образах.

Борьба за чистоту народного благочестия, ориентация на личное откровение и раннехристианские ценности были общими как для Реформации, так и католической Контрреформации. Период XVI–XVII вв. исследователи определяют даже как период «второго христианства» в Европе, который отличают более строгие нормы веры по сравнению со средневековьем. Вслед за Тридентским собором в процессе этой «христианизации», а также на дороге реформирования католической церкви искусству была отведена огромная роль (Маль, 1958, с. 167–170). Значению иконы в деле спасения человека в католицизме и православии было дано новое внимание. В этой связи Ф. Арьес не случайно замечает, что на одной из католических картин того времени в церкви в Пертюи ангел возносил на небо душу в виде ребенка *с образком в руке* (Арьес, 1992, с. 265). Не случайно и то, что католические авторы времен активного распространения протестантских идей подчеркивали благоговение русских почитателей икон. Об этом, в частности, писал непримиримый противник М. Лютера Иоганн Фабри, издавший в 1526 г. в Базеле книгу «Религия московитов, которые живут около Ледовитого океана» (Кэмпфер, 1993, с. 156). Дань «строгости и скромности» русских иконописцев отдавал и иезуит Антонио Поссевино, безуспешно пытавшийся обратить Ивана Грозного в католицизм.

После Тридентского собора в деятельность греческих православных ремесленников, работавших в зонах католической цивилизации, была включена альтернатива: они стали выполнять заказы католиков не меньше, чем православных. По наблюдению М. Хадзидакиса, более всего в католической среде ценили критские иконы — martirium (Хадзидакис, 1976, с. 13). Критским мастерам особенно удавались образы мучений святых, а также «архаизирующий», более «строгий» язык «проторенессансных» Мадонн. Один итальянский автор XVII в. не без удивления отмечал, что в Мессине нет ни одной католической церкви без греческой иконы Богоматери, церквей же в городе он насчитал 108 (Кондаков, 1911, с. 203). Массовая продукция греческих мастерских средиземноморских островов и Венеции XVII–XVIII вв. широко проникала в католические церкви, монастыри и дома Лорето, Фабриано, Палермо, Сиракуз и других итальянских городов. Но она же направлялась к православным Далмации, Тракии, в города Централь-

ной Европы, а также по всему православному Востоку, где, например, многие критские иконы почитались как чудотворные.

Короче, иконное дело обнаруживало «возмущение» только тогда, когда на то были серьезные основания. Выше *динамики* иконописного ремесла всегда угадывалась забота церкви по поводу ревности о вере и чистоте народного благочестия, а ниже — сама эстетика этого благочестия. Так было в Новое время повсюду, от Каира до русского Севера, от Венеции до Иркутска. Но что интересно, кривые развития массового иконного дела на греко-славянском Востоке неизменно имели в поствизантийский период (и особенно начиная с середины XVI в.) параболическую форму, в то время как в России кривая роста была почти стабильна. Нетрудно догадаться, что такие кривые с подъемами и спадами — следствие как глобальных, так и менее значительных исторических толчков, которые порой всецело зависели от происходившего на верхних и нижних этажах локальных культур.

Если в России иконное дело пользовалось покровительством государства и на определенных хронологических отрезках являло собой важную сферу государственной политики, то его маргинальность в тех частях православного мира, которые находились под властью Турецкой империи и католических государств, вполне очевидно, предполагала большую уязвимость и чувствительность. Характерный пример — «взрыв» иконного дела на Крите в период господства там Венеции и его спад с захватом в 1669 г. острова турками (ср.: Петерсон, 1971, с. 35). Или: «исчезновение» иконного ремесла у коптов в VII–XVIII вв*. По этой же аналогии: подъем иконного дела в Сербии с восстановлением Печской патриархии и опять — снижение, спад и раздробление после Великой эмиграции. Национальные Возрождения на Балканах вновь приведут к оживлению и активности, причем в основном в тех зонах, где ранее конъюнктура была менее благоприятной, например в Болгарии. Соотнесенность всех этих спадов и подъемов — лучшее доказательство того, что христианский мир был связным целым. Однако, как и любое целое, он состоял из частного и особенного.

*Исследователи пока не обнаруживают в Египте коптских икон за огромный период, вплоть до XIX в., указывая, в частности, на возможность их уничтожения завоевателями (Ланген, 1990, с. 65).

Иконное дело как на Московской Руси, так и в императорской России выступало в христианском мире явно со своим особым *«заданием»*, которое существенно отличалось от тех импульсов, которые питали, например, динамику греческого иконного дела Крита, Ионических островов, Венеции или же сельских центров Балкан.

В этом нас может убедить по-своему уникальная история суздальского иконного дела: за рутинными формами повседневности стояли уже знакомые нам умозрительные построения и образования.

ОБЩЕЕ И ОСОБЕННОЕ

Как и всюду, суздальское иконописание представляло собой особый ремесленный слой культуры, главное действующее лицо которого — сельский ремесленник-мирянин. *Мастер-мирянин* отличался особым социальным статусом и работал на определенную социальную среду. Его продукция зависела от рынка и вкусов заказчиков, а его образ жизни и условия труда намного теснее были связаны с тем «долгим средневековьем», от которого по мере сил старательно стремились избавиться представители верхних культурных слоев.

Переход иконописания из монастырей в руки таких деревенских и городских мастеров означал прежде всего превращение иконного дела в характерное для культуры Нового времени «массовое ремесленное производство», своего рода «массовую культуру». Его важными отличительными признаками становятся *масштабность* и *количественные показатели.*

Учет расслоения на исходе средневековья культуры на ученую и профанную отчасти может скорректировать существующие крайние точки зрения о роли монашества в развитии средневекового искусства. Если Дж. Эванс и его последователи полагают, что все средневековое искусство создано монашеством (Эванс, 1952), то концепция, развиваемая В. Эгбертом, напротив, занижает роль монахов в развитии культуры (Эгберт, 1967). На основе анализа русских летописей В.Н. Лазарев скорее склонялся ко второй точке зрения, когда писал, что в Древней Руси «рядом с монахами живописью занимались и светские люди и что последние в количественном отношении преобладали» (Лазарев, 1970, с. 15).

Между тем обращение Стоглава (43-я глава) к иконописцам-мирянам — на наш взгляд, первый серьезный сигнал перехода иконописания в «мир»; ранее наиболее благоприятные условия для его развития наблюдались все же в монастырях. И подчеркнем, что он падает на исход средневековья и грань Нового времени. Перед нами начальный этап культурного перехода, за которым стояли такие глобальные исторические величины переломной эпохи, как Реформация, Контрреформация и модель Московского царства с его «священным бытом».

Расслоение искусства на ученое и «низовое», народное, совпадает с началом активных секуляризационных процессов.

Быстрота и степень распространенности иконного дела «в миру», его рассеивание по городам и деревням — важный показатель *возбуждения* культуры Московской Руси, а также начальной стадии той необыкновенной *динамики роста* суздальского иконного дела, с которой сталкиваешься не только на протяжении XVII в.

О переходе иконного дела из монастырей в «мир» писали уже первые исследователи Палеха, Мстеры и Холуя. Н. Ушаков рассуждал, что суздальское иконописание сосредоточивалось первоначально при княжеском дворе, архиерейском доме и монастырях, оно «было преимущественным трудом смиренных иноков, которые работали не из каких-либо промысловых и тем более корыстолюбивых видов, а из усердия к развитию религии» (Ушаков, 1906, с. 11). Так же рассуждал и П. Леонтьев: «Иконопись — давний промысел. Древние акты указывают на ее существование в начале XVII в.; но уже и тогда этот промысел, как видно из тех же актов, носил характер наследственности, то есть он существовал до XVII в. Первый почин в иконописи принадлежал суздальским монастырям, и отсюда она сохранила до наших дней название "суздальская". Но когда собственно иконопись перешла из монастырей в ныне существующие иконописные центры и вследствие каких причин — древние акты не указывают. Надо полагать, что этот переход совершался постепенно. И самый переход иконописи из монастырей к населению, как усматривается из актов, находил себе место именно в тех селах, где были монастыри. В XVII в. Шуя и Холуйская слобода были центральными местами иконописи; в начале следующего (XVIII) столетия под давлением появившихся в Шуе кустарных промыслов иконопись там упала» (Леонтьев, 1903, с. 32). Но «древние акты» и не могли указать причин перехода. На исходе средневековья они лишь зафиксировали начало расслоения культуры и энергичное воодушевление в деле строительства Московского царства.

Быстрое распространение иконописных центров в Поволжье на рубеже XVI–XVII вв. — следствие как укрепления иосифлянской модели благочестия, так и политики государства на Востоке. Падение Казанского (1552) и Астраханского (1554) ханств открывает путь к необъятным пространствам Сибири и Дальнего Востока. Ремесленное иконное дело подключается к миссионерской деятельности русской церкви. В открывшиеся пустоты по Волге должны были хлынуть потоки образов. Поволжские города — Ярославль, Кострома, Великий Устюг и другие — в XVII – начале XIX в. наводняются иконописным ремеслом. То тут, то там стихийно укрепляются и сельские иконные центры, чья деятельность стимулировалась первоначально заказами местных монастырей.

Если мы нанесем на карту все пункты, где писали иконы в середине XVII–XVIII в. только в одной Владимиро-Суздальской области, мы увидим, что их писали буквально повсюду: в малых и больших городах и городских посадах, в монастырях и монастырских слободах, наконец, в селах и деревушках. Расстояние между точками на этой карте сведено до минимума: Вязники, Шуя, Гороховец, Владимир, Боголюбово, Суздаль, Переяславль-Залес- *(илл. 48)*



Эта карта, по сути, стремится показать то же самое, что и иллюстрация № 1: плотность теснящихся на ней иконописных центров и местечек как бы подтверждает мотив избыточной сакрализации русского мира иконами.

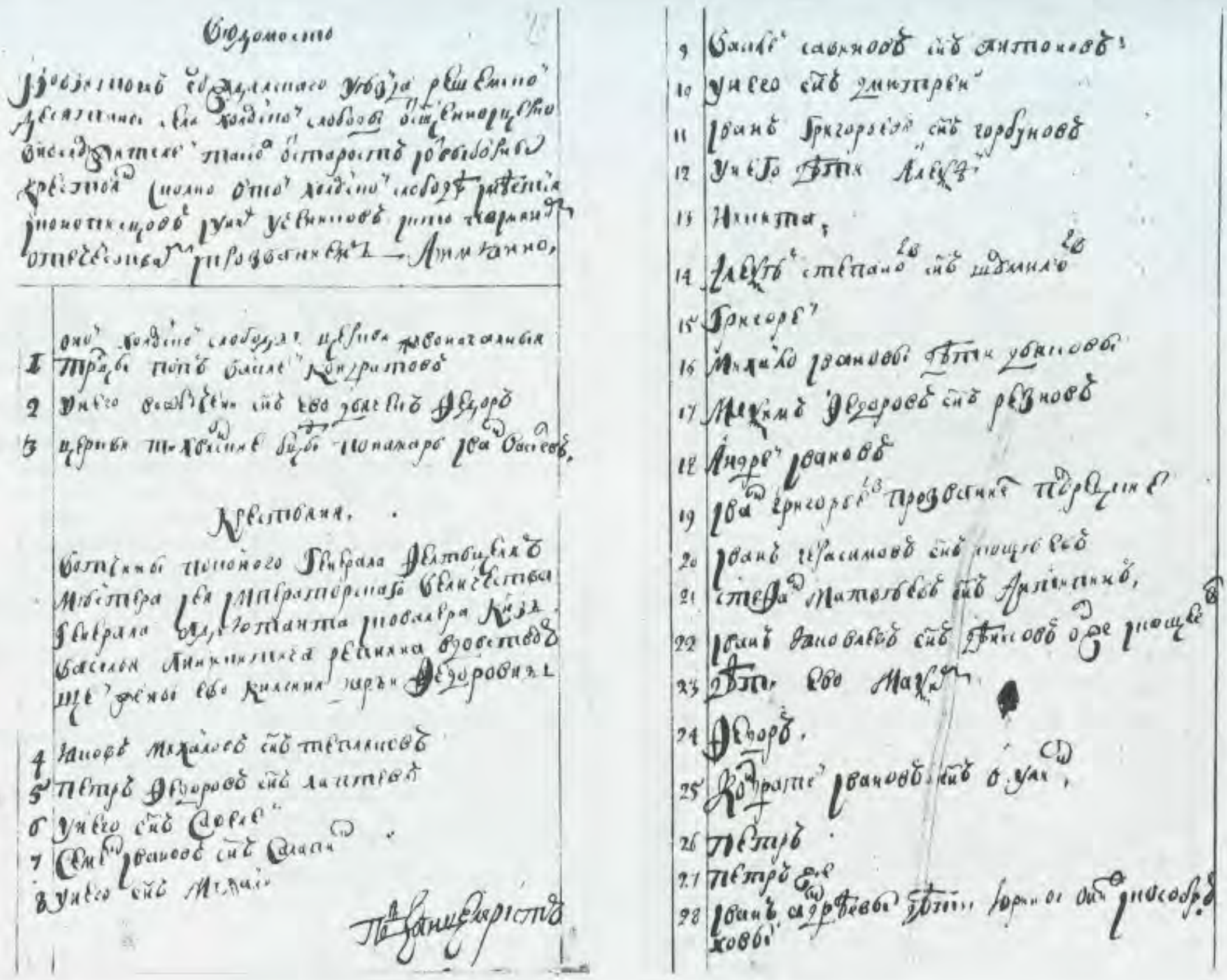
48. Иконописный промысел Владимиро-Суздальской области в середине XVII–XVIII века.

ский, Муром, Юрьев и т.д., а также Палех, Мстера, Холуй и окружавшие их деревни и местечки. И еще надо иметь в виду и многие другие, которые не попали в документы.

Эта карта — важное доказательство взрыва в культуре: иконное дело на Руси входит после Стоглава за какие-то 50—70 лет в полосу сплошной и оживленной активности, оно становится массовым. В этой плотности, которую создают теснящиеся на карте маленькие иконные мирки, интересно отражается густая насыщенность русского мира образами, его сакрализация иконами и церквами, его как бы «тяготение» к «нетленной ризе».

Рассыпанные на поверхности мелкие факты говорят нам лишь о том, что случайно сохранилось, но в них зафиксирован бурный рост и просматриваются общие контуры серьезных величин.

Надо полагать, раньше Палеха и Мстеры иконным делом стали заниматься в селе Холуй. В середине XVI в. слобода Холуй принадлежала Троице-Сергиевой лавре, и до введения монастырских штатов в 1764 г. здесь существовал устроенный лаврой Троицкий монастырь (Тихонравов, 1857, с. 27—28). Заказы монастыря могли способствовать распространению иконного дела среди холуйских жителей. Эти же заказы Холуй будет выполнять вплоть до начала XX в.: огромное количество иконок «Сергиево видение»



49. Список иконописцев села Холуй. 1752. Фрагмент документа. *Владимирский областной государственный архив, Владимир.*

писалось не только в мастерских Троице-Сергиевой лавры, но в основном — в Холуе*.

В начале XVII в., точнее — в 1613 г., слобода Холуй была пожалована князю Димитрию Пожарскому, который впоследствии отказал ее суздальскому Спасо-Евфимиеву монастырю «на помин родителей». Из суздальских писцовых книг Михаила Трусова и дьячка Федора Витовтова 1629, 1630 и 1634 гг. мы узнаем, что в находившейся рядом с монастырем Холуйской слободе 23 крестьянских двора, что в числе «людей» значится Лаврушко Иванов, прозвище «Путилко-иконник», что «нетеглых бобылей» 24 двора, все они «делают всякое изделие на боярина» и среди них — Гришка Игнатьев-иконник (Тихонравов, 1857, с. 27). Приблизительно в то же самое время распространенность на Руси профессии иконописца удивила Павла Алеппского: «Не только каждый из архиереев имеет своего особого иконописца, который пишет ему иконы для подарков, но и каждый архимандрит известного монастыря также имеет собственного иконописца, всегда при нем

*«Троице-Сергиева лавра, начиная с половины XVIII столетия и почти до настоящего времени, ежегодно в благословение богомольцам заказывает у холуйских иконописцев от двух до семи

находящегося». Иконописцев даже брали с собой в военные походы (Алеппский, вып. 3, с. 125).

тысяч образов Видения Божией Матери преподобному Сергию» (Ушаков, 1906, с. 39).

Количество мастеров в иконописных селах было не менее удивительно. Местный историк-монах Анания Федоров писал во второй половине XVIII в. относительно Холуя, что «обыватели тоя слободы все иконописцы и ради своего художества по многим разным странам странствуют, також и из той слободы полномощные жители готовых святых икон отпускают многое число в дальние города» (цит. по: Ушаков, 1906, с. 37). В архивных материалах Суздальской духовной консистории нам удалось обнаружить один из ранних списков иконописцев Холуйской слободы (1752). Он *(илл. 49)* был составлен в связи с государственным надзором за холуйским иконным делом и включает 350 имен, хотя есть все основания полагать, что этот список далеко не полный: иконописцев заставляли ставить свое имя после ознакомления с указами о запрещении писать старообрядческие иконы, от чего многие из них уклонялись (ВОГА, ф. 560, оп. 1, ед. хр. 108, лл. 43–52, 55–58, 61–62). Для сравнения отметим, что, по данным М. Хадзидакиса, во всей Греции на протяжении всего XVIII в. работало около 350 иконописцев (Хадзидакис, 1966, с. 15). В 1812 г. в ответе на известную просьбу Гёте о предоставлении ему сведений об иконном деле Палеха, Мстеры и Холуя (которую передали императрице Марии Федоровне) владимирским губернатором А.Н. Супоневым указывалось, что «в слободе Холуй состоит помещичьих и казенных 700 человек, и все они без изъятия упражняются в иконописании. В помещичьем селе Палехе до 600 человек тем же беспрерывно занимаются. Но в слободе Мстере из числа 600 душ самая малая часть употребляется в занятии сего рода» (Кобеко, 1896, с. 3).

Сведения о начале иконного дела в Палехе еще более неопределенны. В отличие от Холуя, в нем не было монастырей. На основании местной церковной летописи полагают о существовании Палеха уже в XV в. В летописи говорится: «Село Палех первоначально принадлежало князьям Палецким из рода князей Стародубских. По прекращению рода князей Палецких в XV в. село Палех перешло в казну. В первой четверти XVII в. Палех был пожалован Ивану Бутурлину "за московское осадное сидение королевичево" и принадлежало роду Бутурлиных до 1861 г.» (Ушаков, 1908, с. 23–24). Эту выписку из писцовой книги 1645 г. старательно сделали заботившиеся о «древности» своего ремесла палехские иконники А.И. и В.А. Дыдыкины в 1897 г. (ср.: Некрасова, ИП, 1966, с. 294).

Однако все говорит за то, что генезис палехского иконного дела был связан с общей ситуацией «перехода». Именно к середине XVII в. это дело получает те *количественные* показатели, которые говорят о его массовости, о чем можно судить по замечанию Иосифа Владимирова: «К чему же плошья того икон тех и безчестнее — прасол у прасола перекупают, что и простого щепья *по сту и по*

тысящи (курсив мой. — *О.Т.*) в кострах; шуяне и холуяне, палешане на торжках продают» (Овчинникова, 1964, с. 33).

Стремительное развитие иконного дела Мстеры в XVIII в. было неразрывно связано с теми особенностями старообрядческого благочестия, о которых мы писали выше. *Здесь складывается один из крупнейших в России центров старообрядческого иконописания.* В XVIII в. староверы составляли более $^2/_3$ всех жителей, а в середине XIX в. — около половины (Безобразов, 1861, сн. 1, с. 296). На протяжении двух столетий мстерское старообрядческое иконное дело оказывало значительное влияние на русскую народную икону в целом.

Наряду с этим микроистория Мстеры точно так же вписывается в концепцию «перехода», как и множество других локальных случаев. Известно, что в XVII в. в Мстере существовало два монастыря — мужской и женский (упразднены в 1764 г.), откуда «иконописное художество переходит и к обывателям-поселянам, постепенно прививаясь к занятиям самих жителей». В акте начала XVII в. упоминается поселянин иконник Александр Алексеев, который «пришел с Москвы» (Ушаков, 1906, с. 41). В документах 1718 г., изданных И. Голышевым, упоминаются три иконописца — Григорий Голышев, Симон Семенов и Савелий Никифоров, работавшие «по подряду» у княгини Ромодановской в Москве (ВГВ, 1871, № 21). Начиная с 1724 г. отслеживается более тридцати фамилий мстерских иконописцев, которым выдавались «проезжие письма» для работы и «промена» икон. Наконец, в конце XIX в. в мстерском иконном деле задействовано уже более 1300 человек (ЭС, т. XX, с. 102).

* * *

Вся эта локальная история суздальских ремесленников видится на более широком фоне.

Монастырские иконописцы в документах XVI–XVII вв. упоминаются нередко, но нельзя не обратить внимания на эволюцию монастырского иконописания. Недавние исследования показывают, что иконописные службы даже самых крупных монастырей в общем и целом не предполагали системы обучения иконному делу мирян. В XVII–XVIII вв. эти службы были заняты собственными проблемами: починкой и поновлением храмовых иконостасов, написанием подносных икон и т.д. Монастырских иконописцев все чаще привлекали на побочные работы, например для росписи бытовых вещей. Сами же они, передавая мастерство из поколения в поколение, пополнялись в основном из среды монастырских служилых людей. Монастырские документы говорят, что к концу XVI в. и особенно в XVII в. заказы на иконы выполняли «пришлые» мастера, в основном «люди из посада», *мирские иконники* (см.: Арсений, 1873, с. 120). Картина монастырского иконного дела где-то

к рубежу XVI–XVII вв. значительно меняется. Оно все больше сосредоточивается на изготовлении подносных *пядничных* икон (от слова «пядь» — ладонь) с изображением русских святых для продажи, подношений и раздачи.

Кирилло-Белозерский монастырь за период примерно в сто лет с середины XVI в. в основном приглашал иконописцев, и упоминания в документах о собственных иконописцах-старцах единичны. Как собственные, так и пришлые мастера были заняты в основном изготовлением икон-пядниц. Для этого в монастырской казне был постоянный запас золота, серебра, разных видов клея, разнообразный запас красок, которые покупали или на собственной местной ярмарке, или в Москве, Вологде и Белозерске. Постоянно заказывались и покупались иконные доски и опять же *пядницы*, на которых писали Богоматерь и Кирилла Белозерского.

Сходная ситуация наблюдалась в Троице-Сергиевой лавре и Иосифо-Волоколамском монастыре (см.: Лелекова, 1989, с. 157–180). Разница заключалась лишь в том, что в Троицком монастыре иконописная мастерская была более многочисленна; таковой она оставалась и на протяжении XVIII–XIX вв. Огромное паломничество и близость к Москве требовали большего количества подносных икон, на которых изображали, как правило, Троицу, Сергия Радонежского и «Сергиево видение».

Иосифо-Волоколамский монастырь заказывал через свое подворье в Москве и писал сам те же пядницы с изображением Богоматери и Иосифа Волоцкого, который становится в XVI–XVII вв. уже одним из наиболее чтимых святых Московской Руси.

Путешествие за тысячи верст от Москвы в расположенный на далеком острове Белого моря Соловецкий монастырь лишь убедит нас в серьезности и глубине происходивших сдвигов. Только к началу XVII в. мы найдем здесь появление иконописной палаты, что, по мнению специалиста, свидетельствовало о более четкой организации иконного дела. В монастырской же Денежной казне, как и в предыдущих случаях, мы обнаружим сотнями сложенные *пядничные* раздаточные «чюдотворцовые образа», но только уже в основном соловецких святых Зосимы и Савватия (см.: Скопин, 1989, с. 290–291).

В связи со всем этим около середины XVII в. появляется *пядничный ряд* в иконостасе Благовещенского собора Московского Кремля — бесспорный знак не только повышения роли *личного* моленного образа и «индивидуализации» веры, но еще и «всеприсутствия» образа Христа на Русской земле: в контексте общей символики иконостаса иконы пядничного ряда усиливали идею заступничества и небесного покровительства Московскому царству. Они же еще больше усиливали ту мистическую связь неба и земли, национальная особенность которой издавна отражалась в русском высоком иконостасе. Развивая учение о всеобщем священстве, теоретики Реформации, как известно, рассматривали цер-

ковь только как союз братьев во Христе, общину верующих, каждый член которой уже получил божественную благодать в таинстве крещения. В противоположность, укрепляя церковь, русское православие укрепляло в «переходное» время представление о ней как о вселенской, космической иерархии. На уровне повседневного благочестия это сразу же проявилось в насыщении моленного образа бóльшим количеством небесных заступников. Характерно, что с изменением специализации монастырского иконного дела и введением пядничного ряда в иконостас Благовещенского собора постепенно появляется и изображение высокого иконостаса на небольшой («аналойного» размера) доске (ср.: Шнайдер, 1993, с. 17–70; Г. Сидоренко, там же, с. 5–16). То есть иконостас, будучи ранее только «большой иконой» в церкви, теперь перемещается в частное пространство человека: небесное покровительство и заступничество святых уясняется в связи с опорой на личное благочестие и религиозное переживание.

(цв. табл. 17)

* * *

Находясь в иной историко-культурной ситуации, православный Восток не являл собой исключения в смысле расслоения культуры и перехода иконного дела из монастырей в «мир». Так, М. Хадзидакис не находит на Афоне в поствизантийский период серьезных следов развития иконописной школы. Свидетельства Порфирия Успенского и других очевидцев также не убеждают в массовости и динамике здесь иконного ремесла (Порфирий, 1892, с. 420–422; 1884, с. 228–229). Афонские иконы XVII–XVIII вв. выполнялись в основном мастерами, приходившими на Афон с Крита, Ионических островов, Эпира, Сербии, Македонии, Болгарии, России и т.д.

То же самое можно сказать относительно Синайского монастыря. Массовое производство икон Неопалимой купины и св. Екатерины было налажено вне его стен. В XVIII в. и особенно в XIX в. круг образов, связанных со святостью Синая, широко тиражировался чуть ли не на противоположных концах христианского мира. Свидетельства А. Дмитриевского о существовании «синайско-критской школы» пока не подтверждаются (Дмитриевский, 1890, с. 94–115). М. Хадзидакис даже исключает путешествия критских художников в XVII в. в монастырь св. Екатерины, на что есть серьезные основания: заказы имевшего свои подворья на Крите монастыря, скорее всего, выполнялись в критских мастерских. В XIX в. в Польше уже печатались для паломников гравюры и литографии с видами Синая, а также маленькие триптихи, центральная часть которых копировалась с ранней работы Эль Греко, а две другие (виды Синайской горы) были взяты с немецких гравюр (Хадзидакис, 1976, с. 17).

Правда, на фоне секуляризационных процессов и развития иконного дела в ремесленных слоях мирян обнаруживались исключения, обусловленные маргинальным положением тех или иных культур. В.Н. Лазарев отмечал, что в период иконоборчества иконописание в Византии сосредоточивалось в основном в уцелевших от разгрома монастырях, где оно развивалось на уровне «примитивного» народного ремесла (Лазарев, 1986, с. 58). В общих чертах эта ситуация повторилась в период турецкого господства на Балканах: часто в небольших монастырях иконописью занимались несколько монахов.

Эта же модель своеобразно преломилась в маргинальной культуре русских старообрядцев, где наблюдалась локализация иконного дела в пространстве монастырского типа. Начиная со второй половины XVII в. мирское иконное ремесло «рассыпалось» по многочисленным староверческим поселениям, скитам и монастырям. Волны переселений особенно поднимаются после указа царевны Софьи от 7 апреля 1685 г.: отдаленное Поморье, южные окраины Дона, пространства по Волге, Яику, в Сибири наполняются староверами. На рубеже XVII–XVIII вв. в Керженских лесах насчитывалось 77 скитов (700 монахов и 1800 монахинь), «деревенский же народ поголовно был в расколе» (Мельников, 1863, т. 44, с. 634–636). И кругом мы находим данные (включая Преображенское и Рогожское кладбища в Москве) о работе староверов-иконников, о наличии более или менее крупных мастерских. Иконы писали на Урале, где крупным иконописным центром был Невьянск (Голынец, 1987; 1988). Их также писали в беспоповщинском Выгорецком монастыре (Шафранов, 1893, с. 196–197), где в XVIII – начале XIX в. было еще налажено и знаменитое выгорецкое литье металлических иконок, складней и крестов (Дружинин, 1926, с. 1484–1487; Принцева, 1986, с. 47–68). Металлические иконы и кресты Ф.И. Буслаев назвал «переносным благочестием»: «это были святыни, самые удобные для перенесения, прочные и дешевые; потому они до сегодняшнего дня в большом употреблении в простом народе, особенно у раскольников» (Буслаев, т. 1, 1908, с. 12). Наконец, довольно мощный иконописный центр существовал в XVIII в. на Ветке и в Стародубье (Лилеев, 1895, с. 215; см. также: Гусева, 1982). Он развивался параллельно с суздальским иконным делом и, по мнению Н.И. Петрова, представлял собой «особую иконописную школу или пошиб» (Петров, 1902, с. 151).

(цв. табл. 20)

И все же всегда существующие «исключения», связанные в конечном итоге с наличием в культуре глубинной оппозиции «старого» и «нового», не могут заслонить общих и главных тенденций. В этом нас убеждает появление многочисленных сельских иконописных центров по всему православному миру, причем приблизительно в то же самое время, когда они появляются на Руси.

Середина XVI в. (Стоглав) – середина XVII в. (Большой Московский собор) — тот хронологический рубеж, на котором *с определенными колебаниями* отслеживаются сельские иконные мирки в большинстве православных стран. «Россыпь» новых небольших иконописных промыслов во второй половине XVI – первой половине XVII в. обнаруживает в Македонии К. Балабанов. Они возникают в горной и труднодоступной сельской местности вокруг монастырей. Иконы пишут *миряне*, те же «люди из посада». В Прилепском районе деревенские иконные мастерские «облепили» монастыри Трескавац и Зрзе, в Слепче — храм Иоанна Крестителя, в Топлице — Никольский монастырь. Иконы пишут в деревнях Жван и Журче, в посаде монастыря в Лесново и вокруг церквей в Кратово, Карпино, наконец, в небольших монастырях Скопской Черногории (Балабанов, 1959, с. 52). И заметим, вся эта оживленность — в связи с восстановлением Печской патриархии. 1557 г. принес независимость сербской церкви, когда под юрисдикцией Печского патриархата оказалась огромная зона: от областей Болгарии до Кира в Кроации и от Штипа в Македонии до Будапешта в Венгрии (Петкович, 1965, с. 216). Возглавлявшим Печскую патриархию в начальный период родственникам великого турецкого визиря Мехмета Соколовича удалось добиться при дворе султана серьезных уступок. Поэтому уже в первые десятилетия переписываются тысячи богослужебных книг, оживают старые монашеские центры — Печская патриархия, Грачаница, Будисавчи, Никола Даборски. Восстанавливаются на старых фундаментах храмы в Пиве, Хопово, Ломниках, Озрене. Кругом наблюдается оживленное движение, появляется много маленьких сельских церквушек, которые надо было наполнить моленными образами. Сотни сохранившихся икон второй половины XVI в. диагностируют резкий подъем иконного дела. По наблюдению С. Петковича, на территориях Печской патриархии иконописью все больше начинают заниматься *миряне*, не только лица духовного звания (Петкович, 1965, с. 217). Значит, в этом аспекте мы имеем дело со схожей с Россией (как и везде) ситуацией: религиозный подъем сразу отражается в *увеличении потребности в моленной иконе*, в распространении иконного дела в миру.

На этом же хронологическом срезе отслеживаются деревенские центры в Албании, в областях Берат и Эльбазан, а следующий подъем албанского сельского иконного дела — XVIII – начало XIX вв. — в области Корче (Попа, 1966, с. 53). Аналогичная ситуация в Болгарии и Греции. К. Миятев отмечает, что в XVII в. иконы «для народа» писали ремесленники в Тырново, Софии, Несебре, Враце и Этропольском монастыре. Сюжеты икон — самые «расхожие»: Богоматерь и Спаситель, болгарские святые, воины и мученики за веру. Сельские же иконные мирки Греции «возбуждаются» тогда, когда критский центр уже увядает. В XVIII–XIX вв.

преобладание получают мастера из деревень Эпира и Западной Македонии, в которых иконописные навыки стали передаваться из поколения в поколение, а также мастерские островов Самос и Хиос. При этом исследователь выделяет деревню Линотопи близ Кастории — место рождения потомственных иконописцев с XVI в. Линотопи станет центром греческого массового иконного дела в XVIII в. и особенно в период национального Возрождения. Тогда же получат известность благодаря своим мастерам греческие села Каларитес, Коритса, Каресово, Хионаде и другие (Хадзидакис, 1976, с. 24).

Греческие мастерские Крита, Ионических островов и Венеции XVI–XVIII вв. — особый случай. В них иконное дело, скорее всего, было организовано на основе городского ремесленного цеха. Но важно отметить, что их продукция в целом (со всеми необходимыми оговорками) может быть отнесена к той «сниженной» ремесленной культуре, на типологическом уровне которой необходимо рассматривать и наши «суздальские» письма. Начало и развитие их наиболее оживленной деятельности — тот же временной срез, на котором мы находим и локальную историю возникновения Палеха, Мстеры и Холуя.

СТРУКТУРА ПРОМЫСЛА

Маленькая ремесленная семейная мастерская, в которой трудится одна семья или мастер работает с подмастерьем и одним-двумя учениками, — традиционная организационная микроструктура суздальского иконного промысла. На первый взгляд кажется, что время перед ней бессильно: она явно господствует и в XVII, и в XVIII вв.; она же может встретиться в конце XIX — начале XX в. В.Т. Георгиевский, наблюдавший быт наших деревень на рубеже веков, выделял категорию работников-хозяев, которые делают иконы у себя дома при помощи членов своей семьи (Георгиевский, 1895, март, с. 199–200). Между тем уже к середине прошлого столетия эта микроструктура подверглась серьезным деформациям: именно тогда традиционная корпоративность ремесленного труда стала существовать параллельно с сельским промышленным предприятием. К концу XIX в. на таких предприятиях уже трудится по 20, 30 и более человек. В терминологии суздальских иконников эти мастерские получили характерные названия «фабрик», по аналогии с городской промышленностью. Д.А. Ровинский констатировал в середине XIX в: «В наше время иконописные фабрики находятся в селах Владимирской губернии — Палехе, Мстере и в самых огромных размерах в Холуе... Иконы пишутся у них целыми заводами в 100, 200, 500 и т.д. штук (одного святого). Каждый образ переходит через пять, иногда через десять рук и более» (Ровинский, 1903, с. 55–56).

Появление подобных «фабрик», тиражирующих иконописную продукцию, — важнейший показатель, на наш взгляд, как *неубывающей потребности в иконах*, так и *разложения*, своеобразной «капитализации» народно-ремесленной сферы искусства, которая к концу XIX – началу XX в. «испытывает огромное потрясение; она существенно деформируется и даже сама расслаивается» (Прокофьев, 1983, с. 19).

Существовавшие параллельно крупные и мелкие мастерские составляли как бы структурное ядро суздальского иконного дела, которое на протяжении столетий обросло сложной системой побочных производств и которое, взятое в целом, предстает перед нами как сложный лабиринт со множеством видимых и невидимых взаимозависимостей.

Без преувеличения можно сказать, что на протяжении столетий эта структура была способна постоянно возобновляться в своем художественном и экономическом росте, а отсюда — господствовать на огромных пространствах, доминировать над сельским иконописным ремеслом практически всей остальной императорской России. Художественное производство мастерских с его *необыкновенной динамикой* любопытно отразило на своем уровне те особенности отношений иконы и «мира», о которых мы писали выше: в них делались миллионы тех образов, которые некогда сакрализовали необъятные пространства «Святой Руси».

Из цифр статистических очерков И. Голышева, К. Тихонравова, П. Леонтьева и других рождается убежденность, что, видимо, нигде и никогда иконное дело не поднималось на подобный уровень *колоссальной промышленности*.

К.Тихонравов в середине XIX в. уверял, что некоторые мастера писали иконы «долично» (т.е. все изображение, кроме ликов) по 600 штук в неделю и в течение этого же времени другие мастера писали до 600 ликов святых (Тихонравов, 1857, с. 28). Почти те же данные приводят статистические таблицы И. Голышева, в которых эта поражающая воображение динамика «производства благолепия» дополнена описанием детальнейшей раздробленности процесса изготовления икон и объяснением их необычной дешевизны, что означало не только всеобщую в них потребность, о которой писал В.П. Безобразов, но и легкость изготовления и доступность приобретения.

Отсюда же становятся более правдоподобными и завораживающие исследователя цифры: *производство икон в одном только Холуе в середине XIX в. достигало от 1,5 до 2 млн. образов в год* (Леонтьев, 1903, с. 35). Причем эти данные постоянно дублируются. Статистические отчеты того времени говорили, что в Холуе, «лежащем при впадении Тезы в Клязьму, так мало обращено внимания на хлебопашество и сельские работы вообще, что тамошний крестьянин едва успевает обращаться с упряжью. Исключая время четырех главных ярмарок, старики и молодые заняты писанием

образов, которые расходятся по всей России частью через разносчиков-офеней в числе от 1,5 до 2 млн. образов» (Штукенберг, 1858, т. 1, с. 21; ВГВ, 1854, № 20). Спустя полвека В.Т. Георгиевский констатировал, что небольшая иконописная мастерская, состоящая из 5–6 работников, «может выпустить *в день* (курсив мой. — *О.Т.*) от 100 до 300 так называемых "расхожих" икон» (Георгиевский, 1895, март, с. 203).

Все, кто был задействован в суздальском промысле, подразделялись по статистике второй половины XIX в. на следующие категории: содержатели иконописных мастерских, учителя иконописи, живописцы, иконники без подразделения по роду занятий, личники, доличники, личники-доличники, листоушники, ученики, уборщики икон, полировщики, чеканщики, серебряники и позолотчики, уборщики хоругвей, киотчики, грунтовщики, «разные рабочие в иконной мастерской». Женщины в свою очередь могли быть хозяйками иконно-фольговых мастерских, они занимались вышивкой и полировкой риз, убирали иконы фольгой, делали для икон цветы и выделывали кисти. Эта детализация специальностей своеобразно соотносится с принятой в иконном деле столь же



50. Иконописец-старинщик. Мстера. Фотография конца XIX — начала XX века. *Архив Владимиро-Суздальского музея-заповедника, Владимир.*

дробной классификацией образов по «сортам», которые назывались: «живописные, цветные, цветные-чеканные, подстаринные, красные, подризные, подуборные, подфолежные, одиночки или розницы, людницы, в четвертях, трехрядницы, старинные и другие» (Леонтьев, 1903, с. 36).

Эти «подстаринные» старообрядческие иконы для простонародья были написаны в Мстере в XIX веке. В терминологии местных иконников они назывались «в четвертях» и «трехряднича».

Все эти сорта икон изготавливались в *разного типа* мастерских, специализация которых отвечала как типам благочестия, так и социальной ориентации.

Наиболее дорогие иконы выпускали мастерские староверов-старинщиков, которые располагались в основном в Мстере. Относительно второй половины XIX – начала XX в. известны мстерские мастерские В.О. Шитова, И.А. и А.И. Панкрушевых, В.И. Захарова, Ф.И. Цепкова, С.А. Суслова, В.А. Мумрикова, П.С. и В.С. Сеньковых и другие (ВЕВ, 1906, № 19, «Старинщики»; см. также: Голышев, 1865, с. 103–104). Покупателями икон этих мастерских были состоятельные староверы самых разных толков.



51. Богоматерь Казанская; Никола; Чудо Георгия о змие; святые Василий Великий, Григорий-Богослов, Иоанн Златоуст («в четвертях»). *Частное собрание, Москва.*

Дорогие сорта икон изготавливались также в Палехе, получившем известность своим «мелочным» и «фряжским» письмом (см.: ВЕВ, 1906, № 34).

К середине XVIII в. относятся имена палехских мастеров — Малахова, Рябова, Мосакова, Петра Корина, Никифора Буторина, Брюхова, Ильи Балякина, Беляева; на рубеже XVIII–XIX вв. работали Иван Балякин, Никита Буторин, Илларион Корин, Хренов, Волков, Казаков, Сафонов, Василий Наговицын, Хохлов, Комаров, Григорий Удалов, Дыдыкин, Никита Вакуров, Михаил Турин. Их подписи М. Некрасова обнаружила на сохранившихся палехских рисунках и прорисях (Некрасова, ИП, 1966, с. 46). Г.Д. Филимонов, посетивший Палех в начале 1860-х гг., называет мастерские Долотова, братьев Белоусовых, Сафонова-Юрышева, Коровайкова, Корина. По его наблюдениям можно судить, что уже в то время на Сафонова и Корина «работала почти вся слобода» (Филимонов, 1863, № 34). По источникам второй половины XIX в. известны палехские мастерские Л. и М. Париловых, П.Г. Удалова, Н.И. Корина, Л. Салаутина, но самым крупным иконным предприятием, безусловно, считалась мастерская Н.М. Сафонова.

По сведениям Г.Д. Филимонова, к середине XIX в. «почти все московские иконники оказались из Палеха» (Филимонов, 1863, № 34). Основанные в столицах выходцами из Палеха и Мстеры



52. Богоматерь Казанская; Воскресение Христово; Никола; святые Власий, Самон, Василий Великий, Иоанн Златоуст, Авив; Чудо Георгия о змие; святые Евдокия и Никита («трехрядница»). *Частное собрание, Москва.*

во второй половине XIX – начале XX в. мастерские также выпускали главным образом дорогие «стильные» иконы как для старообрядцев, так и для новообрядцев.

В Петербурге, пожалуй, самой известной считалась мастерская М.С. Пешехонова, а в Москве — В.П. Гурьянова, О.С., М.О. и Г.О. Чириковых, Н.М. Сафонова, Е.И. Брягина, А.В. Тюлина, М.И. Дикарева и некоторые другие. Судя по воспоминаниям мстерского иконописца П.И. Юкина, в своем большинстве они представляли собой довольно крупные учреждения: в 1904 г. в мастерской братьев Чириковых в Москве работало 43 человека:

18 мастеров, 6 подмастерьев, 7 учеников, 2 столяра, 7 резчиков и 3 позолотчика (ОР ГТГ, ф. 4, № 813, л. 6 об.)*.

Наряду со всеми этими мастерскими в Мстере и Холуе существовали те самые «сельские фабрики», о которых упомянул Д.А. Ровинский. В основном они выпускали дешевые «расхожие» иконы для простонародья. В последней четверти XIX в. к ним относилась, например, холуйская мастерская А.П. Шахова. Вполне возможно, что тогда же такие иконы выпускало и заведение И.Е. Мумрикова, имевшего, по словам В.Т. Георгиевского, «одну из самых обширных и разнообразных по иконописному производству мастерских в Мстере» (Георгиевский, 1895, март, с. 195).

*Пользуясь возможностью, благодарим Г.И. Вздорнова за этот предоставленный нам неопубликованный документ.

* * *

Массовое ремесленное производство всегда диктовало узкую специализацию секторов и широкое развитие сопутствующих ремесел. Развитие этих «секторов» в суздальском иконном деле свидетельствует как о необыкновенной развитости и разветвленности структуры промысла, так и интересно приоткрывает саму эволюцию иконописного ремесла, появление в нем характерных для низовой ремесленной культуры черт и особенностей.

Если в старину иконную доску часто готовил сам мастер, то иные масштабы иконного дела потребовали выделения специального промысла изготовления досок. Этим промыслом занимались целые села.

Почти круглый год (исключая летние месяцы) доски делали крестьяне деревень Большие Мосты, Пестяки, Емельянова, Верхнего Ландеха и многих других. Как и везде, по большей части использовались местные породы дерева. Если в Малой Азии брали в основном орех, а в Греции — кипарис, то в средней полосе России чаще всего использовали липу, широкую употребимость которой в народном ремесле ярко описал еще Павел Алеппский (Алеппский, вып. 2, с. 127). Кипарисовые доски импортировали из Греции, иногда — с Афона. Ольховые и осиновые доски доставляли из Гороховецкого уезда, а липовые — из Вятской губернии. Доски для фольговых икон делали также в селе Пурех Нижегородской губернии, а «оклеенные орехом или просто крашеные» киоты для них делали в 40 селах Гороховецкого уезда Пестяковской волости (ОИКП, т. 5, СПб., 1898, с. 417).

На протяжении столетий привоз досок сосредоточивался на местных ярмарках Холуя, Палеха и Мстеры. Кроме того, начиная с декабря и до весны доски привозили в Мстеру каждую неделю, по средам и субботам, от 20 до 50 возов. По сведениям «Владимирских губернских ведомостей», в 1859 г. только из-за Волги было привезено: в Холуй — 528 тыс. досок, в Палех — 440 тыс. и Мстеру — 176 тыс. Цены на доски были необыкновенно низкими. Легендарная дешевизна суздальских «краснушек» вполне

соотносилась с дешевизной досок: даже в начале XX в. сто досок «десятерика» (31x25 см) обходились в 6 руб. 57 коп., а «девятерика» (27x22 см) — всего 3 руб. 70 коп. (Леонтьев, 1903, с. 34; ВГВ, 1866, № 4). («От дешевизны досок дешевы и сами иконы», — замечала газета.) И. Голышев уверял, что иконники, которые «побогаче», запасали в зимнее время (особенно в Великий пост) до 15 тыс. досок каждый (ВГВ, 1859, № 15; ВГВ, 1866, № 4). Этим цифрам вполне соответствовали цифры другие: в 1879 г. по железной дороге и на лошадях только из Мстеры было отправлено *1 млн. 205 тыс. икон* (ВГВ, 1881, № 8)!

У суздальских иконников доски назывались «деревами», а их изготовители и продавцы — «деревщиками». Как делали суздальские доски и каковы их признаки? «Деревщик» XII в. или XVI в. вначале вытесывал доску топором, а затем обстругивал теслом. Однако с появлением продольной распиловки бревен в XVII в. время изготовления доски значительно сократилось. В последующие двести лет этот способ стал общераспространенным. Хотя рубанок стал применяться где-то с середины XVII в., можно заметить, что многие суздальские иконы XVIII–XIX вв. написаны на досках, обработанных теслом и даже топором: *в суздальском иконном деле существовал специальный промысел по сбору старых досок.* О его масштабах можно судить по сведениям местной газеты 1879 г. В этом году *только* в Мстеру было привезено более 28 тыс. собранных по всей России старых досок (ВГВ, 1881, № 8). Ни на Балканах, ни на православном Востоке, надо полагать, такого промысла не было.

Тыльные стороны «суздальских» икон часто имеют характерный черный или коричневый налет. Специалисты полагают, что это — следы специальных обработок досок *олифой или чесночным соком* для защиты от жуков-точильщиков. Иногда с этой же целью «затыль» иконы покрывали масляной краской. С обратной стороны (или с торцевых сторон) доски дополнительно скреплялись *шпонками*, которые в зависимости от времени могли быть разными как по своей конфигурации, так и по способам крепления. В самом конце XVII в. все более стали появляться шпонки, врезанные в торцы досок (византийский способ крепления, известный с XII–XIII вв.). Особенно они распространились в XVIII–XIX вв. и применялись главным образом для икон «фряжского» или «живописного» «пошиба». Но намного чаще применялось традиционно русское расположение шпонок. За основу брались старинные конструкции XVI и XVII вв. В XIV–XV вв. пазы для шпонок часто прорезали от одного края иконы до другого. Паз и шпонку обычно делали клиновидно срезанными, что закрепляло шпонку при усыхании доски. В XVI в. шпонки изготовлялись уже более тонкими и менее выступающими над плоскостью доски (подробнее см.: ОР ИРЛИ, ф. Ф.А. Каликин, № 93, л. 1–2). Суздальские «деревщики» эту конструкцию практически не изменили. Для ста-

рообрядческих «подстаринных» образов шпонки часто делали плоскими, мало выступающими над тыльной поверхностью, в стиле XVII в. Приблизительно со второй четверти XIX в. на шпонках иногда вырезали продольные желобки, у иконописцев они получили название «ампирные» — «в духе времени».

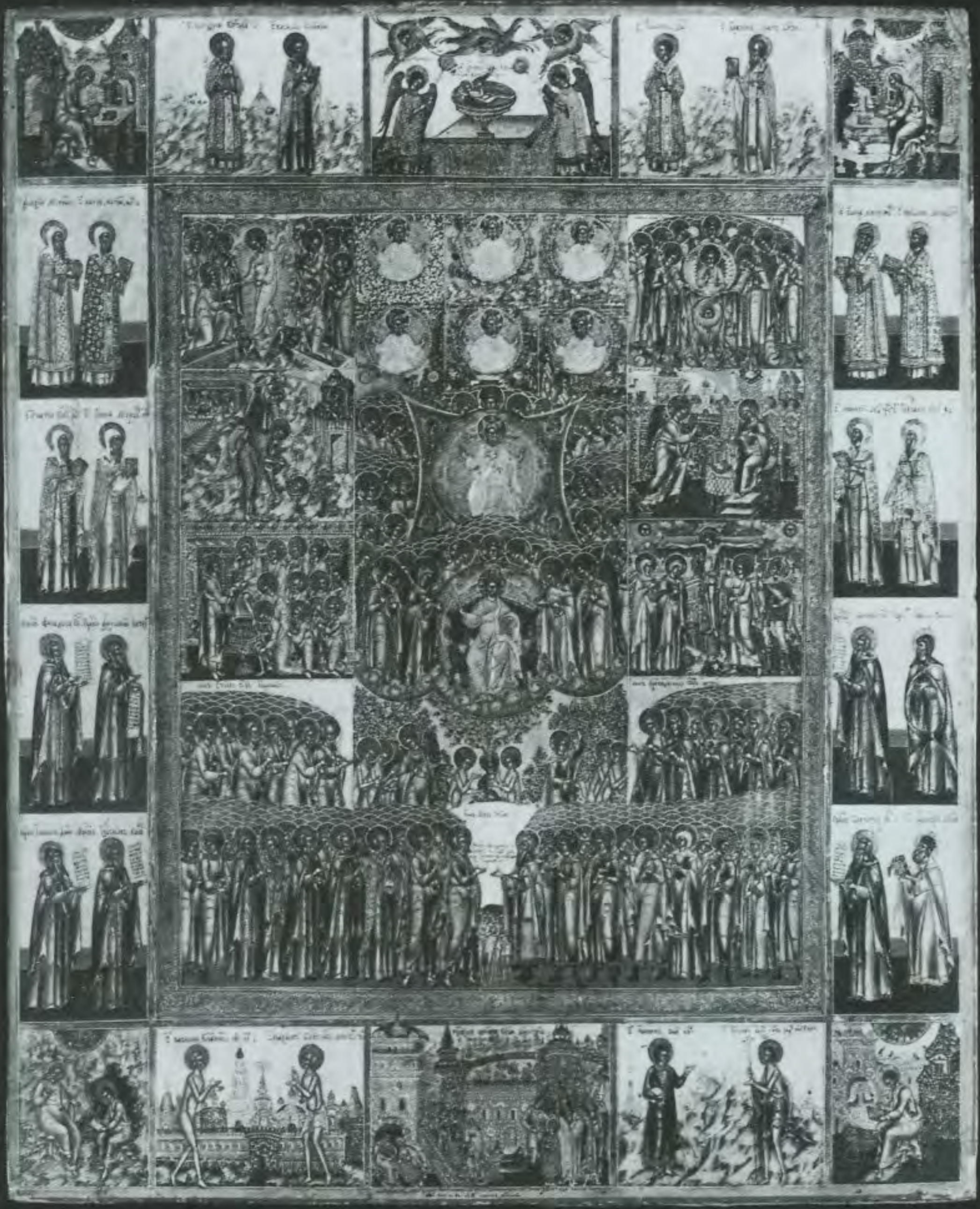
В мастерских старинщиков иконы писали, как правило, на традиционных досках — со шпонками и ковчегом. Для мастерских же «расхожих» икон досок не хватало, несмотря на умопомрачительные цифры: зачастую иконы писали даже на досках от ящиков, «горбылька» и «дщепах» (ВЕВ, 1906, № 34). В этом случае средневековая символика доски, о которой писал П. Флоренский, уже исчезала: «бремя количества» диктовало иную «семантику».



53. Иконописцы Белоусовской мастерской в Палехе. Фотография 1880 — 90-х годов.
Частное собрание, Палех.

Форма кисти может сказать как о форме самого образа, так и о специализации тех или иных мастерских.

«Кисти делают в слободе Холуй, — писал И. Голышев, — их делают женщины, что и составляет порядочный для них промысел». Кисти изготавливали пяти сортов: «самые мелкие, средние, средние немного больше, полуполевые, полевые». Кисти были также беличьи, щетинные и хорьковые. О том, как их изготавливали, тот же И. Голышев сообщал: «Берут хвостов сколько нужно, волосы срезают со шкурки и их смачивают водою для того, чтобы отделить волосы прямые от кривых; первые употребляются для мелких и средних, вторые — для полевых и крупных; вставляют в гусиные обрезные трубочки» (ВГВ, 1869, № 17). Можно быть уверенным, что так же делали кисти сто, двести или триста лет назад. Однако применение хорьковых кистей и кистей из свиной щетины — знак Нового времени: они использовались только для работы масляной



54. Суббота всех святых, с избранными святыми на полях. Палех. В.И. Хохлов. 1813.
Третьяковская галерея, Москва.



55. Да молчит всякая плоть. Пешехоновская мастерская в Петербурге. В. Скопин. 1853.
Третьяковская галерея, Москва.

краской, то есть для писания «фряжского» типа образов, связанного с новообрядческим благочестием. По сведениям В.Т. Георгиевского, «живописные» иконы «для народа» более всего писали в селе Холуй. Дорогие же иконы во «фряжской» манере писали в Палехе, где, по отзыву Н.П. Кондакова, особенно в этом деле выделялась Белоусовская мастерская. «Владимирские епархиальные ведомости» 1906 г. сообщали, что «мстерец старается вообще быть верным иконописному преданию и пишет иконы по-дониконовски, холуец — раб фряжской живописи, не сумевший, однако, добиться верности природе и естественности изображений, а палеховец держится середины между двумя этими пошибами» (ВЕВ, 1906, № 34). *(цв. табл. 45)*

Не менее интересна эволюция в суздальском иконном деле *красок,* а также такого важнейшего материала создания иконы, как *золото.* Разведенные на яйце минеральные краски были основными материалами деревенского иконописца и в XVI в., и в XIX в. Для старинщиков, и особенно для тех из них, кто занимался подделкой старинных икон по рецептам толковых подлинников, они были единственно употребимыми. Палитра мастера редко отличалась сложностью. Использовали, как правило, белила, сажу, охру, червлень, лазурь, бакан, киноварь, крон и умбру. Краски часто приготовлялись самими иконописцами. То были искусствен-

56. Иконописцы Сафоновской мастерской в Палехе. Фотография конца XIX века. *Архив Музея палехского искусства, Палех.*



ные минеральные краски (ярь, белила и т.п.) или же растительные и животные — крутик, шафран, крушинный сок, щучья желчь и прочее. Все, кто наблюдал работу суздальских мастеров, — В.П. Безобразов, Г.Д. Филимонов, Л.Н. Майков, Д.К. Тренев, В.Т. Георгиевский, Н.П. Кондаков и другие — уточняли, что «подстаринные» иконы писались «темными красками» на темном фоне, что придавало им «древний вид» (см., например: Тренев, 1903, с. 8). Намеренное смешение пигментов с преобладанием темных тонов — видимо, та черта, которая наблюдалась только с XVIII в.: она отвечала особенностям эстетики благочестия отдельных староверческих толков.



57. Богоматерь Ахтырская. Икона-«краснушка». Мстера или Холуй. XIX век. *Частное собрание, Москва.*

С середины XVIII в. в народную ремесленную среду проникают краски и материалы зарубежного и отечественного фабричного производства. О начинании последнего позаботился беспокойный Петр I, идеи которого развили последующие императорские указы. Так, по указу 1761 г. по всем губерниям были разосланы списки с наименованиями разных красок и ценами на каждую из них. Приказывалось, «дабы во всех городах те краски и им цены были объявлены и в народ публиковать: кто где такия или им подобныя сыщет»; нашедшим же «давать деньги по рассмотрению». В 1778 г. некоему Павлу Васильеву, который «умел делать краску бакан», была дана привилегия поставлять его в казну по 20 пудов в год; одновременно был отдан приказ: «венецианского из-за моря не возить» (Ровинский, 1903, с. 79). Интересно, что *бакан стал одной из самых употребимых красок в суздальском иконном деле.* Его производство было налажено в Мстере в середине XIX в. на местной фабрике. Отсюда большая часть мстерских и холуйских икон-«краснушек» имеет красно-оранжевые поля и относится к XIX в. «Бакан играет главную роль в мастерской холуйца», — подтверждали «Владимирские губернские ведомости» в 1843 г. (ВГВ, 1843, № 21).

Почти все масляные краски были фабричного производства и использовались в основном для писания тех же самых новообрядческих «фряжских» икон.

Золото — один из важнейших элементов создания иконы, в которой оно символизировало образ света. Настоящее сусальное золото применялось со времен Древней Руси. В XVII в. по количеству золотых пластинок, которые накладывались на подготовленную основу, иконы стали называть «пятилистовыми», «штилистовыми», «осмилистовыми» и т.д. (Писарев, 1904, приложения, сн. 1, с. 4). Это говорит о том, что известное еще раннему средневековью отношение к иконе как *драгоценной вещи* получило новый смысловой объем и сосредоточило на себе повышенную чувственность и внимание (подробнее об этом мы будем говорить в третьей главе).

Желание благочестивого простолюдина видеть как можно больше блеска и «света» на своей иконе привело к появлению в структуре суздальского иконного дела специальных производств блестящих материалов, поскольку массовое ремесло всегда и везде предполагало имитацию дорогостоящих материалов.

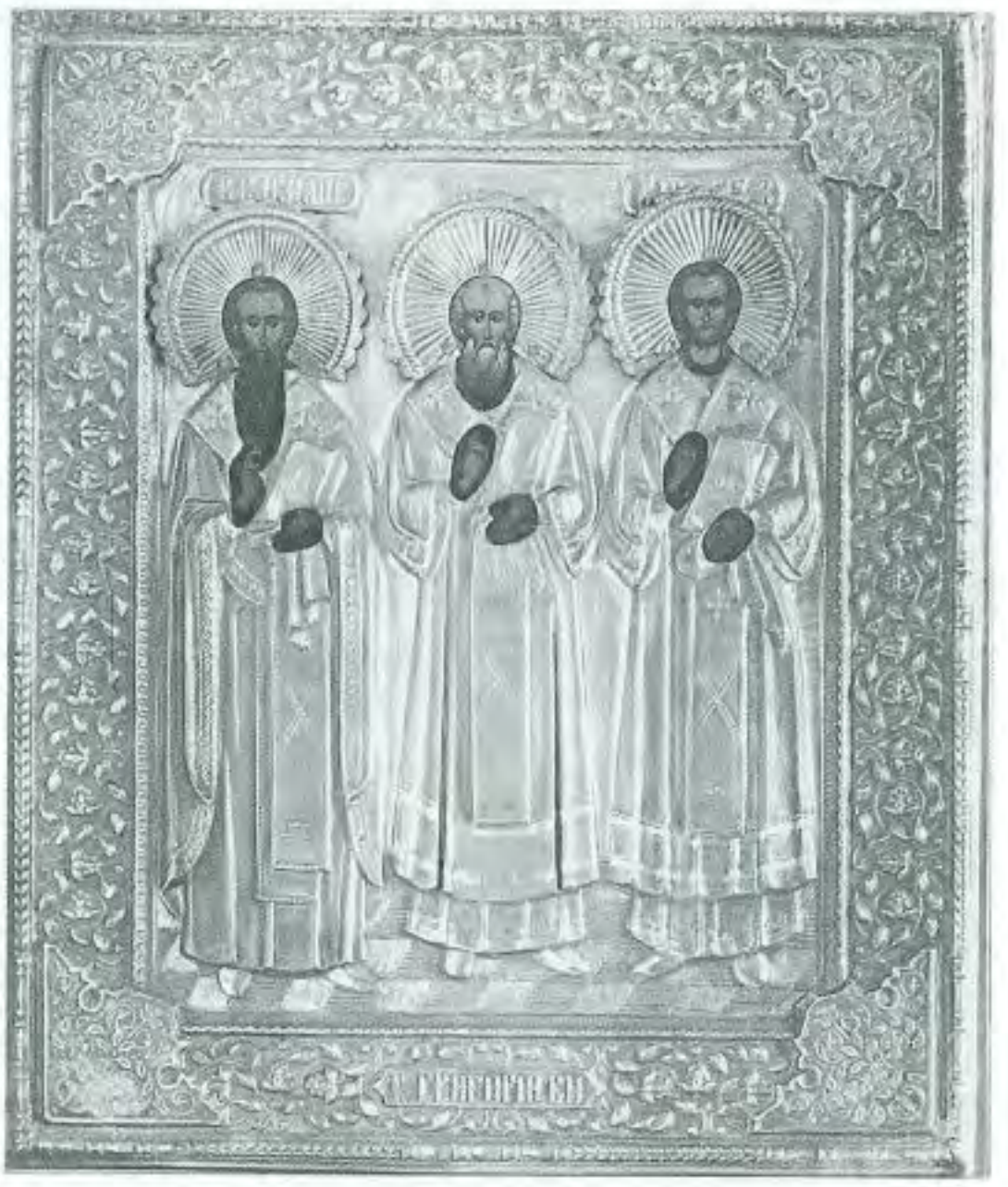
Настоящее золото всегда стоило дорого, поэтому суздальский мастер его использовал, только когда писал дорогие иконы на заказ (Голышев, 1865, с. 93). Для «расхожих» же дешевых икон изготавливалось специальное «копченое» серебро, так называемая «коптель», которая имитировала твореное золото. Коптелью наносили пробела на одеждах, цветы, различного рода орнаменты и надписи; после просушки ее полировали кремнем или коровьим зубом. Хорошего качества коптель иногда сложно было отличить от настоящего золота. Ее изготовлением занималась часть жителей Холуя, которых иконописцы называли «коптельщиками». По описаниям очевидца, листочки серебра «коптили» в прямом смысле слова: их развешивали на проволоках в ящике над углями, на которые клали старые подошвы, лоскутки валенка и т.п. Принимавшее желтый цвет серебро растирали затем на гуммиарабике как золото. Ремесленники развозили коптель в раковинах, которые добывались ими в местной реке Тезе (ВГВ, 1869, № 17; см. также: ВГВ, 1868, № 4). Кроме того, золото имитировали и листами серебра и олова, которые после наложения на фон иконы покрывали специальным спиртовым лаком, отваром из лесной ягоды крушины или шафрана (получалось так называемое «шафрановое золото») (Голышев, 1865, с. 93)*.

Потребность московского благочестия закрывать иконы блестящими окладами сообщилась целой промышленности их изготовления. Для украшения дорогих икон существовало ручное изготовление окладов: в 1893 г. только в Мстере насчитывалось 10 «ризочеканных» заведений (Леонтьев, 1903, с. 41). Здесь же во второй половине XIX в. налаживается ризоштамповальное и фольгопрокатное производство, техническое и сырьевое ос-

*«Шафрановым золотом» покрыт, например, фон иконы «Богоматерь Ахтырская». *Илл. 57.*







нащение которого связывает суздальский промысел с отдаленными промышленными центрами. Два мстерских небольших завода прокатывали медную и серебряную фольгу и штамповали «ризное серебро» (ОИКП, т. 5, с. 417), находившие тут же свое применение в целой сети специальных «фольгоуборочных» мастерских. В последних дешевые «подфолежные» иконы «молниеносного» изготовления (на них писались только лики и руки, а все остальное закрывалось дешевым фольговым окладом) декорировались бумагой, цветами и штампованным «ризным блеском». На суздальских иконников издавна работал и сусальный промысел деревень Филипповской волости Владимирской губернии, который существовал до конца XIX в. (Харизоменов, 1882, с. 179).

Известно, что на исходе средневековья в народном ремесле особую роль приобрели *копия и образец*, которые самым тесным образом были связаны с одним из главных импульсов «массовой культуры» — *тиражированием*. Поэтому в повседневном труде суздальского иконника всегда присутствовала *механистичность*, обусловленная работой с *отпечатком-переводом*.

Разделение иконников приблизительно в XVII в. на «личников» и «доличников» и появление в языке ремесленников термина «перевод», о чем писал еще П.П. Муратов (Грабарь, ИРИ, т. VI, 1914, с. 26, 28), отразило те общие тенденции, о которых мы говорили выше: увеличение потребности в иконах и расширение народно-ремесленной сферы искусства. В последующие же три столетия процесс написания иконы в низовой ремесленной среде становился постепенно все более дробным: массовое производство требовало самой узкой специализации.

Особенно это касалось изготовления дешевых «расхожих» икон, которое, по материалам И.А. Голышева, распадалось на 40 операций, а отдельно взятый ремесленник был поставлен для исполнения всего лишь нескольких позиций. В свое время И.А. Голышев специально собрал коллекцию досок, на которых в последовательном порядке воспроизводился весь этот процесс. Позднее они были взяты Н.П. Кондаковым для экспонирования на специальной выставке во Владимире в 1906 г. (ВЕВ, 1906, № 19). Примечательно, что основную роль в этом процессе играл *оттиск-перевод со старых икон:* он составлял основу *«припорохов»* — переводных рисунков, проколотых по контурам тонкой иглой (*илл. 60, 61*). Нанесение этих контуров на подготовленную залевкашенную доску называлось у иконников «натиранием рисунка»: «Рисунок натереть — набить мешочком с толченым углем по изображению, наколотому иглой на бумаге» (Голышев, 1865, с. 94). В.Т. Георгиевский добавляет, что «переводы» в Холуе в основном исполнялись учениками и подмастерьями, которые по готовому со старой иконы отпечатку накалывали от 6 до 12 «припорохов» (Георгиевский, 1899, с. 853). Более подробно об-

58. Ризочеканная мастерская в Мстере. Фотография конца XIX — начала XX века. *Архив Владимиро-Суздальского музея-заповедника, Владимир.*

Со второй половины прошлого столетия конкуренцию ризочеканным мастерским составило ризоштамповальное производство. Как правило, штампованными окладами закрывали иконы «подризные», или «подокладницы», то есть на которых тщательно писали только лики и руки. Это отчетливо видно на мстерской иконе второй половины XIX века.

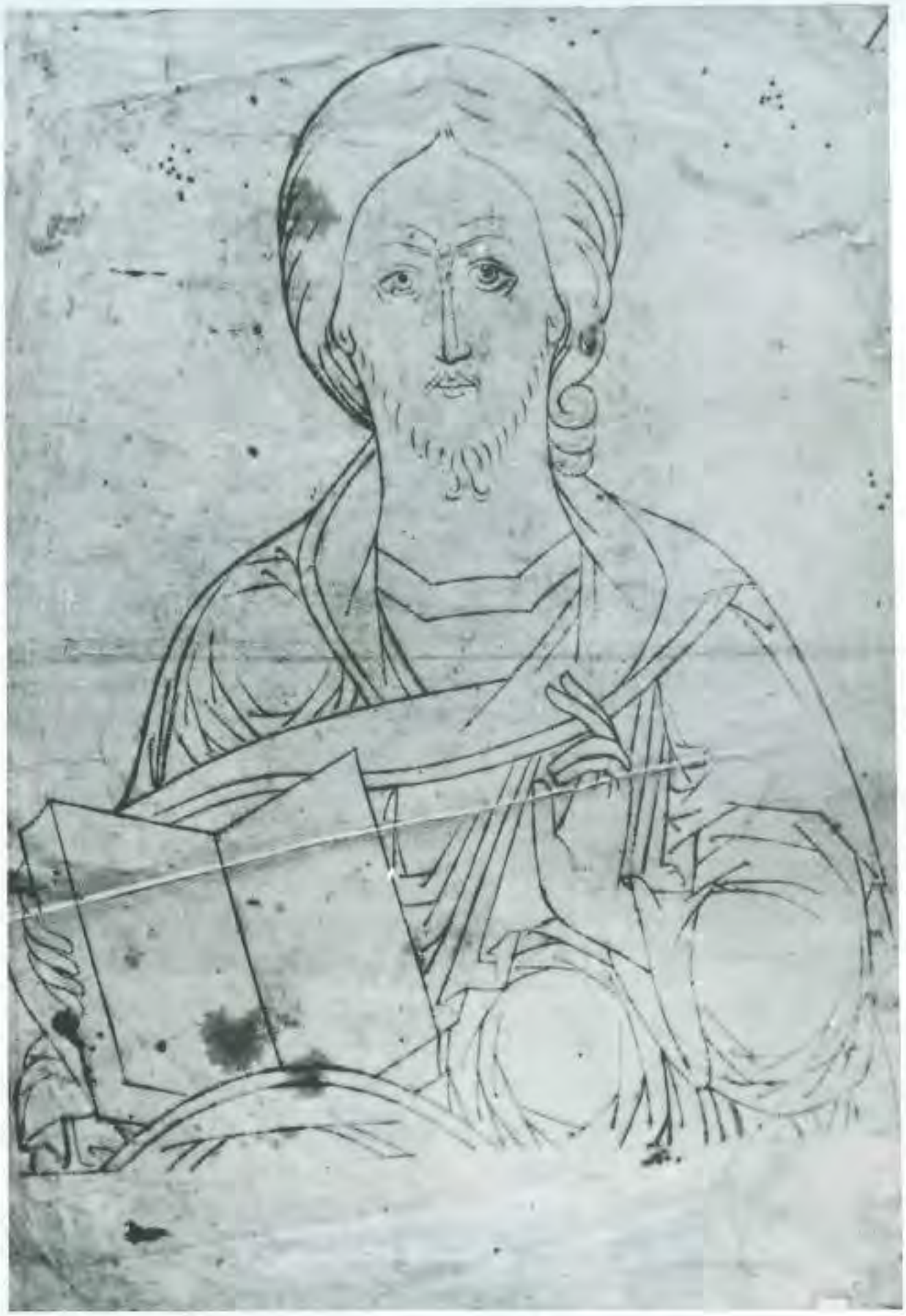
59. Василий Великий, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст. Штампованный оклад содержит надпись: «Москва. В.С. Крестьянинов с С-ми. Фабрика в с. Мстере Вл. губ.». *Частное собрание, Холуй.*



рисовал технику перевода рисунков на доску К. Тихонравов, указавший при этом, что холуйские иконописцы не имели у себя никаких подлинников и руководствовались только Четьи-Минеями и копиями с древних икон (Тихонравов, 1857, с. 28).

Механические оттиски применялись в Палехе и Мстере и для изготовления более дорогих икон. В количественном отношении они не могли сравниться с дешевыми «краснушками», но навыки ремесла старинщиков были доведены до автоматизма, и изготовление дорогих «стильных» и «мелочных» писем вряд ли отнимало чересчур много времени. Все упиралось в уровень мастерства и в такие структурообразующие линии ремесленной культуры, как *функция* произведения и *связь мастера с заказчиком.*

Эти же линии интересно завязываются с динамикой социальной среды суздальских ремесленников и формами повседневной жизни.



60. Сошествие во ад. Припорох. Палех. И. Карпенков. Первая половина XIX века. Подписан: «стиль XVII в.». *Частное собрание, Палех.*

61. Господь Вседержитель. Перевод. Палех. XVIII век. *Частное собрание, Палех.*

БЫТ

Во второй половине XIX в. в мире суздальского иконного дела все больше становилось богатых и бедных. Наверху местной иерархии располагались владельцы средних и крупных иконописных заведений, вроде Н.М. Сафонова, И.Е. и М.Н. Мумриковых, А.П. Шахова и других, которые из иконописцев довольно быстро превращались в крупных коммерсантов и предпринимателей. Внизу — рядовые иконники, которые становились наемными работниками.

Новые историко-культурные реальности промысла — во многом следствие реформы 1861 г., положившей начало заключительному периоду в истории императорской России. Крестьянская реформа, осуществленная деятелями славянофильского направле-

ния (Ю. Самарин и другие), принесла крепостным иконописцам освобождение и сразу же усилила их социальную активность. Ранее крепостная зависимость сковывала движение, и это хорошо видно на примере развития отхожего промысла, а также принудительных вызовов иконописцев для работ в столицах.

Указы о вызовах суздальских иконников в Москву известны уже с XVII в. Для «государевых скорых дел» — поновления росписи Большого Успенского собора в Московском Кремле в 1648–1649 гг. — были привлечены «суздалец» Константин Герасимов, из Владимира — Колистрат Федоров, Семен Панкратов и Димитрий Попов (Ушаков, 1906, с. 20). В 1659 г. для работ в Архангельском соборе вызывались посадские иконописцы из Переяславля (Забелин, 1850, с. 22). В XVIII в. все чаще стали привлекать для работ деревенских крепостных ремесленников. В архивах Суздальской духовной консистории сохранилось дело 1772 г. о посылке холуйских иконописцев в Москву для «иконостасного писания» в Большом Успенском и Архангельском соборах. Документ упоминает неких Федора Иванова и Михаила Федорова, которым, в случае отказа, грозило наказание (ВОГА, ф. 560, оп. 1, ед. хр. 446, л. 1, 4 об., 16; см. также: ВОГА, ф. 604, оп. 1, ед. хр. 106. «Указ княгини Н.Б. Ромодановской об отпуске трех человек иконописцев»). Более подробно о подобных вызовах информирует инструкция «О вызове живописцев и маляров из слободы Мстера в Москву для постройки триумфальных ворот 1742 г.», в которой говорилось, что для посылки в столицу «взять той Богоявленской слободы живописцев и маляров подостойнее, мастеровых сколько человек сыскаться может, а взяв привести в Суздаль и объявить в провинциальной канцелярии не имея от тамошних жителей никаких отговорок опасая за неисполнение тяжкого штрафу». То, что иконописцы всячески избегали принудительных работ, видно из отчета местного управляющего: «сыскался иконного письма мастер точию один человек той слободы житель Семен Григорьев, которого объявляю при сем доезде, а кроме означенного иконописца в той слободе живописцев и маляров никого не явилось» (ВГВ, 1872, № 41).

На Балканах существовала традиция странствующих иконописцев, которые переходили из села в село и из города в город в поисках работы. Для суздальского иконного дела такая система в целом была нехарактерна. Отхожий промысел существовал в ограниченных масштабах. В документах XVIII в. письменные виды на отлучку встречаются довольно редко. Притом они выдавались суздальским мастерам не только для исполнения работ, но и для «промена» (т.е. продажи) уже написанных икон. В одном из таких «видов» можно прочитать, что «Ея Императорского Величества отписной вотчины бывшего графа Михаила Головкина Суздальскому уезду Богоявленской слободы крестьянину Ивану Иванову сыну Калитину дано сие проезжее письмо для того, что отпущен он до

ПО УКАЗУ ЕГО ВЕЛИЧЕСТВА, ГОСУДАРЯ ИМПЕРАТОРА

АЛЕКСАНДРА НИКОЛАЕВИЧА,

САМОДЕРЖЦА ВСЕРОССІЙСКАГО,

и прочая, и прочая, и прочая

Приметы:

Лѣта 24.

Ростъ 2 арш. 6 вер.

Волосы

Брови Русые

Глаза Карие

Носъ

Ротъ Средній

Подбородокъ Круглый

Лицо Чистое

Особыя приметы:

Усы

Объявитель сего Вяхирѣвскій Сѣверной Губерніи Вятскаго уѣзда Хлынуринской волости государственной крестьянинъ Хлынъ Павелъ Емельяновъ уволенъ въ разные города и селенія Россійской Имперіи для собственныхъ надобностей отъ Вятскаго сего числа отроекъ на Полгода то-есть: тысяча восемьсотъ Семидесятаго третьяго года по Іюль мѣсяцъ а по прошествіи срока явиться сему обратно; въ противномъ же случаѣ поступлено съ нимъ будетъ по законамъ. Данъ по документу, записанному въ книгѣ подъ № 88 изъ Хлынуринской Вол. Управленія Управленія Казначейства съ приложеніемъ печати онаго. Марта восемнадцатаго числа тысяча восемьсотъ Семидесятаго третьяго года.

Волостной Старшина Василій Блиновъ

Писарь Авдинъ



62. Паспорт иконописца П.Д. Баранова. 1873.
Архив Музея холуйского искусства, Холуй.

63. Иконописцы села Холуй. Фотография конца XIX — начала XX века.
Архив Музея холуйского искусства, Холуй.

Мурома и где ему прилучится с променными святыми иконами и для иконного ево ремесла с нижеписанного числа августа по 15 число сего 1743 года... на заставах означенному крестьянину чинить свободный пропуск» (ВОГА, ф. 604, оп. 1, ед. хр. 132, л. 1). Таким образом, отпускали лишь на сравнительно короткий срок.

Новые реальности эпохи Александра II значительно увеличили этот срок, что уточняется по паспорту холуйского иконописца *(илл. 62)* П.Д. Баранова, выданному ему в 1873 г. По паспорту мастер «уволен в разные города и селения Российской империи для собственных надобностей от нижеписанного числа впредь на полгода». В этом же году «Владимирские губернские ведомости» подытожили, что суздальские иконописцы намного активнее стали брать подряды на работы в Москве, а также в Тамбовской, Тульской, Нижегородской, Рязанской, Пензенской, Симбирской и многих других губерниях (ВГВ, 1873, № 12).

Все это оживление происходило одновременно на фоне политики правительства по «оздоровлению» народной религиозной жизни и строительства огромного числа новых и поновления старых столичных и сельских храмов. Формы и типы росписей сооружавшегося храма Христа Спасителя в Москве копировались в провинциальных городах и деревнях. Большое значение имело и пробуждение интереса широких слоев общества к древнерусской живописи и народной культуре, на волне которого народное ремесло «прорывается» в верхние сферы. Впервые за двести лет деревенские иконописцы — отец и сыновья В.Е., И.В. и В.В. Белоусовы получают подряд на роспись Грановитой палаты в Московском Кремле ко дню коронования Александра III, после чего они ставят свое «дело» на более широкой основе (Бакушинский, 1934, *(илл. 91)* с. 256; см. также: Георгиевский, 1895, март, с. 203–204).

Быстрое восхождение при вдохновленном идеей православной монархии Александре III мастерской Пешехонова, начавшего *(илл. 55)* свое «дело» в Петербурге еще в николаевскую эпоху (см.: Вздорнов, 1986, с. 32), а также Н.М. Сафонова в 70–90-е гг. (Бакушинский, 1934, с. 95–102, 255) указывало на быстро меняющиеся реальности: деревенское ремесло превращалось в ремесло городское.

* * *

Дома, одежда, поведение и мелочи повседневной жизни палехских, мстерских и холуйских иконописцев второй половины XIX – начала XX в. формируют рисунок социального расслоения и привнесения в деревню форм городской культуры. В этом рисунке искусство и быт взаимопроницают друг друга: на фоне ускорения социокультурных процессов формы жизни, традиции и вещи стали приобретать отчетливый знаковый смысл.

О том, как новое уживалось со старым и традиционным, можно судить по рекламам иконописных мастерских, счетам, визитным карточкам, печатям на деловых бумагах иконописцев, а также штампам на иконах.

Реклама — явление Нового времени, средство «личного представительства» (В.Н. Прокофьев), которого средневековый иконописец не знал. Имя средневекового мастера, когда он подписывал свои иконы, говорило в первую очередь не о «художественной индивидуальности», а о его посильном вкладе в благочестивое и богоугодное дело. В информации, которую несут торговые рекламы начала XX в. В.П. Гурьянова, М.И. Дикарева, О.С., М.О.и Г.О. Чириковых, Н.Я. Епанечникова и других, эта традиция находит показательное преломление. С одной стороны, они говорят получателю о *достоинстве и звании* мастера и его мастерской, с другой — об универсальных профессиональных возможностях, столь характерных для ремесленной культуры Нового времени.

На одном из счетов В.П. Гурьянова на самом видном месте (в верхней части) располагается звание мастера, текст которого скомпонован с гербом дома Романовых и вел. княгини Елизаве́ты Федоровны: «Поставщик двора Его Императорского Величества и Ея Имп. Высочества вел. кн. Елисаветы Феодоровны». Этот же *(илл. 64)* текст повторяется на геральдической ленте, где он согласуется с надписью: «Удостоен ВЫСОЧАЙШЕЙ Благодарности». Присвоение иконописцам — выходцам из Мстеры и Палеха — звания поставщика двора символизировало государственное покровительство иконному делу в эпоху религиозного возрождения при Николае II. Мы помним, что иконники Оружейной палаты середины XVII в. были «жалованными» или «кормовыми» в зависимости от условий найма. В противоположность этому примечательно, что звание мастера — «поставщик двора Его Императорского Величества» — стало более *отчетливо* соотносить качества и моленные достоинства образов с их оценкой императором. Это же показывали располагавшиеся на рекламах *имена* царской фамилии, а также серебряные и золотые медали с ликом императора, которыми были награждены иконописцы.

Согласованное с ними звание мастера мы видим на первом плане практически на всех деловых бумагах известных в то время крупных иконописцев: «поставщик двора Его Императорского Величества Н.Я. Епанечников»; «поставщик двора Его Императорского Высочества великого князя Сергея Александровича М.И. Дикарев и Сын в Москве» и т.д. *(илл. 72)*

Возрождаемое в эпоху Николая II средневековое представление об усердии, высоком мастерстве и благочестивом отношении древнерусского иконописца к своему труду также могло быть отражено в рекламе. На счете В.П. Гурьянова мы видим изображение иконописца-монаха (судя по всему, Андрея Рублева), которое по-лубочному иллюстрирует следующий текст: «На первой Все-



64. Счет-реклама иконописной мастерской В.П. Гурьянова в Москве. 1914. *Архив Музеев Московского Кремля.*

российской выставке монастырских работ и церковной утвари в С.-Петербурге 1904 г. удостоен высочайшей награды почетного диплома за отличное художественное исполнение икон разных стилей». Здесь же достоинства мастерства В.П. Гурьянова раскрывались названием его профессии — «иконописец и реставратор», они же обусловливались его участием в научной общественной жизни: «член Комиссии по осмотру и изучению памятников церковной старины гор. Москвы и Московской епархии».

Связи с учеными обществами В.П. Гурьянова, Н.М. Сафонова, М.О. и Г.О. Чириковых, М.И. Дикарева и других подробно выявлены Г.И. Вздорновым. Получая подряды на реставрацию старых и изготовление новых икон в основном через Московское археологическое общество, «суздальские» иконописцы сотрудничали с членами научных наблюдательных комиссий, советам и указаниям которых вынуждены были следовать. В плане такого сотрудничества могут рассматриваться подряды Н.М. Сафонова в Софии Новгородской, владимирском Успенском и Димитриевском соборах, Ипатьевском монастыре в Костроме. Через Московское археологическое общество М.О. и Г.О. Чириковы получили подряд на восстановление иконостаса Смоленского собора Ново-Девичьего монастыря и т.д. (Вздорнов, 1986, с. 31–32, 148–149, 317). Ре-



Икона, выполненная В.П. Гурьяновым в меру роста новорожденного младенца по заказу семьи Шереметевых. Как правило, на таких иконах писали святого, день памяти которого совпадал с днем рождения младенца, а также его ангела — тезоименитого святого.

65. Иоанн Лествичник, Елизавета и Похвала Пресвятой Богородицы. В.П. Гурьянов. Москва. 1913. *Частное собрание, Москва.*



66. Надпись на обороте той же иконы.



67. Московские святители Петр, Алексий, Иона, Филипп и великий князь Владимир. Москва. О.С. Чириков. 1890. Икона принадлежала князю В.А. Долгорукову. *Исторический музей, Москва.*

68. Счет-реклама мастерской О.С. Чирикова в Москве. 1895. *Архив Музеев Московского Кремля.*

69. В мастерской Чириковых, находившейся на Б. Андрониевской улице в Рогожской части Москвы. На фотографии начала XX века владельцы мастерской М.О. и Г.О. Чириковы (сыновья О.С. Чирикова) и священник Исаак Носов. (См. также: цв. табл. 48). *Частное собрание, Москва.*

кламные надписи проливают свет на эти связи на семиотическом уровне, многопланово отражавшем новые историко-культурные реальности.

В этом аспекте любопытны также *штампы*, которые ставились на иконы и на фотографии-образцы, выполненные с икон той или иной мастерской. Штамп как своеобразная «подпись» иконы или информация о ее владельце начинает встречаться уже в практике так называемых «строгановских» мастеров. По этой аналогии штампы на иконы стало особенно модным ставить в царствования Александра III и особенно Николая II, то есть в периоды возрождения православной монархии и копирования культурно-религиозной модели XVII в. Появление на штампах суздальских мастеров гербовой эмблематики и медалей с ликом императора по-новому



Сентября 6 дня 1895 1/2 года

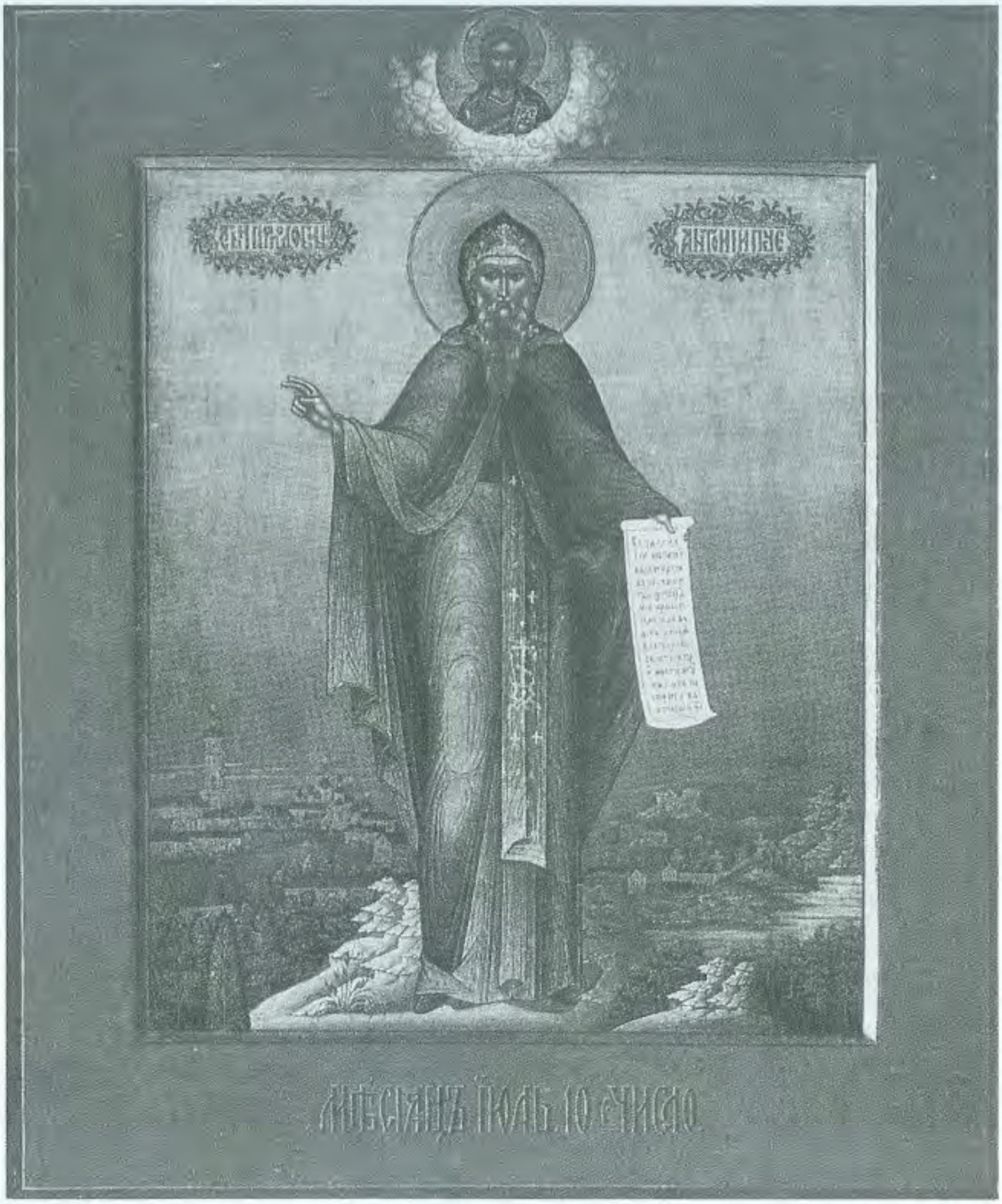
СЧЕТЪ

ОТЪ ИКОНОПИСЦА
ОСИПА СЕМЕНОВИЧА
ЧИРИКОВА

ВЪ МОСКВѢ.

Смѣта Въ Успенскій Каѳедральный соборъ





70. Антоний Печерский. Мастерская М.И. Дикарева в Москве. Начало XX века. (См. также: цв. табл. 50). *Государственный Эрмитаж, Петербург.*

семантизировало связь русского иконного дела с государственной мифологемой: эта связь как бы получала более отчетливую «эмблемную» и «рекламную» наглядность.

Так, на одном из штампов мастерской Н.М. Сафонова можно прочитать: «За работы к двору Его Императорского Величества. Н.М. Софонов». Примером штампа менее крупной мастерской может служить печать, которую ставили на иконы палехские иконники Париловы. Изображенные на ней медали дополняет краткая и емкая информация о местонахождении и возможностях мастера: «Живописно-иконописная мастерская Ивана Ивановича Парилова. Сыновей. В селе Палехе Владимирской губ. Почта и телеграф. Соб. дом».



73. Штамп, который ставили на оборотной стороне икон в палехской мастерской И.И. Парилова. Конец XIX — начало XX века. *Частное собрание, Палех.*





71. Счет В.П. Гурьянова за выполненную икону «Иоанн Лествичник, Елизавета и Похвала Пресвятой Богородицы». 1913. (См. также: илл. 65). *Частное собрание, Москва.*

72. Реклама-штамп иконописной мастерской М.И. Дикарева в Москве. Начало XX века. *Центральный Государственный архив литературы и искусства, Москва.*

74. Штамп мастерской Н.М. Сафонова. Конец XIX — начало XX века. *Частное собрание, Палех.*



Со второй половины XIX в. практически все крупные и средние суздальские мастерские, а также мастерские Москвы и Петербурга, основанные выходцами из Палеха и Мстеры, могли выполнять самые разные заказы. В 1885 г. «Изограф» писал, что петербургские мастерские и магазины берут заказы на изготовление икон, но переводят их в Мстеру и Палех («Изограф», т. 1, вып. 8–10, 1885, с. 66).

Об этих заказах также говорили рекламы и визитные карточки. Текст на визитке В.П. Гурьянова пояснял, что в его мастерской принимаются заказы на всевозможные «церковные, художественно-иконописные живописные работы и стенописание, а равно и реставрацию древних икон». Тут же указывалось, что иконопись может быть выполнена «в византийском, греческом, новгородском, московском, строгановском и фряжском стилях, прозрачные картины на стекле и полотне». О тех же самых возможностях можно прочитать на рекламах других мастерских. Первая московская художественно-иконописная артель, имевшая отделение в Палехе в начале XX в., принимала заказы на исполнение иконописи: масляной, клеевой и фресковой стенной живописи; прозрачные картины на стекле и полотне, а равно и «специальное реставрирование древних образов».

Не менее интересно, чем рекламы, отражали новые веяния облики домов и мода деревенских иконописцев.

К концу XIX в. в Палехе и Мстере появились каменные двухэтажные дома, которые занимают разбогатевшие иконники, чей повседневный быт сближает их с купеческим сословием. «Внутренность» этих домов, писал Н.П. Кондаков, «слажена по-купечески, во всех комнатах много икон и старинных, и хорошего письма» (Кондаков, 1901, с. 8). Построенные по типу домов провинциального города, каменные дома Палеха и Мстеры представляли собой предмет той купеческой роскоши, которая выступала одним из главных признаков урбанизации деревни: они соответствовали статусу местной иерархии, богатство и достаток которой давали возможность изменений.

Схемы же и облики деревянных домов, в которых протекала трудовая жизнь рядовых ремесленников, вполне могли перенести наблюдателя XIX в. в XVIII в. и даже раньше. Об интерьерах домов деревенских иконников можно судить по народным лубкам, отчасти — по рассказам путешественников и очевидцев, которые все чаще стали приезжать в эти места с середины XIX в. Заставленное досками и недописанными образами, это скромное жилище издавна украшали иконы в «красном углу». Их «блеск и количество», о чем упомянул Н.П. Кондаков, — незначительное, но показательное свидетельство народного понимания истинного благочестия и достатка, проистекавшего из глубины веков. Здесь же могли проявляться и профессиональные интересы: старинные иконы служили иконописцам еще и образцами. Как писали в 1906 г. «Влади-

мирские епархиальные ведомости», «в Мстере можно встретить коллекции таких ценных в археологическом отношении икон, каких не найдется в другом месте» (ВЕВ, 1906, № 19). По этой же причине много старинных икон можно было найти в местных церквах. Н. Ушаков указывал, что палехские иконописцы «по прирожденному им чутью, еще задолго до учреждения архивной комиссии... как-то сумели набрать в свой приходской храм из разных мест России много старинных икон и других священных предметов» (Ушаков, 1908, с. 23).

В середине XIX в. более отвечает статусу человека и одежда. В повседневности деревенские иконники столетиями носили широкие холщовые рубахи-косоворотки, наподобие той, в которой позирует фотографу неизвестный мстерский мастер конца XIX в. Подъем по местной социальной лестнице и утверждение благосостояния заставляли деревенскую моду искать новый язык будничного и праздничного костюма, который стал свидетельствовать о социальных противоположностях и переменах в психологии. «Костюм, обладающий несколькими функциями, обычно бывает одновременно и вещью и знаком» (Богатырев, 1971, с. 343). Поэтому на многочисленных архивных фотографиях холуйских и палехских иконописцев мы видим одних одетыми крайне бедно, другие предстают в городских черного сукна костюмах, пальто, фетровых шляпах и с тростью в руках.

Значение, которое в костюме заняли новые эмоции и нормы мышления, мы нашли в описании облика суздальского иконописца В.П. Безобразовым; приведем его полностью: «Он носит какую-то черную широкую и длинную одежду, похожую на пальто и на плащ, но всего более напоминающую артистические костюмы; в его манерах лоск благовоспитанности, прическа и усы решительно a l'artiste, им оригинальная верхняя одежда накинута с театральной небрежностью, но она едва прикрывает нижнее белье и голенища сапог, *непосредственно* под нею находящиеся. Вы ищете смысла и, пожалуй, истории этого наряда, и блуждаете; эта *непосредственность* никак не вяжется с пальто, она с ними невозможна, она принадлежит крестьянину, который точно так же непосредственно надевает армяк или кафтан, как здесь надето пальто, исправляющее его должность» (курсив автора. — *О.Т.*) (Безобразов, 1861, с. 304–305).

Однако, надо полагать, то была нижняя граница перемен, когда деревенский костюм только начинал приобретать функцию обозначения определенной профессии. Со временем знаки городской мещанской культуры теряли в деревне «зыбкость», о чем говорят многочисленные провинциальные портреты палехских иконописцев и дельцов от иконного дела второй половины XIX в., а также поздравительные открытки, специально заказанные и отпечатанные приглашения по случаю различных торжеств, наконец, те же визитные карточки и торговые рекламные бланки.

Все это были знаки тех, кто преуспел, добился успеха, чтобы давать работу тем, кто был менее удачлив. Становясь работодателями, владельцы крупных мастерских нередко высоко ценили труд искусных мастеров. Так, рядовой палехский иконописец мастерской Н.Л. Сафонова в 1860–1870-е гг. зарабатывал в месяц в среднем 3 руб. 50 коп. Другой иконник в 1865 г. заключил договор: «Я, нижеподписавшийся крестьянин Никита Иванович Хренов, подрядился у Николая Львовича Сафонова. Помесячно. На летнюю работу, ценою 18 руб.» Но условия найма и заработки по архивным документам явно различаются. Е.Д. Постников в 1861 г. заработал огромную по тем временам сумму — 1400 руб. (ОР ГМПИ, ф. Н.Л. Сафонов, д. 10, лл. 238–240, 247, 275). Возможно, крупные заработки ремесленников второй половины XIX – начала XX в. объяснимы повышением интереса к иконе верхних слоев общества.

* * *

Между тем в деревне психология, стереотипы, нормы и формы жизни могли сохраняться, несмотря ни на что. Как удачно заметил еще В.П. Безобразов, иконное дело «соответствует той области народного быта, который изменяется не быстро» (Безобразов, 1861, с. 300). «Попавши в современную мстерскую мастерскую, — писал В.Т. Георгиевский в начале XX в., — вы очутитесь сразу в XVII столетии, вы увидите те же технические приемы, те же краски, разведенные на яйце в обломленных ложках, те же иконы, какие были у "изуграфов" XVII в.» (ИКП, вып. 2, 1903, с. 45). В мастерской В.П. Гурьянова работники жили своего рода «семейной общиной» (см.: Семеновский, 1939, с. 158), в которой, как можно предположить, каждодневная работа начиналась семейной молитвой, в которой участвовали все — сам мастер-хозяин, мастера, подмастерья, ученики и приказчики. Иными словами, сам характер иконописного ремесла обусловливал то, что новое неизменно существовало бок о бок с архаичным и традиционным, то есть тем, что находило свои аналогии в самом отдаленном прошлом.

Особенно очевидно это вытекает на примере связи мастера с заказчиком и ритуализованных взаимоотношений мастера и ученика.

В системе иконного дела отношения мастера и заказчика имели как бы две стороны. С одной — эти отношения сближало традиционное благочестие, с другой — особенности низовой ремесленной культуры, то есть характерная для последней зависимость мастера-ремесленника от воли заказчика, который во многом определял саму эстетику моленного образа. Отсюда на формальном уровне удерживалось то средневековое представление о совпадении воли заказчика и воли мастера, согласно которому деятельность их обоих понималась не иначе как служение Богу.

Суздальское иконное дело сохранило немало примеров этой тесной связи мастера и заказчика, причем на самых разных социальных уровнях. По книгам заказов палехской мастерской Н.Л. Сафонова, социальный статус заказчиков самый разный. Это — священники, крестьяне, купцы, мещане, общественные организации и т.п. Однако все они в известном смысле остаются «соучастниками» создания иконы благодаря своим пожеланиям, о чем сами за себя говорят тексты заказов: «написать со старого рисунка, лицо и колера сделать как на иконе Ушакова», «на кипарисе с чеканкой греческого письма, колера потемнее», «на кипарисе без золота, писать по-старинному», «написать по прилагаемому плану и шаблонам сообразно данному Галантьевым образцу», «платье обыкновенно, а лицо написать получше, цену назначит сам священник, а как понравится, и прибавит», «на кипарисе под ризу, свет и поля краской, венец вызолотить и пробелить золотом» и т.д. (ОР ГМПИ, ф. Н.Л. Сафонов, ед. хр. 28, л. 2, 4, 9, 30–32, 64–65).

При этом заметим: чем выше социальный статус заказчика, тем больше его «вмешательство» и роль. На оборотной стороне дешевых икон-«краснушек» мы часто можем прочитать неприхотливую просьбу простого мирянина, вроде: «Неопалиму купину, Петра, Семиона, Алексея, по емале, 80 к., дерево обрезать, сделать мерно». Однако совсем по-другому воля заказчика звучит в переписке В.П. Гурьянова с известным архитектором и реставратором Н.В. Султановым. Последний не только мог указывать свои пожелания, но и корректировать предварительные рисунки заказанных икон, что видно из письма мастера: «Прилагаю два маленьких рисунка. Остальные можно нарисовать в натуральную величину, и я лично к Вам приеду в Петербург в конце этого месяца, и Вы сами все просмотрите, и что укажете сделать, все сделаю» (ЦГАЛИ, ф. 2428, оп. 1, ед хр. 69. Письмо В.П. Гурьянова Н.В. Султанову. 1905 г.). Связи иконописцев типа Н.М. Сафонова, В.П. Гурьянова, Чириковых, Дикаревых и им подобных с социально-элитарными заказчиками становятся нормой, в чем нас убеждают во множестве сохранившиеся деловые бумаги — переписка с духовными лицами и государственными деятелями, известными коллекционерами и антикварами (ЦГАЛИ, ф. 822, оп. 1, ед. хр. 408. Письмо М.И. Дикарева И.С. Остроухову; ф. 2428, оп. 1, ед. хр. 69. Письмо В.П. Гурьянова Н.В. Султанову; ф. 822, оп. 1, ед. хр. 393. Письмо В.П. Гурьянова И.С. Остроухову; ОР ГТГ, ф. 10, ед. хр. 6950. Расписка М.О. и Г.О. Чириковых И.С. Остроухову; ф. 10, ед. хр. 31/1715. Письмо М.О. Чирикова П.И. Нерадовскому).

Этика взаимоотношений деревенского мастера и заказчика могла быть и юридически оформленной. Об этом свидетельствует сохранившийся в архиве любопытный договор, датированный 27 декабря 1817 г. Некий государственный крестьянин Григорий Никитин Шелтопорожского села Повенецкого уезда подрядился написать петербургскому мещанину Ивану Никитину целую пар-

тию разных видов икон «самым лутчим мастерством» — 20 икон Богоматери Тихвинской, 5 икон Богоматери Смоленской и т.д. Получив предварительно все деньги (385 руб.), иконник обязывался до окончания заказа «на другое никакое дело не отлучаться и работать по порядку и золотить червоным золотом и красками писать хорошими», а в случае невыполнения заказа — «пред судом ответствовать» (ОР РГБ, ф. 17, ед. хр. 434.12, л. 1–1 об.).

Сохранение архаичных норм поведения можно наблюдать на примере института ученичества.

Иконописному ремеслу в Палехе, Мстере и Холуе начинали обучать с раннего возраста. «Когда мальчику исполнится 9–10 лет, его отдают "в учение" лет на 5–6», — писали «Владимирские губернские ведомости» в 1871 г. (ВГВ, 1871, № 41).

В системе обучения особое значение имел культ св. Иоанна Богослова. «Молятся об изучении иконного писания святому апостолу Иоанну Богослову, сентября в 26 день» — так писали об этом обычае «Владимирские губернские ведомости» в 1864 г. и напоминали об этом еще раз в 1871 г. (ВГВ, 1864, № 36; 1871, № 41).

Местная устная легенда о Иоанне Богослове как покровителе иконописцев имела, кстати, прочные литературные корни. Текст «повести» или «чуда о гусаре» был переведен, как известно, на славянский язык не позднее XIV в. и обычно помещался в Прологе под 16 декабря, реже — под 26 сентября (память Иоанна Богослова). Согласно этой повести, Иоанн Богослов обучил мальчика-«гусопаша» писать иконы. Но что интересно: суздальские иконники своим покровителем выбрали не апостола Луку — традиционного иконописца, написавшего образ Богоматери, а именно апостола Иоанна. Можно предположить, что главную роль здесь сыграло чудо посвящения мирянина в сакральное искусство, то есть чудо как некое ниспосланное свыше символическое откровение. Отсюда каждый новый иконописец как бы уподоблялся древнему «гусарю», чему должна была способствовать обращенная к Иоанну Богослову молитва, сочетавшаяся с многократным раскрытием образа апостола. *(илл. 75)*

По наблюдению И. Голышева, дети 8–9 лет писали около пяти месяцев *только икону Иоанна Богослова.* После того как рука маленького иконописца привыкала водить по чертам облика святого, ему разрешалось писать иконы для массовой продажи, служить делу распространения божественного откровения в образах (Голышев, 1875, с. 230). Изображение на иконах Иоанна Богослова — один из любимых сюжетов суздальских иконописцев; его образ одновременно соотносился в народном сознании с возвышенностью Четвертого Евангелия, которое называли «духовным»; не случайно начало Евангелия от Иоанна переписывали в иконописные подлинники.

До середины XIX в. в Палехе существовал и обычай, согласно которому ученики после окончания обучения писали себе на память так называемые «отходные» иконы. Г.Д. Филимонов пояснял,



что их «берегли на стенах вместе с неотчуждаемой, заветной святыней. Это были, с одной стороны, обетные дары Богу, с другой — свидетельства их первых успехов» (Филимонов, 1863, № 34). То есть символика и образность, принятые в средневековой среде, сохранялись на протяжении столетий: они диктовались традициями и приемами самого ремесла.

Мастер, как правило, брал ученика на свое содержание, что нередко закреплялось письменными договорами об обучении иконному ремеслу. Один из них нам удалось обнаружить в архивах Владимирского краеведческого музея. Этот договор написан на «припорохе» с изображением Богоматери Живоносного источника, судя по которому он относится к XIX в. За 18 руб. 60 коп. в год серебром мстерский иконописец Артемий Курбатов соглашался обучать иконописному ремеслу сына другого мстерского

Иконописанию как сакральному искусству учили с раннего возраста.

75. Иоанн Богослов обучает гусаря иконному делу. Фрагмент иконы «Иоанн Богослов с деяниями» из церкви Иоанна Богослова в Трудовой слободе в Костроме. 1680-е гг. *Костромской музей-заповедник «Ипатьевский монастырь».*

крестьянина — Егора Клыкова. Поскольку крестьянин был неграмотен, «по личной Его прозбы Иван Артемьев руку приложил». Здесь нет никаких условий, оговаривающих поведение и взаимоотношения мастера и ученика: контракт лишь уточнял выплату денег: «в задаток — 7 рублей серебром, к Пасхе — 2 рубля серебром, к Владимирской — 3 рубля» и т.д. (ОР ВСМЗ, ф. 2353, ед. хр. В-10473, л. 1). *Нормированное поведение не требует, чтобы его оговаривали.*

Благодаря наблюдениям М.П. Истомина мы можем заключить, что монастырские мастерские с точки зрения норм взаимоотношений немногим отличались от сельских. В иконописных мастерских Киево-Печерской лавры дело обучения иконописанию было поставлено монахами лавры так, «как это практиковалось в других ремесленных мастерских», особенно в XVIII в.: ученик получал от мастера «полное содержание вплоть до одежды» (Истомин, 1901, с. 299).

В сформировавшейся на Западе средневековой цеховой системе мастер-ремесленник любой специальности должен был пройти две ступени ученичества: от положения ученика перейти к положению подмастерья и лишь от него — к статусу полноправного мастера. Хотя на Руси цеховая организация не сложилась в тех же формах, но средневековый институт учеников и подмастерьев при желании можно найти в суздальских мастерских еще во второй половине XIX в.

Творчество иконописца было обусловлено определенной системой представлений о мире и его собственной в нем роли. Сознание того, что он имеет дело с божественной реальностью, «шифрами» и «ключами» для ее «раскрытия» — «снятия покровов» (П. Флоренский), предполагало и некое намеренное «тайнодействие». В наборе достаточно разрозненных и часто непоследовательных правил, охватывавших сферу быта, содержался как бы общий каркас модели мира иконописца. В этой связи вспомним, что быт мастера был упорядочен церковным календарем, а его труд — иконописным подлинником, составленным в той же календарной последовательности. Отсюда события «священной истории» и традиционные формулы в житейском сознании иконописца, по идее, должны были быть актуальнее, чем, скажем, у ремесленников других профессий. То есть в этой сфере мы можем столкнуться как с особенностями русской средневековой традиции, так и веяниями Нового времени. Последние отчетливо видны на примере ритуализации взаимоотношений мастера и ученика, точнее — в постепенности раскрытия *секретов* ремесла.

О сохранении «секрета» в иконном деле первой половины XIX в. писал еще Д.А. Ровинский, заметивший, что небольшое количество иконописных подлинников в мастерских «легко объясняется боязнью иконников, чтобы ученики их не узнали главных *секретов* технического производства и не сделались сами масте-

рами» (курсив автора. — *О.Т.*). Тот же «секрет» мог содержаться и в самом иконописном подлиннике. Так, в подлиннике из собрания М.П. Погодина намеренно давались неверные технические рецепты; некоторые из них были написаны латинскими буквами и тайнописью — «тарабарщиной» (Ровинский, 1903, с. 57–58). О «полусекретных» приемах в массовом иконном деле упоминал и П. Флоренский, говоря о наследственном характере ремесла в деревнях, имея при этом в виду, скорее всего, Палех, Мстеру и Холуй.

У нас есть определенные основания связывать все эти «секреты» со старообрядческой средой. Дело в том, что иконописание как *ремесло* в системе древнерусских православных представлений парадоксальным образом мыслилось (подобно другим ремеслам) *вне письменной традиции,* а следовательно, вне культуры: оно усваивалось именно как обычай и ремесленный навык, которые относятся скорее не к сфере культуры, а к сфере быта (ср.: Живов, 1988, с. 48, 54). Отсюда рецептура как иконописного, так и других ремесел (например, книгописание и «книгодержание») вошла в письменную культуру лишь синхронно с фольклором, «книжная» среда бытования у них явно совпадала. Так, в лечебниках могли соседствовать заговоры и хозяйственные рецепты; последние могли содержаться и в самих иконописных подлинниках, о чем мы говорили в первой главе. Поэтому «средневековый секрет», о котором упомянул Д.А. Ровинский, и «полусекретные приемы», о которых писал П. Флоренский, скорее были некоей «игрой в тайну», столь характерной для «тарабарской грамоты», чем являлись самой этой «тайной». Присутствовавшая здесь «загадочность» могла работать как на авторитет мастера в ритуализации его взаимоотношений с учеником, так и на характерную для старообрядчества «зашифрованность» и кодифицированность бытового поведения. Примечательно, что во второй половине XIX в. этот же «секрет» легко могли отягощать меркантильные соображения (ср.: Ровинский, 1903, с. 79–80; Голышев, 1865, с. 103–104). По причине «секретности» своего ремесла мстерский иконник Шитов, занимавшийся починкой и подделкой старых икон, не пустил В.Т. Георгиевского в свою мастерскую (Георгиевский, 1895, март, с. 221).

* * *

Остается сказать, что особая роль иконы в системе московского благочестия получила отражение в уникальном религиозном подвиге народного иконописца — написании моленного образа кистью, которую *беспалый* ремесленник держал зубами. Первые сведения о нем относятся к XVII в., на что обратил внимание еще И.М. Снегирев. «Может быть, вам покажется странным, — писал он, — если скажу, что в числе царских живописцев находился безрукий. Так точно. Писаные и подписанные им иконы и дела при-

дворного архива удостоверят вас, что безрукий изограф Полиевкт Никифоров писал иконы посредством губ, в коих держал кисть. В церкви при московской Екатерининской богадельне хранится его образ Спасителя, а в доме почтенного любителя русской древности Н.Г. Головина образ Казанской Богоматери. На доске первого начертана следующая надпись: "Лета 7191 септемврия в 3 день писал сей образ изограф Полиевкт Никифоров, от рождения рук не имел и писал устами"» (Снегирев, 1848, с. 28).

Аналогичного типа икона XIX в. была нами обнаружена в фондах Музея истории религии в Петербурге. Она написана беспалым иконописцем Григорием Журавлевым и на оборотной стороне содержит характерную подпись: «Сию икону рисовал зубами крестьянин Григорий Журавлев губ. Бузулукского уезда села Утевки марта 13 дня 1889 года». Такие же иконы находятся в экспозиции Церковно-археологического кабинета Московской духовной академии, а также во многих церквах и частных собраниях.

II. ОФЕНИ

В торговле суздальскими иконами присутствовала та же альтернатива, что и в мастерской мастера, — обслуживать разные типы благочестия. Но у иконной торговли была и своя особенность: она могла активно влиять на иконное дело и диктовать мастеру свои условия.

Главное действующее здесь лицо — суздальский офеня, бродячий торговец иконами вразнос. Не будем забывать, что деревенские иконники писали образы, чтобы «жить и питаться» (Стоглав, 1985, с. 315). Значит, для сбыта икон необходимы юркие «помощники» — торговцы и комиссионеры. Эти две профессии совмещали в своем лице офени, в этой роли они выступали в мире суздальского иконного дела, которое с самого начала своего зарождения и в дальнейшем своем стремительном росте было неотделимо от офенской торговли.

В древности иконы продавали иногда сами мастера, иногда в этой роли выступали монахи. Даниэль Бухау, приехавший в Россию в XVI в., примечал, что русские монахи нередко «занимаются торговлей и продают образа святых, кресты и прочее» (Бухау, 1877, с. 40). Но то был, надо полагать, рубеж, от которого монастырская торговля иконами по сравнению с деревенской торговлей вразнос постепенно будет ослабевать. На забавной литографии XIX в. мы видим торгующего иконками, крестами и четками монаха. Но «деятельность» этого дремлющего на своем стуле торговца уже не может идти ни в какое сравнение с активностью деревенских профессионалов — он им явно не конкурент. Пожалуй, чуть большим конкурентом профессиональным торговцам иконами был монах на греко-славянском Востоке. При желании косвен-

(илл. 76)

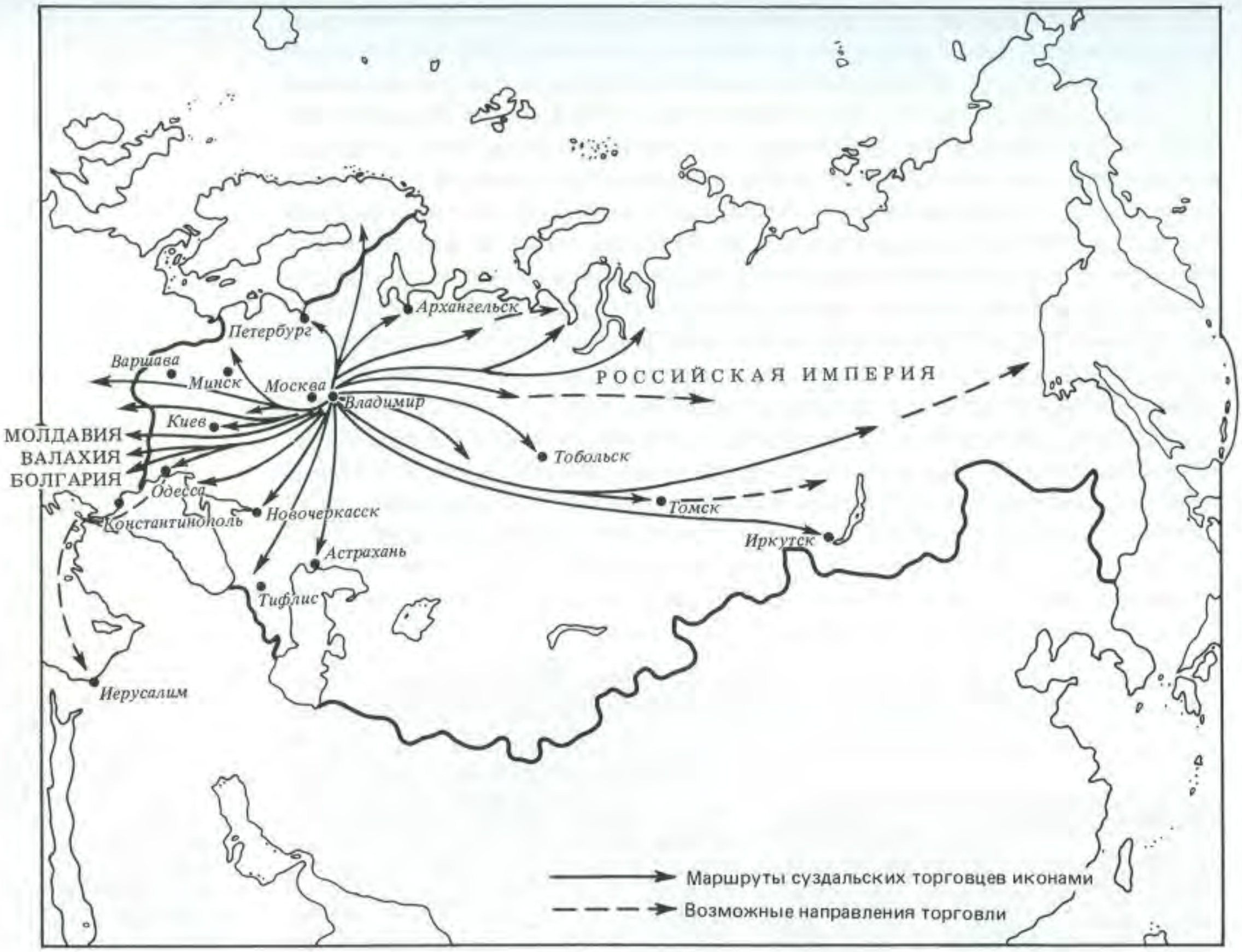
ное подтверждение тому можно разглядеть в сообщении В. Архангельского, что некоторые греческие монахи XVIII–XIX вв. известны тем, что торгуют «картинами, изображая на них мнимые видения свои и чудеса» (Архангельский, 1885, с. 113). Действительно, традиция странствующих иконописцев тормозила складывание в этих регионах разветвленной иконной торговой сети, хотя слои торговцев-ремесленников формировались и здесь. Так, они всячески старались помогать распространению критских икон через Средиземное море. Их также хватало для разноса по деревням и местечкам дешевых икон на стекле в Трансильвании. Здесь, по сведениям, полученным нами от румынского исследователя М. Порумба, все они жили в одном селе Ливада. Тем же самым занимались ашкенази в Центральной Европе.

На этом фоне мир суздальской офенской торговли уникален. Видимо, нигде и никогда не существовало такого количества деревенских торговцев иконами и такой невероятно разветвленной сети их торговых маршрутов, как в императорской России. Тучи суздальских торговцев предстают перед нами как некие микроэлементы «большой истории»: они — лишь пассивные исполнители и участники заданного культуре движения.

Количество офенских поселений, издавна окружавших Палех, Мстеру и Холуй, отвечало количеству на Руси иконописцев и потребностям русского благочестия в иконах. Только в последней четверти XIX в. (заметим — это тогда, когда уровень офенской торговли стал снижаться) их насчитывали более 150. Если же учесть, что только одна Алексинская волость включала в это время 4 села и до 50 деревень с числом жителей до 4200 душ, из которых, как свидетельствовала статистика, «большая часть в старину были офени» (Лядов, 1876, с. 22–23), то вполне можно себе представить как масштабы производства, так и масштабы торговли суздальскими иконами. Мастер-ремесленник и бродячий разносчик его продукции «шли» рядом. В этом плане И. Голышев размышлял, что, во-первых, при помощи офеней суздальское иконное дело «перешло от монастырских иноческих занятий в народную про-



76. Монах, торгующий иконами. Таким художник мог его видеть в жизни — сидящим у ворот монастыря или перед церковной папертью. Литография. XIX век. *Музей истории религии, Петербург*



В XVIII–XIX веках пути суздальских торговцев опутывали не только всю Россию — они тянулись также к старообрядческим поселениям на Балканах и в Центральной Европе.

77. Карта торговой географии офеней-иконщиков.

мышленность» и, во-вторых, пока существует офенство, производство дешевых икон для народа будет процветать.

О необъятной торговой географии офеней можно судить по их прозвищам в разных областях России: в Малороссии их звали «варягами», в Белоруссии — «маяками», на русском Севере — «торгованными», в Сибири — «вязниковцами» и «суздалами» и т.д. (Максимов, 1860, с. 220; см. также: Велижанина, 1986, с. 144). Другими словами, офени проникали всюду, поэтому плотность пространства, на котором можно обнаружить суздальские иконы-«краснушки», вряд ли сравнима со степенью распространенности икон каких-либо иных иконописных центров.

Так как суздальское иконное дело было тесно связано со старообрядчеством, офени доходили до староверческих поселений в Финляндии, Польше, Румынии и Сербии. Проследовав избранными офенскими маршрутами, мы без труда узнали мстерские и холуйские «краснушки» в староверческой деревне Липовени близ

румынского монастыря Драгомирна, а также в староверческих церквах г. Яссы. Попадая за границу, эти иконы «рассеивались» на локальных пространствах, проникая в местные православные храмы и монастыри. Те же самые «краснушки» мы нашли в молдавских монастырях Нямц, Агапия («Николай Чудотворец», инв. № 11), в экспозиции Православного музея Клужского епископата г. Клужа («Иоанн Предтеча», инв. № 14 и др.), в церкви св. Димитрия в Сучаве («Троица Новозаветная»), во множестве — в коллекции Института истории и археологии в Яссах. Их же мы обнаружили в некоторых церквах Софии, а также в Бачковском монастыре, в собрании Национального музея в Белграде и в некоторых сербских и черногорских монастырях на Адриатическом побережье. Наконец, «краснушка» XIX в. из депозитария Национальной художественной галереи в Софии — «Воскресение Христово и Сошествие во ад, с праздниками» (инв. № 836) — содержит на тыльной стороне доски интересную надпись: «донесено от Гроба Господня. Беньо Христов (1824–1898)». Это значит, что торговые пути суздальских офеней, возможно, достигали Иерусалима (Тарасов, 1990, с. 49–70).

Все эти находки отвечают документам, которые нам говорят, что суздальские иконы возили продавать за границу по крайней мере с начала XVIII в. В 1705 г. десять палехских крестьян, с разрешения своего помещика Бутурлина, обратились в Посольский приказ с просьбой выдать им проезжую грамоту в Волошскую и Сербскую земли «для промена» икон. Учитывая количество («несколько тысяч»), можно заключить, что то были иконы массового производства, т.е. «расхожие». Через три года палешане вновь оказались там же; и это несмотря на то, что русское правительство направило киевскому губернатору специальный указ о закрытии границы для офеней и запрещении им торговать святыми образами на землях Турецкой империи (Богоявленский, 1947, с. 243–244).

В 1754 г. суздальский протоиерей Анания Федоров писал, что «многия жители Холуя и Палеха отходят со святыми иконами в дальния страны, то есть в Польшу, в Цесарию, в Славонию, в Сербы, Болгары и прочия, и там оныя св. иконы променивали» (цит. по: Леонтьев, 1903, с. 49). В XIX – начале XX в. о вывозе «суздальских писем» за границу заверяют уже исследователи. Н.П. Кондаков на основании очевидных данных отмечал, что главные пункты сбыта икон Палеха, Мстеры и Холуя — «южная и восточная Россия, ранее также Румыния и Балканский полуостров» (Кондаков, 1901, с. 32). В 1912 г. это подтверждала газета «Владимирские губернские ведомости», указывавшая, что «Палех с Холуем работают на всю Россию и даже некоторые славянские страны; их изделия можно встретить в большом количестве в Болгарии и Румынии» (ВГВ, 1912, № 40).

Необыкновенно широкий «веер» торговых путей офеней интересно соотносится с особенностями их торговых механизмов.

Офеня-картинщик со своим снаряжением. Может быть, такие же типы занимались и торговлей иконами?

78. Фрагмент печатного лубка «Московский сбитенщик и ходебщик». 1858.





Зимняя ярмарка в Палехе, на которой, как можно предположить, иконы и иконные доски — один из основных предметов торговли. Возможно, так выглядели ярмарки в Холуе и Мстере столетием раньше.

79. Ярмарка в Палехе. Фотография начала XX века. *Архив Музея палехского искусства, Палех.*

Холуйские местные ярмарки XVII в. — самый нижний уровень иконных обменных операций и хронологические точки отсчета микроистории офеней (см.: ВГВ, 1864, № 44. Публикация И. Лядова: «Челобитная царю Алексею Михайловичу шуйской вдовы Любовьки Губиной об убийстве сына ея Кирюшки товарищами его ходебщиками с иконами в 1658 г.»). Вплоть до конца XIX в. на них завязывалась «паутина» офенских странствий.

Ярмарки на Руси издавна были приурочены к богомольям и церковным праздникам. По документам начала XVII в. в Холуйской слободе существовало две ярмарки: на Фролов день (18 августа) и на Введение Богородицы (21 ноября). Соответственно при местном Троицком храме действовал придел св. Флора и Лавра и действовала Введенская церковь. Позднее в Холуе возникнут еще две ярмарки — Никольская (6 декабря) и Тихвинская (26 июня). Они появятся после постройки в Холуе храма в честь Тихвинской Богоматери и Никольского придела во Введенской церкви. Из года в год именно по этим дням в Холуй стекались офени со всей округи. Они покупали лубочные картинки — «суздальские листы», народные книжки, другой «мелочный товар», но главным предметом торговли, объяснял И.М. Лядов, всегда были иконы, тип которых уже с конца XVII в. стал соотноситься с ти-

пами народного благочестия и с географией расселения старообрядцев (Лядов, 1876, с. 21).

На сельской ярмарке народная культура представала праздничной и веселой; все смешивалось и жило по законам «мира наизнанку»: народные увеселения и балаганы соседствовали с роем маленьких лавочек и развалов, где можно было найти благочестивые предметы культа. На эту деревенскую торговлю отчасти проливает свет описание П. Симони некоего В.В. Холмушина — мелкого продавца дешевых народных изданий первой половины XIX в. Его «развал» — простая доска с разложенным товаром: Псалтыри, часовники, Святцы, азбуки, книжки для народа с лубками, вроде сказок об Еруслане Лазаревиче, Бове Королевиче и других богатырях, гадательные книжки царя Соломона, сонники, ворожеи, оракулы, а также многочисленные картинки религиозного содержания. Чуть разбогатев, В.В. Холмушин стал ездить по ярмаркам с передвижной лавочкой, в основном в местные праздники (Симони, 1907, с. 149–150). То, что такие торговцы были завсегдатаями холуйских ярмарок, не вызывает сомнений. Московские «книжники мелкой руки», сообщала местная газета в 1878 г., приезжали в Холуй по нескольку лиц — «то вдруг появятся четверо, то двое, то один», причем их же часто штрафовали «за неправильную торговлю предметами печати» (ВГВ, 1878, № 35. «С холуйской Флоровской ярмарки»). Можно быть уверенным, что точно так же происходила и торговля иконами — она происходила в бесчисленных рядах развалов и лавочек.



80. Сельская торговля религиозными картинками; с картины В.М. Васнецова «Книжная лавочка». 1876. *Третьяковская галерея, Москва.*

По отработанной веками модели офени набирали здесь суздальские иконы, с которыми расходились по деревням, местечкам и городам, усеивая огромные пространства Российской империи своими передвижными лавочками, которые еще в XVII в. Иосиф Владимиров окрестил «торговыми шалашами». Судя по известной картине В.М. Васнецова «Книжная лавочка», от XVII до XIX в. мало что изменилось. В лавочке стоит офеня, вокруг нее толпятся любопытные крестьяне — покупатели, разглядывающие религиозные картинки, лубки и благочестивые книжки. Видимо, точно так же продавали иконы.

Обмены на холуйских ярмарках носили разный характер; нередко деньги отодвигались на второй план. И. Голышев пояснял,

что «иконы продают офеням частью на деньги, а более — в кредит на честное обязательство»; им же меняли иконы на другие товары, например на медь, пшено, холст, полотно, грибы, на лошадей, телеги и прочее (Голышев, 1865, с. 78). То есть офени могли не только покупать и продавать, но и менять иконы. Отсюда известное благочестивое выражение народа «выменять икону» могло быть наполнено буквальным смыслом. Перенесясь из XIX в XVII в., мы найдем у Иосифа Владимирова сообщение о тех же обменах: «расхожие» иконы, которые «шуяне и холуяне, палешане на торжках продают», ими же развозятся «по заглушным деревням, и врознь на яйцо и на луковицу, яко детские дутки, продают. А большею статьею на харавье и на опойки, и на всякую рухлядь меняют» (Овчинникова, 1964, с. 33).

О том, что этими же суздальскими иконами наполнялись в XVII в. не только деревенские торжки, но и иконные ряды Москвы, нам говорит указ царя Алексея Михайловича от 1669 г. Запрещая в связи с расколом писать холуйским крестьянам иконы, указ подчеркивал: «Так же на Москве и во градех учинить заказ крепкой, которые всяких чинов люди сидят в лавках, и те б люди у иконописцов Святые иконы принимали добраго мастерства со свидетельством, а без свидетельства отнюдь не принимать» (Забелин, 1850, с. 84).

Однако более отчетливая связь офенской торговли с расколом выявится, если мы ближе присмотримся к быту офеней и самому типу торговца-разносчика.

* * *

Прежде всего в офенстве мы сталкиваемся с особым типом социального поведения — странничеством. Эта черта бросалась в глаза многим наблюдателям, которые отмечали, что, несмотря на трудности промысла, офени были «неисправимые, закоренелые скитальцы, у которых бродяжничество вошло в плоть и кровь, обратилось в органическую потребность» (Пругавин, 1893, с. 96). «Вся жизнь офеней, — писал В.П. Безобразов, — есть скитание по чужим домам и дорогам» (Безобразов, 1861, с. 287).

Этимология слова «офеня» до конца не ясна. К. Тихонравов наиболее вероятным считал его происхождение от «афинян» — так называли странствующих греческих торговцев, которых много появилось на Руси особенно во второй половине XV в. С течением времени их прозвище могли усвоить местные торговцы-ходебщики. «Это тем более вероятно, — писал он, — что и доныне в искусственном офенском языке много слов, взятых прямо с греческого» (Тихонравов, 1857, с. 23). В.И. Даль предлагал иное объяснение: на тайном офенском языке слово «офениться» значит «молиться», «креститься»; «офеет» — крест. Отсюда «офеня» — «крещеный», «православный» (Даль, 1852, с. 58–59). Еще одна любопытная (но маловероятная) версия была высказана С.В. Вве-

денским, который полагал, что прозвище «офени» явилось таким же заимствованием из греческого, как и слова «финифть», «паволока» и т.п., и означало по-гречески «белое полотно» — основной товар греческих торговцев (Введенский, 1908, с. 6).

По наблюдению Ф. Броделя, тип торговца-разносчика всегда распространялся там, где в рыночной экономике наблюдались «пустоты», то есть отсутствие развитых механизмов торговли. Заполняя эти «пустоты», торговцы-разносчики в XVII–XVIII вв. появились повсюду, и везде им сопутствовал длинный ряд названий: во Франции их называли colporteur, contreporteur, porte-balle и т.п., в Англии — hawker, huckster, peddlar и по-другому; на болгарском языке их название звучало от турецкого — серги, это — *сергиджия*, то же и на сербохорватском — *торбар* (от турецкого *торба* — мешок) (Бродель, т. 1, 1986, с. 60). Этот ряд без труда продолжается относительно России: ходебщики, кантюжники, картинщики, коробейники, книгоноши, фарисеи, масыки, обез- *(илл. 78)*
тильники, наконец, офени, офени-иконщики и офени-старинщики (ср.: ЭС, т. XXII-а, с. 483–485).

В этом перечне видно, что у офеней-иконщиков было много собратьев по ремеслу: продавали не только иконы. Но сразу подчеркнем: видимо, только в России ремесло торговца вразнос было так тесно связано с иконным делом и народной религиозной жизнью. Эта связь усвоила торговцу специальные прозвища, особые обычаи, культуру поведения, тип внешности и даже арготический язык.

Набор прозвищ офеней-иконщиков — веское доказательство не только необъятной торговой географии. В наборе прозвищ торговцев скрывалась и особая иерархия. Н.А. Трохимовский, проживший среди офеней около года, услышал от них два прозвища: «мазыки» и «боготаскатели». «Мазыками», по его объяснению, народ называл как самих иконников, так и торговцев иконами: от сочетания «мазать иконы». (Это прозвище, кстати, любопытно показывает тесную связь мастера и торговца.) «Боготаскателями» называли тех офеней, которые занимались исключительно *заказами* икон в Палехе, Мстере и Холуе и их перепродажей (Трохимовский, 1866, с. 560, 569). Отсюда, будучи включенными в систему «мастер — заказчик», офени-«боготаскатели» регулировали развитие иконного дела относительно разных типов благочестия. Они проникали везде и, без сомнения, были осведомлены, что, например, староверы «австрийского священства» и «преображенского согласия» почитали образы «под Новгород» и «под Москву», а староверы «Спасова согласия» и «поморцы» особо почитали образы «под северные» или «под строгановские» «письма». Иными словами, сама техника офенской торговли выступала в тесной связи с религиозной жизнью народа.

Правила поведения, обычаи и арготический язык офеней-иконщиков — условие и следствие полулегального распространения суздальских икон среди староверов. В повседневной жизни офени

воспринимались замкнутой кастой и выдерживали «остраненную» линию поведения. В 1843 г. «Владимирские губернские ведомости» сообщали, что в Суздальском округе «живут и отсюда расходятся по всем краям России деятельные и ловкие промышленники, известные везде под именем офеней. Эти мелочные торговцы составляют какую-то особенную промышленную касту, имеют даже свой разговорный язык, искусственно ли составленный или сохранившийся у них от древних поколений» (ВГВ, 1843, № 21). Чуть позже В.П. Безобразов отмечал, что «особый язык, которым славятся офени, придает им некоторый оттенок таинственности, загадочности и сектаторской замкнутости и весьма характеризует ту ступень коммерческого развития, к которой принадлежит офенство» (Безобразов, 1861, с. 291).

Условно-профессиональный язык (арго) офеней-иконщиков иногда употреблялся дома, в кругу родных (Голышев, 1880, с. 231). Видимо, лишь в этом аспекте, на наш взгляд, можно говорить об «остраненности» офеней (ср.: Ревзин, 1962, с. 33–37). Вряд ли он применялся офенями-иконщиками и в традиционных выкриках разносчиков, которые служили знаками устной рекламы и которые, по наблюдению П.Г. Богатырева, выполняли ту же функцию, что и вывески магазинов, лавок и ремесленных мастерских (Богатырев, 1962, с. 38). Как знаки рекламы, замечает Ю.М. Лотман, выкрики соответствовали бродячему быту и бродячей театральности, а шире — бесписьменной культуре (Лотман, 1976, с. 257–258). По этой же аналогии, письменная словесная реклама более соответствовала городскому укладу жизни, как в случае приводимых нами выше торговых реклам иконописных мастерских. Однако полулегальное распространение староверческих суздальских икон практически исключало какое-либо их рекламирование.

Без сомнения, основное назначение арготического языка офеней-иконщиков — засекречивание в процессе торговли старообрядческими образами: эта торговля приравнивалась официальными властями к пропаганде раскола. Арго мог быть как устным, так и письменным. Известно, что для деловой переписки староверы употребляли три тайных языка: «тарабарский», «офенский» и «иносказательный». По П.И. Мельникову, в первом языке заменяли только согласные. О втором он пишет: «Это язык владимирских ходебщиков, которые ходят по России от Кяхты до Варшавы... Язык этот подобно языку петербургских мазуриков, приволжских прахов и т.п. — искусственный: слова придуманы». В иносказательном же языке каждое слово имело не прямое, а условное значение (Мельников, 1863, т. 45, с. 18).

В случае ходебщиков не исключена и комбинация всех трех языков, хотя, по наблюдениям очевидцев, офенский язык употреблялся преимущественно в устных разговорах. Так, фраза «образа по селам идут, глядишь, и много продашь на одном базаре и по домам товаришка побирают» на жаргоне торговцев звучала:

«стоды по турлам хлят и скенна пропулиш на сном ошаре, и по рымам шиваришка побиривут» (Голышев, 1880, с. 228). О том, что все это засекречивание было связано со старообрядческой культурой, можно судить по характеристикам офеней в столичной прессе. Журнал «Изограф» в 1885 г. писал, что офени «эксплуатируют» крестьянское население: они «распространяют массами иконы старообрядческих изделий», т.е. те бесконтрольные «холуйские и суздальские письма», которые «не могут быть достойны православия», они «сеют смуту» (Изограф, т. 1, вып. 8–10, 1885, с. 63).

Между тем торговля суздальскими иконами оказалась системой, в высшей степени способной к адаптации. Строгости государственного и церковного надзора, а также контрабанда через границы империи в сторону старообрядческих поселений были не единственными стимулами ее совершенствования. Побочным стимулом было плутовство, воровство и скупка краденого, которые в определенных аспектах староверческой этики не воспринимались как девиантности. В этом нас убеждает уникальный социально-психологический тип в мире православной иконной торговли — *офеня-старинщик.*

* * *

Офени-старинщики издавна были связаны со старообрядческим собирательством икон, но более они стали появляться во второй половине XIX в. в связи с нараставшей в императорской России волной «икономании» — «открытием» русской иконы в верхних слоях культуры, началом коллекционирования древнерусской живописи, наконец, с развитием необыкновенно сложной и запутанной структуры иконного рынка. Продавая дешевые «суздальские письма», старинщики выменивали старинные иконы, богослужебные книги, предметы старинной утвари, которые затем сбывали столичным и провинциальным антикварам и любителям старины и в основном старообрядцам. «Офени-старинщики занимаются продажей и покупкой старинных вещей; их число, благодаря развивающейся в обществе любви к археологии и старине, заметно возрастает. Вся эта "старина" сбывается офенями в Мстере купцу Мумрикову, который ведет сношения с Москвой. Благодаря своему невежеству офени ведут антикварную торговлю совершенно наугад, чем, конечно, злоупотребляют скупщики "старины"» (ЭС, т. XXIIа, с. 483; см. также: ВЕВ, 1906, № 19, «Мстерские иконники»). Но за этим наброском для Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона стояли довольно сложные историко-культурные реальности.

На первый взгляд в мифологизированном и утопическом мире староверов старинщику была отведена благочестивая роль. Как собиратель «старины», старых икон, он являл собой помощника «накопления благодати», ее «сосредоточения» в замкнутый мир староверческих молелен и церквей. Однако известно, что благоче-

стие торговца всегда находилось в сложных отношениях с религиозной этикой спасения. И это несмотря на то, что многие набожные русские купцы еще в конце XIX в. ставили на своих деловых бумагах в верхних уголках буквы «Г» и «Б», что означало «Господи, благослови» (Щукин, 1912, с. 23). Слова Иоанна Златоуста, что «ремесло купца неугодно Богу» (цит. по: Гуревич, 1990 (2), с. 100), не все знали в русской деревне. Между тем в ней же говорили: «Офеня домой, а икона с полки долой», — имея в виду плутовство торговцев и их быстро разрушающиеся суздальские фольговые иконки, которые крестьяне часто получали взамен старых и ценных образов: «Офени в Мстере покупали фольговые иконы в киотах и обменивали их на старинные» (ОР ГТГ, ф. 4, № 813. Воспоминания П.И. Юкина, л. 1–1 об.; см. также: Кондаков, 1901, с. 47). Не случайно, что офеней порой называли «обезтильниками» (то есть плутами) и «семиверными» — в связи с продажей ими тех самых «адописных» икон, о которых мы упомянули в первой главе. Редкие исключения распространения «адописных» икон среди старообрядцев из простонародья Н.С. Лесков объяснял исключительно «вероломством» иконных торговцев, о чем оставил следующее интересное наблюдение:

«Ради увеличения сбыта один иконщик заказывает так называемые подделки "под древность" с чортиками на грунте и, набрав такого товара, едет и распродает иконы с чортиками, а следом за ним вскоре непременно по тем же местам, которые он только что снабдил своими иконами, едет другой иконщик, состоящий с первым в плутовской сделке; но у этого уже все иконы без чортиков. Приехав в село, следующий за первым второй плут предлагает свой товар, но ему отвечают, что "уже накупились"; тогда он просит показать ему, "чем накупились", и, зная, где искать по-



Офеня-старинщик вполне мог надеть и такой костюм

81. Чернец-старовер в коптыре. Гравюра. 1831.

тайных чортиков, объявляет, что это у них иконы "не христианские, а *адописные*", и в подкрепление свѣих слов тут же сколупывает на иконе, проданной его предшественником, краску и открывает изумленным крестьянам дьяволенков по всем их иконам. Крестьяне бывают по этому случаю в большом ужасе и отдают этому пройдохе все свои "адописные" иконы, на которых открыты чортики, чтобы только увез их подальше, а у него покупают или выменивают себе другие, на которых такого сюрприза для себя не ожидают» (курсив автора. — *О.Т.*) (РМ, 1873, № 192. Н. Лесков. «Адописные иконы», с. 1).

Мотив *переодевания* офени-старинщика, постоянной смены своего лица — устойчивый мотив его «дела», в котором благочестие соседствует с обманом и плутовством. Вот как описывает очевидец изменение офеней знакового статуса своей одежды: «Притворяясь раскольником, офеня, торгующий с раскольниками, берет с собой в дорогу свою чашку и ложку, *надевает костюм раскольничий* и стрижет волосы тоже как они, затем этот же мнимый раскольник и обманет после поклонника старины, ценные у них иконы, особенно в серебре, успеет выманить для чистки или поправки: постарается найти повреждения; а после поминай как звали: икону продаст старинщикам в Мстере за хорошие деньги, а серебро — в другое место. Хотя во многих местах уже стали знать плутни офеней, но в шутках они все-таки говорят: "Про наш век дураков хватит"» (курсив мой. — *О.Т.*)(ВГВ, 1869, № 17).

Мы вновь подошли к проблеме одежды. В плане социокультурном на примере офеней можно наблюдать те же явления, что и в среде иконописцев: социальное расслоение повысило знаковость будничного и праздничного костюма.

К середине XIX в. в офенской среде образуются целые торговые фирмы (Юсова, Туманова и др.) во главе с хозяином, на которого работают подрядчики и обыкновенные работники-ходебщики. Элементы быта офеней интересно отражали, с одной стороны, психологию бродячего деревенского купца, с другой — социальный статус каждого из них. Хвастовство, стремление выделиться и показать в себе человека, повидавшего мир, — все это общие черты бродячего торговца, жизнь которого есть «скитание по чужим домам и дорогам» и который напрягает «все свои умственные силы на плутни или на защиту от плутней» (В.П. Безобразов). Отсюда любимый костюм офени, когда он у себя дома, по наблюдению очевидца, — это *халат*, который он рассматривал «самым передовым франтовством в мире». Этот халат — восточный, на вате. Выходивший на прогулку офеня надевал его (несмотря на летний сезон) «поверх черных панталон, галстука и жилета с часами и бронзовой цепочкой». Кроме халата, составлявшего «роскошное одеяние», офени уже в середине XIX в. одевались и по-городскому — «в черное или темно-цветное сукно» (Безобразов, 1861, с. 287).

В том случае, если крестьянин-ходебщик становился местным богачом, у него появлялся «чистенький одноэтажный домик господской архитектуры». Примечательно, что в этой «господской» архитектуре мы без труда обнаруживаем знаки «остраненности» офеней; эти знаки должны были сказать окружающим о странствиях торговца «по всему миру». «Иногда на таком домике или на таком господине, — передает наблюдатель, — вас поразит какая-нибудь *безделка*, о которой вы долго будете потом размышлять, придумывая, какими путями она могла залететь в русскую деревушку; так поразят вас длинные оленьи рога, самой редкой породы, приклеенные посреди фасады такого домика, или алжирское бронзовое украшение с восточными таинственными знаками, воткнутое в белую манишку такого господина, может быть многие годы скитавшееся по лицу земли, прежде чем попало в глубь Вязниковского уезда» (курсив мой. — *О.Т.*) (Безобразов, 1861, с. 283).

Между тем социокультурный аспект одежды часто был усложнен религиозным мотивом. В контексте раскола и религиозной системы бытового поведения одежда полагала человека в мире относительно «своих» и «чужих». Тип одежды и внешности — это еще и знак «своего» по религиозным убеждениям. С начала XVIII в. отношения человека с вещью сильнее стали окрашиваться не только всепроникающей государственной опекой, но и религиозным чувством. В XVIII в. людей «древлего благочестия» узнавали на улицах по той особой одежде, в которую, как мы помним, их одел Петр I. Но в это же время элементы костюма выбирали и сами староверы, неизменно находившие в Священном предании «преужасные суть запрещения» относительно ношения «немецкого» платья (ОР БАН, ф. 67, Ф.А. Каликин, № 92, л. 20 об.). Строгое отношение к одежде явилось даже причиной выделения у филиппповцев «орловского согласия»: некоторые из беспоповцев стали носить картузы, «модные шапки», тулупы с большими воротниками и смазные сапоги, а также заниматься по праздникам торговлей (Павел, 1885, с. 61).

В связи со всем этим *переодевание* бродячего купца, о котором мы узнали выше со слов очевидца, диктовалось религиозной функцией будничного костюма и вполне определенными нормами религиозной психологии. Одежда должна была указывать на религиозную принадлежность (ср.: Богатырев, 1971, с. 306, 324–325). Об этом можно судить хотя бы по тому скупому портрету офени-старинщика, который нам оставил Д. Семеновский: «Выходил из вагона старинщик. Волосы под картузом острижены по-староверски, в скобку. Борода — веником. Сборчатая поддевка. Смазные сапоги с калошами» (Семеновский, 1939, с. 137). Кстати, этот портрет вполне соответствует портрету «сановитого» и «важного видом» сборщика милостыни из старообрядческой среды, который нарисовал С.В. Максимов: «большая широкая борода по чреслам и длинный ус в таких случаях в глазах простодушных

милостивцев много значили и для пущего успеха непременно требовались» (Максимов, т. 1, 1907, с. 51–52).

* * *

Офени-старинщики располагались внутри пучка сложных связей и взаимозависимостей. Выше офеней стояли иконописцы-старинщики и реставраторы, еще выше — известные собиратели, еще выше — титулованные особы. Так, посредником между иконным миром и императорским двором выступал в свое время известный знаток русской старины и меценат князь А.А. Ширинский-Шихматов, возглавивший в 1913 г. специальную комиссию по наблюдению за реставрацией Успенского собора Московского Кремля (Щенникова, 1985, с. 163–164). Через него мастерская братьев М.О. и Г.О. Чириковых поставляла древние иконы для императорской фамилии, многие из которых приобретались у офеней.

Связи иконописцев-старинщиков с офенями-старинщиками — еще один довод за то, чтобы не рассматривать последних как второстепенных лиц. Иконники-старинщики скупали у офеней старые иконы возами, а с появлением железных дорог они же поджидали их у вагонов, «чтобы купить товар без конкуренции» (Семеновский, 1939, с. 136). П.И. Юкин вспоминал, что мстерский старинщик А.М. Цепков скупал у офеней иконы возами в надежде, что среди 40–50 икон окажется 10–12 старых и ценных. После расчистки иконы дорого продавали крупным коллекционерам — Харитоненко, Морозову, Рябушинскому и другим (ОР ГТГ, ф. 4, № 813, л. 1–1 об., 3 об., 5 об.–6)*.

«Антикварная» реставрация и подделки старинных образов вдохновляли их добывание. Как то, так и другое структурировали *зону темных дел* иконного мира, в которой не так трудно было столкнуться с преступлением.

В семиотическом плане мотив переодевания офени-старинщика интересно соотносился с изменением мастером *лика* старой иконы.

Иконник-старинщик часто спиливал со старинного образа тонкий слой доски с изображением, который он переносил на другую старую доску. Затем он делал на залевкашенной паволоке новую копию с имитацией кракелюр, «следов времени» и т.п. Наклеивая ее на старую основу, он тем самым придавал иконе *ложный* знаковый статус «обмоленного» древнего образа, в котором одни из его заказчиков хотели видеть «особую благодать», другие — антикварную редкость. То, что в реальности эти операции квалифицировались властями как подлог и преступление, поясняет возбужденное в 1915 г. уголовное дело против иконописца-старинщика Е.И. Брягина и священника сельской церкви за покупку и подмену старых икон (подпробнее об этом деле см.: Вздорнов, 1991, с. 65).

*В XIX – начале XX века Мстера прочно завоевала себе авторитет главного центра деревенской антикварной торговли: «С давних пор каждогодно отправлялись из Мстеры иконники-офени совершать по селам и деревням свои иконные "полюдья" и возвращались к весне с обильною добычей, влача с собою целые возы старинных икон. Из старых церквей, с колоколен и из церковных сторожек, чуланов и сараев извлекали они путем покупки и мены многочисленные памятники иконописи, обветшавшие, переписанные, измазанные, потравленные гусиным пометом. В Мстере уже производилась классификация, чинка и отбор этих наудачу набранных досок, и отсюда шли они на ярмарку, в магазины или прямо к старообрядцам в молельни» (Анисимов, 1994, с. 411).

Между тем у подобных подлогов было глубокое измерение: их изначальный стимул — старообрядческое «спасение» старой иконы в «безблагодатном миру», стремление староверов «сконцентрировать святость» в ограниченном пространстве своих моленных и церквей. Средневековые структуры сознания здесь интересно преломились в опыте Нового времени.

* * *

Все пришло из глубокого средневековья. Случаи похищения, грабежа и взятия «в плен» образов мелькают по страницам русских летописей. Так, в 1372 г. при взятии Торжка тверитяне «иконной круты (иконных окладов. — *О.Т.*), сребра много поимаша... а святые церкви пожжены суть...». В 1393 г. новгородцы, взяв Устюг, подожгли город, предварительно разграбив соборную церковь, «много кузни, злата и сребра поимаша и иконы ободраша...» (ПСРЛ, т. VIII, 1859, с. 63). Приобщение святынь к военной добыче рассматривалось в средневековье как норма. Средневековый религиозный партикуляризм неизменно связывал обладание чудотворной иконой с гарантией спасения, защиты и благополучия жителей того или иного города, местности или деревни. Поэтому, по убеждению древнерусского летописца, за подобные захваты святынь всегда следовало справедливое Божие возмездие: «И бысть на них гнев Божий и пречистые Его матери, и бысть на них на пути коркота, начало им корчити руки и ноги, хребты им ломати, и мало их приидоша здоровых в Новгород, и там на них слепота бысть...» (цит. по: Соловьев, 1988, т. 4, с. 644, прим. 11).

Но суеверное почитание икон всегда уживалось с бесстрашием церковных воров, для которых гнев Божий не выступал препятствием в их делах и помыслах. Документы говорят, что охотников за иконами и драгоценными окладами особенно много развелось к XVII в. Дерзость их не имела границ: они не боялись ни Божьего, ни царского гнева и могли похитить иконы как из главных государственных храмов, так и царской молельни. По материалам XVII в., у царя Алексея Михайловича в подклетях хранилось много образов, которые «выбраны из комнат для охранения от воровских людей» (Кондаков, 1931, с. 30–31). С.К. Богоявленский приводит архивную выписку об одном из типичных случаев татьбы в церкви московской Мещанской слободы, в которой грабители «с двух крестов оклады ободрали серебряные... да с двух евангелиев ободраны евангелисты все и спасителевы образы серебряные резные... от образа пречистые Богородицы с местные иконы ободрано серебряных позолоченных и финифтом прикладных крестов 46... да с той же иконы сняты образ: распятие Господа нашего Иисуса Христа да 3 иконы Богородицыны, все серебряные... да двои серьги, да корали и 3 жемчуги, да цепочка серебряная» (Богоявленский, 1980, с. 146).

В контексте раскола важно подчеркнуть, что если в старом русском праве церковная татьба относилась к посягательствам на имущество, то вскоре после Большого Московского собора 1666–1667 гг. она получила в юридических документах характер *религиозного преступления.* Впервые это положение было сформулировано в статьях о следствии, суде и наказании людей духовного звания 22 января 1669 г. Оскорбление святыни при святотатстве рассматривалось обстоятельством, значительно увеличивавшим вину.

В собрании П. Шибанова сохранилась рукопись конца XVIII в. с выписками из Духовного Регламента, Морского и Сухопутного уставов, Судебного Уложения (за период до 1775 г.). Ее переписчиком был старообрядец — тем интереснее факты, которые отслеживало его сознание. Вот выписка из Уложения: «Церковные тати, которые воидут в алтарь и что возмут от святые сосудов или потреб или иныя какие вещи, и тем татям учинить казнь, отсечь левую руку да правую ногу, а будет которые тати покрадут церковь и что возмут, и ему учинять наказание отсечь левую руку, а за две церковные татьбы — таким учинить по уложенью смертную казнь». Читая указ 1662 г., старовер обратил внимание, что «влазя во алтарь во дни или в нощи и аще кто от святых сосуд или потир или иныя какия вещи возмет руки усечены будут, а еже вне алтаря в церкви возмет, да биен будет и в землю посылается нечестив».

А вот что говорилось о святотатстве в юридических документах XVIII в. По указу 1737 г., «кто церкви или иные святые места покрадет или у оных что насилно утымет, оны имеет быть лишен живота и тело его на колесо положено». По указу 1739 г. к святотатству стали приравнивать не только хищение икон и церковной утвари, но и кошельков из карманов во время службы: «Если кто в похищении збираемые в церквах во время божественного пения в кошельки инаго... денгах поиман будет, таковых по изобличению в том судить и наказывать яко святотатцев» (ОР РГБ, ф. 34, ед. хр. 56, л. 80–80 об.).

Наряду с этим любопытно отметить, что, по народным духовным стихам, татьба редко находится в перечне грехов (Федотов, 1991, с. 88), а на иконах Страшного суда XVI–XVII вв. воровство в цепи «потока мытарств» занимает, как правило, одно из последних мест (см.: Цодикович, РЦИ, 1991, с. 171–175, таблицы). В староверческих же небольших моленных иконах Страшного суда XVIII–XIX вв. такого искушения чаще всего нет совсем.

На фоне религиозного противостояния и политики официальных властей кража икон из новообрядческой церкви осмыслялась староверами как «спасение веры» и приравнивалась зачастую к героической модели поведения. По донесениям официального наблюдателя XIX в. за жизнью Преображенского кладбища, особым почетом среди федосеевцев пользовался проживавший в Лефортовском квартале, в доме Венедиктова, иконописец Григорий Ки-

риллов. Его главный подвиг — похищение из Успенского собора Московского Кремля в 1812 г. чудотворного образа Иерусалимской Богоматери (ДДЗ, ЧОИДР, 1892, кн. 2, отд. I, с. 125). По тем же описаниям, совершить федосеевцу кражу в новообрядческой церкви — «значит, воспротивиться дьяволу, который ее бережет». С самого детства, отмечал наблюдатель, федосеевцу внушали, что все вещи, принадлежавшие «никонианину», «осквернены дьяволом, который сидит в его комнате на иконе, в стакане, на тарелке... дьявол живет в русской церкви, оскверняет ее служебные сосуды, поет и читает на клиросах, пишет лики угодников, водя рукой живописца...» (ДДЗ, ЧОИДР, 1886, кн. 1, отд. V, с. 123).

Отсюда в сознании кража святынь выступала и в контексте борьбы с силами зла, с самим Антихристом, «освобождением» чудотворного образа от его власти. Такого типа логики сознания способствовали тому, что наиболее крупные операции по приобретению староверами старинных икон передавали из уст в уста, они обрастали легендарными подробностями и поднимали авторитет их организаторов до уровня христианских подвижников.

Одной из них было нашумевшее дело федосеевца Н.А. Папулина о незаконной покупке и вывозе более 1300 древних икон из сольвычегодского собора, которые затем в своем большинстве оказались на Преображенском кладбище. По убеждению современников, среди них находились чудотворные иконы Андрея Рублева и таких известных русских святых, как московские митрополиты Филипп и Петр. Операция готовилась староверами два года. Сначала в Сольвычегодск были посланы для поновления икон иконописцы-старинщики Федор Никитин и Кузьма Васильев, проживавшие впоследствии на том же Преображенском кладбище. В их задачу входило обследование и отбор древних образов. Следующим этапом был традиционный подкуп местных священнослужителей и сторожей. Некий священник Федор Артемьев провел «дознание» дела и сообщил, что Н.А. Папулин склонил на свою сторону местного протопресвитера, который ему помог добиться разрешения Синода о покупке части наиболее ветхих икон из собора и на эти деньги «починить дворец князей». Все предварительно отобранные иконы вывезли на шести подводах, укрыв пустые места «цветами и травами, чтобы плутовство их не оказалось».

Было также известно, через кого и кому были проданы эти святыни. Продавали в основном старинщики Федор Никитин и Кузьма Васильев, а также приказчик Н.А. Папулина в Петербурге Н. Семенов. Спрятанные в обозах с грибами, холстом и прочими товарами, иконы поставлялись к староверам в Стародубье, Коломну, Сызрань, Москву и другие места. «Мастерством глубокой древности без примесу новизны» сам Н.А. Папулин «украсил» две моленные (ДДЗ, ЧОИДР, 1886, кн. 1, отд. V, с. 148–151).

Становясь нормой благочестия, такая модель «спасения веры» в XVIII–XIX вв. копировалась сплошь и рядом: *святотатство не*

воспринималось как девиантность. Купец-федосеевец Иван Васильевич Стрелков, живший в Лефортовском квартале в Москве, подкупил сторожа церкви Двенадцати апостолов в Кремле, чтобы последний позволил ему взять из храма домой икону Двунадесяти праздников. «Вероятно, деньги имели сильное убеждение, ибо сторож Степан Иванов не укоснил исполнить желание знакомого ему раскольника Стрелкова». Оставив подлинную икону у себя дома, старовер вернул в церковь копию (ДДЗ, ЧОИДР, 1886, кн. 1, отд. V, с. 156–157). По другим донесениям, этот же старовер доставал иконы тем же способом из Большого Успенского собора через служителя Петра Лукина (ДДЗ, ЧОИДР, 1885, кн. 2, отд. V, с. 15). Хищение икон из главной святыни Московского царства расценивалось как особый подвиг. В архивах Большого Успенского собора (находившегося в ведении Московской духовной консистории) сохранилась «Ведомость о похищении и пожертвованиях в собор за 1845 г.». Специальные графы — «сколько было случаев похищений» и «на какую сумму похищено» — говорят, что хищения не являлись чем-то особенным (ОР ГМ Московского Кремля, ф. 4, ед. хр. 177, л. 2; см. также: ф. 2, ед. хр. 61. «О кражах из московских церквей»).

Не менее актуальными были хищения мощей святых как «материальных» источников благодати, а также «дониконовских» богослужебных книг. Торговля ими среди староверов — обычное дело. В Тверской губернии, в деревне Гуськово, проживал крестьянин Афанасий Федоров, уличенный в том, что в 1845 г. он продавал настоятелю Преображенского кладбища Семену Кузьмину «четыре пальца от руки мощей Иакова Боровицкого вместе с писанным Евангелием». Евангелие было куплено, но в цене мощей торговец и покупатель не сошлись. Наблюдатель заключал, что он уверен в покупке федосеевцами мощей из православных церквей, «ибо федосеевцы ничего не щадили и не щадят и поныне, приобретая как древние иконы, так и сами мощи» (ДДЗ, ЧОИДР, 1885, кн. 3, отд. V, с. 61).

Для верующего сознания, замечает А.Я. Гуревич, посмертная жизнь святого «двоилась»: он пребывал не только на небе, но и в своей раке на земле. Но в императорской России мощи святого могли быть выкрадены не только «с целью накопления благодати и стяжания чудес». В 1766 г. староверы предприняли попытку выкрасть мощи неугодного им св. Димитрия Ростовского, чтобы их сжечь: таинственная связь грозного святого с миром развоплощенным и земным должна была быть оборвана с целью ограждения старой веры. Однако, по преданию, святой сам известил архимандрита Спасо-Яковлевского монастыря о замысле своих врагов (Описание Яковлевского монастыря, 1850, с. 60–62).

С точки зрения официальной церкви кражи икон и мощей однозначно расценивались как святотатство, граничащее с кощунством. Интересно в этом отношении мнение митрополита Филарета

(Дроздова) по поводу рукописи Д.А. Ровинского «Обозрение русских школ иконописания до конца XVII в.». Одна из причин ее запрещения — снимки с икон, принадлежавших Преображенскому кладбищу и другим старообрядческим собраниям. Публикация этих икон, считал митрополит, могла бы поставить «затруднительный юридический вопрос» о судебном преследовании: некоторые из икон попали к староверам не иначе как «через святотатство, а святотатство закону давности не подлежит» (Филарет, 1887, том дополнительный, № 92, с. 337). Другими словами, святотатство воспринималось не только как кража священных вещей, но и как посягательство на религиозное чувство вообще.

* * *

Весь этот «религиозный фонд» отягощался политическими и культурными реальностями.

Шпионы за староверами делали доносы, но власти не успевали принимать меры: арестовать многотысячную «замкнутую касту» торговцев иконами и комиссионеров было не так-то легко даже мощному полицейскому аппарату империи. Наблюдатель за московскими староверами доносил, что в июле 1846 г. офеня-старинщик доставил на Преображенское кладбище целый воз древних икон (ДДЗ, ЧОИДР, 1886, кн. 1, отд. 5, с. 170). Спустя год он сообщал вновь: «Ходебщики Владимирской губернии села Мстеры привезли разные древние иконы, добытые ими меной на церковные вещи в православных сельских церквах» (ДДЗ, ЧОИДР, 1892, кн. 1, отд. I, с. 67, вторая пагинация). «В окрестностях Москвы и отдаленных от нее городах и селах федосеевские ходебщики скупают у священников древние образа, свозят их в Москву в большом количестве... часть отправляют в С.-Петербург» (ДДЗ, ЧОИДР, 1986, кн. 1, отд. V, с. 135).

Религиозная этика могла окрашиваться и психологией мелкого предпринимателя: хищения икон зачастую несли прозаический характер и отягощались меркантильными соображениями. Как и в случае иконописных мастерских, в деятельность суздальских торговцев второй половины XIX в. вмешались увлечение стариной и законы антикварного рынка. Отлаженные торговые сети и пути настоящих и мнимых староверов-офеней помогали последним господствовать на нижних уровнях, что обеспечивало известным собирателям те колоссальные поступления различных редкостей, к которым можно было подобраться лишь в случае обладания психологией мелкого ходебщика и исповедания «старой веры». Поэтому в путешествиях суздальских офеней за старыми иконами в Сольвычегодск, Вологду и Великий Устюг по заданию старообрядца Прянишникова из Городца (о чем вспоминал П.И. Юкин) принадлежность к старообрядчеству была немаловажным фактором (ОР ГТГ, ф. 4, ед. хр. 813). То же самое — в случае

Ф.А. Каликина, собиравшего в начале XX в. в Выгореции по заданию В.Г. Дружинина старопечатные и рукописные книги и медно-литые иконы. *(цв. табл. 54)*

С учетом всего сказанного, мир суздальской иконной торговли выступил перед нами в довольно тяжеловесном контексте, но, как и иконное дело, он не выходил за пределы народной религиозной жизни.

III. ПРАВИЛА, ПРЕДПИСАННЫЕ СВЕРХУ

Известно, что на Стоглавом соборе установилась как бы тройная мера контроля над иконописцем: со стороны государя, со стороны архиепископов и епископов, которые были обязаны «испытовати мастеров иконных и их писем смотрити», и со стороны «живописцев нарочитых мастеров». В первую очередь надзору подлежали размножившиеся мирские иконники, «которые по се время писали иконы не учася самовольством и самоволкою» и которые «те иконы променяли дешево простым людем поселяном невеждам». Этот надзор согласовывался с общими унификационными мерами собора по укреплению системы нового «иосифлянского» благочестия, в частности с повсеместным учреждением института церковных старост — протопопов, которые избирались из среды священнослужителей «ради чину церковнаго». Глава 27 «О святых иконах и о исправлении книжном» отводила им как бы дополнительный надзор за иконами, вменяя в обязанность «дозирати святых икон и священных сосудов и всякого церковнаго чину служебнаго... И которые будут святые иконы состарелися, и им те велети иконником починивати. А которые будут мало олифены, и оне б те иконы велели олифити» (Стоглав, 1985, с. 291).

Появление надзора за иконописцем на Московской Руси в середине XVI в. отчасти можно считать откликом на доктрины протестантов. После Тридентского собора на Западе также вводится более строгий контроль за качеством религиозных образов. На двадцать пятом заседании Тридентского собора (1563) было принято постановление о запрещении «помещать в церкви образ, в основу которого положена какая-либо ложная догма и который может ввести в искушение простолюдинов». Как и на Московской Руси, католический епископат получил новые права в плане надзора за церковной живописью и мастерами (Маль, 1951, с. 1; см. также: Гюйе, 1960, с. 193). Из церквей и монастырей убирали не отвечавшую духу реформированного католицизма скульптуру и живопись; адепты нового католического благочестия, а также главные специалисты по иконографии искусства Контрреформации во главе с И. Моланусом старательно устраняли из религиозных образов светские элементы, которые, по их мнению, могли

свидетельствовать лишь о пагубном вольномыслии, граничащем с ересью*.

*Достаточно вспомнить знаменитый допрос инквизиции Паоло Веронезе в 1573 г. по поводу евангельских пиров на его картинах.

Известны отдельные указы относительно надзора за иконным делом и в разных зонах православного мира. Так, с постановлениями Большого Московского собора 1666—1667 гг. были, видимо, знакомы иконописцы на Афоне: определения собора были обнаружены Порфирием Успенским в рукописях Иверского монастыря (Порфирий, 1871, с. 4). В 1747 г. сербский патриарх Арсений IV Шакобента издал указ, который запрещал писать иконы неумелым иконописцам. Православный епископат в Трансильвании также старался следить за местными деревенскими иконописцами: в 1891 г. он издал указ, запрещавший торговлю народными иконами на стекле из Никулы ввиду их «безобразности» и «уродливости» (Данку, РНЖ, 1982, с. 19).

В отличие от всех этих случаев надзор за иконным делом в императорской России уже с самого начала считался делом не только церкви, но и *государства* («по государеву указу». — Стоглав). Поэтому изменения в особенностях надзора соотносились с модификациями как церковного, так и государственного устройства.

Это интересно отразили архивные документы Суздальской духовной консистории, судя по которым надзор был неотделим от развития концепции «Москва — Третий Рим» и столкновения двух типов благочестия. Чтобы убедиться в последнем, достаточно взглянуть на хронологический ряд правительственных указов и синодальных постановлений, основные из которых падают на периоды усиления преследований староверов: 1667, 1668, 1707, 1722, 1744, 1759, 1833, 1856 гг.

* * *

Как мы наблюдали выше, трактат Иосифа Владимирова и Царский указ 1669 г. соотнесли двуперстное благословение с художественным качеством народной холуйской иконы. Вынашиваемые тогда планы теократической православной империи (подробнее см.: Зеньковский, 1970, с. 197—203) и введение новой знаковой системы иконы потребовали и более строгого по сравнению со Стоглавом контроля за церковной живописью. Грамота трех патриархов 1668 г. впервые вводила правило, согласно которому иконописцев обязывали иметь специальное разрешение для занятий иконописью — «свидетельство иконописцев благоговейных». Без таких свидетельств иконы писать запрещалось. Проклятия Грамоты на «неистовых» иконописцев явно соотносились с «клятвами» Большого Московского собора на старообрядцев как на еретиков, хотя на первый взгляд речь шла о «небрежении» в иконном письме.

Грамота делила всех иконописцев на шесть чинов, заимствованных у Григория Богослова. На первое и второе места были постав-

лены знаменщики («знаменитили изящнии иконописателие»), на третье — мастера, работающие по готовым прорисям, четвертые — «посредственное искусство имущие», пятые — «пишущие убо, но суряднейших придержащися исправления дела» и, наконец, шестые — ученики. Между тем все говорило, что «чины» Григория Богослова вспоминались, чтобы в новых условиях контроль над иконописью был более действенным. Это подтверждается словами: «...ради да добре свидетельствования иконописатели начальством и старейшеством» (Пекарский, 1865, с. 12–14, 17–18).

При Петре I теократическая идея православного царства замещается протестантской моделью союза трона и алтаря. Политические потрясения петровского времени затронули весь общественный порядок и культуру в целом. Петр ликвидировал патриаршество и самостоятельность церкви, которую поглотила «самодостаточная государственность»: «У Церкви не остается и не оставляется самостоятельного и независимого круга дел, — ибо государство все дела считает своими. И всего менее у Церкви остается власть, ибо государство чувствует и считает себя абсолютным. Именно в этом вбирании всего в себя государственной властью и состоит замысел того "полицейского государства", которое заводит и учреждает в России Петр» (Флоровский, 1981, с. 83).

В эпоху Петра введенный Стоглавом и усиленный при царе Алексее Михайловиче надзор за иконным делом был уже разработан в соответствии с тем новым государственным мифом, в котором, как замечают исследователи, «подлинность Петербурга как нового Рима» состояла в том, что святость в нем не главенствовала, а была подчинена государственности (Лотман, Успенский, 1982, с. 241). Все общецерковные канонизации святых в синодальный период русской церкви происходили лишь с согласия императорской власти — Димитрия Ростовского (1757), Иннокентия, епископа Иркутского (1804), Митрофана, епископа Воронежского (1832), Тихона Воронежского (1861), Феодосия Углицкого, епископа Черниговского (1896) (см.: Голубинский, 1903, с. 170–178) и др., о которых подробнее мы еще будем говорить. *(илл. 167; цв. табл. 12) (илл. 154)*

Бывший иконный цех Оружейной палаты в Москве закрывался, и создавался новый в новой столице — Санкт-Петербурге. В первом петровском указе от 13 февраля 1707 г. иконная палата была названа «управлением», которое создано «лучшего ради благолепия и чести святых икон». Духовное наставничество и церковный контроль за иконописцами и художественным качеством икон были уже четко разведены: «повелительство духовное» поручалось митрополиту Рязанскому и Муромскому Стефану Яворскому, а «свидетельствовать иконы, объявлять признаками, которые впредь и даны будут», поручалось живописцу Ивану Зарудному. Создание новой иконописной палаты предполагало переезд в С.-Петербург наиболее талантливых иконописцев из Москвы и других городов. Указом предписывалось, чтобы «для того управ-

ления было все определено: палата отведена, где был приказ комисарских дел, и подьячие и солдаты даны...». При этом все мастера должны были быть учтены в записной книге «для всякого осмотрения и свидетельства мудрым искуснейшим иконнаго и живописнаго писания изуграфом, кто имяны». Здесь же повторялся старый запрет, чтобы «неискусные и нерачительные всякого чина и сана святых икон не писали» (Пекарский, 1865, с. 18). Как мы уже сказали, были все основания подозревать, что «нерачительными всякого чина и сана» считались в первую очередь старообрядцы.

Новый петровский дух надзора за мастером отчетливо проявился уже в указе Ивану Зарудному от 11 мая 1710 г., в котором «признаки» хорошего и плохого иконного письма сопрягались с известным *регулятивным принципом* реформ Петра и известной ориентированностью *на число* петербургской культуры в целом (в отличие от культуры московской) (см.: Лотман, Успенский, 1992, сн. 24, с. 71–72). В этой связи Ивану Зарудному (который должен был сочинять эти признаки) заранее предписывалось определенное *число степеней* «признаков»; определялось, в чем заключалась *польза государству от этих степеней, а также впервые иконописцу вменяли в обязанность ставить на сделанной им иконе подпись.*

Подпись мастера в данном случае не столько должна была отражать его «художественное самосознание», сколько свидетельствовать о его государственной благонадежности: писание икон со старообрядческой символикой рассматривалось не только религиозным, но и государственным преступлением. В документе мы читаем: «Ко архиереом и в монастыри ко властям и в соборныя и в приходские церкви к протопопам и к попам послать указы с признаками, чтоб в церквах Божиих с сего числа святыя иконы живописнаго и иконописнаго изображения принимали во благолепие с объявленными в указах трех степеней признаками, которые первыя и вторыя и третие степеней и имя котораго изуграфа; а за признаки которыя будут напечатаны на указех имать в государеву казну пошлины по степенем первой по десяти алтын, второй по две гривны, третьей по гривне. А без признаков и без подписи имян изуграфских святых икон отнюдь не принимать».

Эти «магические» три степени признаков разрушали «шестичастную модель» Григория Богослова и Алексея Михайловича. По трем степеням признаков и с именем «изуграфа» должны были не только принимать иконы, но и сами иконописцы делились на те же самые три степени. Им должны были выдавать «свидетельствованные листы с признаками по трем степенем за приписью суперинтендентора». В документе есть ссылка на Царскую грамоту и Грамоту трех патриархов, но добавлено: «а в свидетельствованных листах описывать имянно, в котором году и месяце и числе которой степени мастер освидетельствован, а те свидетельствованные листы отдавать им записав в книгу с росписью».

На число три делились все, кто был занят в иконном деле: «А по свидетельству тех вышеявленных художеств и мастеров людей, также и учеников их, разобрать и написать на список порознь первыя, вторыя, третия степени по их достоинству и искуству». По этому же документу подпись мастера на иконе понималась как свидетельство его «разряда» и как бы замещала паспорт-«свидетельство»: «А свидетельствованным изуграфом на святых иконах подписывать год, месяц и число и которой он степени имя свое, и отчество, и прозвание подлинно» (Пекарский, 1865, с. 6, 22).

Аналогичные меры касались иконной торговли. Торговать «неправильными» образами, писанными «неискуством», — значит распространять старое благочестие, содействовать расколу и подрывать государственные устои империи. Поэтому все, кто торговал иконами, попадали под не менее пристальный контроль: «Которыя всяких чинов люди на Москве в иконном и в иных рядех торгуют иконным и живописным изображением, и их в палате изуграфств исправления допросить подлинно, с подтверждением, кто и которого году иконами торгуют и у кого имяны живописцов и у иконописцов у московских ли жителей или у приезжих людей покупали, ныне тех людей продавцов знают ли, или из них торговых людей кто иконы пишут сами?»

Здесь удобный случай вспомнить, что «затемненная проблема» трактата Иосифа Владимирова постоянно обнаруживается в императорских указах и официальных документах XVII–XIX вв., в которых, за редким исключением, говорится открытым текстом о знаках старого благочестия — двуеперстии и сакральной монограмме. Так, в петровских постановлениях указывалось, что все иконы, находившиеся в лавках, надо было «пересмотреть», «переписать» и «освидетельствовать». При этом встречается определение: иконы «писаны по достоинству». Если иконы у торговца писаны «по достоинству», в действие вступала «магия» чисел и разрядов: они возвращались прежнему торговцу для продажи, но «с признаки, а за признаки в государеву казну взять с них по указу по трем степенем». «Неправильные» (т.е. старообрядческие) иконы названы порой «не в совершенном благоудобствии». Их также предписывалось «приправить», снабдить определенными признаками и взять за это с торговца пошлину: «а приправя отдать им же (торговцам. — *О.Т.*) на продажу с признаки, а за признаки взять в государеву казну по указу» (Пекарский, 1865, с. 29). «В тайне без признаку» продавать образы в империи запрещалось.

Схожие меры касались, кстати, мастеров, исполнявших и продававших гравюры: самостоятельная и неподконтрольная деятельность стала противоречить государственному характеру русской печати. В феврале 1721 г. все типографии были переданы в ведомство Синода, а 20 марта того же года Синод издал указ, запрещавший торговлю «листами разных изображений». У всех «самовольно дерзающих без свидетельства и позволения... описав

все, отобрать в приказ церковных дел» и объявить, «дабы они впредь в такие не позволенные им действа самовольством весьма не вступали под страхом жесткого ответа и беспощадного штрафования» (ПСЗ, т. 6, № 3765).

Все эти указы одновременно были связаны с усилением преследования староверов, которое после царствования Петра I было продолжено при Петре II и особенно при Анне Иоанновне и Елизавете Петровне. Старообрядцев заставляли молиться за царя (указ 1738 г.). По указу 1745 г. они привлекались к отбыванию рекрутской повинности. При любых передвижениях с места жительства староверы были обязаны брать паспорта; о причинах их передвижения проводилось строгое следствие. В 1745 г. староверам было также запрещено принимать кого-либо в свои скиты, называться «староверами, скитскими общежителями и пустынножителями»; их велено было называть только «раскольниками».

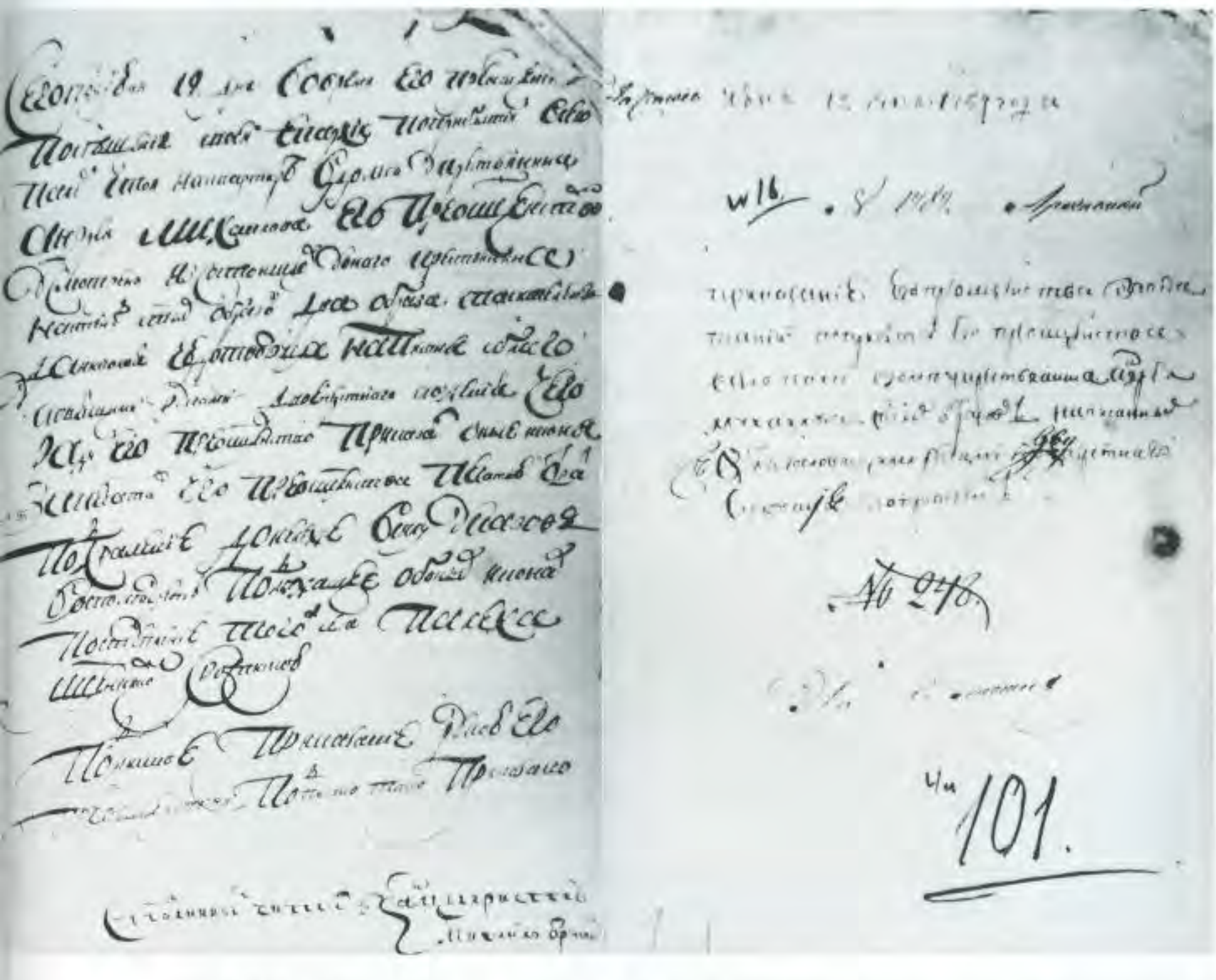
В императорской России церковь и церковное искусство не мыслились независимыми от государственной службы.

* * *

Именно к елизаветинскому времени относится бóльшая часть следственных дел из архива Суздальской духовной консистории, касающаяся надзора за суздальскими иконниками и офенями. Многочисленные копии указов Петра с подробными ссылками на постановления Большого Московского собора, Грамоту трех патриархов и Царскую грамоту свидетельствуют о том, что именно последние лежали в основе принимаемых по надзору за суздальскими иконниками и офенями мер. По архивным страницам мелькают все те же определения: «худое и нелепое письмо», «без свидетельства не писать», «иконное изображение исправить по содержанию церковного обычая», «всякое суемудрие возбраняется» и т.д. Хотя «Домострой», как мы помним, и проявил заботу о том, чтобы все иконы в домах содержались в чистоте, но должен был наступить XVIII век, чтобы в елизаветинском указе от 4 сентября 1744 г. «О содержании икон в домах в чистоте» появились новые черты. Синод выражал свои опасения епископу Суздальскому и Юрьевскому Симону по поводу несоблюдения в крестьянских домах «церковного благочиния», поскольку на висевших в крестьянских избах темных иконах нельзя было разобрать, «правильные» они или «неправильные»: «...в селах и деревнях во крестьянских избах на полках святыя иконы стоят без всякого о чистоте оных наблюдательства и так от дыму закоптели, что и ликов не видно». В связи с этим сельским священникам и смотрителям из архиерейских домов предписывалось, «дабы поселяне святые иконы в избах имели во всякой чистоте и почасту их омывали и пыль обметали». На старообрядческие же «неправильные» иконы лишь намекало замечание, согласно которому темные иконы велели «по-

надлежащему возобновлять, а на которых изображения весьма не знать, таковыя отобрать приходским священником, учинить о них по правилом святых отец» (ТВУАК, кн. 2, 1900, с. 62–63)*.

Типичная процедура конфискации старообрядческих икон открывается нам в любопытном деле «Об изъятии святых икон у крестьянина села Палех Андрея Михайлова». Неизвестно, был ли этот Андрей Михайлов старовером, но можно предположить, что старообрядческие образы стояли и в домах тех, кто принадлежал к новообрядческой церкви. Заметить их помогал зачастую только случай.



82. Дело об изъятии в Палехе старообрядческих икон у крестьянина Андрея Михайлова. Суздальская духовная консистория. 1759. *Владимирский областной государственный архив, Владимир.*

В 1759 г. в доме Андрея Михайлова «неправильные» иконы обнаружил сам суздальский архиепископ во время своего посещения Палеха: «Первый образ Спасителев писан с благословляющей рукой впротивность указа с двоеперстные сложением, второй в окладе Николая Чудотворца писан таким же образом впротивность указам с благословляющей рукой двоеперстнем сложением...» По распоряжению архиепископа иконы были «запечатаны» в палехской Крестовоздвиженской церкви до специальных «об оныя иконы» указаний (ВОГА, ф. 560, оп. 1, ед. хр. 235, л. 1–2).

*Заметим также, что традиция омовения икон, закрепленная особым богослужебным чином в требниках, а также традиция иконных завес издавна соотносились с чистотой моленного образа именно с точки зрения благочестия: в домах иконы завешивались не только от сглаза, но и от мирских греховных дел.

Посещение Палеха самим архиепископом в 1759 г. было не случайным, поскольку тогда же по поручению Синода была проведена проверка в петербургских и московских церквях и иконных лавках. (Такая же инспекция была проведена в 1742 г.) На помощь «духовным лицам, отбирающим иконы», была вызвана армия, «так как народ, особенно в Москве, оказывал сопротивление, больше же всего продающие и покупатели». При этом количество «неискусно писанных» икон оказалось столь велико, что для них даже не нашли соответствующих помещений. В конце концов Синод приказал «сделать иконам надлежащую сортировку» «по степени их пригодности» и отдать лавочникам под расписку на хранение «до особого распоряжения» (ОДДС, т. 39, 1910, док. 39, с. 79–80).

(илл. 83, 84) Перед нами несколько других дел Суздальской консистории. На этот раз — о поимке суздальских офеней в разных городах России, где они торговали «неправильными» иконами со всеми вытекающими из этого последствиями — подробными допросами торговцев, священников, дьяконов и иконописцев. Одно из таких дел велось почти полтора года (начато 10 октября 1751 г. — закончено 22 марта 1753 г.) и относилось к иконописцам Холуя.

В марте 1751 г. в Казанскую духовную консисторию был приведен «с поличным» некий Григорий Игнатьев, офеня из села Новобогородского, что недалеко от Холуя. Взяв в суздальской провинциальной канцелярии «печатный пашпорт», он вместе со своим хозяином Михаилом Васильевым отправился «променивать иконы» сначала в Оренбург, а затем в Казань. «А брал де оной хозяин ево Михаил те иконы для промены в том Суждальском уезде в селе Холуе, а у кого имянно и почему брал и сколько их числом в Казань привез, того он Григорий не знает» (ВОГА, ф. 560, оп. 1, ед. хр. 109, л. 1–2). Офеня признался, что «икон променил он уже не малое число», но в главном он признаться не хочет: «что де оные иконы писаны искусным ли мастерством или не искусным, про то он не знает, потому что иконнаго писания не умеет». Что же знает его хозяин?

Последний назвал несколько имен иконописцев. Брал он иконы в Холуйской слободе у крестьянина-иконописца Гурия Стефанова, «тако де и у протчих той слободы жителей не по равному числу коих имелось у него Михайлы со ста пятьдесят икон». Конечно, торговец не забыл предварительно получить разрешение на продажу своих икон в Казанской духовной консистории у самого архимандрита Тихона. Но, судя по документу, «хитрости» объяснений иконного дельца были сразу же поняты суздальскими духовными властями, постоянно имеющими дело с иконниками и офенями, которых ловили по всей России. «Для освидетельствования из тех икон» наш офеня носил только «три образа хорошей работы», на основании которых он и получил свидетельство для прикрытия икон со старообрядческой символикой.

Иконописание и торговля иконами находились под строгим контролем государства и местных духовных властей.

83. Следственное дело о продаже суздальскими офенями старообрядческих икон и постановление об исправлении двуперстия. Суздальская духовная консистория. 1751. *Владимирский областной государственный архив, Владимир.*

1751 г.

№ 162

Промемория

Из Переславской духовной консистории в Суждальскую духовную консисторию. Понеже сего 1751 года марта 16 дня Приведен в Переславской духовной консистории домовый его Преосвященства человек Ефим Назаренко Ярославского уезду Коровинской волости села Ахматьского крестьянином Иконописцем Сидором Аксеновым неведомыми чем Старожилыми иконами которой в духовной консистории допросом показал. Зовут его Григорьем Игнатьем сын родимой он сам Ярославского уезду Коровинской волости села Новобогородицкого крестьянского сын: Всего 1751 года Февраля 11 дня Подданному Его Григорью Взятому Правительственной канцелярии Печатному паспорту Сыскано Григорий Понеже сходя в Переславль Залесской от того села Новобогородицкого крестьянин Никифор Елисеев Городу Оренбурху для промыслу Иконь. Ис тово приехав в Переславль Его хозяин отъехал Паспорт его Григорий Понеже сходя в Переславль Залесской от того села Новобогородицкого крестьянин Никифор Елисеев Городу Оренбурху для промыслу Иконь. Ис тово приехав в Переславль Его хозяин отъехал Паспорт его Григорий по отъезде Его тому сыскано времени нанялся для того промыслу с тем же Иконописцем уехать в Оренбурх Ис Коровинской волости села Новобогородицкого крестьянина Михаила Васильева Которой Иконописец имеется в Переславской для промыслу тех же Иконь Абрал он Его хозяин Его Михаила от Иконы для

Стр. 2, 3 того же документа.

Имъ Михаилом Іоны Его работникомъ Іоною спятьдесятъ
двятымъ Еще унего Михаилы осталось Состо Іонъ потя
рия Іоннтъ стоятъ втои ладіи: Атое оные Іоны пи
саны Іеиусными мъли мастерствомъ Ли Неисусны прото
онъ Незнаетъ: Потомъ что онъ Іоннаго писанія неумѣе:
Іхотя Оной иртьянинъ Впромѣне тѣхъ Іоновъ позволенія
Отъ Преосщенства Іотребовалъ Ноутая самаго хѵдаго
мастерства Іоны преяднлъ Іосондѣтелствованіе Іоп
писаны Іосиусне Почемъ Іозволеніе ему дано: Апоне
Іосондѣтелствованіи Сдховно понсмотріи Имѣющіяся
унего Василѣва Іоны Поболшой части Здились Всма Неи
спуснаго Инелѣтнаго мастерства Ісамаго хѵдаго Изъ обраденіи
Авъинны Ісоперщенаго пани Вочи Вустинѣхъ Вперстѣхъ Тапо
Звпротче Нималаго подобія Ивтъ отъего Неинное что Произходи
Моѳетъ Ноодно толко хѵдое Нареканіе Адусномъ Собласнъ:
Авѵшазъ бложенныя Івысоносдавныя памяти Гдрь
ІМПЕРАТОРА ПЕТРА ВЕЛНІАГО ІСАМОДЕРЖЦА
ВСЕРОССІНСІЙСКІЙ: Состоя шемся Въ 1722 годѣ Апрѣля
12 дня Напечатано: Понеже Внигѣ Соборны дѣяніи
Отъто Мироздаиія 7175 Іб Вмосцѣ бывшій Запотиса
нїемъ стѣнших Александрінскаго Антіохінскаго Іосно
скаго Патріарховъ Іиногихъ Гречесни Іроссінсни Архіереовъ
Івсего Осщенаго Собора Напнсано Тапое Повелѣнії:
Дабы На Іоноописцами {ноторые Многая лѣто попрелести
Неѣжды Пишутъ быть Іспусны хѵдожнцы Ідобромъ На
Зратель Данеторжатся Недѣди Стимъ Іона хріа
Іего Бгоматере Іугодниковъ Его Хѵдымъ Инелѣтны писмо
Пишемы Здапрестіанетъ Всякое Схемѵдріе Неправено
Еже Обыноша Многіе Собою Безсндѣтелства писать
Но Изъ Ображалнъ Іспусные хѵдожнцы Стые Іоны Поп
Добающемъ Нанъ Соборномъ Соборомъ дѣяній Іманно
Попазано: Тогоради Апрѣля 12 дня 1722 года
ВСЕПРЕСВѢТЛѢЙШІЙ ДЕРЖАВНѢЙШІЙ
ПЕТРЪ ВЕЛНІЙ, ІМПЕРАТОРЪ И
ІСАМОДЕРЖЕЦЪ ВСЕРОССІЙСКІЙ: Бѣдучи
Всенатъ Припрнсдствіи СѴНОДА Ісената ушазалъ
Іонное Изъ обраденіе Іспранить Посодержанія Цриовнаго
Свычая Іпомному Стѣнших Патріарховъ Соборномъ дѣяніи
Изложенномъ тогда Разсѣденія: Іпрошегаго Августа
Въ 31 Помномъ Его ІМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛНЧЕСТВА
Іманномъ ушазѣ Стѣншій Правителствующій СѴНОДЪ
Выше Помянутаго Стѣнших Патріарховъ Іногіи Архіе
реовъ Соборнаго Разсѣденія Слушавъ Іразсмотре Напой
ренціи Стра Вителствующимъ Сенато Согласно Пригово
рили Іонное Писаніе Вытторомъ Здлается Многая Не
Испрада Іспрадлять Тщателно Іпцлать Стыя Іоны
Спсодѣ Іпрестыя Бцы Івсѣхъ Стыхъ Бгоугодниковъ Самъ
Добрымъ Мастерствомъ. Іхотя Тапое На Іоннинцами На
Зрателство Вразные Времена Іупотреблялося. Однако
Здонтъ Многая Вышеозначенномъ Неісправа Здствуе
чего ради Стѣншій Правителствующій СѴНОДЪ Дѣлая
тщателно Іманный ІМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛНЧЕСТВА
ушазъ Повышеписаниомъ Стѣнших Патріарховъ Іпротнв
Многи Архіереовъ Івсего Осщенаго Собора Узложенія Произ
шесть Вдѣнстніе сѵдилъ Забаго Приказать Ветхіе Россійскіи
Архіереомъ Дабы Ни Едно Вепрея Епархіи Онъ Неисправъ

усмотрительно современемъ Іспрадлялн Іспрѣ Неисправно
писать онядъ Непоспѣщалн: Тобо ради Поущаях Ея
ІМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА Іподпредѣленіе
Духовной Консисторіи Велѣно Всѣ далеких Духовных по
Исторіи Писать Промеморіею Іобъявить Дабы благово
лила Она Сѣ далекая Духовная Консисторія Вышепи
санной халѣевской Слободы Іпротчимъ Вѣдомства Своего
Іпоноописцамъ Всѣмъ Всяк Вышеобявленнаго Состоя
шагося Въ 1722 году указа хѣдымъ Іиѣлѣты Мастер
ствомъ Стыя Іоны Писать Напрѣпно Запретить
Інедопѣщать Іпотшердить Имъ Споописанами что Они
Спрѣтаповных Нелѣпаго Изобрадѣнія Іоны Впротчина
Онаго указу Писать Іяпобы Впродадѣ чрезъ Дѣти Проводи
ли Недерзали Поопасніе Затаповое Ихъ Небрѣженіе
тяжкаго Штрафа: Аписалибы они Стыя Іоны Таин
паи Вышеписанным указомъ Подѣлѣно: Самы Добры
Мастерствомъ Неомѣнно: Дабы Іона Сты чрезъ что
Хѣдаго Нареканія Проихходить Немогло: Ісѣ далекая
Духовная Консисторія Дабаго Долитъ Учинить Отомъ
По Ея ІМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА Указу

Ерлофѣевъ Матѳѣевъ Шестаковъ

Іоаннъ Ѳеодоритъ Антоній Хѣдарѣевъ

Октября 1 дня
1751 года.

При повторном освидетельствовании оказалось: «А покед по освидетельствовании в духовной консистории имеющиеся у него Василия иконы по большей части явились весьма неискуснаго и нелепаго мастерства и самаго худого изображения, а в иных случаях и содержанного как в очах, в устнех, *в перстях*, так и в прочем нималаго подобия нет от чего неиное что происходи может, к одному только худое нарекание, а другим и соблазн» (курсив мой. — *О.Т.*). Во второй части этой «промемории» содержались пересказ синодального постановления от 12 апреля 1722 г., а также традиционные указания: «иконное изображение исправить по содержанию церковного обычая», «многая неисправа исправлять тщательно» (ВОГА, ф. 560, оп. 1, ед. хр. 109, л. 1–2)

Причины намеков и недоговоренностей относительно старого перстосложения («худого изображения в перстях») раскрываются в другом документе. В инструкции уполномоченному Суздальской духовной консистории о взятии в Холуе и приводе на допрос в связи с продажей старообрядческих икон местного иконописца Дмитрия Матвеева мы читаем: «Взять тоя вотчины крестьянина Дмитрия Матвеева сына Добрынина и взяв привести в Суздальский дом... для допроса немедленно, если не едет... взять тоя вотчины старосту и взяв привести потом всех в дом... под опасением штрофования, *а о делах, которые тайности подлежат в государственных делах отнюдь в партикулярном письме, не писать нигде*» (курсив мой. — *О.Т.*) (ВОГА, ф. 560, оп. 1, ед. хр. 109, л. 1–2)*.

Инструкции есть инструкции. Но за их языком таятся не только судьбы людей, но и внутренние механизмы культуры. Официальные требования к мастерам подписывать иконы стали нам более понятны, когда в консисторских делах нам удалось обнаружить списки 1752 г. иконописцев Холуя: по делу о поимке офени в Казани все холуйские иконописцы были переписаны. Более того, каждый из них должен был собственноручно расписаться, что ознакомлен со всеми вышеперечисленными указами и обязуется следовать официальным постановлениям. С мастера брали зарок, «нежели он впредь святые иконы неистово писать и без подписи в продажу употреблять будет, о сем с ним усмотрено и объявлено будет по закону» (ВОГА, ф. 560, оп. 1, ед. хр. 109, л. 78–78 об.). Этот сохранившийся в архивах список более чем 350 холуйских иконописцев *(илл. 49)* дает нам представление о непосредственном действии самого механизма «усмотрения»: достаточно было сверить подпись на иконе со списком, и у мастера не могло быть никаких оправданий (ВОГА, ф. 560, оп. 1, ед. хр. 109, л. 43–50; 3–7 об.; ср.: Велижанина, 1986, с. 143–154).

* * *

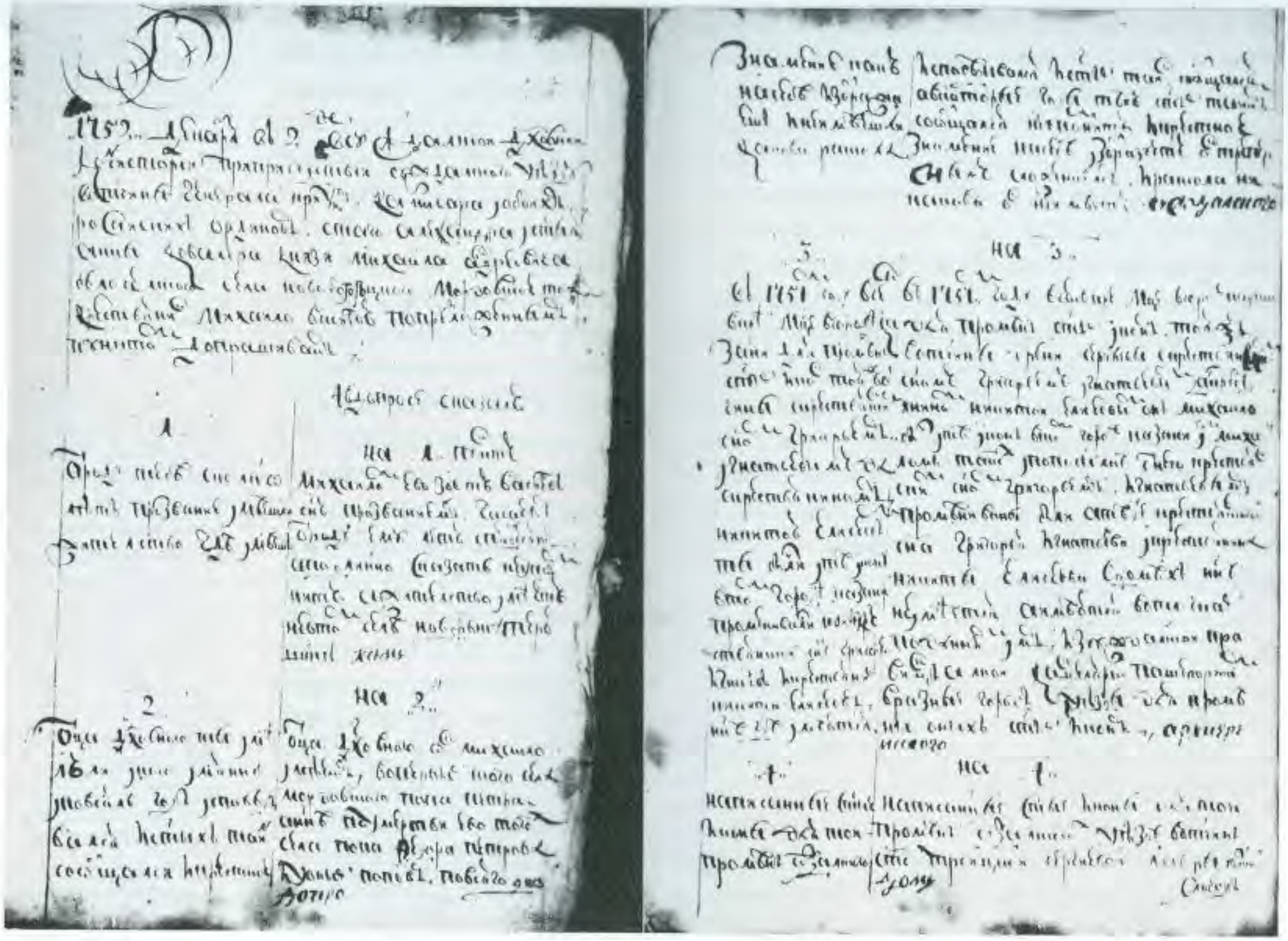
Здесь же возникает вопрос о связи надзора с духовным наставничеством иконописца, то есть институтом духовника и тайной исповеди, поскольку следующими, кто был допрошен по делу наше-

*Наряду со всем этим официальная система запретов предполагала ограждение паствы и от почитания откровенно неканоничных икон, например иконы Троицы «с тремя ликами и четырьмя глазами». Предписания о контроле за подобными изображениями также направлялись в Суздальскую духовную консисторию (ВОГА, ф. 560, оп. 1, ед. хр. 663, указ 1767 г., л. 25). О том, что сетью надзора опутывались все без исключения епархии, свидетельствуют документы других консисторий (см.: Велижанина, 1986; Казаринова, 1973; о надзоре см. также: Лебединский, 1865; Острогорский, 1930). Поскольку же все иконы с запрещенной иконографией конфисковать и исправить не могли, многие из них возвращались иконописцам, от которых требовали сделать на обороте иконы специальную надпись.

го «казанского» офени, были не иконописцы, а *приходские священники и дьяконы* из тех деревень, где были приобретены иконы. И главный вопрос попу Василию из Холуя заключался в дознании, был ли иконописец Гурий Стефанов на исповеди. В ходе следствия оказалось, что иконописец Гурий Стефанов 21 год «как умре», что говорит о том, что тесно связанные со старообрядческим иконным делом офени *скрывали* иконников и добраться до истины было не так-то легко. В отличие от них сельское духовенство было обязано раскрывать тайну исповеди и доносить на своих прихожан. Если Восточная церковь установила в 1662 г. за разглашение тайны исповеди жестокое наказание («надлежит ископати сицевому язык созади»), то петровский «Духовный регламент» обязывал священников после исповеди доносить о тех, «кто, вымыслив или притворно учинив что, не раскаиваются, но ставят себе в истину». Вплоть до начала XX в. все сказанное на исповеди сохранялось в тайне, «за исключением таких случаев, когда сокрытие грозило опасностью монарху, императорскому дому или государству» (ППБЭС, с. 2141). «Народному значению духовенства, — замечал М.В. Толстой, — весьма много вредило еще то, что оно было обязано доносить правительству о прихожанах, которые противодействовали реформе» (Толстой, 1991, с. 657). Причем истоки такого положения дел исследователи справедливо видят еще в древнерусском духовничестве.

Дисциплина тайной исповеди и покаяния сложилась, как известно, еще в монастырях христианского Востока в период вселенских соборов, а ее орган — духовник — развился в «миру» из монастырского старчества. С. Смирнов убедительно показал, что в Древней Руси «живо было представление, что духовничество есть особая обязанность священника, более ответственная, чем церковное служение» (Смирнов, 1913, с. 20). Между тем уже Стоглав связал учительскую обязанность священника с его духовничеством и фактически распространил эту обязанность на всех священников. Другими словами, издавна существовало «повальное духовничество» приходских священников, что уже само по себе отнюдь не способствовало укреплению на Московской Руси авторитета духовных отцов. Та близость духовничества к монашеству, какая существовала в Греции, на Руси в миру не сложилась. В число духовников попадали люди, которые в нравственном и умственном отношении на эту роль не подходили. Существенно также, что русское духовничество по своей организации было свободным: приходский священник мог перестать быть духовником по своей воле. Не способствовало усилению духовнического авторитета мирских священников и то, что мирское и монастырское духовничество были разведены не только в плане организационном, но и в плане религиозно-нравственном: древнерусские правила настойчиво запрещали монахам исповедоваться и причащаться у белых священников.

Одну из таких надписей удалось открыть реставратору-старообрядцу Ф.А. Каликину при расчистке иконы «Ты еси иерей»: «В лето 7191 (1683). Сия икона свидетельствована Преосвященным первопрестольным Афанасием, архиепископом Холмогорским, что она написана не по преданию святыя восточныя церкве, по неким еретическим смыслом противно святой церкви, написано страстно Божество. Того ради указал преосвященный архиепископ сию икону в сокровенне месте поставить, да не будет соблазн святой церкви, и впредь таким образцом писать не указал. А кто буде дерзнет впредь таковым подобием описывать Божество, да будет анафема и отлучен от Святой Троицы. Того ради сие свидетельство указал надписать на сей иконе ради подлинного уверения. Настоящего сего вышеписанного лета месяца июня в 28 день, присутствующему ему тогда в обители Соловецкой некиих ради благословных винъ» (СР ГРМ, ф. КПРИ, № 295, л. 22). Любопытно, что эта надпись была закрашена, что означает использование иконы в качестве моленного образа.



84. Протокол допроса офениконщика. Фрагмент. Суздальская духовная консистория. 1752. *Владимирский областной государственный архив, Владимир.*

С возникновением церковного раскола заниженный авторитет мирского духовничества отозвался на влиянии сельского духовенства среди прихожан. Включение же при Петре I священников в бюрократическую систему империи ослабило этот авторитет еще больше. Превратившись в один из слоев армии правительственных чиновников, священники, по «Табели о рангах», могли получать награды и избираться в служебные классы, установленные Петром для государственных служащих. Так, высшие иерархи — митрополиты, архиепископы и епископы — по рангу приравнивались к генералам; протоиереи — к капитанам, а молодые священники и дьяконы — к лейтенантам. То, что на протяжении XVIII–XIX вв. сельское духовенство должно было находить нравственные оправдания для любых правительственных мероприятий, серьезно ограничивало его пастырскую работу и сильно ослабляло контролируемость паствы (см.: Зернов, 1991, с. 58).

Отсюда не случайно, что в секретных донесениях в министерство внутренних дел П.И. Мельников в свое время передавал о неспособности сельского духовенства справиться с одной из своих главных задач — убедить мирского человека в том, что он мо-

жет быть спасен только в официальной церкви. «Состояние сельского православного духовенства, — подытоживал документ, — действительно самое жалкое. Народ, которого совесть должна бы была находиться в руках священников, по свыше данному им праву вязать и решать, этот народ не уважает духовенства, преследует его насильниками и укоризнами и тяготится им. В редком рассказе забавного содержания народ не глумится над попом, попадьей и поповским батраком; во всех народных пословицах, присказках и байках, во всех народных поговорках — если только говорится о духовенстве — говорится с насмешкой» (ЦГАЛИ, ф. 321, оп. 1, ед. хр. 4).

Можно здесь вспомнить и огромное число в императорской России бродячих духовных учителей, так называемых «безместных», «волочащихся», «потаенных» попов, которые совершали для староверов требы. Отсюда дело «О неопределении на должность церковнослужителей бродячих попов и дьяков» — дело не только типичное для Суздальской духовной консистории XVIII в., но и крайне важное, поскольку контроль над сельскими иконописцами возлагался в первую очередь на приходского священника, являвшегося одновременно и его духовным отцом (ВОГА, ф. 560, оп. 1, ед. хр. 156).

* * *

Поведение и образ мыслей как иконописцев, так и всех священников и церковнослужителей (начиная от храмов государственного значения до сельских церквей) находились, таким образом, под всепроникающим государственным надзором. Указом Синода от 24 октября 1798 года московской конторе предписывалось «подавать ежегодно о находящихся при помянутом Соборе (Большом Успенском Московского Кремля. — *О.Т.*) священно- и церковнослужителях, сторожах и звонарях ведомость с показанием, кто из какого звания, откуда, когда и по какому повелению к настоящей должности поступил и какого кто поведения». Любопытно, что в этой ведомости мы обнаружили незначительный, но показательный факт, а именно те же самые графы, что и в протоколах допросов холуйских иконописцев: «кто был у исповеди и святого причастия» и «кто не был у исповеди и святого причастия» (ОР ГММК, ф. 4, ед. хр. 177, л. 5–6).

* * *

В истории императорской системы надзора за иконным делом борьба с «народными суевериями» и расколом нередко сопрягалась с политикой в отношении католической и протестантской церквей. Так, если грамота патриарха Иоакима (1674) запрещала распространение западных гравюр с католической и протестантской иконографией, то петровский указ от 11 мая 1707 г. в духе

прозападной ориентации петербургской культуры их разрешал: «А заморскими листами, на которых печатано изображения святых, торговать в иконном ряду» (Пекарский, 1865, с. 29).

Известно, что Петр издал указ, по которому надлежало убрать из церквей и дорожных часовен резные иконы и деревянные скульптуры некоторых святых (в первую очередь Параскевы, Георгия и Димитрия). Казалось, они навсегда были упрятаны в ризницы соборов и монастырей. В указе 21 мая 1722 г., по которому запрещалось «иметь в церквах иконы резные», в соответствии с антикатолическими взглядами Феофана Прокоповича уже подчеркивалось, что эти образы выдуманы не «богоизбранными» художниками, а «неотесанными невеждами» и «злокозненными иконниками» и что «в Россию сей обычай от иноверных, а наипаче от римлян и им последующих порубежных нам поляков вкрался» (ПСПР, т. 2, 1872, № 625, с. 294).

Чуть более чем через сто лет, которых вполне хватило, чтобы наполнить официальные храмы императорской России барочными иконостасами со скульптурными изображениями пророков, апостолов, святых и ангелов, запрещение скульптурных образов повторилось. Теперь оно совпало с антипротестантской направленностью политики Николая I, разработкой уваровской концепции «самодержавие, православие, народность» и усилением гонений на староверов. По распоряжению Синода от 30 ноября 1832 г. в православных церквах было уничтожено огромное количество статуй, и в частности скульптурных композиций «Христос в темнице», распространившихся сначала на Западе, а потом в России (ср.: Успенский Л., 1989, сн. 4, с. 391). В то же самое время в официальных «Древностях Российского государства» публикуются найденные в ризнице новгородского Софийского собора и зарисованные те самые скульптуры, которые некогда были конфискованы при Петре. Публикация предварялась кратким разбором петровских указов и справкой о народном культе св. Параскевы (Древности, 1849, с. 1).

В резолюциях митрополита Филарета (Дроздова) этого времени мы находим рассуждения против употребления в культе фольговых икон. Их «неблагочиние» обосновывалось с нескольких точек зрения: во-первых, согласно древнему преданию, православная церковь «одобряла» лишь иконы, писанные красками, а «изваянные только терпела»; во-вторых, изображения святых на фолежных иконах «большей частью были неправильны и часто совсем неестественны и безобразны»; в-третьих, эти иконы, по мнению митрополита, быстро разрушались, превращаясь «из вещи священной в пренебрегаемую» (Филарет, 1903, т. 2, вып. 2, № 3070, с. 87–88). Тогда же из композиции иконостасов стали изымать «символическую резьбу» и скульптурные изображения «римских солдат рядом с ангелами» (Филарет, 1903, т. 2, вып. 2, № 1989, с. 20; № 2040, с. 34–35).

Духу политики Николая I соответствовали и те меры контроля за иконописанием, которые предлагал архимандрит Фотий (П.Н. Спасский), посвятивший этой теме специальный раздел своих записей — «О надзоре за писанием святых икон и иконописцами». Примечательна в понимании Фотия фигура мастера-надзирателя за светскими иконниками, в обязанности которого должен был входить не только осмотр мастерских иконописцев, но и инспекция их икон в церквях и частных домах. Владельцев мастерских обязывали давать подробнейшие сведения о всех выпускаемых иконах, а иконописцы должны были писать на обороте икон «имя свое, место жительства, год и число написания». Чтобы в иконы «не вкрались злоупотребления», Фотий предлагал иконописцам продавать иконы без посредников, каковыми являлись офени. При этом на каждую икону должна была ставиться «свинцовая или сургучная казенная печать» духовного ведомства («Изограф», т. 1, вып. 5–6, с. 20).

Все эти предложения Фотия вполне соответствовали созданному при Николае I духовно-полицейскому сыску и усилению преследования старообрядцев. В 1825 г. по делам староверов был учрежден секретный комитет, в который вошли митрополиты Серафим и Евгений, А.А. Аракчеев, возглавлявший тогда министерство внутренних дел, и министр народного просвещения адмирал А.С. Шишков. С 1827 г. начались отмены тех постановлений, которые были сделаны при Екатерине II и Александре I. В 1831 г. в Москве был учрежден секретный совещательный комитет с целью «соединить дух терпимости с необходимыми мерами строгости». Это «соединение» привело, как известно, к разорению поволжских и выговских скитов. В 1834 г. Выгорецкое общежительство окончательно закрылось. Все иконы и предметы церковной утвари были свезены к начальникам губерний и переданы в новообрядческие и единоверческие храмы (Шафранов, 1893, с. 85–97).

Такого рода меры становятся предметом серьезного осмысления в верхах лишь в эпоху Александра II, о чем говорит «Записка о русском расколе», представленная министром внутренних дел графом С.С. Ланским Александру II в 1857 г. Особое внимание в ней обращалось на характер конфискаций старообрядческих икон и богослужебных книг, которые, по мнению министра, «делались и делаются без надлежащего основания и рассматриваются духовными консисториями или небрежно, или без всякого знания дела». Примечательно, что, видимо, впервые на столь высоком уровне отмечалось, что «старинное перстосложение находится на всех древних, особенно чтимых иконах церкви православной», а те иконы, которые отбирались у старообрядцев, по сути дела, признавались «правильными», поскольку официально допущены в единоверческих храмах (ОР РГБ, ф. 17, № 325, 103, л. 12 об.–13 об.).

Приблизительно в то же самое время проблема конфискации старообрядческих икон стала затрагиваться на страницах офици-

альных православных журналов. Православные авторы заговорили о серьезных просчетах в политике церкви и государства; стали приходить к выводу, что последнее могло вмешиваться в дела культа только при нарушении уголовных законов (ХЧ, 1871, ч. 1, с. 539).

Все эти новые реальности уже подводят нас к модификациям государственно-религиозной мифологемы в эпоху Александра III и Николая II. Суздальскому иконному делу отводится в них немаловажная роль.

IV. ОТ СТОГЛАВА — К НИКОЛАЮ II

В 1901 г. по «высочайшему указу» Николая II был основан Комитет попечительства о русской иконописи, который ставил перед собой следующие задачи: изыскать меры по обеспечению благосостояния и дальнейшего развития русской иконописи; сохранить в ней плодотворное влияние художественных образцов русской старины и византийской древности; содействовать достижению художественного совершенства и установить «деятельные связи» народной иконописи «с религиозной живописью в России вообще и церковной живописью в частности».

Для достижения этих целей была разработана обширнейшая программа, реализация которой воспринималась в верхах не только главным условием возрождения народного иконного дела, но и возрождения «истинно» народного православного духа, укрепления благочестия и единения нации. В Палехе, Мстере и Холуе предполагалось открыть иконописные школы, а в дальнейшем, «по мере потребности», и в других областях. При школах должны были быть сформированы ремесленные артели, которые бы выполняли правительственные, епархиальные и общественные заказы. Была поставлена также цель «издавать руководства и пособия для иконописцев и лицевой иконописный подлинник». Наконец, планировалось в большинстве городов империи открыть иконные лавки для торговли «лучшими прозведениями иконной промышленности»; организовывать специальные выставки икон, устраивать иконные музеи и собрания (ИКП, вып. 1, 1902, с. 5–7).

Вся эта концепция сложилась непосредственно при дворе Николая II, в узком элитарном кругу, в который входили видные деятели науки и культуры: председатель Общества любителей древней письменности граф С.Д. Шереметев, известный византинист, академик Н.П. Кондаков, вице-президент Академии художеств И.И. Толстой, В.П. Безобразов, А.Н. Бенуа, Л.Н. Майков и другие, а также члены императорской фамилии — великие князья Константин Константинович и Сергей Александрович, дядя императора и генерал-губернатор Москвы; наконец, сам Николай II (см.: Николс, 1988, с. 4–6).

Идейная программа и деятельность комитета в целом были неотделимы от поворотного момента в дореволюционном опыте русской культуры, от сложного рисунка ее новых веяний, поисков и надежд, но главное — от судьбы теократической утопии Николая II. После революции 1917 г. Комитет попечительства о русской иконописи был переименован в Комитет по изучению древнерусской живописи и, просуществовав несколько лет (СР ГРМ, ф. 122, ед. хр. 19, л. 15 об.), остался напоминанием не больше не меньше как о неудавшемся «спасении» России.

РЕЛИГИОЗНОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

Утопия всегда сопряжена с оптимизмом, хотя сопутствовать ей могут самые мрачные настроения. Такова была ситуация рубежа XIX–XX вв.: именно тогда топосу «Святой Руси» с новой силой стали сопутствовать те разочарования и пессимизм, о которых писал Н. Бердяев: «К концу XIX в. в России возникли апокалиптические настроения, связанные с чувством наступления конца мира и явления Антихриста, т.е. окрашены пессимистически. Ожидали не столько новой христианской эры и пришествия Царства Божьего, сколько царства Антихриста. Это было глубокое разочарование в путях истории и неверие в существование еще исторических задач. Это был срыв русской идеи. Некоторые склонны объяснять это ожидание конца мира предчувствием конца русской империи, русского царства, которое почиталось священным. Главными выразителями этих апокалиптических настроений были К. Леонтьев и Вл. Соловьев» (Бердяев, 1990, с. 127).

Официальная программа религиозного возрождения и церковного обновления Николая II служила, как известно, всему этому психологическим контрастом. Речь шла об официальной мессианистической идее нации, отвергнутой в конце жизни Вл. Соловьевым, и о возрождении «народной» православной монархии. Актуализация топоса «Святой Руси» должна была оживить старые идейные компоненты теории «Москва — Третий Рим», она же была призвана укрепить старую византийскую государственно-религиозную парадигму как спасительную историческую перспективу Российской империи. Несколько позже эта же модель оформится у евразийцев в теории «государства правды» как государства особой харизмы, целью которого будет пониматься спасение душ подданных и защита чистоты православия. Как в XIX в. — в частности, у митрополита Филарета (Дроздова), — так и в начале XX в. идеократический характер такого государства неизменно виделся в православной идеологии, которая должна была активно проводиться в жизнь с целью достижения органической связи между престолом и народом, т.е. некоего «мистического целого». «В сознании русского народа самодержавие не есть юридическое пра-

во, а есть явленный самим Богом факт — милость Божия, а не человеческая условность, так что самодержавие царя относится к числу понятий не правовых, а вероучительных, входит в область веры» — такой увидел государственную мифологему П. Флоренский в дореволюционной русской мысли (Флоренский, 1916, с. 26).

Создание мыслительной конструкции «Святой Руси» или Руси — «Большой Иконы» подразумевало в XVI–XVII вв., как мы помним, временной или исторический модус: когда говорилось о «вечности» существования Московского царства и тем самым сближалось настоящее и грядущее; кроме того — пространственный или космологический модус: когда небесное и земное не противопоставлялись друг другу, а также сближались. Причем как в мировоззренческом, так и в реальном плане эти модусы все время сопрягались в единой символической системе.

На рубеже XIX–XX вв. топос «Святой Руси» (как задающий культуре определенный набор ценностей, образов и знаков) сопрягался с моделью идеального самодержавия также в двух измерениях. С одной стороны, «Святая Русь» понималась как идеальная, вневременная и внеисторическая модель России; с другой — она понималась в контексте славянофильского мифа, как самобытный культурно-исторический тип, особая «цивилизация», которая по своему укладу противоположна Западу, является своего рода «анти-Европой» (Н.Я. Данилевский).

Контаминация этих идеальных образов «Святой Руси» в религиозном возрождении Николая II многое объясняла. Официальная формула этого возрождения действительно может быть сведена, вслед за Н. Зерновым, к укреплению «ослабленной» связи престола и народа. Однако в аспекте нашей проблемы важно подчеркнуть, что акцент в нем был сделан на метафизической связи, то есть в большей степени на внеисторическом, «пространственном» образе «Святой Руси». Отсюда намеренное сближение земного и небесного вело к утверждению «идентичности» метафизического и политического*.

Как и в былые времена идеализированной московской монархии, императорская Россия Николая II должна была предстать во всем своем внешнем блеске святости и особой сакральной отмеченности. Особую роль в этом сближении как эпох, так и земного и небесного могла сыграть, как полагали, *подлинная*, «не замутненная» западным духом *православная икона*. Икона как религиозный символ представляла связь между двумя мирами, знак мира горнего в мире дольнем. Для того чтобы этот знак был *действенным*, важно было вернуть ему исконное обоживающее назначение, потерянное официальным религиозным искусством XVIII–XIX вв. Только в этом случае икона была способна вновь активно воздействовать на «мир», могла быть «задействована» в качестве важнейшего знака «Иконы Большой». «Маленькие» иконы в «Большой Иконе» вновь должны были символизировать

*Можно допустить, что в царствование Александра III важное значение в укреплении метафизического союза монархии и народа придавалось распространению иконы «Чудо милости Божией над царским семейством и Россией 17 октября 1888 г.» с изображением тезоименитых императорскому дому святых. Икона появилась по случаю спасения Александра III и его семьи во время крушения поезда 17 октября 1888 г. О ее распространенности говорят фотографии-образцы из архива палехской мастерской Н.М. Сафонова.

не что иное, как обретенную бытийственность милости Божией на Русской земле, каждодневно убеждать человека во всеприсутствии на ней образа Христа.

* * *

Тема преображения, сближения земли и неба захватила в то время не только официальную идеологию. Она выступила на первый план в литературе, поэзии, искусстве, психологии и философии. Сообщенная Вл. Соловьевым идея Софии становится основой веры в космическое преображение, в исконную святость окружающего мира и неотделимость творения от Творца. «Основная тема русской мысли начала XX в. есть тема о божественном космосе и о космическом преображении, об энергиях Творца в творениях; тема о божественном в человеке, о творческом призвании человека и смысле культуры» (Н. Бердяев). На фоне всеобщего и углубленного обращения к религиозным истокам в русской мысли происходит создание оригинальной философии. Религиозно-философское возрождение развивалось, с одной стороны, под знаком «нового религиозного сознания»; его отдельные представители (Д. Мережковский, В. Розанов и другие) строили свою программу, по замечанию В.В. Зеньковского, «в сознательном противопоставлении себя историческому христианству» (Зеньковский, т. 2, ч. 2, 1991, с. 54). На заседаниях Петербургского религиозно-философского общества обсуждались проблемы «святой плоти», «нового Откровения» и «внедрения христианства». Религиозную окраску приобрели самые разные вопросы жизни и культуры, в интеллектуальной и духовной атмосфере эпохи обнаружилось настойчивое стремление связать общественно-идеологические искания интеллигенции с проблемами религиозными; создавалась как бы универсальная утопия «религиозной общественности».

В противоположность реформистскому направлению в верхних слоях усилились мессианистические и националистические настроения, делался упор на исключительности русского православия и «русской идее». Открытие интеллектуальной элитой неизвестного ей ранее мира русской святости сообщило топосу «Святой Руси» известную глубину его уяснения коллективным сознанием: писатели и мыслители, посещавшие знаменитые русские монастыри — Соловки, Валаам, Саров, Оптинскую пустынь и другие, — широко передавали свое субъективное восприятие православного опыта. Тема соединения горнего и дольнего пропитала духовную атмосферу времени. В общественном сознании обнаружился сложный и эклектичный рисунок, в котором линии удивления, искреннего интереса, художественного осмысления и научного поиска переплелись с церковно-государственными идейными конструкциями, сливающими благодатно-церковные и природно-исторические начала. Все это составило ту питательную среду

и почву, на которой появилась на рубеже веков идейная программа Комитета попечительства о русской иконописи.

* * *

В истории канонизаций и культа русских святых выделяются два момента подъема.

Первый период совпадал с исходом средневековья, когда «взрыву» массового иконного дела на Московской Руси второй половины XVI – начала XVII в. предшествовала невиданная и неповторимая по масштабам волна канонизаций*. В какие-то два-три года в русской церкви было канонизировано столько святых, сколько не было канонизировано во все предшествующие пять веков, начиная с момента принятия Русью христианства. Созванные митрополитом Макарием соборы 1547 и 1549 гг. представляли собой, по замечанию исследователя, явление, «подобного которому мы не находим ни ранее, ни после, и не только в русской церкви, но и в церквах Востока и Запада». По замыслу митрополита Макария, эти соборы должны были собрать все памяти святых, которым до того времени «не было соборного пения, и уставити празднование им по прежеуложенному уставу св. отец» (Васильев, 1889, с. 33, 35).

*Волна канонизаций на Западе в эпоху Контрреформации рассматривается, как правило, в качестве ответа католического Рима на протестантские доктрины. Именно тогда в католической церкви появляется масса новых святых (Карл Борромейский, Лойола, св. Тереза, Роса из Лимы, Франциск Ксаверий, Станислав Костка, св. Алоизий и другие); создается монументальный католический свод христианских святых — Acta Sanctorum, а также во множестве появляются гравюры с изображением канонизаций и сцен жития подвижников (Маль, 1951, с. 96–103, илл. 57).

Причем если раньше канонизации носили местный характер, то есть святой прославлялся преимущественно в той местности, где жил и где хранились его мощи, то новые канонизации получили преимущественно общецерковное значение, им придали собирательный характер в связи со стремлением ввести в литургический календарь всех известных русских чудотворцев. Они должны были стать достоянием всей русской церкви. Именно в этот период были установлены общецерковные празднования таким известным русским святым, как Пафнутий Боровский, Никон Радонежский, Савва Сторожевский, Михаил Клопский, Зосима и Савватий Соловецкие, Дионисий Глушицкий, Александр Свирский, Александр Невский и многие другие. Как до, так и после соборов, включая также Стоглав, велся самый широкий «обыск о новых чудотворцах»: отыскивались жития, каноны и чудеса святых, которые были необходимы как для канонизации, так и для новых моленных образов.

Вторая волна канонизаций явно совпадает с царствованием Николая II, при котором канонизации являли собой беспрецедентный для синодального периода русской церкви пример собирания и укрепления русской святости, то есть именно «собирательного образа благочестия», если воспользоваться определением Г. Флоровского макарьевских Четий Миней (Флоровский, 1981, с. 25)**. Напомним, что синодальный период характеризовался значительно меньшим количеством актов канонизаций. Если от собора 1549 г. до учреждения Синода было канонизировано 146 святых (Голубинский, 1903, с. 109, 159), то с 1721 г. до восстановления пат-

**В этой связи символично появление накануне канонизаций Николая II известного сочинения архимандрита

риаршества канонизировали как общецерковных только 10, а местночтимых — 15. При этом 5 общецерковных канонизаций было проведено при Николае II. Положение в небесном мире империи менялось в соответствии с ходом дел на земле.

Большое значение имела канонизация Серафима Саровского в июле 1903 г., который почитался в народе святым уже при своей подвижнической жизни. Новыми иконами св. Серафима, проникнутыми необычайной глубиной нисхождения, давался не только емкий образ святости, но и ответственный, как полагали, мистический источник единения нации и провиденциального сближения монархии и народа. Напомним, что канонизация святого происходила в присутствии императорской семьи и тысячного скопления мирян. С этого же момента его святость нередко воспринималась народным сознанием в соотнесении с небесным покровительством царствованию Николая II. В распространяемых среди народа пророчествах святого якобы говорилось, что «в начале царствования сего монарха будут несчастья и беды народные. Будет война неудачная. Настанет смута великая внутри государства, отец подымется на сына и брат на брата. Но вторая половина правления будет светлая и жизнь государя долговременная» (Дневники Николая II, 1991, с. 689, прим. 55).

Наряду с Серафимом Саровским были канонизированы: в 1896 г. (накануне коронации Николая II) — Феодосий Черниговский; в 1911 г. — Иоасаф, епископ Белгородский; в 1913 г. — священномученик патриах Гермоген; в 1914 г. — Питирим, епископ Томбовский; в 1916 г. — митрополит Тобольский Иоанн. Тогда же обретаются мощи Исидора Юрьевского и 72 его учеников (1897), Анны Кашинской (1909) и других русских святых, которым составляются особые службы; во множестве пишутся их иконы. Одновременно (как и в XVI–XVII вв.) учащаются в империи чудесные явления Богоматери. Так, в феврале 1915 г. произошло чудесное явление Богоматери русскому войску в Августовских лесах и появилась новая икона небесного покровительства империи — «Моление Богоматери русского отряда перед поражением германцев в Августовских лесах». 2 марта 1917 г. (за 13 дней до отречения Николая II от престола) в селе Коломенском под Москвой произошло явление Богоматери Державной.

Вся эта волна канонизаций и явлений небесных сил сопрягалась с оптимистическим устроением земного пространства по модели «Святой Руси». Начиная с микромира — комнаты самого императора, это пространство, как и в былые времена московского «священного» быта, сакрализовалось, наполняясь иконами.

Их количество и подбор в комнате Николая II в Большом Кремлевском дворце говорят об особенностях набожности самого самодержца: его тяге к «народной» и «простой» вере и копировании благочестия царя Алексея Михайловича, в честь которого он назвал своего сына. В этой связи обращает на себя внимание икона,

Леонида: «Святая Русь, или сведения о всех святых и подвижниках благочестия на Руси (до XVIII века), обще и местно чтимых, изложены в таблицах, с картою России и планом Киевских пещер. Справочная книжка по русской агиографии, составил архимандрит Леонид. Издание графа С.Д. Шереметева» (СПб., 1891). Из предисловия следовало, что цель составителя и издателя заключалась в том, «чтобы настоящая книжка побудила местных чтителей памяти святых составить Патерики по областям и городам» (с. IV).

Идеальный образ «Святой Руси» соотносился с утопической моделью русского самодержавия: между ними устанавливалась метафизическая связь. Явления небесных сил и волна канонизаций русских святых сопутствуют религиозному возрождению эпохи Николая II.



85. Богоматерь Державная. Москва. 1917. *Историко-архитектурный музей-заповедник «Коломенское», Москва.*

86. Патриарх Гермоген. После 1913 г. *Музей древнерусского искусства им. Андрея Рублева, Москва.*





87. Анна Кашинская. После 1909 г. На оборотной стороне иконы стоит штамп: «Сия икона освящена на мощах св. Анны Кашинской». *Музей древнерусского искусства им. Андрея Рублева, Москва.*

выполненная О.С. Чириковым с образа Симона Ушакова; на обороте она содержит надпись: «Икона святых тезоименитых семейству царя Алексея Михайловича кисти Симона Ушакова из иконостаса Смоленского собора московского Новодевичьего монастыря, кисти О.С. Чирикова. 1902 г.» (ср.: Тренев, 1901, с. 14–21, табл. II).

Согласно той же модели благочестия, иконописцы с титулом «поставщик двора Его Императорского Величества» (В.П. Гурьянов, М.И. Дикарев, Е.М. Епанечников и другие) явно соотносились с иконниками Оружейной палаты «тишайшего» московского царя: *роль иконописца в придворной культуре начала XX в. значительно повысилась.* Так, В.П. Гурьянов, подобно царским изографам

Эта схема, как и карта на с. 157, интересно «накладывается» на иллюстрацию внутреннего вида старообрядческой моленной (илл. 1): нормы московского «священного быта», сохраненные старообрядчеством, как бы отвечают тяге Николая II к «простой» и «народной» вере.



XVII в. и следуя моде, писал для семьи Шереметевых иконы в меру роста новорожденных младенцев (*илл. 65, 66*).

Как и в «золотой век» московского благочестия, иконы почти сплошь закрывали стены опочивальни Николая II. Как мы уже упомянули в начале нашей работы, по изобразительному плану и его порядковым номерам их насчитывалось более 130 (!). Отдельные сюжеты (например, избранные русские святые князья, св. Алексий, митрополит Московский, «Сергиево видение» и др.) встречаются несколько раз. В целом преобладали образы Богоматери (Смоленской, Иверской, Феодоровской, Иерусалимской, Влади-

88. «План расположения образов и икон в бывших опочивальнях Их Императорских Величеств в Большом Кремлевском дворце». Начало XX века. *Архив Музеев Московского Кремля.*

мирской) и русских святых — московских митрополитов Алексия и Петра, избранных князей, Сергия Радонежского и Кирилла Белозерского, Василия Блаженного, Саввы Сторожевского и многих других, канонизированных преимущественно на макарьевских соборах XVI в. (*илл. 88*). (ОР ГММК, ф. 20, ед. хр. 5, л. 2).



89. Граф Сергий Дмитриевич Шереметев. Фотография 1900-х годов.

В подборе святых, самом количестве икон и особенно в их «шпалерном» расположении своеобразно отразилось то особое внимание к иконе, которым была проникнута официальная теократическая утопия Николая II и которое легло в основу религиозно-философской концепции комитета. О традиции государственного покровительства иконописанию С.Д. Шереметев, назначенный председателем комитета, говорил на первом же его заседании. В отличие от Н.П. Кондакова, назвавшего последним «царственным покровителем» иконного дела Петра I, С.Д. Шереметев более точно отвел эту роль царю Алексею Михайловичу: «Дело церковного благолепия издревле служило предметом особого и глубокого сочувствия православного русского народа и попечения его царственных вождей. Верховное покровительство, с особой силой проявившееся при царе Алексее Михайловиче, ныне возрождается на наших глазах в непосредственном покровительстве ГОСУДАРЯ ИМПЕРАТОРА учрежденному по ВЫСОЧАЙШЕЙ воле Комитету попечительства о русской иконописи» (ИКП, вып. 1, 1902, с. 12).

За сухими и внешне малопримечательными параграфами Положения об учреждении комитета, которые мы уже перечислили, стояли довольно сложные логики религиозного, научного и политического сознания, в которых узнавались родовые черты и стереотипы формирования официальной мифологемы XIX в. Антизападная славянофильская направленность, либерализм и просвещенный гуманизм, формула «самодержавие, православие, народность», прямая и косвенная связь академической науки с государственной мифологемой — все это замечается даже при беглом сопоставлении отчетов и докладов организаторов комитета с более ранними «открытиями» народной культуры и ремесленной суздальской иконы при Николае I, Александре II и Александре III.

Летом 1900 г. Н.П. Кондаков вместе с графом С.Д. Шереметевым и членом Владимирской Ученой архивной комиссии и хранителем музея при Братстве св. Александра Невского во Владимире В.Т. Георгиевским совершили поездку в Палех, Мстеру и Холуй, целью которой было внимательное и подробное наблюдение за состоянием крупнейших иконописных промыслов России. В феврале 1901 г. ее результаты Н.П. Кондаков (утвержденный чуть позже в должности управляющего комитета) изложил в своем отчете «Современное положение русской народной иконописи», отдельные положения которого были им представлены лично Николаю II (Кондаков, 1927, с. 77).

Основное место в докладе заняли скрупулезные наблюдения за характером суздальского иконного дела. Выяснялись: структура мастерских и специфика их работы, особенности труда и методы подготовки иконописцев, система заказов, социокультурный быт; тщательно исследовались типы выпускаемых образов, их художественный язык, стоимость и размеры. Во всей этой информации явно ощущалась заинтересованность в потенциальных возможностях промыслов возродить иконную «индустрию» на том уровне, который бы отвечал задачам переосмысления модели православного самодержавия. Скрытое воздействие последней проявилось не только в отдельных замечаниях автора, но прежде всего в общих выводах и самом тоне доклада.



90. Никодим Павлович Кондаков. Фотография около 1914 года.

С одной стороны, Н.П. Кондаков привлекал внимание к *особой роли* иконы в православном опыте, с другой — показывал, что, несмотря на оскудение суздальского иконного дела, в нем таились подлинные традиции искусства Византии и Древней Руси, т.е. те самобытные корни русского православия, которые вселяли оптимизм в официальную формулу возрождения.

Суздальская народная икона осмыслялась как важная «модель» для всей системы современного русского религиозного искусства, способная изменить отношение общества к искусству иконы и достичь единения нации на основе православия. На данный момент, писал исследователь, иконы производят большее впечатление на народ, «благоговейно относящийся к старине», чем на просвещен-

ное общество, которое на них смотрит, не обращая внимания на *художественную систему.* Поэтому иконы потеряли свою прежнюю литургическую роль в храме. «Роль иконы тесно ограничена самым необходимым их числом в новых храмах, и совсем уже не видно того *прежнего обилия икон,* каким отличаются старинные церкви» (курсив мой. — *О.Т.*). Утраченный художественный язык иконы можно было найти только во владимирских селах: практика работы суздальских мастеров заключала «собственно всю основную схему русско-византийского искусства».

Важное место в докладе отводилось противопоставлению «духа» православной иконы католическому Западу. В контексте официальных славянофильских воззрений ученый утверждал, что у современного религиозного искусства «нет иного выбора: или суздальская икона, или картина Бугро». Более того, именно эта альтернатива, по его убеждению, налагала на общество и государство ответственность за сохранение чистоты православия и историческую самобытность России.

Поддержка и покровительство народному иконописанию со стороны монархии объявлялись *общенациональной* задачей. Народная суздальская икона должна была соединить народ с «русским образованным обществом». «Мы столько десятков лет твердили о пагубном разрыве русского образованного общества с народом, — делал вывод ученый. — Вот случай соединить разошедшихся в разные стороны в общем деле и, начав заботы о народной нужде, поставить на ноги задачу общенациональную» (Кондаков, 1901, с. 10, 2, 24–25, 43, 2–3, 64).

* * *

Общие идейные компоненты уваровской формулы и научного обоснования «союза народной души с иконой» (выражение Н.В. Покровского) периодически всплывали на поверхность и подхватывались по крайней мере начиная с эпохи Николая I с ее первым опытом официального возрождения «народной темы» и религиозного искусства. Именно тогда народной религиозности впервые в послепетровскую эпоху было дано новое понимание. Будучи выделена в качестве особой темы в формуле «самодержавие, православие, народность», она выступила как бы в своем «очищенном», «подлинном» и глубоко взаимосвязанном с византийской традицией виде. Категории романтической философии и эстетики нашли сложное преломление в официальных историософских концепциях и наложились на пробуждение широкого интереса верхних слоев общества к национальному прошлому и допетровской культуре. Тогда же возросшая степень иррационального в государственной мифологеме обусловила и новый официальный тип историзации «самобытных» корней и традиций. Он был поставлен на службу тому, чтобы объяснить христианскую традицию как метафизически связанную с русской монархией, отнести послед-

нюю в область народной веры. Поэтому не случайно, что научная проблема иконы тогда же впервые выступила, по существу, оборотной стороной и прямой импликацией того нового идеологического задания культуре, которое сформулировала в тот момент монархическая государственность Николая I.

В этом смысле отдельные представители русской археологической науки о древностях, с одной стороны, впитали романтические настроения и государственные теории, с другой — действительно *впервые* открыли и почувствовали *особую онтологию* моленного образа в русском религиозном опыте. Одним из них можно назвать И.М. Снегирева.

В наблюдениях этого добросовестного исследователя много интересного и даже современного. Так, он замечал, что «иконы служат представительницами религиозных мнений в разные эпохи и в разных странах России» и что икона «является в тесной связи с учением о вере и благочестии». Видимо, впервые отмечалось уче-ным и особое *государственное бытие* иконы в русской культуре. В соответствии с официальными взглядами на провиденциальное единство самодержавия и народа примеры особой русской онтологии иконы ученый искал в первую очередь в бытовом благочестии государей. Поясняя, что «иконы в русском народе составляют не только церковную, но государственную и семейную святыню», он пристально всматривался в эпоху царя Алексея Михайловича и не случайно нашел сохранение ее традиций при Николае I, во времена которого, в частности, в московском Архангельском соборе и Вознесенском девичьем монастыре еще «бережно» хранились образы XVII в., писанные в меру роста новорожденных царевичей и царевен.

В письмах к графу А.С. Уварову И.М. Снегирев одновременно развивал идею «просветительской» роли иконы и, по сути, государственного (ср.: «общенационального») значения ее академического исследования. «Иконопись, — писал он, — служила проводником веры и благочестия в народе, олицетворяя главнейшие догматы, заветные предания церкви, священные ее символы, знамения, деяния. Но как к истине нередко прививается заблуждение, то художество ее также обращаемо было в орудие расколов и ересей, которые возникали в недрах юной отечественной церкви, сооруженной на пепелище славяно-русского язычества». И наставляя будущего ученого: «Если б самый предмет иконописи не заключал в себе важного значения для учения о вере и благочестии для церкви, если б не был в тесной связи с историей художеств и жизнью народной, то все диссертации о нашей иконописи можно почесть плодом ученой роскоши» (Снегирев, 1848, с. 2, 3, 7, 8).

В этой связи не случайно и то, что И.М. Снегирев одним из первых в русской науке обратил более пристальное внимание на Палех, Мстеру и Холуй как центры *массового иконного дела*, откуда начиная с XVII в. шли целые потоки староверческих моленных об-

разов, «подрывавших» заботу государства о «чистоте» народной веры. На основе сопоставления широкого круга научной литературы того времени Г.И. Вздорнов заметил, что «суздальская школа» была еще выделена у Н.О. Иванчина-Писарева, но именно И.М. Снегирев, рассматривая «суздальскую школу иконописи», заставил научную общественность «присмотреться» к «суздальским письмам». Одним из первых И.М. Снегирев отнес эти письма не к живописи города Суздаля, а к Палеху, Мстере и Холую, расположенным на территории древней Суздальской области, и к послепетровской эпохе (Вздорнов, 1986, с. 53).

Отметим, что пробуждение интереса к народной религии и народной иконе мало тогда отразилось на самой системе художественного языка официального неовизантийского стиля К.А. Тона и Ф.Г. Солнцева. Зато *параллельно* этому интересу, как бы исподволь подпитывавшему поиски мистического источника единства народного православия и монархического всевластия, происходили уже упомянутые нами официальные гонения на староверов, закрывались их монастыри и моленные, в невиданных ранее масштабах конфисковывались старообрядческие иконы и другие предметы культа.

Для дальнейшего развития государственной мифологемы в связи с темой «союза народной души с иконой» была необходима более гибкая политика в отношении староверов. Ее новым этапом, казалось бы, можно рассматривать указ Александра III от 3 мая 1883 г., по которому старообрядцам официально разрешалось заниматься иконописным ремеслом (ЭС, т. XXVI, с. 301). Однако подготовка и росписи палехскими иконниками Белоусовыми Грановитой палаты ко дню торжественного коронования Александра III показывали, что поиск нового художественного языка официального религиозного искусства («старинный русский стиль») *(илл. 91)* связывать со старообрядческим иконописанием пока не собиралась ни академическая наука, ни тем более промонархическая пресса. Здесь скрывалось одно из существенных отличий модели идеальной православной монархии императора Александра III от теократической утопии Николая II.

Белоусовские росписи — первое официальное признание «народного православного духа» суздальской иконописи, о чем много писал в начале 1880-х годов издаваемый И.Я. Красницким петербургский журнал «Изограф». Возрождение «старинного стиля русской иконописи» непосредственно связывалось им с покровительством народному иконному делу императорского дома, а «успех росписи» — усердной службой народных иконописцев государю императору, «позволившему вызвать из скромных мастерских древнерусское художество вновь в царские палаты». В этом же контексте расценивалась роль академической науки. «Задача была нелегкая для иконописцев, — писал журнал, — но она с помощью нашего археолога Г.Д. Филимонова была исполнена блестящим об-

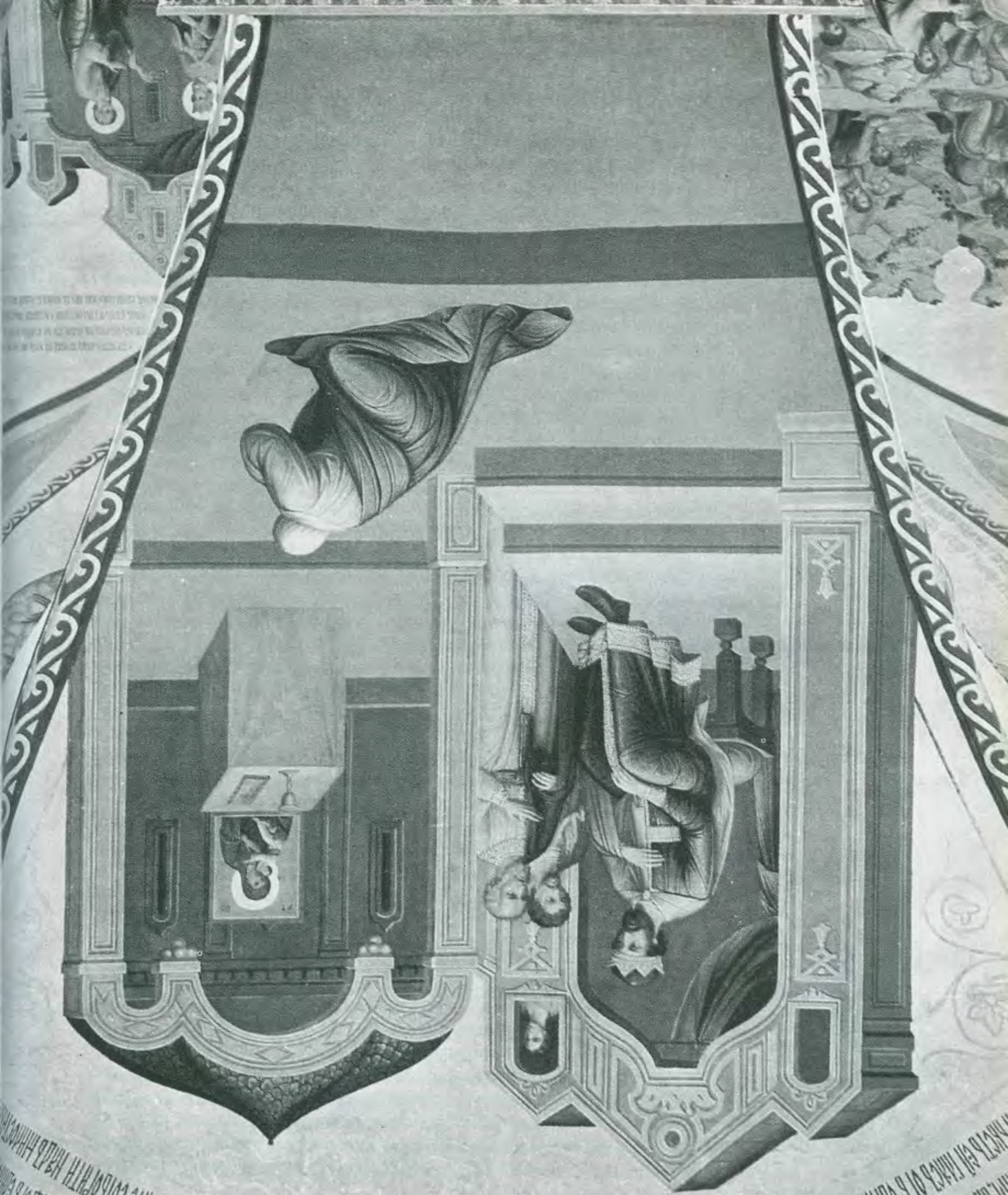
разом, и Белоусовы, несмотря на различные трудности, зависть и недоброжелательство, вполне оправдали возложенное на них поручение; и Государь Император наградил этих иконописцев-крестьян... старших Белоусовых, деда и сына, — золотыми медалями, а внука — серебряной*. Такое милостивое внимание Государя Императора к русским крестьянам иконописцам невольным образом напоминает нам старинную русскую пословицу: "За Богом молитва, а за Царем служба не пропадают", в особенности служба иконописному художеству нашей церкви».

*В данном случае сведения автора статьи ошибочны: золотой медалью был награжден только отец В.Е. Белоусов, а серебряными — его сыновья. *Илл. 92.*

Найденный в росписях язык официальной иконы объявлялся подлинно «народным» и противопоставлялся, с одной стороны, тому, что делали иконописцы-старообрядцы, «блуждавшие без образовательных средств во мраке невежества и фанатизма»; с другой — «полурусским, полуитальянским и полунемецким живописцам», наполнившим с XVIII в. русские церкви «бедными по мысли и холодными по композиции образами» («Изограф», т. 1, вып. 7, 1884, с. 38, 32).

Статья Г.Д. Филимонова «Палех», опубликованная им еще в 1863 г. в газете «День» (после посещения Палеха), содержит любопытные параллели с докладом Н.П. Кондакова. Как и Н.П. Кондаков, свою задачу Г.Д. Филимонов видел в том, чтобы показать «колоссальное значение иконы в старом народном сознании» и «цивилизующее начало иконописи». Отсюда им вперед выдвигались особенности социокультурной среды палехских иконописцев, их природный талант, простая вера и подлинное благочестие, наконец, «русское» в иконе и связь иконы с национальной историей. Во всем этом отразились отголоски славянофильских воззрений и черты утопии русской православной культуры 60-х годов, в которых народ рассматривался хранителем соборного духа и «неповрежденной» религиозной истины. Эти же воззрения обусловили пристальный взгляд исследователя на «русскую народную почву» художественного языка палехской иконы, перенесенного позднее Белоусовыми под его руководством в сферу официального придворного искусства.

Поскольку романтическая эстетика связывала свои категории самобытности и национальности культуры со своеобразием исторических корней, Г.Д. Филимонов, как и позднее Н.П. Кондаков, подчеркивал «византийскую основу» этого языка. Хотя появившаяся мода восприятия «чужого» как «своего» не исключала и выделения национального вклада в аспекте особого культурно-исторического типа России. Филимонов этот вклад искал, в частности, в национальной атрибутике святых, формах национальной архитектуры, национальном типаже ликов, истоки которых он относил к эпохе того же царя Алексея Михайловича, когда, по его словам, даже византийские сюжеты «переносили зрителя и костюмами и зданиями и даже типами лиц на русскую народную почву». Н.П. Кондаков таким вкладом, в частности, считал сложные аллегорические сюжеты палехских и мстерских икон XIX в.



Сохранение подлинного благочестия Г.Д. Филимонов считал главной особенностью деревенских иконников. Наблюдения над их верованиями, обычаями и ценностями позволили ему пересмотреть сложившиеся в науке стереотипы. «Вместо жалких крестьян-ремесленников, — уверял он, — я совершенно неожиданно встретился здесь с народом развитым, исполненным светлых убеждений, знающим свою историю». Исследователя привлекла и особая роль иконы в народном быту, понимание народом ее «цивилизующего» начала. «Народ в лице своих представителей, — делал он вывод, — до сих пор помнит эти заслуги иконописи, и потому, между прочим, он стоит так крепко за ее значение. Он обязан ей, в самом деле, очень многим, и именно вследствие этого посредствующего, служебного значения иконописи для церкви и образовательного ее значения для народа она не может быть заменена никакой свободной живописью, с которой в разладе самый уровень народных воззрений, которая обличает в себе присутствие не им выработанных начал» (Филимонов, 1863).

Роспись в 1882 г. палехскими иконниками В.Е., И.В. и В.В. Белоусовыми Грановитой палаты ко дню коронования Александра III — первое официальное признание «народного православного духа» суздальской иконописи.

91. Чудо о жене. Фрагмент росписи Грановитой палаты в Московском Кремле. В.Е., И.В. и В.В. Белоусовы. 1882.





92. Серебряная медаль «За усердие», которой был награжден один из сыновей В.Е. Белоусова. *Частное собрание, Палех.*

Духовная и интеллектуальная атмосфера эпохи Николая II, идеи церковного обновления и предполагаемый созыв церковного собора, наконец, акцент на «реально ощутимом» религиозно-национальном единстве многое меняли в понимании *единого* языка официальной и народной иконы. Икона должна была обнаруживать не только мистическую связь земного и небесного, но и мистическую связь времен — отсылать сознание к эпохе Московского царства с его активным развитием идеи национальной избранности русского народа и утопии «Третьего Рима», которую наследовало и развило старообрядчество. Поэтому православный символ, связанный с чувственными данными, было необходимо вновь облечь в исконные, адекватные, статичные и неизменные

формы: он мог быть действенным, как стали понимать, лишь в этой связи. Другими словами, икона должна была активно проводить в мир не только благодатно-церковные, но и исторические начала официальной «русской идеи» и той новой государственной мифологемы, теоретическое обоснование которой можно было, в частности, почерпнуть в официальном труде Л.А. Тихомирова «Монархическая государственность», опубликованном в 1905 г. «Монархическая верховная власть, — уверял автор, — может держаться лишь на почве национальной религии, но при этом она должна всеми силами благоприятствовать прогрессивной эволюции религиозного сознания нации, то есть приближению души нации к истинному, действительному Богу» (Тихомиров, 1992, с. 465). Отсюда несколько проясняется характер официальной трактовки главной функции возрождаемого канона православной иконы. Если утверждали, что каждому православному необходимо было на пути единения нации как можно полнее осуществить в себе ее «идею», то есть осуществить в себе не только образ Божий, но «душу нации на пути к истинному Богу»; с другой же стороны, принимали, что смысл человеческого существования в обожении, — остается заключить, что осуществление «единой души нации» и было тем, что в первую очередь требовали от церкви. Заметим, что именно в такой трактовке практики стяжания Св. Духа на первый план всегда выдвигались *внешние формы*, осязаемая вещественность ритуала, столь характерная для «уставного» благочестия, то есть социально-исторические стороны процесса обожения, в то время как его внутренние, благодатные измерения могли оставаться в пренебрежении.

В свете всего этого крайне важным рассматривалось возрождение не только массового иконного дела под покровительством монархии, не менее важным было найти и вернуть ремесленной массовой иконе «исконный» православный символ, его «исторически правильное» назначение. Именно отсюда появился, в отличие от предыдущих официальных теорий, новый и во многом неожиданный интерес к старообрядческому иконописанию как отвечавшему «духу» старого московского благочестия. Одновременно пересматривалась вся предшествующая церковно-государственная политика относительно старообрядцев, в связи с чем, на наш взгляд, примечательна вторичная канонизация св. Анны Кашинской в 1909 г. — уникальный случай в истории канонизаций русских святых. Напомним, что мощи скончавшейся в 1368 г. святой были обретены в 1650 г. при участии самого царя Алексея Михайловича. Тогда же было установлено церковное празднование. При патриархе Иоакиме (на соборе 1678 г.) канонизация Анны Кашинской была пересмотрена и уничтожена по причине того, что старообрядцы в подтверждение истинности двуперстия ссылались не только на ее иконы, но и на ее мощи, утверждая, что «рука (ея) правая лежит на персех согбенна, яко благословящая»,

то есть с двуперстием (Голубинский, 1903, с. 166). Новое обретение мощей святой и официальное разрешение писать ее иконы символически отразили сложные внутренние мотивы религиозного возрождения. *(илл. 87)*

Манифест 17 апреля 1905 г. о свободе вероисповеданий в империи легализовал староверческий культ, а следовательно, и старообрядческую икону. Если Г.Д. Филимонов, конечно, несправедливо писал, что Палех «пользуется уважением всех, кроме старообрядцев», то при Николае II отнюдь не случайно за суздальским иконным делом открыто стала признаваться связь со старообрядчеством. Н.П. Кондаков на одном из первых заседаний комитета сказал, что «только старообрядчество удержало древние стили, иначе они давно исчезли бы в иконописи» (ИКП, вып. 1, 1902, с. 88). О том же говорил Д.К. Тренев в 1910 г. в Государственной думе, хотя связывал сохранение традиционного языка иконы с отсутствием в народе «просвещения и западной культуры». Заказы староверов на иконы в разных древнерусских «пошибах» «помогали тому, что искусство иконописания сохранилось и не погибло в очагах иконописи» (Тренев, 1910, с. 3, 9–10, 17). Наконец, В.Т. Георгиевский в своей «записке» о паломничестве и иконной торговле в Киеве подчеркнул, что «греческие и вообще подстаринные иконы» более отвечали «требованиям церкви» (ИКП, вып. 1, 1902, с. 122).

* * *

В контексте официального возрождения «православной почвы» комитет сосредоточил свои усилия на трех главных направлениях. Прежде всего, предполагалось запрещение печатных литографических икон на бумаге и жести как подрывавших «исконные начала» православного опыта. Вторым направлением рассматривали издание для иконописцев нового иконописного подлинника. Третьим важным пунктом было открытие учебно-иконописных мастерских, в которых должны были воспитывать новый тип иконописца. Начиналась серьезная работа по осуществлению идеальной модели «православного царства», общая тональность которой интересно ее соотносила как с устоями и атмосферой дореволюционной России, так и с кругом либеральных ценностей и просвещенного гуманизма XIX в.

ИКОНА И ПЕЧАТНАЯ МАШИНА

В свое время Реформация, постулируя утрату благодати римской церковью, выдвинула требование личного пути к Христу, что понималось невозможным без изучения Священного писания. Это требование предшествовало изобретению печатного станка, сыгравшего огромную роль в успехах распространения протестантства. Почти одновременно печатный станок был поставлен и на

службу иконопочитанию: уже к рубежу XVI–XVII вв. мир католический и мир православный наполнились огромным количеством печатных на бумаге образов, с помощью которых элементы западной иконографии проникли в русскую православную икону. Угроза утраты благодати из-за способа создания икон впервые прозвучала, как известно, в духовной грамоте патриарха Иоакима (1674), в которой говорилось: «Многие торговые люди покупают листы на бумаге печатные немецкие, а продают немцы еретики, лютеры и кальвины, по своему их проклятому мнению и неправо на подобие лиц своея страны и в одеждах своих странных немецких, а не с древних подлинников, которые обретаются у православных» (цит. по: Покровский, 1900, с. 370). С тех пор, вплоть до образования Комитета попечительства о русской иконописи, серьезная озабоченность по поводу «чистоты» православного печатного образа практически не проявлялась; скорее наоборот: на протяжении двух столетий монастыри считались главными заказчиками и распространителями религиозных печатных картинок (ср.: Ровинский, 1900, с. 34).

Традиционная русская потребность в большом количестве икон нашла отражение к концу XIX в. в печатной индустрии. С 1870-х годов на русском иконном рынке стали появляться яркие хромолитографированные бумажные иконы, наклеенные на доску. Эта огромная печатная продукция выпускалась в основном в крупных *(илл. 93)* типографиях-фабриках Е. Фесенко и И. Тиля в Одессе, составляя непосильную конкуренцию городским и сельским иконописным мастерским. Удовлетворяя зачастую неприхотливым запросам народного благочестия, бумажные иконы пользовались большим спросом как в городе, так и в деревне: они были дешевы и содержали тот набор святых, который вполне устраивал большинство простонародья на исходе XIX в. Примечательно, что в отзыве на упоминавшуюся выше статью Н.С. Лескова «Адописные иконы» газета «Русский мир» писала, что «лучшим средством» искоренения «безобразий» в иконописании было бы производство дешевых и «хороших» икон: «распространение хромолитографированных икон предохранило бы народ от распространения посредством икон фанатической пропаганды раскольников» (РМ, 1873, № 211, с. 1).

«Успехи» печатной продукции и дальнейшая коммерциализация культа привели к появлению в 1890–1891 гг. специальных фабрик, на которых стали выпускать хромолитографированные иконы на жести. Монополия на их производство была отдана немецким фирмам в Москве, Жако и Бонакеру, в считанные годы заполонившим ими иконные магазины столичных и провинциальных городов и монастырей (см.: ВУК, с. 6–8). Как говорили, они «до обмана» напоминали писаные иконы в дорогих эмалевых окладах, сверкавших всегда притягательным для народа блеском латунного «самоварного» золота и имитированных драгоценных камней.

Сначала иконы Жако и Бонакера старались печатать по иконописному подлиннику Солнцева, однако это не избавило их от серьезных искажений в православной иконографии, замеченных цензурным комитетом Синода. Тогда для разработки новых образцов фирмы пригласили иконописцев из Палеха и Мстеры, наладив уже производство копий «подстаринных» икон, которые более отвечали вкусам времени и официальной церкви. Не ограниченные в средствах и установившие прочные связи с бюрократической системой Синода и государственного аппарата, немецкие фирмы до-



93. Богоматерь «Достойно есть». Печатная на бумаге иконка, наклеенная на доску. Цветная литография. Типография Е.П. Фесенко в Одессе. 1890-е гг. *Частное собрание, Москва.*

бились широкой рекламы своей продукции, которая, по мнению ее сторонников, «несла в народ европейскую культуру».

Специальные инспекции руководителей комитета установили почти полный захват иконного рынка иконами на жести как на юге России, так и в центральных областях. В значительной мере этому способствовали именно монастыри, переключившиеся на них с продажи печатных религиозных картинок. Совершивший летом 1901 г. поездку по монастырям с целью «ознакомления с положением иконописных дел» С.Д. Шереметев сообщал о преобладании икон Жако и Бонакера в монастырских и городских иконных магазинах. Осматривая лавки в Киеве, он нашел в них иконы «такого грубого и безобразного пошиба», что иконы Жако выглядели на их фоне «шедеврами». «Приличнее» попадались иконы села Борисовки, которые, по его мнению, «заслуживали внимания и поддержки» (ИКП, вып. 1, 1902, с. 35). Тот же захват рынка иконами Жако и Бонакера констатировал управляющий комитета Н.П. Кондаков: в Киеве, по его наблюдениям, мастерство иконописания, дойдя «до грубой мазни», практически исчезло: никто не покупал писаных икон, предпочитая им «изделия Жако и худшие изделия Бонакера на жести» (ИКП, вып. 1, 1902, с. 106).

В создании образцов печатных на жести икон активное участие принимали иконописцы Палеха и Мстеры.

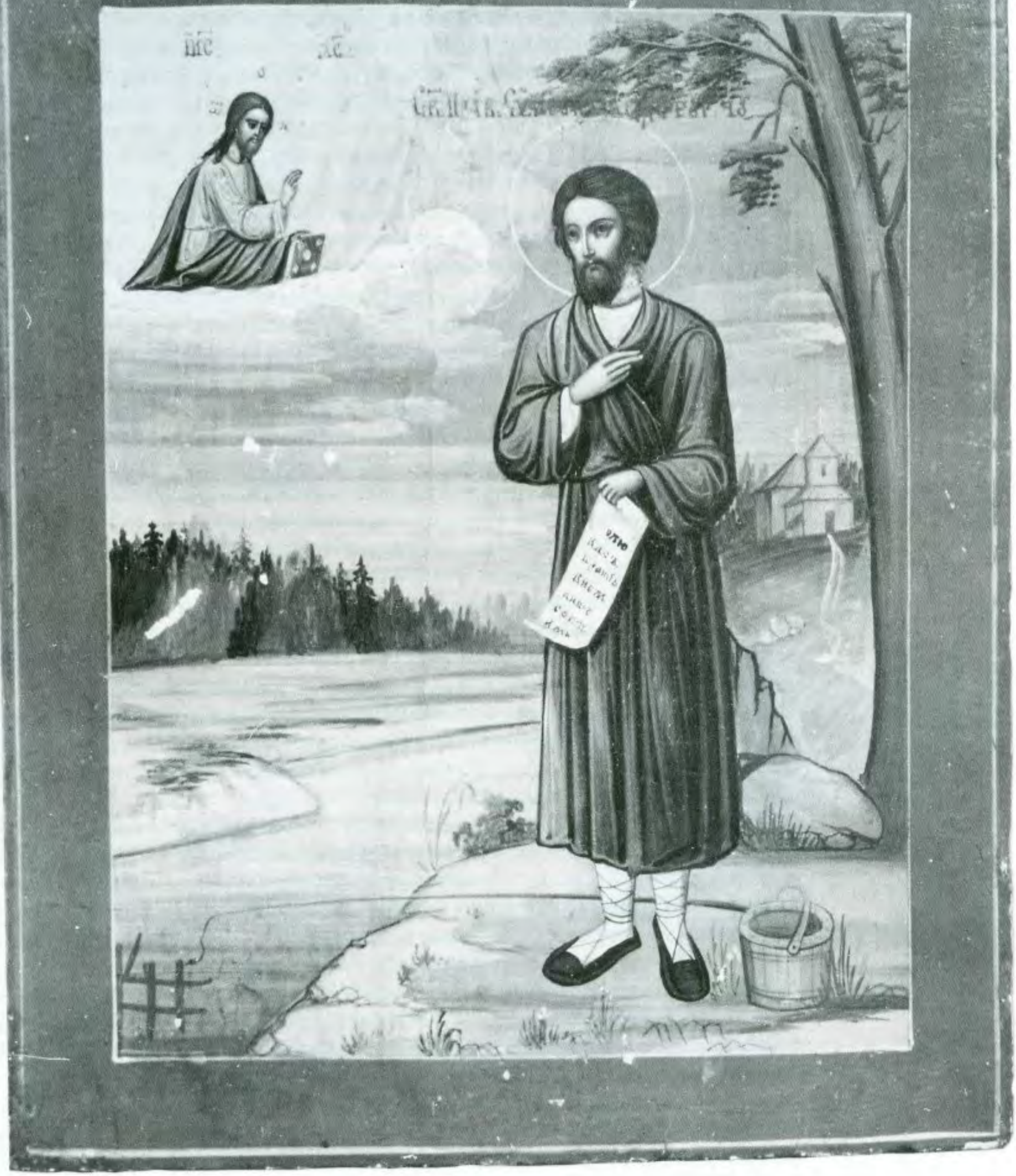


94. Оптовый каталог хромолитографированных икон на жести фирмы А. Жако. 1901. *Архив Сафоновской мастерской в Музее палехского искусства, Палех.*

Тщательные анализы иконописных промыслов и иконного рынка привели комитет к выводу, что ремесло иконописания вело «непосильную борьбу с машинным производством подобий рукописной иконы на жести». В ближайшем будущем это грозило «уничтожением общего народного мастерства иконописания»: конкуренцию выдерживали только суздальские мастерские-«фабрики», производившие дешевые сорта икон (ИКП, вып. 1, 1902, с. 15).

В аспекте возрождения «исконной православной почвы» машинное производство представляло опасность по целому ряду причин. Прежде всего оно способствовало проникновению в православную иконографию католических и протестантских мотивов, «заражая» православный образ знаками чужого благочестия. Из опыта постепенно исчезали традиционные иконографические схемы: западные фирмы выпускали только самые известные сюжеты.

95. Симеон Верхотурский. Икона «под Жако». Холуй. М.М. Блинничев. Начало XX века. *Музей истории религии, Петербург.*



Особое внимание комитет проявил к усилившемуся в конце XIX — начале XX в. культу ангела-хранителя, ранее распространенному в основном в старообрядческой среде. Судя по воспоминаниям Н.П. Кондакова, это явилось одним из наиболее убедительных для Николая II доводов в снискании его поддержки запрещения хромолитографированных икон. Показывая императору вместе с С.Д. Шереметевым иконы из Палеха, Мстеры и Холуя, Н.П. Кондаков уверял, что при машинном производстве в конце концов останутся наиболее распространенные святые, «а те православные, которые носят сравнительно редкие имена, уже не найдут для себя в лавке своих ангелов» (Кондаков, 1927, с. 79).

В печатных иконах увидели также искажение лика православной иконы, тяготение которого к католическому типу подрывало ее обоживающее назначение. В заботе об «оздоровлении» народного благочестия на одном из заседаний комитета подчеркивалось, что «машинное производство поведет к быстрой утрате православного характера священных ликов, выработанных вековой работой русских иконописцев, так как мастера, призванные фабрикой для исполнения лика, воспроизводимого печатным способом, необходимо будут в угоду фабриканта, представителя бездарных вкусов, стремиться к прикрасам, а в ликах к слащавости и миловидности, которые отличают печатные и литографические воспроизведения религиозных образов в католическом мире» (ИКП, вып. 1, 1902, с. 16).

Как полагали, иконы на бумаге и жести портили религиозный вкус народа. Называя их «мертвыми призраками» и «настоящей подделкой "образóв"», Н.П. Кондаков передавал о случаях, когда народ отказывался их покупать, что вынуждало иконописцев в Холуе выполнять заказы «под Жако», то есть «выполнять рисунок иконы так, чтобы она не отличалась от жестяных икон, выполненных ранее по заказу и пока не идущих с рук». Однако жестяные иконы монастыри продолжали продавать простонародью; писаные же иконы «под Жако» продавали в основном купцам, «людям с понятием» (Кондаков, 1901, с. 38–39). Одну из таких икон «под Жако» с изображением св. Симеона Верхотурского нам удалось обнаружить в Музее истории религии в Петербурге. «Просматривая печатные образки, — писал Н.П. Кондаков, — с особенно неприятным чувством почти во всех видишь тот слащаво-прикрашенный вкус, который сложился в живописи конфетных коробок. В угоду этому вкусу переделаны и лики святых и даже снимки с чудотворных икон» (Кондаков, 1901, с. 37). На это замечание о простонародном вкусе в принципе напрашивается заключение, что народное сознание зачастую мало беспокоило то, что беспокоило деятелей комитета, — «слащавость» ликов, а также быстрое разрушение бумажных иконок и ржавчина на иконах Жако, которые «приучали его к небрежному отношению к святыне». «Уже теперь слагаются поговорки об этих иконах, — сетовал Н.П. Кондаков, — и за острыми словами начинается кощунство» (Кондаков, 1901,

(илл. 95)

с. 17). Здесь вспоминается, что насмехаться и даже кощунствовать — давняя потребность простонародного сознания, исправить которую «хорошей» иконой было не так-то легко.

Наконец, неравная борьба иконописцев с машиной вела к их обнищанию и оскудению, заставляла еще больше тиражировать дешевые «подфолежные» и «расхожие» иконы. В 1898 г. суздальские мастера обратились с ходатайством на имя Николая II и в Синод о запрещении икон на жести. В прошении говорилось, что от этого зависит не только судьба Палеха, Мстеры и Холуя, но и жизнь еще 3 тыс. крестьян пяти уездов Владимирской губернии, занимающихся развозом и «променой» суздальских образов (ВУК, с. 5–8).

Комитет увидел неизбежную угрозу разрушения той социокультурной среды иконописцев, о «самобытной почве» которой говорил еще Г.Д. Филимонов. Идеи о связи личного благочестия мастера с моленными достоинствами его образов (распространенные в XVIII – XIX вв. в основном, как мы помним, среди староверов) теперь были подхвачены в официальных концепциях. На заседании комитета подчеркивали, что в случае уничтожения среды иконописцев «в самой иконописи отымется сила личного религиозного чувства и благочестия, дарующего даже неискусному образу высокий характер, влияющий на молебщика» (ИКП, вып. 1, 1902, с. 16–17).

Между тем план борьбы с машинным производством оказался для комитета невыполнимым: он не только затрагивал коррумпированные интересы правительственного и церковного аппарата, но и не учитывал уровень коммерциализации культа и давно произошедшие перемены в религиозной психологии. Пытаясь как-то принять в расчет коммерческие интересы церкви, комитет сначала надеялся на согласованность действий с правительственным аппаратом, полагая, что в случае запрещения церквам и монастырям продавать печатные иконы министерство финансов возьмет на себя частичную денежную компенсацию. Одновременно он планировал обязать министерство путей сообщения установить благоприятные тарифы для провоза писаных образов, снизив тем самым их стоимость и сделав более доступными для народа иконы «хороших писем».

Записка с требованием запретить ввоз напечатанных за границей икон и ограничить их печать в самой России была одобрена Николаем II. С 1 января 1903 г. по указу Синода воспрещалось печатать иконы на жести при церквах и монастырях (ИКП, вып. 2, 1903, с. 53). Несмотря на это, пройдя ряд министерств, эта же записка комитета встретила противодействие в министерстве финансов, где выразили опасение, что подобные меры не отвечают огромной потребности в иконах русского народа. В свою очередь обер-прокурор Синода К.П. Победоносцев, оспаривая некоторые пункты записки, уверял, что запрещение ввоза из-за границы печатных икон зависит не столько от духовных властей, сколько от законодательных органов (ИС, вып. 1, 1907, с. 13). Противодействие К.П. Победоносцева политике Николая II, и в ча-

стности созыву церковного собора, привело, как известно, к его отставке в 1905 г. Но перемены в руководстве Синода не отразились на положении дел.

Вынужденный пойти на компромиссы, комитет предложил ввести строгую цензуру печатной продукции и ликвидировать главным образом немецкую монополию на производство православных образов. Казалось, что утрата ими благодатных свойств будет устранена, если аналогичное производство будет налажено в главных православных центрах империи — в Александро-Невской, Троице-Сергиевой и Киево-Печерской лаврах. Их сакральность и православная почва должны были как бы сообщить печатным иконам особую благодатную силу.

Хотя Николай II одобрил это решение в марте 1903 г., избежать «бюрократической враждебности», по словам Н.П. Кондакова, так и не удалось. Во-первых, монастыри не могли наладить столь технически оснащенное производство икон, как иностранные фирмы. Во-вторых, неудачная русско-японская война 1905 г. привела к обострению внутриполитической ситуации; сторонники печатных икон стали говорить, что запрещение массовой печатной продукции приведет к недовольству верующих; к тому же эти меры могли «не понять за границей».

Назначенная Синодом только в декабре 1906 г. специальная комиссия во главе с архиепископом Кишиневским Серафимом около двух лет собирала сведения о печатных иконах и в конце концов предложила только половинчатые меры. Цензоров обязывали проверять лишь самые дешевые типы икон, что в реальности означало все ту же наполненность рынка изделиями Жако и Бонакера.

Идя на уступки Синоду и пытаясь хотя бы ограничить в Мстере выпуск «фолежных» икон, комитет предпринял попытку наладить там изготовление печатных образов, наклеенных на доску. По свидетельству «Владимирских епархиальных ведомостей», в 1906 г. с этой целью в Мстеру приезжал Н.П. Кондаков. «Собрав иконописцев и фолежников, — сообщала газета, — он предлагал им образовать общество или товарищество, собрать капитал и устроить фабрику для печатания икон на дереве. Комитет мог бы оказать помощь при устройстве такой фабрики, а общество могло бы ходатайствовать о воспрещении законом печатания икон на жести и производства фольговых икон. Но продолжительные беседы с мстерцами на эту тему, кажется, не привели к благоприятным результатам». Владельцы мастерских были явно не заинтересованы в этом плане.

Любопытно, что та же епархиальная газета вскользь упомянула и о преимуществах икон на жести по сравнению с дешевыми «расхожими» иконами, видимо выражая тем самым мнение местных церковных кругов. Оригиналы для икон Жако, уверял автор статьи, «пишутся лучшими иконописцами, отпечатанные с этих оригиналов иконы довольно изящны, а главное — не дороги» (ВЕВ,

1906, № 19). Неудивительно, что в мае 1909 г. комитет был вынужден констатировать, что иконы Жако и Бонакера продолжают успешно конкурировать с писаными образами, а все попытки влиять на епархиальные власти закончились ничем. Сама церковь не разделяла опасений комитета: печатные иконы прочно утвердились в системе официального культа.

ИКОНОПИСНЫЙ ПОДЛИННИК

На первом же заседании комитет постановил «признать важнейшей нуждой русского иконописания составление для него, согласно Высочайше утвержденному положению, различных руководств и пособий для иконописцев». С целью издания «Лицевого Иконописного Подлинника» была создана специальная комиссия в составе Н.П. Кондакова, Н.В. Покровского и Н.В. Султанова (ИКП, вып. 1, 1902, с. 20–21).

В издании нового подлинника видели одно из главных условий сообщения массовой иконе *действенного* православного символа и усиления ее обоживающего начала. Существенно, что подготовка издания проходила в атмосфере созыва церковного собора и надежд на восстановление теократической симфонии «царства» и «священства» в московском варианте времен Стоглава.

В этой связи параллели с эпохой XVI в. и «вторым греческим возрождением» выглядели отнюдь не случайными. «Как и в искусстве греческом, — рассуждал Н.В. Покровский в своем докладе 1899 г., ставшем, видимо, теоретической основой издания нового подлинника, — наступление второго возрождения искусства отмечается составлением особой системы, известной под названием Ерминии или руководства для живописцев, так и у нас в России в XVI в. появляется иконописный подлинник» (Покровский, 1899, с. 13–14).

Главным объявлялось представление об иконописном подлиннике как о «регуляторе» современного церковного искусства, состояние которого характеризовалось полным забвением «высокого назначения иконы», потерей строгих требований к иконописцу и моленному образу. Повсюду наблюдалось эклектичное смешение языков, утрата ясных представлений о требованиях к церковной живописи. Поясняя это, Н.В. Покровский писал: «Наличная действительность, к сожалению, не дает оснований думать, что это требование ценится представителями современной, и особенно ремесленной, живописи. В самом деле, что видим мы в этой действительности? В громадном большинстве полное пренебрежение к вышеуказанному основному требованию: один переносит на стены русских храмов гравюры Доре, другой предпочитает Шнорра, встречаются заимствования и из Библии Пискатора; иные пишут в академическом стиле по личному домыслу и соображению с натурой. Все в одинаковой мере обычно оставляют без внимания идеальные требования, предъявляемые к церковной живописи, за-

бывают границы, отделяющие последнюю от живописи светской, и весьма нередко нарушают даже самое простое и естественное требование художественного единства, когда в одном и том же месте ставят копии разных эпох, стран и направлений» (Покровский, 1899, с. 7–8).

В массовом суздальском иконном деле действительно давно уже не пользовались иконописным подлинником, о чем можно судить хотя бы по наблюдениям И. Голышева, замечавшего четвертью века ранее, что суздальские «иконописцы не придерживаются в писании на продажу икон подлинниками, им нет надобности справляться в произведениях копеечных образов, пишут преимущественно по рисункам, проколотым иглой... справку они имеют разве только тогда, когда будет заказана икона подороже ценой» (Голышев, 1875, с. 233–234).

Инспекции комитета установили, что иконописный подлинник «исчез» практически во всех крупных центрах народной иконописи. В докладе 1901 г. В.Т. Георгиевский сравнивал в этом плане суздальские села и слободу Борисовку — крупнейший иконный центр Юго-Западной России. Он отмечал, что «у суздальцев хоть прориси и припорохи хранятся», в Борисовке не было даже подобных образцов: «пишут с олеографических и лубочных картин какие кому попадутся под руку, с литографий, рисуночков, вырванных из книжек и старых журналов... лишь в недавнее время земство прислало в волостное управление Святцы Солнцева, которые как казенная вещь... хранятся под замком» (ИКП, вып. 1, 1902, с. 128).

Изменившийся в XVIII в. и особенно в XIX в. характер народно-ремесленной сферы массового искусства предполагал ее *открытость* различного рода влияниям, которая и обусловила проникновение как католической и протестантской иконографии, так и элементов светской живописи, с которыми поставил своей задачей бороться комитет с помощью нового иконописного подлинника. Если посмотреть чуть глубже, речь шла о заранее обреченной попытке изменения внутренних механизмов массовой ремесленной культуры, которую пытались вернуть к средневековым канонам формообразования. На поверхности же все ставилось в зависимость от истинного благочестия и соотносилось с той антизападной линией, которую еще в 1880-е годы в столичной печати проводил «Изограф», любивший подчеркивать, что западная живопись «в религиозном отношении не выдерживает критики и не может удовлетворять исторической истине и иконописным преданиям нашей православной церкви» («Изограф», т. 1, вып. 11–12, 1884–1885, с. 14). Не случайно, что после образования комитета «антизападной теме» стали уделять намного больше внимания и владимирские газеты, отслеживая распространенные в суздальской иконописи католические и протестантские сюжеты: «Коронование Богоматери», «Моление о чаше», «Спаситель

с пылающим сердцем»; встречались и иконы «Иоанна Предтечи, лежащего и указующего народу на приближающегося Спасителя» (ВГВ, 1906, № 34).

* * *

Перед изданием подлинника была поставлена цель — «образцовое создание церковного стиля и иконографии на основе старины», которые бы отвечали по крайней мере двум требованиям: гармоничному сочетанию «древнего» и «нового» и тщательной «обработке» важнейших иконографических типов (Покровский, 1899, с. 17, 18–19). Материалы учебно-иконописных мастерских комитета и замечания Н.П. Кондакова и Н.В. Покровского позволяют судить, что под сочетанием «древнего» и «нового» понимали прежде всего внедрение в народную иконопись того нового языка религиозного искусства, который был найден В.М. Васнецовым в росписях Владимирского собора в Киеве (СР ГРМ, ф. 122, ед. хр. 73, л. 69; см. также: Рождественский, 1900). Его привлекательность подтверждает актуальность для комитета топоса «Святой Руси»*.

Если национальная идея понималась Вл. Соловьевым как предвечно установленная «в плане Бога», лежащая за пределами национального бытия (Соловьев, 1969, с. 92, 100), то выраженная (как принято считать) в росписях Владимирского собора «русская идея» осмыслялась обусловленной скорее наличным бытием нации, «царством» особой харизмы с мессианистическими устремлениями, что так притягивало официальные умонастроения рубежа веков. Мессианизм, как известно, всегда давал опору максимальному чувству единства нации. «Единство нации, полная ее нераздельность, полный мир внутри нации — вот что требуется для того, чтобы нация могла сознавать себя спасительницей человечества» (Мейер, 1992, с. 105). Кардинальное различие между тезисами о личностном, всеедином устроении церкви и нации весьма точно поясняет С.С. Хоружий: только первый из этих тезисов имел обоснование в христианской онтологии. Второй же, являясь достоянием публицистики и художественного мышления, эклектически смешивал языческие и христианские представления: «языческая онтология обожествляет нацию, но не имеет концепции личности; онтология христианства располагает этой концепцией, но, относя ее к Божественному, а не тварному бытию, отнюдь не утверждает ее приложимости к этнокультурным образованиям» (Хоружий, 1991, с. 45).

Чтобы приспособить лицевой подлинник к задачам достижения национального единения на основе православия, на первый план выдвигалось воспроизведение важнейших и наиболее чтимых в народе чудотворных икон Спасителя, Богоматери и русских святых. Обращает на себя внимание, что особо чтимые русские святые должны были быть напечатаны «в величине моленных икон и сопровождаться другими историческими снимками», тогда как изобра-

*Говоря о новом подлиннике, в котором бы «проходило живой струей веяние православной русской старины», Н.В. Покровский, в частности, подчеркивал: «И если нужно указать на образцовый пример в нашем художественном мире, то я прямо и решительно указал бы на работы В.М. Васнецова, которые гораздо ближе, чем работы других художников, подходят к этому требованию» (Покровский, 1899, с. 10; ср.: Кондаков, 1901, с. 64; ИКП, вып. 1, 1902, с. 44, 77).

С изданием иконописного подлинника Комитет попечительства о русской иконописи связывал одну из основных задач официального религиозного возрождения — «возвращение» синодальной иконе обоживающего начала.



Древній византійскій рельефъ изъ Авилеи, нынѣ въ стѣнѣ ц. св. Марка въ Венеціи.

ЛИЦЕВОЙ

ИКОНОПИСНЫЙ ПОДЛИННИКЪ

Томъ I.

ИКОНОГРАФІЯ

ГОСПОДА БОГА И СПАСА НАШЕГО ІИСУСА ХРИСТА

Историческій и Иконографическій очеркъ, сочиненіе академика Н. Кондакова, съ 116 рисунками. Атласъ таблицъ: 14 цвѣтныхъ, 5 геліогравюръ, 40 фототипій, 84 литографическія таблицы.

ИЗДАНІЕ КОМИТЕТА ПОПЕЧИТЕЛЬСТВА О РУССКОЙ ИКОНОПИСИ

1905.

ЦѢНА 25 РУБЛЕЙ

Продается въ иконной лавкѣ Комитета, въ С.-Петербургѣ, Надеждинская, 27, и въ книжныхъ магазинахъ: „Новаго Времени" въ С.-Петербургѣ, Москвѣ, Харьковѣ, Одессѣ, и Н. Л. Тузова и М. О. Вольфа, С.-Петербургъ Гостинный Дворъ.

Пересылка производится наложеннымъ платежемъ по требованіямъ покупателей.

Иконописцамъ и художникамъ изданіе уступается за половинную цѣну, за чѣмъ слѣдуетъ обращаться непосредственно въ Комитетъ попечительства о русской иконописи, С.-Петербургъ, Надеждинская, 27.

96. Реклама-афиша Лицевого иконописного подлинника «Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа» (СПб., 1905). *Частное собрание, Москва.*

97. Спас. Прокопий Чирин. Прорись. Таблица из первого тома Лицевого иконописного подлинника, изданного Комитетом попечительства о русской иконописи.



44. Спасъ изъ „Деисуса", письма Прокопія Чирина,

(табл. 43—45), л. 184, Сійск. Лиц. Подл.



72. Образъ Ангела Хранителя,

л. 368. Сійск. Лиц. Подл.



98. Ангел-хранитель. Прорись. Таблица из того же Лицевого подлинника.

99. Икона «Ангел-хранитель». Москва. В.П.Гурьянов. 1912. *Музей истории религии, Петербург.*

жения прочих святых предполагали напечатать «по несколько в одной таблице (не более четырех)» (ИКП, вып. 2, 1903, с. 39–41).

Как известные древнерусские подлинники, так и подлинники, принятые в созданном в 1859 г. классе православного иконописания Академии художеств, поставленным целям комитета, каза-

лось, на первых порах не отвечали. Строгановский подлинник был без раскраски, его считали «однообразным», «сухим» и вообще «невысокого достоинства». В Сийском подлиннике было много превосходных образцов старинной иконописи известных мастеров; однако он также был без раскраски и без той «системы иконографии» и «художественного единства», к которым, видимо, стремились члены специальной комиссии (Покровский, 1899, с. 15).

По сути, по тем же причинам отвергались академические подлинники основателя класса православного иконописания Академии художеств князя Гр. Гагарина — «Изображения из Св. Евангелий в свободных подражаниях древнейшим источникам», а также изданные Московской синодальной типографией на 48 листах Святцы, составленные академиком Солнцевым и одобренные Синодом. В первом, как считали, свободно перерабатывались сюжеты почти произвольного набора источников: ватиканского Менология Василия II, равеннских и киевских мозаик, миниатюр Галатского Евангелия XII в., Парижского кодекса Григория Богослова и т.д. По замечанию Н.В. Покровского, здесь не было «единства и строгой последовательности». Изданные же на листах Святцы Солнцева использовались иногда в храмах как иконы, а также в качестве образцов для иконописцев. Подлинник Солнцева признавали лучшим: в нем видели «следы историко-археологических направлений в костюмах и отчасти в типах», «попытку придерживаться русского старинного стиля, не жертвуя иконописной красотой». Однако не подходил масштаб издания, а также такие его «недостатки», как «шаблонный характер типов», «запутанность в костюмах» и т.п.

При подготовке нового подлинника была поставлена проблема «истинного вида» святого. Разнообразие типов одного святого и шаблонность типов разных святых всегда расценивали аргументами протестантов против иконопочитания (подробнее см.: Михальский, 1989, с. 159). Теперь на них пытались ответить научно выверенным анализом. Так, Н.В. Покровский полагал, что в старых подлинниках рекомендации «одинаковых подобий» святых (например, ссылки на «подобие Георгиево», «подобие Николая Чудотворца» и т.п.) обусловливались необходимостью краткого описания, а также отсутствием представления об «истинном виде святого». Поэтому шаблонные типы святых подлинника Солнцева вредили, по его мнению, «художественному разнообразию и ослабляли одно из главных требований живописи — "природу" изображения» (Покровский, 1899, с. 17–19).

Однако материалы специальной комиссии показывают, что при выработке «единого церковного стиля» данная проблема не представлялась четкой: попытки ее решения несли на себе вкусы времени и отражали современный уровень археологической науки о древностях. Существенно, что она выдвигалась, видимо, в контексте той трактовки обожения, о которой мы говорили выше: она сопря-

галась прежде всего с проблемой «чистоты» православного образа и его особого литургического качества, что проявилось, в частности, при обсуждении включения в подлинник «фряжских писем».

Против «фряжских» икон высказались Н.В. Покровский и отчасти Н.П. Лихачев. Единственно возможным для иконописи Покровский считал «строгий церковный стиль». Применение технических приемов живописи в иконе «парализовало», по его мнению, религиозное чувство молящегося, «отвлекало его мысль в область ежедневной действительности и эстетических наслаждений». Задача передачи «исторически реального» облика святого не могла служить оправданием «живописного» подхода. Исторический облик святого реален, но не стоит забывать, убеждал исследователь, что зачастую этот облик складывался из случайных отрывочных замечаний в житиях, устных рассказов лиц, знавших святого при его жизни, и т.п. Отсюда «реальное» в иконе должно было нести на себе печать «идеального» (подробнее см.: ИКП, вып. 1, 1902, с. 71–82).

Н.П. Лихачев также предлагал «воздержаться от воспроизведения "фрязи"», хотя допускал выделение «фряжских писем» в отдельные выпуски. При этом он настаивал на различении «фряжских писем» и картин на религиозные темы. «Фрязью» он предлагал считать только применение живописной техники в изображении ликов и пейзажа в иконописи XVII в., а также фряжскую манеру «низшего слоя» иконописцев XVIII в., названную старообрядцами «петровскими письмами». «Комитету предстоит прежде всего определить, — заключал Лихачев, — *характер* (курсив автора. — *О.Т.*) имеющего быть изданным Подлинника — следует ли в нем ограничиться чистой иконописью или воспользоваться снимками с хороших образцов XVII в., написанных фряжской манерой» (ИКП, вып. 1, 1902, с. 44).

В результате дискуссии было решено включить в подлинник произведения «новогреческой» иконописи XVII в. только «по выбору», уделив основное внимание спискам с чудотворных и особо чтимых образов, на чем, в частности, настаивал Н.П. Кондаков. Списки и копии с чудотворных «фряжских» икон должны были специально проверяться по фотографии.

На заседании 3 января 1902 г. комиссия уточнила цель подлинника, которая теперь заключалась в том, чтобы «служить равно как народному мастерству или ремеслу иконописания, идущему издревле, так равно и русскому искусству в его применении к делу церковного украшения иконами, стенными росписями, иконостасным убранством и самой религиозной живописи». Поэтому в подлиннике решили воспроизвести образцы как византийской, так и древнерусской иконописи, включая фрески, миниатюры, мозаичные иконы, старинные прориси, «переводы» и т.д.

Это в полном смысле слова грандиозное издание планировалось в нескольких томах, каждый из которых должен был состо-

ять из основной части, или собственно руководства по иконному делу, и отдельного атласа снимков с древних образцов (ИКП, вып. 1, 1902, с. 26–27; см. также: СР ГРМ, ф. 122, ед. хр. 73, л. 41).

* * *

В подготовке издания иконописного подлинника бóльшая часть работы проводилась Н.П. Кондаковым. Уже в декабре 1902 г. им были представлены образцы копий икон, выполненные иконописцем О.С. Чириковым в Новодевичьем монастыре, а также шесть образцов цветных автотипических таблиц с исполненных копий и 44 таблицы с иконописных прорисей. Последние были исполнены иконописцем Д.И. Богдановым в основном с листов Сийского иконописного подлинника. В целом предварительные работы по изданию подлинника заключались в исполнении копий ведущими московскими иконописцами — в прошлом выходцами из Мстеры — О.С. Чириковым, М.И. Дикаревым, В.П. Гурьяновым и А.Я. Тюлиным (Тренев, 1903, с. 15)*. Для этого комитетом были тщательно отобраны знаменитые чудотворные и наиболее древние иконы московских соборов, церквей и монастырей. Так, копии исполнялись в московских Успенском и Благовещенском соборах, в Новодевичьем, Спасо-Андрониковом, Никольском единоверческом и Новоспасском монастырях, в молельнях Преображенского кладбища, в ризнице Троице-Сергиевой лавры, а также в ярославских церквах. Кроме того, было сделано несколько копий в иконном собрании Третьяковской галереи, в Румянцевском музее, в Русском музее императора Александра III в Петербурге. Всего было исполнено 28 копий темперными красками на иконных деревянных досках. В свое время работа Д.А. Ровинского «Обозрение иконописания в России до конца XVII в.» была запрещена митрополитом Филаретом (Дроздовым) лишь за то, что в ней упоминались древние иконы старообрядческих собраний. В эпоху Николая II Н.П. Кондаков мог уже свободно отбирать памятники из церквей и молелен Рогожского и Преображенского кладбищ не только для исследования, но и для воспроизведения их в официальном издании лицевого иконописного подлинника.

В результате всей этой огромной работы комитет успел издать только первый том лицевого иконописного подлинника — «Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа». В новом официальном подлиннике довольно отчетливо отразилась ориентация на московскую культуру XVII в. Несмотря на некоторые разногласия, о которых мы упомянули, в него, в частности, вошли листы Сийского лицевого подлинника из собрания Г.Д. Филимонова с переводами «строгановских» мастеров и изографов царя Алексея Михайловича (Прокопия Чирина, Симона Ушакова и др.), лист «из частного собрания мстерских переводов» и т.д. Особое внимание было уделено образу ангела-хранителя (Кондаков, 1905, № 70–72). Издание вышло в 1905 г. и помимо историче-

*По сравнению с другими иконописцами поставщик двора В.П. Гурьянов принимал, видимо, наиболее активное участие в издательской деятельности. В частности, им были подготовлены: «Переводы с древних икон, собранные иконописцем В.П. Гурьяновым. Текст А.И. Успенского» (М., 1902); «Лицевые Святцы XVIII века Никольского единоверческого монастыря в Москве. 24 таблицы фототипий. Издание иконописца В.П. Гурьянова» (М., 1904); «Иконы Спасителя письма Симона Ушакова» (М., 1907); «Икона явления Божией Матери Преподобному Сергию, писанная на гробовой доске Преподобного, сопутствовавшая войскам в русско-японской войне» (М., 1907); «Сказание о Блаженной Великой Княгине Евдокии, во иноКинях Евфросинии» (М., 1907) и некоторые другие. В.П. Гурьянов получил также известность своей расчисткой в 1905 г. «Троицы» Андрея Рублева в Троице-Сергиевой лавре. См.: В.П. Гурьянов. Две местные иконы св. Троицы в Троицком соборе Свято-Троицкой Сергиевой лавры и их реставрация (М., 1906).

ского и иконографического очерка Н.П. Кондакова содержало объемный атлас таблиц. Иконописцам и художникам подлинник продавался в половину цены*

*К 1913 г. был подготовлен второй том подлинника — «Иконография Богоматери», — состоявший из собрания 117 прорисей, 7 цветных таблиц и 21 фототипии с изображениями самых известных чудотворных икон Богоматери. На заседании комитета 18 марта 1913 г. отмечалось, что «прориси воспроизведены в натуральную величину, дабы иконописцы могли ими пользоваться непосредственно, переводя рисунок на изготовленную для икон доску» (ИКП, вып. 3, 1916, с. 38).

УЧЕБНЫЕ МАСТЕРСКИЕ: МОДЕЛЬ «ПРОСВЕЩЕННОГО» ИКОНОПИСЦА

В 1902 г. комитет открыл учебно-иконописные мастерские в Палехе, Мстере, Холуе и селе Борисовке Курской губернии. В духе либерального гуманизма XIX в. в них обучали и воспитывали новое поколение «просвещенных» иконописцев. Разработанная в соответствии с православной утопией модель «образованного» мастера (Кондаков, 1901, с. 62–63) предполагала довольно серьезную по тем временам перестройку системы морального воспитания и профессионального обучения.

Если в Палехе иконописная школа была создана впервые, то в Холуе и Мстере иконописные школы существовали с 1880-х годов. Они возникли в русле той либеральной политики духовного просвещения народа, которую проводил в эпоху Александра III К.П. Победоносцев. По наблюдению Г. Флоровского, ее главными пунктами были религиозно-моралистическая влиятельность и «простая вера», точнее — «сдвиг» и «снижение» веры «до уровня безотчетных чувств и благочестивых настроений» (Флоровский, 1981, с. 422). Казалось, что для «просвещения» народа вполне было достаточно заботы правительства и Синода о строительстве благообразных сельских храмов, усиления церковной благотворительности и материальной помощи духовенству, основания церковно-приходских школ и издания благочестивых «простых» книг, наконец, улучшения народного иконописания, которое должны были взять на себя местные братства совместно с земствами и министерством народного просвещения.

Первые иконописные школы в Мстере и Холуе возникли при содействии Владимирского Братства св. Александра Невского. Особенности учебной программы школ в целом соответствовали общим целям братств, открытых по всей России еще в 1860-е годы. Как следовало из их уставов, братства должны были служить «нуждам и пользам православной церкви, противодействовать посягательствам на ее права со стороны иноверцев и раскольников» и содействовать религиозно-нравственному просвещению народа, а также строительству и украшению храмов. В уставе Владимирского Братства был и параграф о содействии открытию образцовых иконописных мастерских (ВГВ, 1866, № 44).

Принимавший активное участие в основании и деятельности братских школ в Мстере и Холуе И.А. Голышев оставил целый ряд интересных публикаций и писем, поясняющих, что дело «просвещения» суздальских иконописцев держалось более на общих идейных декларациях либеральной политики правительства и Си-

нода, нежели на реальных возможностях. Владимирское Братство было неспособно не только серьезно руководить какой-либо системой обучения, но даже финансировать школы (ВГВ, 1881, № 8, И.А. Голышев. «О рисовальных школах для улучшения иконописания в Вязниковском уезде»). Братство, видимо, осуществляло минимальный контроль, пыталось распространять среди иконописцев литографированные образцы и помогало продавать иконы учебных мастерских в своем магазине. «Пользуясь Вашим согласием распространить между местными иконописцами рисунок Рождества Христова строгановского письма, — сообщал один из руководителей Братства в письме к И.А. Голышеву, — имею честь препроводить при сем 100 экземпляров сказанного издания. При этом продажную цену каждого экземпляра прошу Вас назначить 10 коп. и собранную затем сумму 10 руб. выслать в Совет Братства». Судя по следующему письму, Братство планировало распространить и Святцы Солнцева. В связи с этим И.А. Голышев уведомлялся, что «предпринято издание не картинок, но лицевых подлинников с известных древних икон, хранящихся в древних храмах России и Востока или в Музее христианских древностей при Императорской Академии художеств с целью доставить иконописцам возможно дешевые образцы, во всем соответствующие требованиям православной церкви» (ВОГА, ф. 604, оп. 1, ед. хр. 143, л. 1–3).



100. Василий Тимофеевич Георгиевский. Фотография 1900-х годов.

В русле той же политики при Владимирском Братстве в 1886 г. создается церковно-исторический и археологический музей; его целью было увеличение профессиональных знаний учащихся иконописных школ и «обличение раскольнических заблуждений».

Судя по довольно подробной статье В.Т. Георгиевского* о братской иконописной школе в Холуе, опубликованной в 1899 г., программа профессионального обучения сельских иконописцев в упрощенном виде отражала программу класса православного иконописания Академии художеств. Как подчеркивалось в документе, класс был основан в 1859 г. «для устранения произвола художников», занимавшихся «столь важным для отечества» иконным делом «без исторической верности и надлежащего изящества» (Петров, 1866, с. 258–259). После того как в 1892 г. заведующим школой стал выпускник Академии художеств Н. Харламов, а ее попечителем — вице-президент Академии И.И. Толстой,

*В 1902 г. В.Т. Георгиевский был назначен уполномоченным Комитета попечительства о русской иконописи по надзору за учебно-иконописными мастерскими в Палехе, Мстере и Холуе.

сельские учебные классы быстро наполнились гипсами, анатомическими рисунками и прочими пособиями, характерными для академического преподавания. Новый настоятель школы пытался привить своим ученикам навыки сочетания «правильной анатомии» с «основами православной иконографии», а также общие суждения об иконе как «предмете благоговейного чествования» (Георгиевский, 1899, с. 859–860).

Выполненные Н. Харламовым иконы для иконостаса местной холуйской церкви представляли собой типичный пример академической религиозной живописи 1880–1890-х годов, и в частности *(илл. 101)* икон и росписей храма Христа Спасителя в Москве, отражавших формулы романтической эстетики, по которым пытались соединять принципы «западной иконографии» с «духом» памятников византийского и древнерусского иконописания.

Одним из важных, на наш взгляд, моментов обучения явилось внедрение в народное иконописание и народный религиозный опыт нового типа Господа Вседержителя, выполненного Н. Харламовым для храма-памятника Воскресения Христова на Екатерининском канале в Петербурге. После убийства Александра II в 1881 г. в народе усилился его культ как царя-освободителя и великомученика: храм Воскресения Христова получил в народе название церкви Спаса на Крови, одновременно во множестве заказывались посвященные императору иконы*. На Распятиях появились изображения сцены смертельного ранения императора — взрыва бомбы на Екатерининском канале (*илл. 164*); литографированные изображения Александра II в гробу часто ставили рядом с иконами в «красном углу» комнат, о чем можно судить хотя бы по известной картине М.В. Нестерова «Домашний арест» (1883 г.; ГТГ). Перевод на народную икону образа купольного Вседержителя храма Спаса на Крови еще больше усиливал в опыте мистическую инверсию страданий Христа и императора (ср.: Флайер, 1994, с. 185–186, 191–192). Эти соображения подтверждают довольно многочисленные ученические копии со специально выполненной Н. Харламовым иконы-образца.

*Происходящая из Холуя икона «Собор архангела Михаила с избранными святыми» была, судя по надписи, заказана в 1885 г. «в память мученической кончины царя освободителя императора Александра II Николаевича», а также по случаю 25-летия освобождения крестьян. *Цв. табл. 43.*

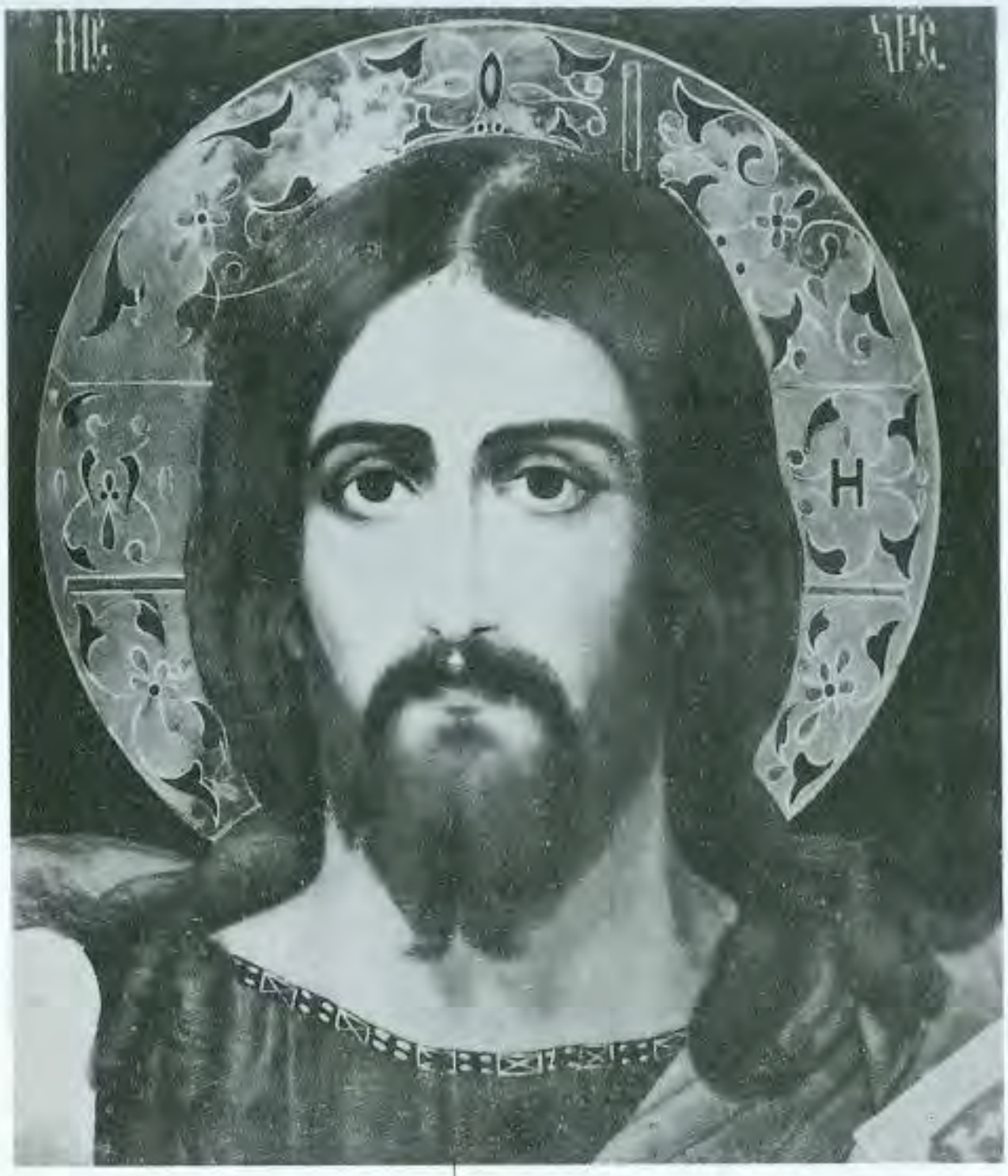
* * *

Несомненно, новые мотивы лежали в основе учебно-иконописных мастерских комитета. Копирование в них образа купольного Вседержителя Владимирского собора в Киеве символически передавало «мессианский» аспект «русской идеи» и официальной православной утопии начала XX в.: по своей идейной программе, выполненные в канун девятсотлетнего Крещения Руси, росписи уясняли харизматичность национального опыта и откровение в нем, по словам самого В.М. Васнецова, «образа Мирового Христа». В коллективном сознании новая икона Вседержителя как бы накладывалась на старые и традиционные нормы, что подтверждали те инновации в системе обучения, которые отличали комитетские учебно-иконописные мастерские от прежних.

Главной среди них было создание классов *традиционного иконописания,* преподавание в которых вели местные мастера-иконописцы. Из сообщений «Владимирских губернских ведомостей» мы узнаем, что «в иконных классах учеников знакомили со всеми древнерусскими пошибами — греческим, новгородским, строгановским и фряжским. Курс иконописания заканчивался сообщением сведений о фресковой стенописи и реставрации древних икон» (ВГВ, 1905, № 8).



101. Благословение детей.
Н.Н. Харламов.
1890-е гг.
Икона из Троицкой церкви в Холуе.
Музей холуйского искусства, Холуй.



102. Господь Вседержитель. На обороте надпись: «Писал ученик А. Соловьев в Холуйской иконописной школе, 1895 года». *Государственный Эрмитаж, Петербург.*

«Исторические стили», выработанные ранее в классе православного иконописания Академии художеств, отодвигались теперь на задний план: их замещала та система древнерусских школ и пошибов, которая была принята среди старообрядцев-старинщиков. Об этом говорят сохранившиеся иконы-образцы и материалы заседаний комитета (*илл. 104, 105, 110, 111; цв. табл. 60*) (см.: ИКП, вып. 3, 1916, с. 13). Большое значение имело также открытие в начале XX в. большого количества памятников древнерусской живописи. Так, известная икона середины XIV в. «Борис и Глеб» из собрания Н.П. Лихачева, отреставрированная в мастерской М.О. и Г.О. Чириковых в 1908 г. и опубликованная в 1914 г. в первом номере нового сборника «Русская икона», была, судя по всему, скопирована как образец для учебных мастерских комитета (*цв. табл. 61*). «Значение этой иконы, — писал П.И. Нерадовский, — нельзя определить несколькими словами уже потому, что она представляет собой совершенно единичное явление среди известных памятников древнерусской живописи» (Нерадовский, 1914, с. 63). В увядающее ремесленное искусство комитет не только внедрял последние достижения реставрации*, но и стремился возродить в массовом иконном деле подлинный средневековый художественный

*В частности, с этой целью было предпринято издание материалов по реставрации древних икон. Расчищенные М.О. и Г.О. Чириковыми иконы из церкви Спаса на Бору были опубликованы в первом выпуске «Материалов по иконографии» — «Иконы московского придворного собора Спаса на Бору». СПб., 1913. (О подготовке издания см.: ИКП, вып. 3, 1916, с. 58–60.)



103. Господь Вседержитель. Палехская учебно-иконописная мастерская; А.В. Хохлов. 1911. Икона-копия с росписи В.М. Васнецова главного купола Владимирского собора в Киеве. *Музей палехского искусства, Палех.*

язык иконы, стремился «вернуть» православной иконе то место в культуре, которое она занимала в допетровские времена.

Одновременно была поставлена цель преодолеть разделение иконописцев на «личников» и «доличников». От «просвещенного» иконописца ждали умения писать всю икону самостоятельно, от начала и до конца. Икона «Борис и Глеб» могла служить ответственным образцом и в этом смысле. «Рассматривая приемы накладывания красок, — объяснял П.И. Нерадовский, — мы пришли к выводу, что икона эта написана одним мастером и не может считаться работой мастерской: описи, пробела, плавки, уборка орнаментом — все в иконе написано одной искусной рукой, и цвета подобраны и облюбованы глазами одного писца» (Нерадовский, 1914, с. 70). «Самым идеальным типом иконописца, — вспоминал позднее Н.П. Кондаков о задачах обучения в мастерских комитета, — был мастер, работающий сдельно с одним или двумя подмастерьями и способный писать икону один» (Кондаков, 1927, с. 75). Судя по иконам-образцам палехской мастерской, упор делался на технических навыках «раскрытия» «личного» и «доличного» изображения (*илл. 109*), а также на умении «знаменовать» и копировать старую икону самостоятельно,

Новые иконописцы должны были возродить язык древнерусской живописи; в сельских школах Комитета попечительства о русской иконописи был использован опыт старообрядческого иконописания и знаточества.



104. Икона-образец «Апостолы Петр и Павел». Холуйская учебно-иконописная мастерская. Ф. Грязнов. 1915. *Музей истории религии, Петербург.*

без помощи «перевода» (*илл. 108*). Ученик должен был суметь нарисовать икону по клеткам до того, как он начнет работать красками. Именно для этого его одновременно обучали навыкам академического рисования и живописи, которые преподавались в сочетании с уроками по церковной археологии и богословию. Во «Временном положении об учебных иконописных мастерских», утвержденном лично Николаем II 21 марта 1902 г., отмечалось, что для этих целей при школах создаются музейные коллекции и библиотеки, в которых можно было бы найти сохранившиеся образцы византийского и русского искусства прошлых столетий, фотографии, копии и рисунки образцов религиозного искусства, все издания, касающиеся церковного искусства, и многое другое (подробнее см.: ИКП, вып. 2, 1903, с. 29—36).

105. Пантелеймон. Холуйская учебно-иконописная мастерская. П.В. Пурецкий. 1915. *Музей холуйского искусства, Холуй.*



Стремясь воспитать «идеальный тип» мастера и возрождая средневековые навыки ремесленного труда, деятели комитета основывались на неоромантических концепциях (что, кстати, отдаленно напоминает начинания Уильяма Морриса) и той философско-эстетической системе Академии художеств, которая постепенно эволюционировала согласно вкусам официальных кругов. Если воспользоваться наблюдениями И. Бессонова, задачи академического церковного искусства начала XX в. сводили к трем «элементам». Первый «элемент» заключался в «воплощении в линиях и красках общечеловеческих и индивидуальных черт того или иного святого»; второй — в необходимости идеализации модели, в придании «земным формам оттенка небесного»; наконец, третий — в преемственно-

106. Иконный штамп Холуйской мастерской Комитета попечительства о русской иконописи.



сти художественного творчества и следовании «прежним образцам». Считалось, что для успешного осуществления первого и третьего элементов необходимо серьезное знание церковной и гражданской истории, археологии и житий святых, а для осуществления второго — «религиозная настроенность автора, чуткость к религиозному переживанию» (Бессонов, 1914, с. 86–87).

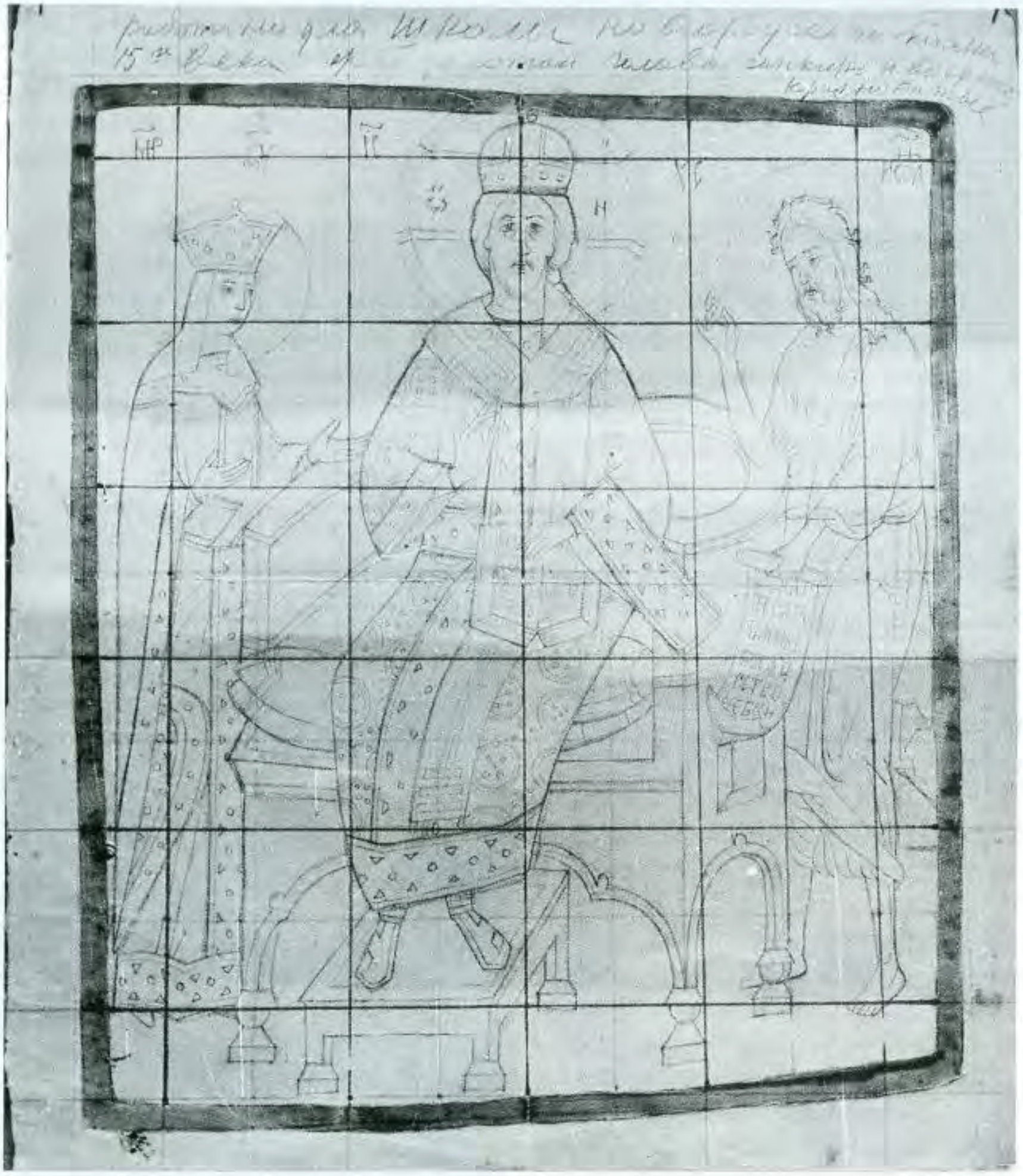
Не случайно, что выполнение этих канонов в контексте общей идейной программы должны были обеспечить выпускники Академии художеств, назначенные заведующими всеми тремя школами (они же преподавали рисование и живопись)*, а также довольно строгая и централизованная система надзора за учебным процессом. Параграф 10 «Временного положения об учебных мастерских» предполагал назначение «особо уполномоченного лица за учебными иконописными мастерскими» (ИКП, вып. 2, 1903, с. 32). Судя по архивным материалам, заведующие мастерскими были обязаны представлять руководству комитета частые и подробные отчеты о ходе обучения с приложением образцов работ учеников. Они же собирались на местные съезды, обменивались опытом и согласовывали ход учебных занятий с идейной программой комитета (СР ГРМ, ф. КПРИ, д. 52, л. 4).

Деятельное участие в работе комитета В.М. Васнецова, копирование работ которого в живописных классах подтверждают иконы-образцы, говорило о разноплановых, но внутренне взаимосвязанных задачах. Массовой народно-ремесленной культуре давалось «задание» тиражировать на низовом уровне достижения национальной живописи (*илл. 103; цв. табл. 59*). В уставе учебно-иконописной мастерской, основанной комитетом в селе Борисовке, отмечалось, что артель, не преследуя «чисто коммерческих целей», принимала заказы и могла «воспроизводить в точных копиях наилучшие образы древнего письма и картины известнейших новых церковных художников» (Учебная иконописная мастерская, 1909, с. 9). Это отчасти подтверждает и икона-образец «Иоанн Богослов», выполненная палехским иконописцем В. Хохловым (*илл. 112*). При желании в ней угадывается сочетание как бы обобщенного образа русского художника, которому, как полагал



107. Групповой портрет иконописцев и преподавателей мастерской Комитета попечительства о русской иконописи в Холуе. Сидят: Г.И. Титов, М.Ф. Витов, Я.П. Пономарев, Г.М. Голубев, Ф.К. Малинин. Стоят: Н.П. Федосов, М.П. Кудин. Фотография 1908 г. *Архив Музея холуйского искусства, Холуй.*

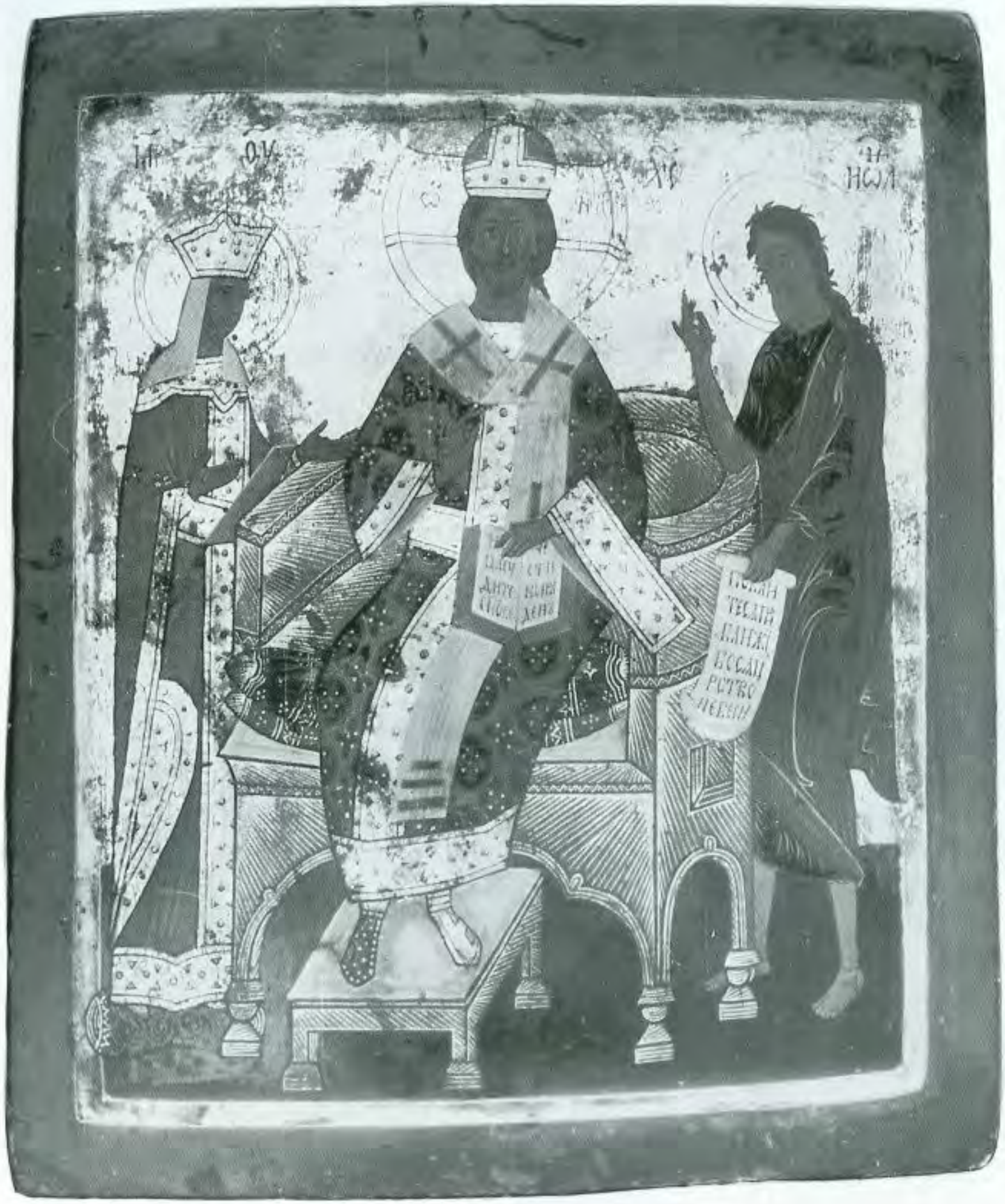
*Так, заведующим Палехской учебно-иконописной мастерской был назначен художник Е.И.Стягов, а класс иконописания возглавили местные мастера М.П. Парилов и И.А. Сафонов (ИКП, вып. 2, 1903, с. 71).



108. Образец подготовительного рисунка по клеткам и икона «Спас Великий Архиерей» («Царь царем, или Предста царица»), исполненные И.М. Бакановым для класса традиционного иконописания в Палехской учебно-иконописной мастерской. 1912.
На лицевой стороне рисунка надпись: «Работано для школы, Новгородского письма 15-го века, фон золотой, головы санкирь и вохрение красноватое».
Частное собрание, Палех.

В.М. Васнецов, надлежало в XX в. «открыть» новую икону «Мирового Христа», с местной народной традицией почитания Иоанна Богослова как покровителя иконописного мастерства. Мы уже упоминали, что еще в середине XIX в. ученики суздальских сел в течение 5–6 месяцев писали только икону Иоанна Богослова, образ которого, как полагали, помогал иконописцу осознать свою особую миссию в деле распространения учения Христа. В данном семиотическом наложении новая иконография Иоанна Богослова могла нести глубоко символический смысл: ученикам предлагалось тиражировать принципиально новую икону-идею, в которой средневековое благочестие иконописного ремесла сопрягалось с религиозной миссией русского живописца.

Забота о личном благочестии и моральном облике мастера являлась одной из главных задач учебно-иконописных мастерских. Возрождался не только средневековый художественный язык иконы, но и средневековая нравственно-религиозная модель иконописца. Ориентация на Стоглав недвусмысленно прозвучала при открытии школы в Палехе, церемонию которого постарались как можно торжественнее окутать духом старого благочестия. Говоря о высоком призвании иконописца, уполномоченный комитета В.Т. Георгиевский подробно цитировал 43-ю главу Стоглава, с ее известными мотивами сакрализации иконописца, которого долж-





109. Икона-образец «Богоматерь Владимирская и Иоанн Богослов». Палехская учебно-иконописная мастерская. И.А. Варварин. 1903.
Музей палехского искусства, Палех.

ны были почитать «паче простых человек». В его отчете подчеркивалось, что, *«согласно учению Стоглава»*, ученики были «достойно приготовлены к вступлению в учебную мастерскую посредством исполнения христианского долга поста, исповеди и св. таин причастия» (курсив мой. — *О.Т.*). Само открытие символично происходило 22 июня, в праздник Нерукотворного Спаса, т.е. первой исторической моленной иконы, чудесно оставленной, по преданию, самим Христом. В местном Крестовоздвиженском храме было совершено праздничное богослужение в честь Нерукотворного образа, на котором после полиелия ученики прикладывались к иконе Христа. После литургии от храма до здания школы был совершен крестный ход с иконами, которые «несены были самими детьми». Когда иконы были установлены в помещении школы, местный священник И. Рождественский произнес речь, в которой излагались «огромное значение для христиан святых икон», история палехской иконописи, а также правительственные заботы по ее возрождению (ИКП, вып. 2, 1903, с. 50–52).

В XVIII–XIX вв. традиция сакрализации иконописца не угасала в старообрядческой среде. То, что она оказалась в поле внимания официальной культурной политики Николая II, вполне отвечало произошедшим переменам и настроениям времени. Можно допустить, что им же отвечала публикация в 1903 г. иконописного подлинника *сводной редакции* известного старообрядческого собирателя и торговца иконами и рукописями С.Т. Большакова. Во вводной части подлинника, вышедшего под редакцией А.И. Успенского, в наиболее полном составе были подобраны средневековые тексты о религиозно-нравственном облике мастера: из старописьменной Кормчей, 43-й главы Стоглава, старообрядческих вопросно-



110. Архангел Михаил. Икона-образец ярославской школы XVII века. Палехская учебно-иконописная мастерская. И.М. Баканов. 1912. *Музей палехского искусства, Палех.*



111. Икона-образец «Покров». Палехская учебно-иконописная мастерская. И.М. Баканов. 1912. Подписана: «Копия с новгородской иконы XV века. И.М. Баканов». *Музей палехского искусства, Палех.*

ответных сочинений и т.п. Обращает на себя внимание и сделанное С.Т. Большаковым посвящение подлинника: «Принятие Государем Императором под свое державное покровительство русского иконописания возбуждает верноподданнические чувства благодарности Его Императорскому Величеству во всех, кому дороги заветы священной русской старины и древнерусского искусства. Мы все надеемся видеть поворот в современном русском иконописании к древним, освященным веками образцам. Вот почему мы посвящаем настоящее издание памятному и знаменательному для нас событию — принятию Государем Императором отеческих забот о развитии нашей иконографии» (Большаков, 1903, с. 1)*.

Одновременно усиливался надзор за иконописцем. В постановлении Синода от 11 мая 1901 г. указывалось, что нередко в продаже встречались изображения, «написанные в неприличном виде — карикатурно, как, например, изображения древних святителей в современных орденах и со свитками, на которых вместо священных текстов помещены рекламы литографий и иконописных мастерских» (ВЕВ, 1906, № 34). В 1900 г. была опубликована работа Н.В. Покровского «Очерки памятников христианской иконографии и искусства», в которой выражалась точка зрения о целесообразности установления на Стоглаве контроля за мастером со стороны духовенства, которое было более способно, по мнению ученого, установить адекватность образа церковному преданию (Покровский, 1900, с. 305; см. также: Успенский Д., 1906, с. 14).

Не менее примечательны намерения комитета возродить монастырское иконное дело, взяв за образец процветавшую с 1880-х годов иконописную мастерскую русского монастыря св. Пантелеймона на Афоне, заполонившую своими иконами русский рынок рубежа веков. Иконописец-монах, по идее, давал бы пример бла-

*Спустя два года увидела свет работа «Изображения Богоматери. Издание С.Т. Большакова, под ред. А.И. Успенского» (М., 1905).



112. Иоанн Богослов. Палех. Василий Хохлов. 1901.
Музей палехского искусства, Палех.

гочестивого отношения к ремеслу иконописцам-мирянам. Монастырские, городские и деревенские иконописные мастерские работали бы как единый «организм», проникнутый духом обновленного православия*. Помимо Палеха, Мстеры, Холуя и села Борисовки, учебно-иконописные мастерские планировалось создать в Киево-Печерской лавре, Казани, Санкт-Петербурге, в Соловецком монастыре, в Новом Афоне и даже в Иерусалиме. Для устройства мастерской в Новоафонском монастыре комитет обращался к экзарху Грузии и к настоятелю монастыря св. Пантелеймона на Афоне с просьбой об открытии там отделения святогорской иконописной мастерской «для потребностей Кавказа и юго-восточной России». В Петербурге иконописная школа должна была быть устроена при Александро-Невской лавре (ИКП, в. 1, 1902, с. 26).

*Основателем афонской мастерской считают игумена монастыря св. Пантелеймона архимандрита Макария (Сушкова). В конце XIX — начале XX в. в ней работало около 40 человек.

В функционировании всей этой грандиозной сети немаловажное значение имело возрождение *миссийного* аспекта древнерусского иконного дела. В свое время А. Грабар имел все основания предположить, что в XVI–XVII вв. иконы для православного Московского царства были еще и «инструментом политической игры»: они широко распространялись по всему православному миру и, как правило, активно проникали в те зоны, которые затем присоединялись к империи. Так, после присоединения Поволжья потоки русских икон хлынут в Сибирь. В 1676 г. русская икона окажется даже в пекинской католической капелле. В середине XVII в. все больше «московских» икон появляется в Киеве, Смоленске и Вильно. С другой стороны, в XVI–XVII вв. русские иконы довольно широко распространятся на греко-славянском Востоке, где они символически представят свободное и «незамутненное» православие Москвы (Грабар, 1940, с. 68–69, 76).

Снабжение русских православных миссий иконами — вопрос, который неоднократно обсуждался на заседаниях комитета. Отчасти это было подготовлено деятельностью основанного в 1865 г. Русского Православного миссионерского общества. С 1873 г. именно в праздник Торжества Православия, то есть когда церковь отмечала победу над иконоборчеством и окончательное догматическое утверждение иконы, во всех храмах Российской империи стали читать проповеди Общества (ЭС, т. XIX, с. 446), что на уровне богослужения сообщало русскому миссионерству его традиционную связь с иконой.

На одном из заседаний комитета (15 февраля 1908 г.) А. Дмитриевский, например, настаивал на необходимости открытия мастерской комитета при Русском Православном Палестинском обществе в Иерусалиме и в создании в городе сети иконных лавок, в которых бы продавались иконы комитетских мастерских. Он же предлагал наладить в последних изготовление образов с использованием материалов Святой Земли — кипариса, дуба, галек со

дна реки Иордан и т.п., — что пояснялось потребностью «укрепления» народного благочестия (ИС, вып. 2, 1908, с. 3–11).

В этом же аспекте комитет налаживал сотрудничество со специальной комиссией Синода по постройке в Сибири церквей. Посетивший в октябре–ноябре 1906 г. Тобольскую, Енисейскую и Иркутскую епархии В.Т. Георгиевский докладывал об убогом состоянии там иконописания и «крайней нужде» верующих в иконах. Поскольку «сибирские миссии» не могли ее удовлетворить, на заседаниях комитета обсуждались вопросы о бесплатной посылке икон суздальских мастерских в беднейшие церкви Сибири (ИС, вып. 3, 1909, с. 68; ИКП, вып. 3, 1916, с. 6).

* * *

Учебно-иконописным мастерским комитета предоставили серьезную государственную поддержку не только в плане денежных субсидий, но и в обеспечении государственными заказами. Одним из первых и самых крупных был заказ в связи с канонизацией св. Серафима Саровского. Спустя два года по этому поводу «Владимирские губернские ведомости» писали, что «то тяжелое материальное положение, в котором ранее находились кустари-иконописцы Владимирской губернии, в последние два года значительно изменилось к лучшему. Этому немало способствовало увеличение заказов на иконы, вызванное известным религиозным торжеством в июле 1903 г., а главным образом то обстоятельство, что заказы эти большей частью попадали непосредственно в руки самих мастеров-иконописцев, сплотившихся в артели благодаря содействию Комитета попечительства о русской иконописи» (ВГВ, 1905, № 8).

В 1909–1910 гг. в Холуе был также выполнен пробный заказ Палестинского общества на 30 икон Иерусалимской Богоматери (ИКП, вып. 3, 1916, с. 14). После начала первой мировой войны в Холуе писали огромное количество небольших иконок («листоушек») для солдат русской армии по заказам военного ведомства. Документы сохранили сведения и о бесплатной выдаче икон военно-медицинским учреждениям. Так, в 1914 г. по распоряжению С.Д. Шереметева иконы учебно-иконописных мастерских Палеха, Мстеры и Холуя были посланы в лазарет, располагавшийся в Петербургском Императорском женском педагогическом институте. В основном то были образы Богоматери, Спасителя и русских святых, среди которых обращают на себя внимание иконы Александра Невского, культ которого как патрона русской армии усилился в период войны. Эти «соответствующие цели» сюжеты икон особо оговаривались в благодарственном письме директора института на имя С.Д. Шереметева (СР ГРМ, ф. КПРИ, № 141, с. 2–3).

На Надежденской улице в доме 27 в Петербурге (где располагался сам комитет) был открыт специальный магазин, в котором продавали иконы как выпускников учебно-иконописных мастерских, так и прочих суздальских мастеров; здесь же принимали за-

казы на изготовление икон в Палехе, Мстере и Холуе. Как писали газеты, в лавке комитета иконы принимались «на комиссию от всех мелких кустарей и мастеров Владимирской губернии». Помещая объявления в популярные церковно-просветительские и художественные издания («Новое время», «Ежегодник архитекторов», «Церковные ведомости», «Нива» и др.), комитет старался привлечь общественное внимание к задачам возрождения православного иконописания.

Была создана даже специальная комиссия по делам иконной лавки, материалы которой показывают, что продажа в ней икон, видимо, была как-то связана с ходом учебных процессов. Это косвенно подтверждает, скорее всего, предназначавшаяся для продажи в лавке комитета любопытная икона из фонда Музея истории религии в Петербурге одного из учеников Мстерской учебно-иконописной мастерской; на ее оборотной стороне содержится надпись: «...ученика Мстерской учебной иконописной мастерской Александра Антоновского, вып. 1906–1907 года. 15 руб.».

Подобно созданию сети монастырских, сельских и городских мастерских, в создании сети иконных лавок в крупных городах империи, в которых бы продавали только писаные иконы традиционного стиля и иконы «в стиле Васнецова», комитет предполагал осуществить идею «оздоровления» народного благочестия. В этой связи не случайно, что он же неоднократно обращался к епархиальным властям за содействием в сбыте только «хороших икон» (ВЕВ, 1906, № 19).

* * *

Между тем идея дать чуть ли не каждому православному «правильную» икону не могла исключить необходимости более серьезных реформ в области церковного прихода, положения духовенства и его влияния на прихожан, наконец, в области литургики и церковного самоуправления. При подготовке церковного собора в прессе все смелее высказывались мнения, что забота только об эстетической стороне службы идет в ущерб ее религиозному и нравственному содержанию (см.: Зернов, 1991, с. 92).

«В нашем народе в силу его бедности больше распространяется дешевая "расхожая" икона, и воспитанные в комитетских школах хорошие мастера-иконописцы могут оставаться без работы или должны будут приняться за письмо тех же «расхожих» икон, но для этого не нужно было 4 года учиться в школе», — писала епархиальная газета в 1906 г., имея на то определенные основания (ВЕВ, 1906, № 19). К тому же заменить одну «расхожую» икону на другую далеко не означало серьезного «оздоровления» народного благочестия. В повседневности все обстояло сложнее, и не только на уровне религиозного сознания. Как и руководители братских школ, деятели комитета встретили сопротивление культуры «снизу», для мира которой привносимая система означала уг-

розу нарушения сложившихся ценностей и норм. «Ученость» и «просвещенность» в этих системах явно понимались по-разному: даже изменившие тон и превозносившие успехи комитета владимирские газеты должны были порой отмечать, что «мастера Палеха и Холуя с большим пренебрежением относятся к ученой живописи и художникам и считают себя выше их» (ВГВ, 1912, № 40). Скандальные дела, возникавшие между местными владельцами мастерских и заведующими школ, лишь подтверждают это соображение. В сохранившейся в архивах жалобе на имя Н.П. Кондакова мстерские иконники уверяли его, что выпускники новых иконописных школ — «дипломированные мастера» — «едва-едва годны в ученики», и «дабы не портились дети», настаивали на замене преподавателя живописи Е. Евлампиева, который в свою очередь писал Н.П. Кондакову о своем намерении привлечь к суду А.М. Цепкова и И.В. Тюлина якобы за их клевету (СР ГРМ, ф. КПРИ, д. 52, л. 42—42 об., 79). Антагонизм между настоятелями школ и воплощавшими купеческий разум хозяевами местных мастерских, лишавшихся учеников и подмастерьев, лишь на самом поверхностном уровне показывал утопичность глобальных идейных конструкций. Создание новых «структур» старого ремесла и массового иконописания натолкнулось на сопротивление объективных реальностей.

* * *

Судьба Комитета попечительства о русской иконописи была неотделима от неудавшегося официального религиозного возрождения и церковных реформ эпохи Николая II. Слишком далекая от реального хода истории, грандиозная программа комитета осталась лишь напоминанием об очередной и последней в императорской России попытке оживления в коллективном религиозном опыте умозрительной конструкции «Святой Руси».

{ 3 }

Икона и народная культура

Икона может быть мастерства высокого и невысокого, но в основе ее непременно лежит подлинное восприятие потустороннего, подлинный духовный опыт.

П. Флоренский. Иконостас. М., 1994, с. 71



Коллективная религиозная практика во все времена требовала формирования соответствующей системы понимания и коммуникации. Выше мы постарались показать проявление этой зависимости не только в области норм благочестия, но и в области той сферы, которая эти нормы обслуживала. И благочестие и иконное дело оказались привязаны к исторически строго отобранным знакам, к определенному типу православной лексики. Теперь мы постараемся показать, как в Новое время коммуникативная функция религиозного искусства испытывала серьезное усложнение опытом культуры. Если субъективный религиозный опыт обнаружил тенденцию к отграничению и индивидуализации, то культура в это же время обнаружила прямо противоположную тенденцию — стремление к единству и тяготение к пониманию себя в качестве целого. О том, как эти тенденции все же соприкасались, нам может рассказать художественный язык иконы, анализ формообразования которого мы проведем, сделав тезисно предварительные замечания.

* * *

Существование в императорской России множества разных типов икон говорит не только о сложности русского религиозного опыта, но также о развитии в эту эпоху искусства иконы преимущественно на уровне *низовой народно-ремесленной культуры.*

Начиная со второй половины XVI в. установка официальной православной и католической церкви на укрепление народной религиозности совпала с выделением и расширением сферы массового религиозного искусства. Некогда целостная религиозная художественная культура постепенно начинает расслаиваться на официальную и массовую низовую сферы. Общие процессы обмирщения, усиление народного начала в социально-политической и культурной жизни общества, борьба за «среднего религиозного человека» (Л.П. Карсавин) — все это создавало идейную подоснову для оживления и расцвета низовых форм религиозного искусства как на католическом Западе, так и на православном Востоке.

В свое время П.П. Муратов писал: «По чувству стиля русская живопись занимает одно из первых мест в ряду других искусств. В каждой из его групп, наряду с высшими достижениями, есть плохие и посредственные вещи, стоящие на границе ремесленного. Но заслуживает глубокого удивления то обстоятельство, что даже эти плохие и посредственные вещи не выходят из общего стиля всей группы. Такой стилистической твердости мы не встретим не только в современном искусстве, но даже и в искусстве Возрождения» (Грабарь, ИРИ, т. VI, 1914, с. 28). Выделив «стилистическую твердость» «плохих» ремесленных икон, П.П. Муратов заметил существенную, но не главную сторону многогранной

и сложной целостности. Главный внутренний импульс формообразования в ремесленном слое культуры заключался как раз в противоположном, а именно — в движении и постоянной размываемости границ этой самой «стилистической твердости».

На универсальность законов поэтики народно-ремесленного искусства обратили внимание еще П.Г. Богатырев и Р.О. Якобсон. Отмечая роль в фольклоре «сниженного культурного фонда» («gesunkenes Kulturgut»), открытого немецкой этнографией, они отстаивали тезис «о постоянной диффузии между искусством так называемым "высоким" и искусством народным» (Богатырев, 1971, с. 24, 376). В этом же плане особенно ценными являются наблюдения Б.Р. Виппера о формировании национальных местных стилей посредством взаимодействия генетически различных форм искусства, сделанные ученым в 1930-е годы. Сложные «низовые» образования Б.Р. Виппер описывал с помощью понятия «рустикализации»: «рустикализация» обычно появлялась тогда, когда традиции и элементы стиля переходили или от одной нации к другой, или от одной социальной группы к другой; именно в таких случаях формы искусства всегда обобщались и упрощались, типические черты усиливались (Виппер, 1939, с. 8–9).

В дальнейшем тезис о выделении на грани Нового времени «маргинального» слоя искусства и зыбкости его границ был развит в целом ряде отечественных специальных исследований, значительно расширивших и конкретизировавших эволюцию его художественной структуры и имманентные законы формообразования. С этой целью в научный оборот было введено условное наименование этого слоя «примитив» (Тананаева, 1978; 1979; 1992; Прокофьев, 1983; Софронова, 1983; Островский, 1987, и другие). Относящиеся к нему явления — это «некая материализованная граница, соотношение между большим искусством и фольклором», причем именно эти явления заставляют историка культуры «особенно остро ощущать неразрывность всей сферы художественного производства» (Тананаева, 1978, с. 107).

Замеченная П.П. Муратовым «стилистическая твердость» была связана с религиозной функцией иконы. Между тем универсальные законы формообразования в иконном деле ремесленника очень часто оказывались выше субъективной религиозности. В «маргинальных» слоях искусства художественные формы могли «замораживаться» и «отвердевать», но они же постоянно находились в движении: здесь происходило как «снижение» и примитивизация образцов искусства высокого, так и взаимодействие с художественным фольклором. Мастер-ремесленник не только копировал, но и выступал своего рода творцом форм: «Преобразование принадлежащего к так называемому монументальному искусству произведения в так называемый примитив также является творческим актом. Творческий подход проявляется здесь как в выборе

заимствуемого произведения, так и в его приспособлении к инородным навыкам» (Богатырев, 1971, с. 377).

Отсюда на формальном уровне у нас появляется возможность говорить о привязанности художественного сознания народного ремесленника к ментальному фону эпохи и о преимущественном влиянии на него того или иного типа культуры.

Внимание современных исследователей к проблемам поэтики маньеризма и «низового барокко» и введение в научный оборот при анализе сложных по составу низовых форм искусства таких понятий, как «примитив», «vernacular» (Бялостоцкий, 1976), а также «народный маньеризм» (Т. Добровольский), отнюдь не случайно. Речь идет о поиске глубоко закодированных категорий народного художественного сознания, позволяющих нащупать связи и параллели с, казалось бы, давно минувшими культурными эпохами. В этом плане остается актуальным и известный тезис Арнольда Хаузера, что XVI в. ближе к нашему времени, чем все последовавшие за ним столетия (Хаузер, 1956).

Известно, что классический маньеризм XVI в. предшествовал в Европе искусству барокко. В историографии ему отведена определенная эпоха и набор имен (Аникст, 1976, с. 225–248). Маньеризм представлял собой высокоэлитарное искусство, с тягой к сделанности, совершенству формы и интеллектуализму. Термин «манера», по Дж. Ширмену, предполагает стильность и разрыв с натурализмом: искусство, по мнению маньеристов, должно было служить исправлению природы (Ширмен, 1970, с. 215–216). Между тем, возникнув на исходе средневековья, маньеризм открыл такие законы формообразования, которые во многом оказались созвучными особенностям художественного мышления Нового времени в целом, а точнее — художественного мышления низовых социальных слоев и групп. «Игра» с традиционными формами и тяготение к эклектике, историзм и понимание старого искусства в аспекте его мифологизации — все это, попав как бы в резонанс со спецификой формообразования народно-ремесленных и низовых модификаций высокого искусства, позволяет исследователям приложить к ним понятие «маньеризм», хотя, конечно, более в метафорическом, чем терминологическом смысле. Маньеризм был стилем, открытым во все стороны, в том числе и в сторону «неофициальной» народной культуры (Хлодовский, 1978, с. 131). Более того, с некоторой осторожностью можно говорить, что на определенном этапе принципы маньеризма встретились и переплелись с художественными принципами барокко (ср.: Ширмен, 1970, с. 226), чему в немалой степени способствовало тяготение последнего к «массовой культуре», к популяризации своих религиозных и эстетических идей. Отсюда в низовой нормированной поэтике XVII–XIX вв. мы можем наблюдать самые неожиданные и парадоксальные трансформации таких, например, важнейших категорий художественного мышления маньеризма и

барокко, как орнамент и рама. В этой связи И.А. Голышев не случайно писал об особенности народных миниатюр в русских синодиках XVII в.: «В рамках, орнаментах и буквах замечается строгая верность усидчивого выполнения, которое показывает, что сему делу прилагалось все усердие и старание, не жалея ни времени, ни труда» (Голышев, 1886, с. 1). Иными словами, *орнамент* и *рама* превратились в глубоко закодированные категории художественного сознания народного ремесленника. Его творчество в аспекте заимствования и общей установки на цитирование обнаруживалось преимущественно в *орнаментализме;* именно здесь оказывалось поле притяжения его «усердия», своего рода «орнаментализм» его мышления (ср.: Форссман, 1956, с. 7–30).

При этом необходимо также учесть, что Московская Русь, превратившаяся в начале XVIII в. в императорскую Россию, представляла собой особое историко-культурное пространство по сравнению с Западной Европой. Отсутствие здесь «классических» ренессансных форм и более длительный процесс расслоения культуры на ученую и низовую сферы обусловили усвоение принципов маньеризма и барокко независимо от их генезиса, то есть в плане «отражения», о чем Б.Р. Виппер писал: «Наряду с исключительно богатым репертуаром узорочья чисто местного народного происхождения русские архитекторы в течение почти всего XVII века пользовались мотивами той орнаментальной системы, которая долгое время носила название "позднего Ренессанса", или "Северного Возрождения", и которую теперь принято относить к стилю маньеризма» (Виппер, 1978, с. 20). В процессе усвоения эти принципы формообразования получали особую смысловую нагрузку в контексте национальной специфики сложения новой картины мира, появления нового отношения к человеку, возрастающей роли светского искусства, наконец, в контексте более длительного развития средневековой традиции искусства, к которой относилось старообрядческое иконное дело. Художественное мышление ремесленника, впитав на определенном этапе развития культуры созвучные ему категории поэтики, продолжало с ними работать на протяжении столетий.

* * *

Народно-ремесленная иконопись XVIII – начала XX в. представляет собой огромный и необыкновенно сложный по художественному языку и составу религиозного чувства материал. Для того чтобы посмотреть на этот материал в целом, с точки зрения внутренних механизмов народной культуры, мы условно разделили его на три группы. В первую группу мы отнесли более соответствовавшие новообрядческому благочестию «фряжские» и «живописные» иконы. Их смешанный язык и активное разрушение канона позволяют наиболее отчетливо выявить механизмы

складывания низовых ремесленных форм. Вторая группа — это традиционная, преимущественно старообрядческая иконопись, в которой наблюдается следование средневековому канону и развитие вплоть до начала XX в. поствизантийской традиции. Наконец, к третьей группе условно можно отнести суздальские дешевые «расхожие» иконы для народа, так называемые «примитивы». В них не только интересно прослеживается взаимодействие традиции с художественным фольклором, но и приоткрываются предрасположенности русского благочестия в целом, то есть тот «опыт», о котором и писал П. Флоренский. В этом же аспекте существенно, что знаковая система иконы пронизывала знаковую систему русской народной культуры в целом: избыточная наполненность русского историко-культурного пространства иконами, особая роль икон в народном благочестии не могли не проявиться на уровне формообразования массового светского искусства, то есть на уровне стереотипов художественного мышления народного ремесленника.

I. ВОСТОЧНОЕ И ЗАПАДНОЕ

«Фряжские» и «живописные» иконы XVIII – начала XX в. — культурный пласт с массой переходных вариантов и типов, чутко впитывавших то, что появлялось в верхних слоях культуры начиная с середины XVII в., когда в русскую иконопись хлынуло западное влияние. Здесь у ремесленника всегда был под руками особый «строительный материал», показывающий нам глубокую первооснову «маньеристических» и «барочных» формул его творческого мышления.

В 1861 г. В.П. Безобразов писал, что в палехской мастерской Сафонова «можно найти систематические коллекции картин разных стилей и собрание классических иностранных сочинений по части живописи» (Безобразов, 1861, с. 308). В архивах Сафоновской мастерской, до сих пор находящихся в Палехе, мы обнаружили любопытные остатки тех образцов, которыми пользовались палехские иконники во второй половине XIX – начале XX в. Перед нами — отдельные гравюры из Библии Пискатора (1650, 1674), Вейгеля (1680) и Шнорра (1850-е гг.), вырванные из иллюстрированных изданий и журналов «Старые годы», «Аполлон» и «Золотое руно» репродукции мастеров итальянского и северного Возрождения — Микеланджело, Леонардо да Винчи, Рафаэля, Кранаха и других. Особый пласт образцов составляли фотографии и репродукции западной религиозно-романтической живописи XIX в. — Ф. Иттенбаха, Г. Зинкеля, А. Ноака, Э. Гебхарта, А. Шеффера, Э. Бендеманна и Г. Пфаншмидта.

Наряду с западными образцами активно использовались русские академические образцы: репродукции росписей храма Хри-

ста Спасителя в Москве, альбом Лазовского со снимками росписей и икон В.М. Васнецова и М.В. Нестерова во Владимирском соборе в Киеве. В архивах Белоусовской мастерской сохранились многочисленные фотографии икон Е.С. Сорокина и других академиков, живопись которых, судя по поздним палехским иконам, особо ценилась и старательно копировалась. Наконец, особую группу составляли русские и западные образцы орнамента. Известные издания Г. Гагарина (1887), Ф. Солнцева (1849–1853), В. Стасова (1882; 1872–1887), В. Бутовского (1873), Н. Симакова (1882) дополняли немецкие журналы вроде «Dekorative Vorbilder» и листы серий «Ornamentenschatz. Vorlage» и «Vorlagen für Ornamentmalerei. Motive aller Stylarten von der Antike bis zur neuesten Zeit».



113. Ч. Конельяно. Христос и Фома. Фотография-образец из архива иконописной мастерской Н.М. Сафонова в Палехе. *Частное собрание, Палех.*

При этом существенно заметить, что подобные типы образцов без труда находят свои аналогии в балканских странах, что свидетельствует об универсальности законов формообразования православной ремесленной иконописи Нового времени. Чтобы в этом убедиться, достаточно обратить внимание на «строительный материал» известного болгарского иконописца XIX в. Захария Зографа, который старательно составлял свою книгу образцов, наклеивая в нее гравюры и эстампы с картин Рафаэля, Дюрера, Рубенса, Кранаха, Рембрандта, оригинальные и тиражированные оттиски Жака Калло, Лебрена, Яна Брейгеля, Сальватора Розы и многих других итальянских, французских, голландских и немецких художников (Островский, 1987, с. 73).

Все эти образцы, с одной стороны, говорят нам об активном перемещении в пространство православной иконы знаков «чужой» — католической и протестантской — культуры; с другой — об активном содействии этому перемещению законов формообразования низово-

го, народно-ремесленного слоя искусства. Усваивая эти образцы в отраженном виде, народные ремесленники XVIII – XIX вв. подсознательно следовали «маньеристическим» правилам — установке на цитату — и привлекали целый набор самых разных стилевых тенденций. Жак Буске не случайно назвал маньеризм «ярмаркой вседозволенности», Макс Дворжак — «концепцией всеобъемлющей беспредельности» (Дворжак, 1978, т. 2, с. 95), а Дж. Ширмен — стилем, «не знающим меры, поскольку лежащие в его основе взгляды чуть ли не все являются взглядами других эпох, но только доведенными до предела» (Ширмен, 1970, с. 211). В этой связи подчеркнем, что в поздней ремесленной культуре у этой «вседозволенности» и «беспредельности» появились *свои* правила. Это не только сознательное упрощение, «снижение» и свободное комбинирование, но и *подсознательная* трансляция и трансформация символов предшествовавших культурных традиций.

* * *

В области религиозного искусства как Тридентский собор на Западе, так и Стоглавый собор на Московской Руси на первый план выдвинули дидактические задачи, обусловленные «веком еретиков» — временем необыкновенного религиозного возбуждения и обострения конфессиональных столкновений. Постановления соборов отразили, как мы уже не раз отмечали, поиск путей обновления и укрепления церковной жизни перед лицом «лютеровой угрозы». Теперь подчеркнем, что эти же постановления отразили и особенности католического и православного понимания иконы.

Усиление сотериологического значения моленного образа в «посттридентском» католическом благочестии произошло в ином мировоззренческом контексте, чем на Московской Руси. На Западе оно наблюдалось параллельно дальнейшему развитию традиции схоластики, предполагавшей постижение Бога прежде всего разумом. Рассчитанный на индивидуальные религиозные переживания и чувства маньеристический и барочный католический образ все время находился как бы в тени установки на рациональное объяснение достоверности Бога, что и было возведено в догмат на Тридентском соборе. Последний усилил контроль и строгое отношение к религиозной живописи, что привело к пересмотру отдельных элементов ее художественной структуры на основе разработки идеи личного откровения. Однако моленные образы продолжали традиционно рассматриваться как «украшения храмов» и «библии для простецов», поскольку сохранялась, с точки зрения традиционного православного богословия, догматическая основа их интерпретации — filioque как исходное положение католической триадологии. Согласно filioque, Св. Дух посылается в мир Отцом и Сыном; поэтому и в недрах Святой Троицы Св. Дух (как

ипостась) исходит от Отца и Сына. Тем самым, согласно католической триадологии, план божественного домостроительства переносился во временной план внутритроичного бытия. Как показывают специальные исследования, это предполагало умаление значения иконы в деле обожения человека на пути богопознания: Бог в большей степени познавался посредством разума (ср.: Успенский Л., 1989, примеч. 104, с. 397–398).

Отсюда католическое искусство XVI–XVII вв. в борьбе с протестантскими идеями шло вслед за теологией, которая открывала в нем новые смысловые возможности. Искусство защищало таинства, и прежде всего таинство евхаристии и покаяния: последнее причастие святых и кающиеся святые Петр и Магдалина становятся темами огромного количества религиозных картин. Оно защищало также римскую церковь и культ святых: его излюбленной тематикой становятся престол св. Петра, образ Богоматери и многочисленные сцены мучений подвижников благочестия, пострадавших за свою верность католическому Риму в Англии, Германии, Азии, Африке и Америке. Католическое искусство проникается особой эмоциональной взволнованностью, повинуясь апокалиптическим настроениям и мотивам: коллективная религиозность в определенные моменты концентрируется на теме Страшного суда. Наконец, теология заставляет художников настойчиво обращаться к образам Святого Семейства, св. Иосифа и ангела-хранителя (Маль, 1958, с. 167–199).



114. Ф. Иттенбах. Покров св. Вероники. Фотография-образец из архива иконописной мастерской Н.М. Сафонова в Палехе. *Частное собрание, Палех.*

На Московской Руси, отчасти в ответ на протестантские доктрины, моленный образ получил, как мы убедились, принципиальное историческое «задание», которое основывалось как на византийской теории иконы, так и на византийской религиозно-государственной парадигме: икона была введена в онтологический контекст строительства «царства» особой харизмы. В силу своего обожествляющего начала моленный образ был призван не только «отражать» священную историю, как на Западе, но и активно влиять и

изменять историческую реальность. Однако отсутствие в этом контексте развитой традиции схоластического богословия обусловило то, что с этого времени *именно в иконе* намного активнее, чем раньше, стала происходить умозрительная работа русского религиозного сознания. Это сразу же отразилось на мобильности и подвижности иконографии моленного образа середины XVI–XVII вв. и, в частности, переработке в нем целого круга западных идей и мотивов, имеющих общее с католическим Римом значение. Во множестве появляются новые житийные иконы святых. В небольших аналойного размера образах активно начинают развивать эсхатологическую и экклесиологическую тематику, в которой по-новому стремятся осветить основные догматы христианства. Православной иконографии сообщается та «живописная схоластика», в которой еще дьяк Висковатый верно увидел влияние «латинского мудрования», но был осужден митрополитом Макарием и его окружением как «противник» греческой традиции. Напомним, что в середине XVI в. псковские и новгородские мастера создают новые иконы для домовой церкви русского царя — Благовещенского собора Московского Кремля. К ним относились объединенные темой утверждения новозаветной церкви «Троица в деяниях», «Обновление храма Воскресения» и «Воздвижение Креста Господня»; эсхатологическая тема была выражена в иконе «Страшный суд по Данилову видению и пророчеству»; были также написаны «Верую», «Хвалите Господа с небес», «София Премудрость Божия», «Ты еси иерей вовек по чину Мельхиседекову», «О Тебе радуется», «Что ти принесем, Христе» и другие; наконец, это известная «Четырехчастная» икона, в которой исследователи не раз отмечали заимствования из западной иконографии (см., например: Сарабьянов, 1993, с. 245). Развитие этих сюжетов и особенно «Четырехчастная» икона свидетельствовали одновременно о качественно новом подходе к духовному содержанию моленного образа, который теперь стал мыслиться не столько отражением божественного архетипа, сколько толкованием богословских построений*.

(илл. 182)

На этом фоне существенно еще раз подчеркнуть, что расширение как на Западе, так и на Руси сферы народно-ремесленного искусства активно способствовало расширению сферы сложных иконографических перемещений и стилистических влияний.

Вскоре после Тридентского собора на Западе появился новый тип католической картины Arte Sacra. Ее духовное наполнение и смысловую концепцию исследователи обычно связывают с идеями иезуитов, и в частности с «Духовными упражнениями» Игнатия Лойолы. Подобно небольшой моленной иконе на Московской Руси, в каноне картины Arte Sacra на католическом Западе в конце XVI–XVII вв. тиражируется огромное количество религиозных образов. Их широкое хождение (впрочем, как и массовая распространенность католической и протестантской гравюры) «подмыва-

*Ф.И. Буслаев назвал новые иконы XVI в. «богословско-дидактическими», а развитие их сюжетов в суздальской иконописи XVIII–XIX вв. Н.П. Кондаков рассматривал как «исторический вклад русского народа в христианскую живопись» (Кондаков, 1901, с. 42).

115. Преображение. П.М. Соколов. 1900. Фотография из архива Белоусовской мастерской; на обороте стоит штамп: «Николай Федорович Белоусов». *Частное собрание, Палех.*



ло» конфессиональные границы культур: появилась большая предрасположенность к взаимным влияниям.

Одним из важных элементов композиции картины Arte Sacra было помещение в сакральное пространство образа коленопреклоненного донатора, встречавшееся в западном искусстве и раньше. То же самое можно сказать о католических и протестантских эпитафных образах, на которых мы часто можем видеть одну или несколько преклоненных человеческих фигур, представленных в молении перед изображением Распятия (Бялостоцкий, 1982, илл. 132).

На Московской Руси этот и другие мотивы будут переработаны в рамках иконописного канона: «восточное» и «западное» окажутся в подвижном равновесии. Под влиянием общих умонастроений эпохи известное еще византийской традиции изображение коленопреклоненного донатора получает в новой православной иконографии особое эмоциональное и смысловое содержание.

В конце XVI–XVII в. во множестве появляются новые иконографические типы, в которых изображают мирян или святых, преклоненных перед фигурой Богоматери или Христа, чему одновременно способствует развитие общих для православия и католицизма тем видений и чудес, житийного жанра и особенно богородичной темы. Отсюда, например, в образе Богоматери «Нечаянная радость» мы видим раскаявшегося разбойника, припавшего перед чудотворной богородичной иконой, или же толпы страждущих мирян на иконах Богоматери «Живоносный источник»; на иконах «Спас на престоле» в XVII в. стали изображать припадающих к подножию престола святых Зосиму и Савватия Соловецких и т.д. Иконография Богоматери «Вертоград заключенный» и «Всех Скорбящих Радости» (после 1688 г.), как можно предположить, была отчасти навеяна католической иконографией Богоматери в аллегориях Непорочного зачатия (Иммакулаты), разработанной в западной живописи в XVI – первой половине XVII в., то есть задолго до того, как этот догмат получил в 1854 г. официальную санкцию католического Рима, о чем мы упоминали в первой главе. Испанские и итальянские художники изображали Богоматерь стоящей на облаках, луне, месяце или земном шаре (знаменующем попираемую ее ногами бренность мира), с молитвенно сложенными руками, иногда с ангелами или одной или несколько преклоненными перед ней фигурами. Богоматерь могла быть представлена с зеркалом или лилией в руке; к ее символам Э. Маль относит также вертоград и источник (Маль, 1951, с. 45; илл. 15–21). Эволюция иконописного канона Богоматери «Всех Скорбящих Радости» интересно прослеживается в иконе начала XVIII в. из музея «Коломенское»: икона постепенно превращается в характерную для западной традиции картину на религиозный сюжет.

(илл. 211)

(илл. 116, 117)

(цв. табл. 4)

116. Ш. Пульцоне. Богоматерь «Иммакулата», ангелы, святые и донатор. Последняя четверть XVI века.





Обратим внимание на расширение сферы «земли», изображение фигуры Богоматери и ангелов.

117. Богоматерь «Всех Скорбящих Радости». Москва. Иван Михайлов. 1801. Икона написана с русского образца конца XVII века (цв. табл. 18). *Музей истории религии, Петербург.*

В XVIII–XIX вв., когда в официальной иконописи средневековый канон окончательно разрушается, католическая и протестантская иконография цитируется уже открыто. Наглядный тому пример — икона «Поклонение волхвов» тверского мастера Максима Культепина, в которой мы находим развиваемую в «посттридентской» религиозной живописи концепцию Рождества. Если в Средние века внимание сосредоточивалось на передаче уединенности Святого Семейства, незаметном и тихом приходе Христа в мир, то на грани Нового времени острота и эмоциональная напряжен- *(цв. табл. 31)*

ность переводятся на тот момент, когда Христос впервые узнается людьми; то есть сцена Рождества сливается со сценой Поклонения волхвов (см.: Маль, 1958, с. 185–186). Знавшая это слияние позднесредневековая православная иконография Рождества разрушалась под влиянием западного искусства: Рождество стало изображаться как Поклонение волхвов (ср.: Кондаков, 1911, с. 18–19).

В то же самое время появляется целый круг иконописных сюжетов, представляющих собой вариации западной религиозной живописи: «Коронование Богоматери», «Моление о чаше», образ благословляющего Христа со сферой (католический тип «Salvator Mundi»), иконописные вариации картин Рафаэля «Мадонна на тро-
(илл. 151) не» и «Архангел Михаил»; «Христос в терновом венце» и «Архангел Михаил» Гвидо Рени; наконец, копии немецкой, французской и итальянской живописи XIX в., отдельные образцы которой мы привели выше, а также многие другие (см.: ОР ГТГ, ф. 157, ед. хр. 12. Ю.А. Олсуфьев. «Обзор русской иконописи в ее формах от XII до XIX вв.», л. 38; ср.: Красилин, 1985, с. 216).

В русских иконах XVII–XIX вв. появляется и *черный фон*. Черный фон, сочетающийся со сценами мученичества и чудес, — смыслообразующий знак католической картины Arte Sacra (Дзери, 1957, с. 61); он же часто встречается в западных эпитафных образах. Помимо усиления визионерского характера живописи, черный цвет как знак смерти, «ничто» усиливал в католической религиозной картине драматизм страданий христианских мучеников. Появление черного фона на иконах царских изографов Оружейной палаты царя Алексея Михайловича, по сути, несло аналогичную смысловую нагрузку. Как бы постепенно разрушая традиционную символику православного образа (фон в иконе — символ божественного света), на иконе Федора Зубова «Распятие» из Софийского придела Смоленского собора Новодевичьего монастыря в Москве появился серый фон. Под влиянием установки новой католической живописи на чувственную иллюзию (см.: Гюйе, 1960, с. 190–193) Богоматерь и Иоанн изображены на ней убитыми горем и в слезах. На иконе «Распятие с предстоящими» из иконостаса Архангельского собора Московского Кремля, выполненного в 1681 г. царскими изографами Дорофеем Золоторевым, Федором Зубовым и Михаилом Милютиным, мы видим уже *черный фон*. Темный фон будет встречаться на русских иконах вплоть до XIX в., подтверждением чему может служить та же икона «Поклонение волхвов» Максима Культепина.

В обратной связи сфера ремесленного искусства способствовала и влиянию иконы на католический образ.

Л.И. Тананаева замечает, что католическая картина Arte Sacra по своему внутреннему замыслу стала несколько сближаться с православной иконой. В ней произошло усиление знакового начала и ощутилось стремление создать «некую новую реальность»: из

новой католической иконографии стали исключать неортодоксальные элементы, привнесенные культурой Ренессанса (Тананаева, 1992, с. 123).

В начале второй главы мы уже отметили, что в связи с новым вниманием католического благочестия к иконе православным греческим ремесленникам, обосновавшимся в зонах господства католической культуры (Крит, Венеция, Южная Италия, Ионические острова и др.), приходилось выполнять работы по католическим заказам*. Теперь обратим внимание на то, что греческие мастерские этих зон, являя собой звенья подключения восточноправославного мира к миру католического искусства, видимо, первыми стали перерабатывать образцы маньеризма. Так, известные греческие иконописцы Ф. Батас и М. Дамаскинос (XVI в.) не только выполняли по заказам католической церкви копии Ф. Пармиджанино, но и до изографов Оружейной палаты царя Алексея Михайловича и тем более задолго до суздальских ремесленников использовали элементы католической живописной системы в своих иконах. Исследователи наблюдают заимствования греческих иконописцев у Я. Бассано, М. Раймонди и К. Корта. Иконописец Ф. Пулакис активно использовал гравюры Ю. Саделера, а Э. Цан перерабатывал систему образов Тинторетто, Кривелли и того же Раймонди (Хадзидакис, 1976, с. 15). Короче, то были центры, в которых в XVII в. активно происходила, по терминологии Б.Р. Виппера, «рустикализация» и массовое тиражирование всего того, что было достигнуто на верхних этажах католической культуры. Отсюда же, надо полагать, исходили непосредственные импульсы влияния православной иконы на «посттридентский» католический образ. Не случайно, что в зависимости от заказа иконописцы работали здесь в «греческой» или «итальянской» манере; более того, широкое распространение получили двусторонние иконы, писавшиеся на одной стороне в православном каноне, а на другой — в манере итальянской «посттридентской» живописи.

*Наблюдавший в начале XX в. работу греческих мастерских в Венеции Н.П. Кондаков отмечал, что по заказам католиков в них писали образы святых Антония Падуанского, Франциска Ассизского, Николая Чудотворца, Иоанна Предтечи и других, а по заказам православных — св. Екатерины, Харлампия, Липсанотеку св. Спиридона; сюда же относились иконы Анастасии Узорешительницы (Фармаколитрии) и особенно почитавшегося на Балканах св. Афанасия Афонского (Кондаков, 1911, с. 105)

* * *

Все эти взаимовлияния говорят нам о том, что произошедшие в «переходную эпоху» перемены в ощущении человеком самого себя нашли и соответствующие механизмы художественного мышления. В сфере народно-ремесленного искусства последующих веков мы находим эти механизмы работающими с символами, которые или сложились, или актуализировались на Руси именно в эпоху барокко. Убедительным доказательством тому могут служить измененные в XVII в. формы иконных досок, которые мы можем встретить даже в начале XX в.

Если в средневековье доска выбиралась строго прямоугольной, то на грани Нового времени доска могла приобретать форму «простых», но емких и многозначных символов — креста, овала, звезды

или ковчега. Графическую форму П. Флоренский считал конструктивным признаком символа, потому что, по его убеждению, по «идеографическим знакам» можно воспроизвести понятия, «оставленные нам как наследие минувших культурных эпох и ныне са-мопроизвольно вновь возникающие» (Флоренский, 1971, с. 524).

В XIX в. мастера Палеха писали иконы для иконостасов в тех самых формах, которые возникли в эпоху барокко. Так, «Снятие с креста» могло быть написано на доске *восьмиугольной формы* (т.е. звезды). Форму овала имеет икона «Тайная вечеря». Еще В. Тэрнер заметил, что простые символы обладают сложной многоплановостью и многозначностью содержания: «великие ре-

(илл. 119)
(илл. 118)



118. Тайная вечеря. Палех. XIX век. *Музей палехского искусства, Палех.*

лигиозные символические формы, такие, как крест, лотос, полумесяц, ковчег и т.п., сравнительно просты, хотя их significata составляют целые теологические системы и контролируют литургические и архитектурные структуры чрезвычайной сложности» (Тэрнер, 1983, с. 39).

Появление в эпоху XVII в. подобных форм икон говорило прежде всего об общей ориентации культуры барокко на символизацию, а их воспроизведение вплоть до XX в. — о «блуждании» барочных символов по вертикали сквозь толщу историко-культурных пластов.

«Строительный материал» палехских иконописцев, который мы привели выше, убедительно показывает, что во второй половине XIX в. (в отличие от «переходной эпохи») «старые» символы могли вступать как бы в диалог с любым типом и кругом культуры. Со-

храняя порой роль «опорных точек», устойчивых и емких знаков, организующих пространство художественного текста (см.: Топоров, 1983), сами символы могли трансформироваться и функционировать относительно самых разных культурных ориентаций, будь то классицизм XVIII в. или романтизм и реализм века XIX. Все дело в том, что символам «помогало» «блуждать» не что иное, как «маньеристические» и «барочные» формулы художественного мышления народного ремесленника.

Это наглядно видно на примере иконы палехского мастера В.А. Хохлова «Огненное восхождение пророка Илии» конца XIX — начала XX в. За основу здесь взята иллюстрация Библии в картинках Юлиуса Шнорра (1860) под названием «Вороны кормят Илию». Используя ее отдельные композиционные решения и формы, мастер строит примитивизированный вариант своего образа. Он сохраняет положение фигуры св. Илии и его жестикуляцию, общие контуры горы и камней, на которых сидит пророк, используя при этом дополнительные детали и хорошо ему известные приемы. Сложный перспективный план с разработанным пейзажем упрощается им до обычных, с оттенком «иконности», горок на правой стороне потока Хараф, буйная растительность передается скромными травами и ветками. Не справляясь с академическим рисунком складок одежды, иконник их неуклюже упрощает, одновременно довольно твердо прописывая лик пророка во «фряжской» манере со светотеневой моделировкой, что выдает в нем

(ил. 122)

(ил. 121)



119. Снятие с креста. Палех. XIX век. *Музей палехского искусства, Палех.*

Народно-ремесленное искусство — сфера активных иконографических перемещений. Использование в православной иконописи западных образцов.



120. Вознесение Илии.
Гравюра из Библии с иллюстрациями Юлиуса Шнорр фон Карольсфельда. 1860.



121. Вороны кормят Илию.
Гравюра из той же Библии.

122. Огненное восхождение пророка Илии.
Палех. В.А. Хохлов.
Начало XX века.
Частное собрание, Палех.


ѠВРѢ ѠТНЄННОЄ ВОСХОЖДЄНІЄ СТ ПРО ЄЖІА ІЛІЇ

мастера-личника. При всем том в соответствии с требованиями православной иконографии в моленный образ вводится отсутствующая у Ю. Шнорра фигура Елисея, а также уносящая пророка на небо колесница: они заимствуются из другой гравюры той же Библии — «Вознесение Илии». *(илл. 120)*

«В мастерских живописцев средней руки вместо лицевого иконописного подлинника постоянно находятся рисунки Шнорра и Овербека», — писал в 1882 г. «Изограф» и, как видно, был совершенно прав. Так работал механизм «упрощения» и «обобще-



123. Великие князья Владимирские чудотворцы Глеб, Георгий, Александр Невский, Андрей Боголюбский и мученик Авраамий. Холуй. Иван Афанасьев. 1814. *Русский музей, Петербург.*

ния» в начале XX в., но так же он работал с определенными оговорками в XVII, XVIII и XIX вв. Известная палехская икона Ильи Балякина «Не рыдай мене мати» 1769 г. (ГМПИ), выполненная с гравюры Лебрена, отличается более высоким уровнем мастерства и более точным знанием барочных форм, но в ее основе лежат те же универсальные нормы поэтики, о которых на свой лад писала в первой половине XIX в. владимирская газета: «Имея перед глазами довольно образцов хорошего новейшего искусства, мастера смягчают старинный характер своего письма и допускают в работу нововведения по крайнему своему разумению» (ВГВ, 1843, № 21).

Генезис и привязанность механизмов подобного текстопостроения к широкому ментальному фону и разным культурным ориентациям удобно рассмотреть, взяв за основу наиболее эклектичный пример. Им может служить интересная икона мастера Ивана Афанасьева «Великие князья Владимирские чудотворцы» 1814 г. из собрания Н.М. Постникова. *(илл. 123)*

По сути, перед нами почти весь набор главных признаков новообрядческого «фряжского» моленного образа, которые на семантическом уровне рассыпаются в емких смыслообразующих формах и знаках: ликах, пейзаже, надписях, геральдике и атрибутике святых. Их особая, по сравнению со средневековой традицией, трактовка выдает в суздальском ремесленнике последователя той фряжской «живописной» и «световидной» манеры, которую стала пропагандировать с введением нового благочестия школа Оружейной палаты во главе с Симоном Ушаковым. Оснащенные государственной символикой, геральдикой и эмблематикой, «фряжские» иконы царских изографов интересно в свое время отразили проницание русской культуры идеями государства и духом нарождавшегося абсолютизма. В последующие века все это было наследовано низовым ремесленным искусством.

В акте обожения человека такими иконами были уже задействованы историко-культурные коды барокко со свойственным ему эмблематизмом мышления, дидактикой и рационализмом.

ЛИК И ЛИЦО

Лик — смыслообразующий центр иконы. Так понимало его византийское богословие образа, допускавшее в его изображении лишь самое общее, схематическое сходство с оригиналом. Истощенность и суровость лика святого соответствовала средневековой картине мира, аскетизму и пониманию определенной роли и места человека в божественном творении, наконец, пониманию того пути, на котором он мог быть спасен иконой самого Христа.

Икона Ивана Афанасьева примечательна прежде всего тем, что представленные на ней изображения написаны на той грани *лика и лица,* на которой впервые в России стали работать только иконописцы эпохи барокко и которую иконописцы предшествовавших веков трактовали совсем по-иному. Граница между искусством и жизнью, всегда определявшая тип культуры, в какой-то момент получила новый смысловой объем.

(цв. табл. 47)

В этом аспекте обратим внимание и на икону 1885 г. «Собор архангела Михаила с избранными святыми», происходящую из Холуя. В дробнице на ее нижнем поле содержится надпись: «В память мученической кончины императора Александра II Николаевича и в честь августейшего семейства ныне благополучно царствующего императора Александра III Александровича». На левом торце доски, видимо, рукой иконописца поставлено пояснение: *«Изображение императора Александра III. Артамонов А.Н.»* Это пояснение, скорее всего, означало волю заказчика и подразумевало придание *лику* Александра Невского — тезоименитого святого и покровителя «благополучно царствующего» Александра III — *реальных черт лица самого императора.*

Как художественные приемы Ивана Афанасьева, так и приемы мастера последней иконы отсылают нас к барочной символике зеркала и поэтике загадки, в чем мы можем убедиться на более ранних примерах.

(илл. 163)

Так, барочный символ зеркала в портрете царя Федора Алексеевича (около 1680 г.) загадочно уяснял его «божественное происхождение»: над представленной в рост фигурой изображен *лик* Спаса Нерукотворного с чертами *лица* царя Алексея Михайловича, то есть *отца* Федора Алексеевича. Изображения тезоименитых святых с чертами лица царя или его окружения все более начинают появляться с конца XVII в. Исследователи отмечают, что лики на некоторых из икон церкви Покрова в Филях списаны с представителей семьи Нарышкиных (см.: РЖ, 1977, с. 96). На гравюре Иннокентия Ширского 1683 г., воспроизведенной в книге Лазаря Барановича «Благодать и Истина Иисус Христос» (Чернигов, 1683), правительница Московского государства Софья Алексеевна изображена в виде апокалиптической жены, с распущенными волосами и с крыльями орла, оберегающей царей Иоанна и Петра (Ровинский, 1881–1893, Атлас, вып. 1, № 3). Л. Тарасевич представил Федора Шакловитого в образе великомученика Феодора Стратилата (Ровинский, 1900, с. 23, илл. 32). Как мы уже упоминали, Екатерина II приказала себя изобразить в образе св. Екатерины в иконостасе, который она пожертвовала Успенскому собору во Владимире. «Сниженные», ремесленные варианты образа св. Екатерины с индивидуальными чертами лица императрицы сразу же широко распространятся в конце XVIII – начале XIX в. Наконец, вспомним старовера в «Запечатленном ангеле» Н.С. Лескова, сетовавшего, что «новейшие

художники начали с того, что архистратига Михаила с князя Потемкина Таврического стали изображать».

Как видно, низовая ремесленная культура активно развивала возникшие некогда художественные приемы, внося тем самым в религиозный опыт определенные чувства и настроения.

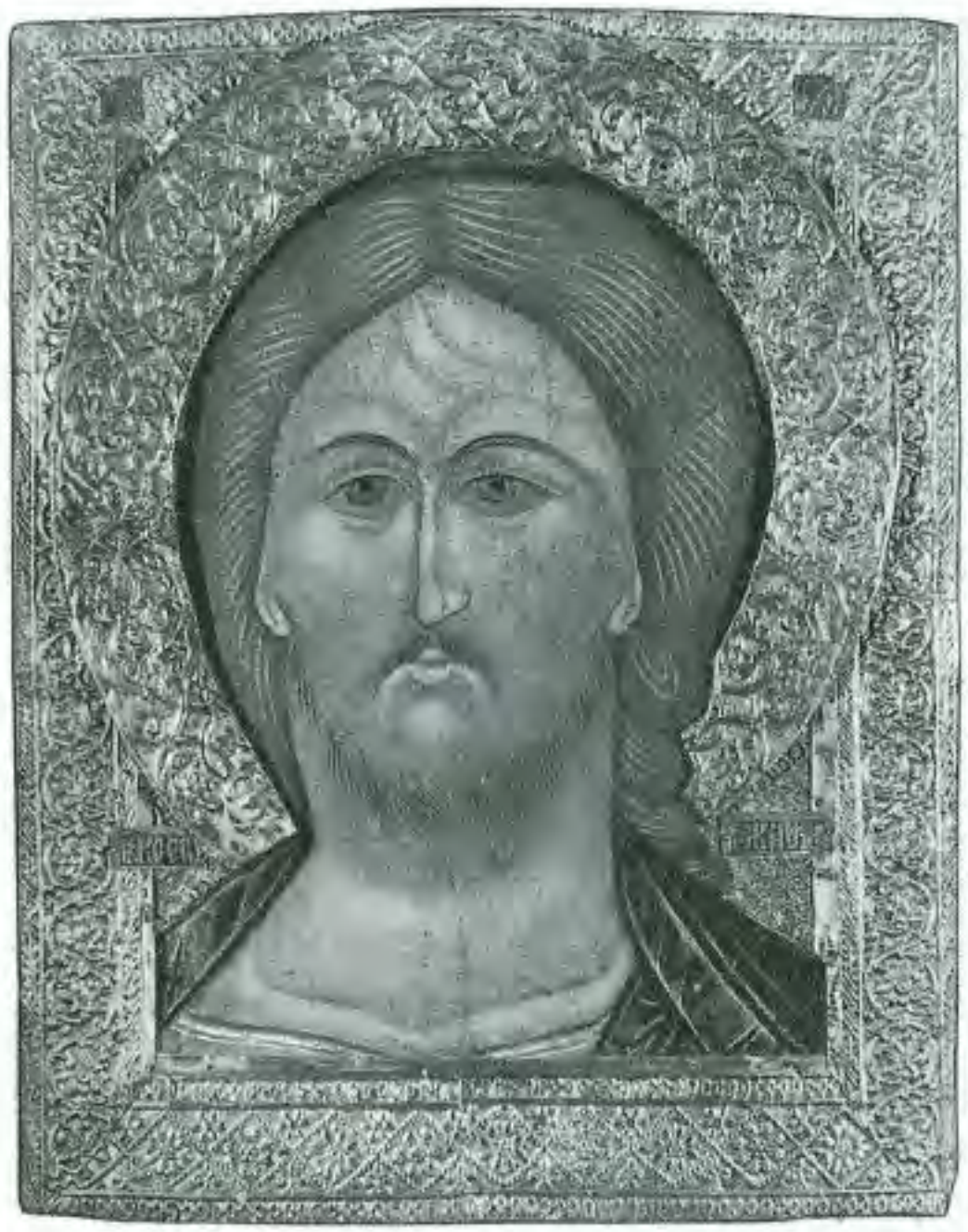
Постепенное превращение на иконе средневекового лика в индивидуализированное человеческое лицо могло диагностировать серьезные изменения в системе ценностных ориентаций, поскольку всегда сопрягалось с проблемой соотношения в культуре сакрального и мирского. Так, «переходность» форм и появление черт человеческого лица еще в ликах святых Чимабуэ и Дуччо были связаны с началом радикальных перемен в истории западной цивилизации, а именно с изменением соотношения между сакральным и мирским, в чем, в частности, Жак Ле Гофф усматривает главную тенденцию исторической эволюции Запада на рубеже XII–XIII вв. В средневековой системе ценностей мир воспринимался как внеположенный человеку порядок. Средневековая дуалистическая концепция предполагала отдаленность Бога от творения. «Бог оказывается далеко отнесенным от мира, мир чувственный отступает на второй план перед миром сверхчувственным, материя объявляется исконным злом, погружение души в тело рассматривается как грех, конечная цель человеческого существования сводится к освобождению от всего чувственного, к отрешению от тела и к очищению (катарсис)» (Лазарев, 1986, с. 21). Иными словами, раннее средневековье провозглашало презре́ние к телу, которое вслед за Григорием Великим рассматривалось как «мерзкая оболочка души». В XI–XIII вв., по мнению Ле Гоффа, все менялось: тело постепенно становилось «признанной формой всякого одухотворенного существа». Более того, отражение в искусстве «красоты плоти», которая бы возвещала красоту души, наблюдалось параллельно с изменениями в концепции святости. Постепенно стал обозначаться приоритет святости прожитой жизни перед числом и блеском чудес. Чтобы спастись, человек все более стал рассчитывать на те ценности, которые он сам создавал на земле (Ле Гофф, 1991, с. 28–30, 36–44; ср.: Карсавин, 1915, с. 18–21).

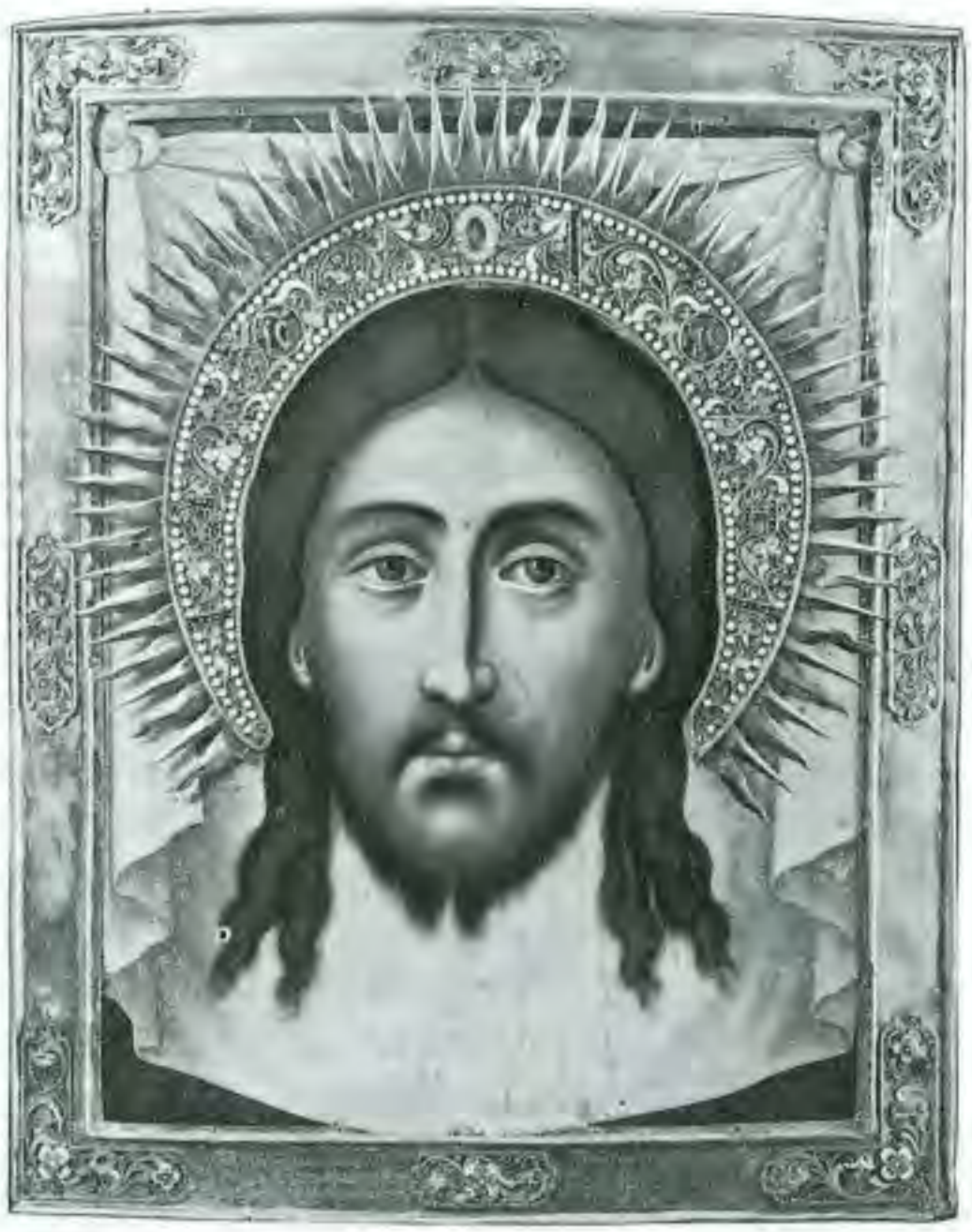
Таким образом, уже на первом переломе западноевропейской христианской цивилизации сакральное изображение сразу отразило нарушение соотношения между сакральным и мирским: усиление индивидуальных черт в лике сообщило о надвигающихся переменах в картине мира. От «переходных» форм Чимабуэ и Дуччо до реформы Джотто и живописи итальянского Возрождения оставался всего лишь один шаг. «Природа — образец, древние — школа». Эта известная установка в искусстве Вазари означала смерть византийского канона («греческой манеры»), который однозначно ассоциировался со средневековой системой ценностей. Человеческое лицо и его «неземная» красота станут изобразимы на основании соединения христианского учения с аристотелизмом

Продолжая оставаться основой и смыслом всякой человеческой индивидуальности, Христос в XVII веке стал более мыслиться на личностном уровне: лик Христа на иконе отразил важные изменения в представлениях о святости и месте человека в творении.

(Фома Аквинский) и опыта одного из популярнейших святых Италии XIII в. — Франциска Ассизского. Изображение человеческого лица в сакральном образе засвидетельствует и то, о чем пишет Э. Гарэн: «Становление новой эпохи самое яркое воплощение нашло в Италии и было отмечено двумя мотивами: обращением к античному миру и классическому знанию и провозглашением того, что одна эпоха человеческой истории — эпоха средневековья — уже закончилась» (Гарэн, 1986, с. 34).

В связи со всем этим появление на иконах царских изографов XVII в. ликов, граничащих с человеческим лицом, не могло не отразить важные изменения в представлениях о святости, человеке и его месте в творении. Согласно средневековой картине мира,





124. Спас. Москва. Середина XVI века. *Третьяковская галерея, Москва.*

125. Спас Нерукотворный. Школа Симона Ушакова. Последняя четверть XVII века. *Третьяковская галерея, Москва.*

иконописный подлинник (средневековый канон) допускал индивидуализацию лика святого, но ограничивал ее общими характеристиками. Эти характеристики, как заметил еще Ф.И. Буслаев, могли набираться в свое время по воспоминаниям современников святого, по сонным видениям; они могли быть зафиксированы и на основании посмертного портрета, сделанного иконописцем с мощей подвижника. Иконы русских святых XV, XVI, XVII вв., писал ученый, «обыкновенно делались по смерти самих угодников, по воспоминанию, иногда даже по рассказу очевидцев» (Буслаев, 1908, т. 1, с. 23). Иконные портреты, по словам Г.Д. Филимонова, «никогда не изменяли главному характеру мощей, они служили

оправданием тому, что известный избранник предстоит и православному чествованию именно в том виде, в котором он находится на небе» (Филимонов, 1875, с. 37). Иными словами, в средневековье портретные черты в ликах неизменно несли на себе приоритет жизни небесной по отношению к жизни земной. Не случайно, что «индивидуальность» ликов проявлялась в первую очередь в надгробных сакральных изображениях. К ним можно отнести, например, росписи Архангельского собора в Московском Кремле. Как рассуждал Ф.И. Буслаев, в надгробных иконах «действительность должна была утратить все индивидуальные подробности портрета, она должна была скрыться от глаз иконописца под завесой смерти» (Буслаев, т. 1, 1908, с. 23).



Развивая художественные приемы эпохи барокко, поздняя ремесленная иконопись вносила в опыт религиозные настроения давно минувших времен.

126. Иоанн Богослов в молчании. Палех. И.П. Сафонов, М.И. Нефедов. Начало XX века. *Музей палехского искусства, Палех.*

Иконописцы Оружейной палаты во главе с Симоном Ушаковым выступили, по сути, с принципиально новой концепцией святости человека. В их требовании «различения персон святых» скрывалось новое отношение эпохи барокко к человеческой личности, а также иное осмысление мирского и ценности земной жизни на пути в небесное царство. «Вонми, господине, и разумей, како могут темни быти образы святых, кои по стопам заповедей Христовых ходили», — убеждал Иосиф Владимиров сторонников старого канона. Истинная святость все более стала ассоциироваться со «светопадением», озарением плоти, радостью и весельем, несмотря на изнурение плоти при жизни святого: «Аще и в житиях о мнозех святых повествуется, яко смиряли себе постом и низулеганием и не умовением лица ходили, по смерти ж от светлых мест и блаженнаго покоя не могут ли просветитися и преложитися от таковых скорбей в радость и веселие неизглаголанное?» Лики святых стали все более приобретать индивидуальные черты, согласно представлению, что человеческий род «не в единое обличие создан». Как бы отвечая на обвинение протестантов, что иконопочитатели своих святых пишут одинаковыми, Иосиф Владимиров говорил, что святые, как и люди, в жизни должны различаться, обладать «своим подобием». «И по сем, — писал он, — киждо от святых яков же убо бяше, тако и образ его искуснии изуграфии написоваху, яко же видим во святых церквах свое коемуждо подобие: яков Предтеча, якови апостолы и прочии святии, такови их и образы благоумными изутрафы тогда в Иеросалиме, и в Риме, и во Грецех, и в Болгарех, и в Сербех, последи ж и в Русех, написовахуся» (Овчинникова, 1964, с. 31).

Отсюда *просветленный лик*, написанный на грани человеческого лица, становился убедительным свидетельством многообразия жизни божественного творения, а средневековый канон («единое обличие») стал ассоциироваться с отсутствием у человека «своего подобия» и невежеством: понимание «личности» на грани Нового времени существенно меняется и переосмысляется. Средние века трактовали слово «личность» онтологически. Любой человек представлял собой «личность», поскольку в потенции он носил в себе образ Божий: Иисус Христос — «божественная личность о двух природах», божественной и человеческой. В Новое время слово «личность» начинает трактоваться уже не онтологически, а психологически, «личность» все более осознается как духовная индивидуальность; под «личностью» в первую очередь начинают подразумевать не «образ» Божий, а именно, по словам Иосифа Владимирова, *«свое подобие»*, то есть самосознание, тот образ или то представление о себе, которое индивидуум может извлечь из собственной истории, точнее — судьбы.

В барокко на первый план выступила проблема усиления воздействия искусства на религиозные чувства. Она была подчинена спасению «развращенной» гуманизмом Ренессанса человеческой

души. Известно, что Ренессанс и его гуманизм сделали упор на индивидуальное. В противоположность ему теоретики барокко постарались преодолеть возвеличивание творческих возможностей человека: в понимании святости, человека и окружающего мира был сделан акцент на *универсальности*. Отсюда мирское и сакральное сразу же получили более соразмеренные по сравнению со средневековьем и Ренессансом пропорции: доза мирского в системе барочной культуры увеличилась, но она увеличилась лишь настолько, чтобы нагляднее засвидетельствовать отражение в человеческой природе и окружающем мире *божественного начала*. Вспомним еще раз, что, по мнению византийских теоретиков образа, возможность обожения человека иконой обусловливалась тем, что последняя представляла не «природу», а «личность» Христа, Его ипостась, непостижимо соединявшую две природы. И средневековый канон передавал «личность» соответственно средневековому пониманию роли и места человека в божественном творении. В представлении теоретиков барочной иконописи моленный образ мог обладать обоживающим действием только тогда, когда он в передаче «личности» Христа одновременно *напоминал* человеку о том, что человек не только образ Божий носит в себе, но и обладает своим «лицом». Христос продолжает оставаться основой и смыслом человеческой личности, всякой индивидуальности, однако созидание этой личности более стало зависеть от индивидуальных черт и качеств. Отсюда Бог стал изображаться с «человеческим лицом», то есть Он все более начинает мыслиться на *личностном уровне*, внутренне приближенном к индивидууму.

Известная ориентация культуры барокко на символизацию и метафорику вела к тому, что царские иконописцы представляли новый «лик» Христа как символ «лица», а «лицо» — как символ «лика». Таков, видимо, был главный смысловой объем нового «световидного» лика Христа, который нашел Симон Ушаков в образе «Великого Архиерея» (1657) и в образах «Спаса Нерукотворного» 1660–1670 гг. и которому соответствовал культивированный эстетикой барокко синтез разных видов искусств. Отсюда же в религиозном сознании утверждалась мыслительная конструкция, что тезоименитый святой вполне мог обладать и лицом того человека, заступником которого перед Богом он выступал. Не случайно, видимо, и то, что эта формула поначалу применялась относительно изображений царя, что вполне соответствовало идеологии и духу формировавшегося российского абсолютизма. Зеркально сопоставленные и как бы «взаимозаменяемые» лик Христа и лицо царя отсылали сознание к богоучрежденности самодержавной власти.

Нацеленность барокко на универсальность предполагала привлечение необыкновенно широкого по тем временам круга средств художественной выразительности, которых вполне хватило для ремесленной иконописи последующих веков. «Абсолютно





Все находилось под влиянием тех или иных культур и эпох; требующий «естественности» XVIII век.

127. Евдокия. Фрагмент иконы конца XVIII века. *Историко-архитектурный музей-заповедник «Коломенское», Москва.*

128. Прокопий Устюжский, Христа ради юродивый. Фрагмент иконы XVIII века. *Историко-архитектурный музей-заповедник «Коломенское», Москва.*

все барокко вбирало в свое пространство: и жизнь, и опыт предыдущих историко-культурных эпох, и тут же все переиначивало, переплавляло (обычные навыки ремесленника символизировали высокие материи; античные герои становились атрибутами Иисуса Христа). Барокко прятало захваченный материал, скрывало за другими формами — во всем предпочитало перенос» (Софронова, 1994). Этому «тотальному» барочному символизму, охваченностью символикой как мира земного, так и мира небесного отвечала актуализация теории мимесиса, а также разработка художественного принципа отражения, в связи с чем особое значение и приобрел символ зеркала. При этом отметим, что принципы синтеза искусств, а также мимесиса и зеркального отражения становятся в эпоху барокко универсальными принципами культуры при общих конфессиональных разногласиях.

Не трудно заметить, что лики на иконе Ивана Афанасьева и лик св. Александра Невского с чертами лица Александра III проявляют свойство зеркальности: в них присутствует своего рода отраженный барочный символизм. Символ зеркала, будучи одним из главных символов барокко, свободно проходит перед нами по разным культурным эпохам, как бы подтверждая слова Ю.М. Лотмана о том, что «символ никогда не принадлежит какому-либо одному

синхронному срезу культуры — он всегда пронзает этот срез по вертикали, приходя из прошлого и уходя в будущее» (Лотман, 1992 (2), т. 1, с. 192).

Говоря об амбивалентной природе христианских символов, мы уже отмечали, что символика барочного зеркала значительно трансформировала византийскую категорию подобия своей способностью отражать «тени», т.е. своей универсальностью и возможностью показать предмет с разных сторон. Теперь существенно подчеркнуть, что принцип универсального отражения художники барокко рассматривали богодухновенным, «устроенным премудростью божества»: этот принцип позволял передать тайну не-



«Жизнеподобие» века XIX — «века реализма», сохраненное в начале следующего столетия.

129. Тихон Луховской.
Палех.
Начало XX века.
Музей палехского искусства, Палех.

бесного отпечатка в земном творении. «Не только Сам Господь Бог, — писал Симон Ушаков в своем эстетическом трактате "Слово к любопытательному иконного писания", — является создателем изображений, но и все существующее [в природе], что мы видим, обладает тайной и предивной силой этого искусства. Всякая вещь, которая стоит перед зеркалом, получает свое отражение в нем, благодаря дивному его устройству премудростью божества... Точно так же подобные [отражения] разных вещей [можем видеть] в воде, на мраморе и на иных хорошо отполированных предметах, в которых образы рисуются мгновенно и без приложения какого-либо труда. Не сам ли Бог и природа вещей учат нас искусству иконописания?» (ИЭ, т. 1, с. 457). Другими словами, символу зеркала сообщался сакральный смысл. Отраженное в «зеркале» иконы человеческое лицо несло отпечаток небесного и земного одновременно: святость и обожение познавались по аналогии не только с небесным, но и земным.

Между тем, осуществляя память культуры, символы могли трансформироваться и меняться под воздействием общей культурной ориентации. Так, век Просвещения требовал «естественности». «Весь дух культуры XVIII в. был ориентирован не только на разум, но и на здравый смысл, bon sens, с позиций которого символика и ритуалистика предшествующих эпох ассоциировалась с предрассудками и той "темнотой", которую призвано сменить Просвещение» (Барсуков и др., 1987, с. 89). В связи со всем этим лики на иконах официальной церкви стали «набирать» в XVIII в. черты «естественности», в них усилился психологизм, появилась *(илл. 127, 128)* более точная физиогномика человеческого лица. Человек как бы терял свою символизацию, характерную для эпохи барокко: его включали в разумный и «естественный» природный порядок.

Если барокко и романтизм декларировали символизм и расподобление с жизнью (в них доминировала метафора), то эпоха XIX в. — эпоха реализма — декларировала жизнеподобие. В новообрядческих иконах все чаще лики святых стали писать масляной краской. Чтобы достичь эффекта «световидности» лика, мастера барокко применяли смешанную технику масляно-темперной живописи с многочисленными лессировками, которую они заимствовали у голландских живописцев. Масляная церковная живопись XIX — *(илл. 129)* начала XX в. несла на себе уже отпечаток «века реализма»: лики святых стали напоминать человеческие лица на светских картинах.

ПЕЙЗАЖ

В иконе Ивана Афанасьева «Великие князья Владимирские чудотворцы» барочный пейзаж отличает откровенная эклек- *(илл. 123)* тика, характерная для позднего народно-ремесленного искусства. В нем мы находим барочную церковь — владимирский Успенский собор, соседствующий с романтическими псевдоготическими со-

оружениями, большое дерево, столь часто встречающееся на барочных иконах XVII в. Прямая перспектива и с оттенком реальности архитектура колокольни Успенского собора плохо сочетаются с типично иконными горками-лещадками, которые мастер явно заимствовал из традиционных палехских икон «мелочных пи-



130. Вход в Иерусалим. Тверская школа. Конец XV века. *Третьяковская галерея, Москва.*

сем» XVIII–XIX вв. На первом же плане изображен источник — старинный символ жизни: скорее всего, такой же мастер видел на массовых народных картинках.

Расширение зоны пейзажа, его организующая в иконе роль и сочетание в нем реального и ирреального свидетельствовало о наследовании деревенским иконописцем тех пространственно-временных законов иконы, которые были развиты теми же царскими



изографами в связи с общими установками культуры барокко и произошедшими тогда переменами в сознании.

В средневековом каноне пейзаж маргинален относительно фигуры святого. Обратная перспектива соответствовала дуалистическому мышлению: природный мир получал принципиальную схематизацию, поскольку воспринимался «ничтожным» и не имеющим ценности. Вплоть до середины XVII в. чуть ли не античная система лещадок символизировала в моленных образах землю, а травы и маленькие папоротниковые деревца — растительность *(илл. 130)*.

Разрушая строгий иконописный канон и внося в пространственную композицию иконы элементы реального пейзажа, царские изографы стремились символизировать природный мир, который в контексте неоплатонизма стал восприниматься отражением мира небесного. Не случайно, что, получив от патриарха Никона сакральную топику, *реальный пейзаж* вокруг Нового Иерусалима стал походить на огромное «неоплатоническое зеркало», символически отражавшее пейзаж небесный и сакральный (ср.: Бусева-Давыдова, 1994, с. 174–181). Любопытно, что такое же «сакральное превращение» топографии обнаружится позднее в опыте св. Серафима Саровского, который даст сакральные имена тому реальному пейзажу (лесной чаще), который одновременно будет освящаться его религиозным подвигом.

В обратной связи, иконописцы барокко стали изображать пейзаж так, что он порой занимал все «зеркало» иконы. Моленный образ превратился в своего рода «икону-пейзаж». Такого типа композицию мы видим на иконах из праздничного чина «Рождество Богоматери» и «Рождество Христово» круга Гурия Никитина (ок. 1681 г., Ярославский музей-заповедник). На первой иконе сцены сакральных событий «вплетены» в архитектурный пейзаж; на второй — они представлены как бы внутри растительного пейзажа, элементы которого (горки и травы) выполнены еще в средневековой системе изображения.



Мир земной все еще мыслится отражением мира небесного: в XVII веке появляются своего рода иконы-«пейзажи»; повышается роль церкви в мирских делах.

131. «Богоматерь Боголюбская» с предстоящими Зосимой и Савватием Соловецкими и сценами их жития. Середина XVII века. *Историко-архитектурный музей-заповедник «Коломенское», Москва.*

132. Псково-Печерская обитель. Конец XVII века. *Там же.*

(*илл. 131, 132*)

В данный типологический ряд становятся иконы XVII–XVIII вв., представляющие *пейзажи монастырей.* Поскольку организованное по сакральным законам пространство монастырского типа представляло собой образ корабля спасения, оно особенно привлекало синтетическое барочное мышление. Принцип отражения небесного в земном получал здесь своеобразную игровую многоплановость. Не случайно, что на фоне монастырской архитектуры часто можно увидеть *изображение икон:* стремление барокко к символизации, метафоре и расподоблению с жизнью обусловили повышенную меру условности искусства.

На иконе «Богоматерь Боголюбская с предстоящими Зосимой и Савватием Соловецкими и сценами их жития» из музея «Коломенское» пейзаж занимает все пространство иконы, а житийные сцены располагаются уже внутри реального мира, представляющего собой как бы отражение мира небесного. Икона наглядно передает гармонию божественного творения, проникнутого замыслом Бога спасти людей: водные стихии разрезаются островами земли, на которых повседневная беспокойная жизнь проникнута божественным промыслом.

Как и в случае «превращения» лика в лицо, главной предпосылкой расширения зоны пейзажа в барочной иконе становится новая ориентация духовной жизни, точнее — новое звучание по сравнению с эпохой Ренессанса идей божественного происхождения мира и вторичного обожения творения с воплощением Христа. Не случайно небеса разверзлись на католических образах Благовещения XVII в. (Маль, 1958, с. 184): небо стало изображаться неотделимым от земли, а люди и ангелы — не противопоставленными друг другу. Присутствие божественного начала во всем сущем освящало как микрокосм — человека, так и макрокосм: окружающий человека мир воспринимался с неоплатонической точки зрения. В нем видели наполненное тайной символикой пространство и «рассыпанные» повсюду загадки, отгадки которых сулили проникновение в замыслы Творца. В западной живописи развитие неоплатонических взглядов станет, как известно, одной из основ эмансипации пейзажа в самостоятельный жанр (ср.: Пирсол, Солтер, 1973).

Поскольку раньше сакральное по отношению к мирскому полностью преобладало, средневековый канон и взгляд на мир предполагали и полное преобладание в иконе концептуального пространства. Изменение в эпоху барокко соотношения между мирским и сакральным сразу отразилось на соотношении центра (фигуры святого или сакрального события) и периферии (пейзажа). Средневековое соотношение между концептуальным и реальным пространством (см.: Зобов, Мостепаненко, 1974, с. 14–15) оказалось нарушенным. Сакральный центр и пейзажная периферия стали нужными друг другу не в плане подчинения второго первому, а в плане взаимодействия и взаимопритяжения, ко-

Пейзаж иконы XVIII века: совмещение прямой и обратной перспективы. Введение в систему иконописного канона элементов западного пейзажа могло символически говорить и о приходе Прокопия Устюжского на Русь с Запада. По своему происхождению Прокопий был немец из Любека. Приехав в Новгород с немецкими купцами, он принял православие в Хутынском монастыре, откуда переселился в Великий Устюг; там он начал юродствовать.

133. Фрагмент иконы «Прокопий Устюжский, Христа ради юродивый». XVIII век. (См. также: илл. 177). *Историко-архитектурный музей-заповедник «Коломенское», Москва.*



торые стали питаться сложным барочным сплавом идей и символов предыдущих эпох.

Другая важная предпосылка расширения пейзажа — увеличение в эпоху барокко значения *личного благочестия* и духовного обогащения субъекта. Отсюда — ориентация на индивидуальное и субъективное восприятие иконы. Усложненная структура пейзажа предполагала бóльшую сопричастность человека сакральным событиям и вносила в акт молитвы сложное *чувство сопереживания*. В связи с этим в пейзаже находит применение *прямая перспектива*. Совмещение прямой и обратной перспективы указывало на сакральную ценность земных деяний и повышение их роли в *(илл. 133)* икономии спасения. Это же совмещение превращало пейзаж на новых «фряжских» иконах как бы в «естественную» среду действия священных и реальных персонажей и исторических событий. Пейзажная периферия специально строилась *открытой* к диалогу как с сакральным центром (фигурой святого), так и с участником молитвенного акта. В теории и практике искусства европейского Ренессанса прямая перспектива предполагала ориентацию на природный образец и активное научное исследование объекта изображения. Тяга барокко к универсализму, дидактике и сопряжению различных видов искусств обусловили совмещение прямой и обратной перспективы с целью ориентации сознания молящегося на *активное восприятие* сакрального образа. Дискретное и рационалистическое в своей основе исследование объекта изображения подчинялось исключительно духовным задачам.

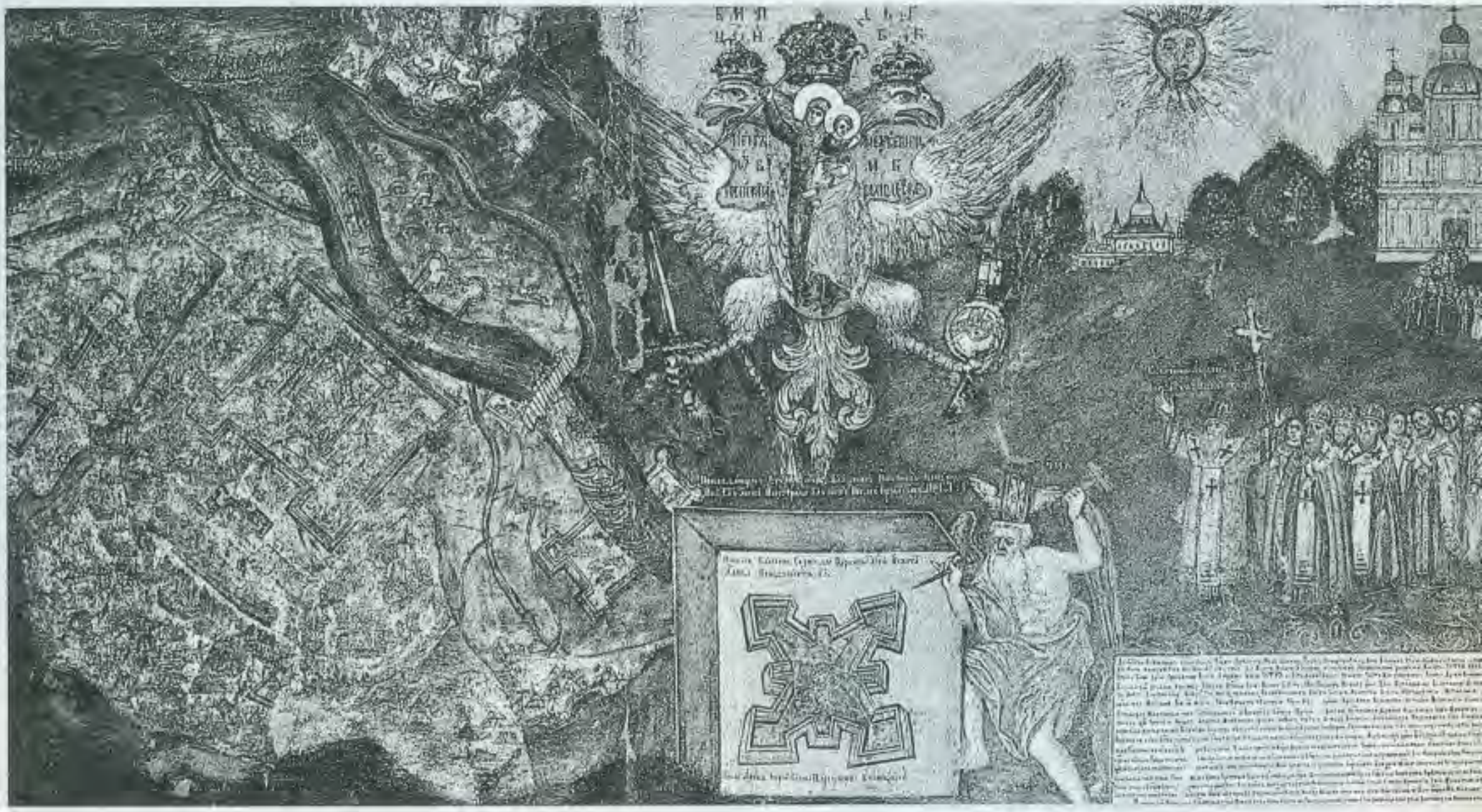
Глубокое и точное объяснение зависимости нового изучения природы («объективизации мироздания») от принципиальной «субъективизации» духовного опыта в эпоху маньеризма XVI в. дал в свое время Макс Дворжак. Поскольку это объяснение построено на сопоставлении античности и христианства и касается общеевропейского круга проблем, оно вполне приложимо и к нашей проблеме расширения зоны пейзажа в иконе. Позволим себе привести его полностью: «Искусство, религия и философия античной эпохи были обусловлены объективизацией окружающего мира, в их основе таилось стремление сочетать с чувственным опытом соответствующую структуру, закономерность, упорядоченность и красоту природы — и воплотить его в абстрактной ясности. Христианское мировоззрение, напротив, зиждилось на принципиальной субъективизации окружающего мира. Оно расценивало чувственные явления как малозначащий фактор, а зачастую и как помеху, ибо для него внутреннее просветление души через Бога и божественное откровение было единственным источником истины и единственной ценностью. Таким образом, душевные представления и переживания, рациональное и эмоциональное начала сближаются посредством теологических умозаключений и становятся исходным пунктом религии и всех духовных связей с

окружающим миром, в том числе — и искусством» (Дворжак, 1978, т. 2, с. 184).

Из всего вышесказанного видно, что символическая структура пейзажа стала «реагировать» на перемены в культурных ориентациях разных эпох не менее (если не более) чутко, чем лики святых: как сакральная периферия пейзаж мог обладать большей внутренней свободой.

В символах всегда выражалось самосознание культуры. Так, установка культуры барокко на метафору и аллегорию интересно отразилась в пейзаже известной иконы Азовской Богоматери начала XVIII в.* В образовании «метафорического фокуса» одинако-

*По своей композиции икона повторяет гравюру Л. Тарасевича «Азовская Богоматерь» на фронтисписе «Патерика Киево-Печерского» (Киев, 1702).



134. Фрагмент иконы «Богоматерь Черниговская-Ильинская». 1696. (См. также: илл. 158).

вую роль в данном случае играют и надпись, и изображение. Придуманный архитектурный стаффаж городов Азова и Кизикермена пояснен словами: «Паде, паде град великий Вавилон [Азов]. И ты Капернаум до небес вознесыйся низвержен еси [Кизикермен]». Оснащенная библейской символикой метафора приписывает Российской империи покровительство небесных сил в борьбе против мусульман *(илл. 159)*.

Не менее интересно эта же тема раскрывается в аллегорическом пейзаже на иконе 1696 г. Богоматери Ильинской-Черниговской, на которой изображена настоящая картографическая схема взятия Петром I Азова, а также карта Нового Азова, символически представленная на *камне*. Введение в структуру пейзажа карто-

графии любопытно отразило появление специфически *научного* интереса к природе. Условное сопряжение планов земного и трансцендентного получало в новых иконах как бы научную выверенность. Достоверная точность топографии в изображении местности и архитектурных сооружений свидетельствовала о детальном знакомстве иконописца с объектами изображения и использовании им *документальных материалов*. То есть здесь он выступал на грани исследователя и мастера-творца, проявляя ученость в духе барочного времени.

(илл. 134)

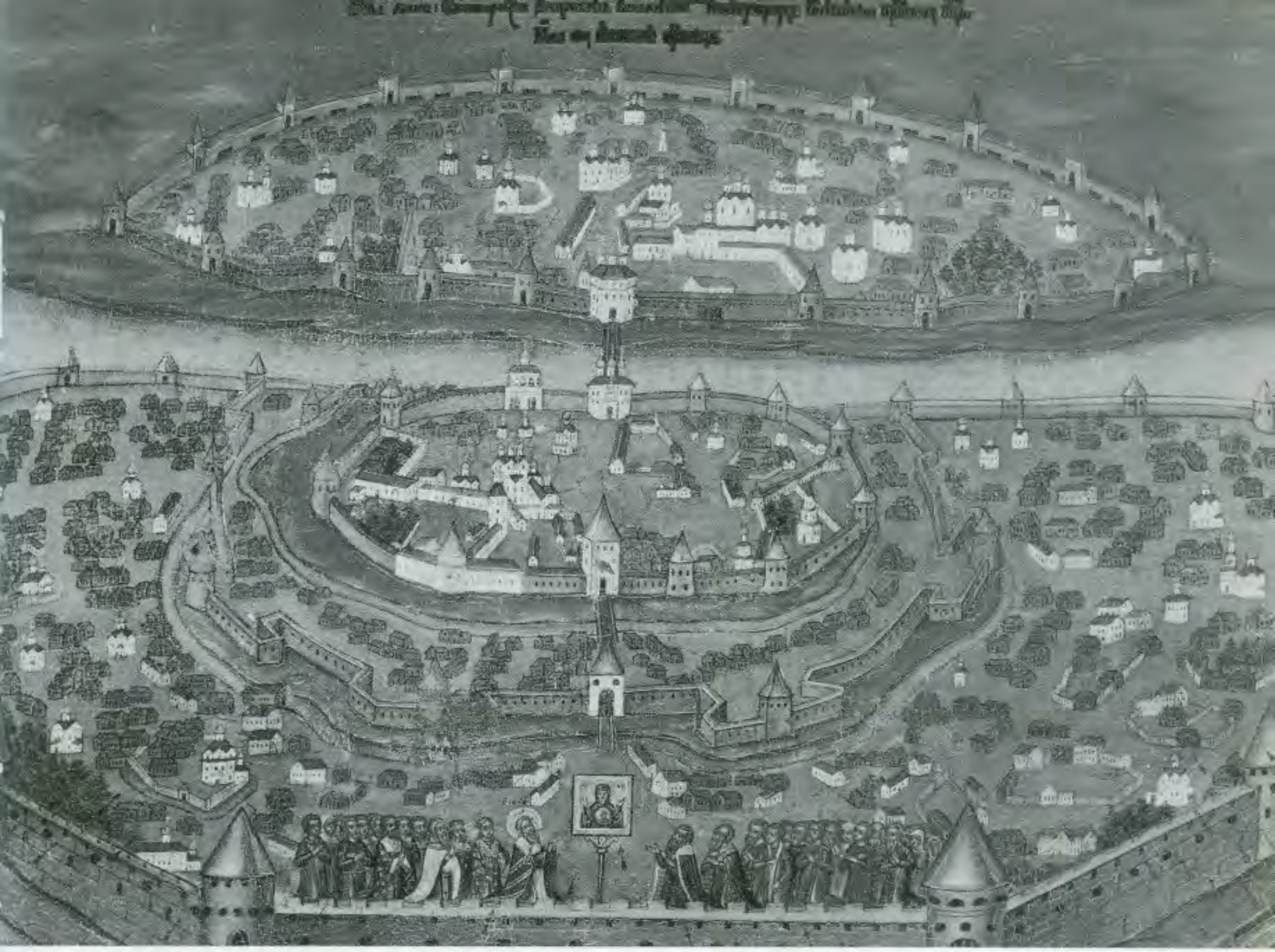
Пейзаж иконы конца XVIII века: античные руины изображены почти такими же, как и на светских картинах. В мотиве руин культура романтизма реализовала, как правило, тему бренности всего земного.

Аллегорическая фигура времени в виде полуобнаженной и крылатой античной мужской фигуры использована иконописцем в качестве сложного символа для многоплановой интеллектуальной игры. Она могла означать наступление времени России (фигура подписана «час», т.е. с польского — время) занять место Речи Посполитой и Австрийской империи в борьбе против Оттоманской Порты: с Крымских походов В.В. Голицына в 1687 и 1689 гг. и со взятием Петром I Азова в 1696 г. начиналась почти двухсотлетняя вереница войн России против турок под флагом освобождения христиан и земель бывшей Византии. Эта же фигура могла символизировать победу, утверждение и миссию христианской церкви, поскольку была представлена высекающей на камне план Нового Азова, имеющий в своем основании крест — аллюзия на Константиново «Сим победиши». Помещенное же на небе солнце, означавшее в барочной системе символ Христа, придавало этой идее особую убедительность. Совмещение в пейзажном пространстве аллегорического и реального (исторического) планов отвечало уже эпохе позднего барокко, когда былая непроницаемость между искусством и жизнью постепенно стала нарушаться.



135. Фрагмент иконы «Св. Евдокия». Конец XVIII века. *Историко-архитектурный музей-заповедник «Коломенское», Москва.*

Наложение планов постоянно будет встречаться как в XVIII, так и в XIX в. На иконе Ивана Афанасьева *(илл. 123)* владимирский Успенский собор, в котором хранится представленная над фигурами святых князей чудотворная икона Владимирской Богоматери, соседствует с «фантастическим» псевдоготическим стаффажем, заимствованным, видимо, с гравюры. Интересное совмещение мы видим на иконе XVIII в. св. юродивого Прокопия Устюжского. Задний план занимает панорама Устюжского Михайло-Архангельского монастыря, на которой



узнаются его главные храмы — Введенский и Михаила Архангела. На переднем же плане представлен типично западный пейзаж, фрагменты которого мастер взял с какой-то итальянской, немецкой или голландской картины XVII–XVIII вв. Этот западный «фантастический» пейзаж может представлять собой не что иное, как сложный символ «вторично мифологизированной» в XVIII в. античности, которая еще в эпоху раннего барокко стала служить неисчерпаемым материалом для построения сложной символики, доказывающей истины христианства. В этом же пейзаже можно усмотреть представление иконописца XVIII в. и об «античном», «римском» ландшафте *(илл. 133)*.

На протяжении XVIII – начала XX в. аллегорические и топографически точные фоны развивались и самостоятельно, без явных наложений. Однако аллегорическая и реалистическая символика практически всегда оказывалась развернутой в соответствии с тем способом подачи художественного материала, который господствовал в ту или иную эпоху.

«Документализм» и предписания конкретной топографии.

136. Фрагмент иконы «Чудо от иконы "Богоматерь Знамение"» (названной «Вид древнего Новгорода»), который вполне может служить планом города. XIX век. *Историко-архитектурный музей-заповедник «Коломенское», Москва.*

Установка культуры XVIII в. на рационализм и науку, «документализм» и «механистическое понимание материи» (Бахтин, 1990, с. 136) могла проявляться в том, что топографически точные пейзажи на иконах этого времени стали нести более отчетливый отпечаток *картографии.* Иконописцы часто изображали виды сверху, позволявшие им представить город, монастырь или местность как карту-план. Именно такой пейзаж, напоминающий план и передающий сверху схему города, монастыря и реки, мы видим на иконе конца XVIII в. св.Феодосия Тотемского (ГИМ). Названия рек, между которыми на мысу изображен Тотемский Спасо-Суморин мужской монастырь, то есть «река Ковда» и «река Песья Деньга», написаны точно так же, как на карте того времени. С точностью картографа иконописец изобразил и три главных храма монастыря — Преображенский, Вознесенский и во имя св. Иоанна Златоуста (см.: Денисов, 1908, с. 148). Аналогичного типа пейзаж, напоминающий карту-план, представлен на иконе
(илл. 136) XIX в. «Чудо от иконы Богоматери Знамение»: по нему можно составить довольно точное представление о кольцах городских укреплений и количестве городских церквей в Новгороде того времени.

Особенно примечательны в этом аспекте композиции икон XVIII–XIX вв. св. Нила Столбенского, изображавшегося на фоне монастыря на острове озера Селигер и частью на полуострове Светлица. По количеству и характеру монастырских построек и церквей можно датировать сами иконы. Так, построенная в 1781 г. церковь во имя Иоанна Предтечи на месте Ниловой пещеры (Денисов, 1908, с. 832) сразу же стала изображаться на
(илл. 150) иконах, сохранявших старую композицию.

* * *

Установка на моделирующее и активное начало пейзажа в акте религиозного переживания вела новообрядческую фряжскую иконопись к развитию жанровости и включению в сакральное пространство образа событий реальной жизни. Необычно расширившаяся в пространстве иконы «Богоматерь Всех Скорбящих Ра-
(цв. табл. 4) дости» (начало XVIII в.) сфера «земли» требует большего внимания к пестрому и полному контрастов человеческому миру: православный образ все больше проникается идеей общедоступного назидания. Нацеленная же на метонимию реалистическая символика XIX в. внесла в пейзаж уже характерные для своего времени формы. Рассчитанные на интенциональное сознание, эти «структуры повседневности» могли порой получать и оттенок аллегоризма, в результате чего моленный образ превращался в *иллюстрацию личного благочестия.*

Начинают встречаться иконы, сообщающие о *богоугодных земных делах заказчиков.* Так, в 1837 г. калужский купец М.А. Ма-

каров заказал икону в связи с постройкой им в городе водопровода. На ее нижнем поле содержится наименование, говорящее нам о личном благочестии донатора: «Божию милостию изобрел водоприялище и с общим иждивением сограждан устроил М.А. Макаров. 1837 года». Заметим, помещенное на нижнем поле *имя* моленного образа говорит, с одной стороны, о влиянии подписи картины, с другой — о благочестивом «самоуничижении» заказчика. В центр композиции мастер поместил источник — один из излюбленных ренессансных символов жизни. Вокруг него разместились фигуры Архангела Михаила, святителя и городских обывателей, передающих земной смысл богоугодного дела купца: вода могла «утолить жажду», «загасить» пожар и вообще быть «полезной». Это земное деяние представлено на фоне реальных главных зданий и улиц города, локализующих символику сцен в конкретном историческом пространстве. Такого типа иконы свидетельствовали об утверждении новой, более индивидуалистической религиозной психологии, что, безусловно, можно считать общим знамением Нового времени. *(цв. табл. 30)*

Реалистически точные пейзажи с жанровыми сценами земных деяний встречаются в XVIII–XIX вв. по всему восточноправославному миру. В конце прошлого столетия А. Дмитриевский описывал многочисленные иконы Неопалимой купины, которые, возможно, делали в Синайском монастыре св. Екатерины и которые в нижней части содержали изображение самого монастыря, а также прилегающий к нему сад и перспективный вид долины Рах. Причем, замечал исследователь, «изображение настолько бывает старательно сделано, что его прямо можно принять за портрет, сделанный с натуры». Этот пейзаж «с натуры» включал и жанровые сцены, вроде раздачи монастырского хлеба или осады и защиты монастыря от врагов христианства (Дмитриевский, 1890, с. 112–113).

Развитие национальной «русской идеи» и актуализация топоса «Святой Руси» в конце XIX – начале XX в. значительно идеологизируют конкретно-исторический пейзаж на иконах суздальских мастеров. Реалистическая символика по-иному выражает идею покровительства небесных сил Российской империи, чем то было, например, в конце XVII – начале XVIII в. Декларированное культурой XIX в. жизнеподобие наполняет реалистический символ тяжеловесной убедительностью и конкретным заданием — представить наглядную осуществленность официальной мифологемы. Поскольку символ «есть действительная жизнь самой идеи» (Жирмунский, 1914, с. 36), особую распространенность получают реалистические виды *Московского Кремля* как главного центра святости Московского царства, центра «Святой Руси». Ориентация официального благочестия эпохи Николая II на модель Московской Руси XVII в. находит свое конкретное отражение в пейзажном фоне иконы. Примером может служить икона Феодоровской



137. Иоанн Предтеча в пустыне. Палех. Вторая половина XVIII века. *Музей палехского искусства, Палех.*

Богоматери со святыми, тезоименитыми императорскому дому, написанная В.П. Гурьяновым в 1913 г. в честь 300-летия дома Романовых. Через этот же пейзаж выражалась идея покровительства небесных сил Российской империи в иконе В.П. Гурьянова 1912 г. «Ангел-хранитель»: фигура ангела представлена с крестом и мечом именно на фоне стен Московского Кремля *(цв. табл. 43; илл. 99).*

138. Иоанн Богослов на Патмосе. Палех. Вторая половина XVIII века. *Музей палехского искусства, Палех.*

На иконе «Параскева» И. Панкрышева (около 1890 г.), мастерская которого в Мстере, по словам В.Т. Георгиевского, «писала лишь по заказам и во всех стилях» (Георгиевский, 1895, март, с. 194), фигура святой также написана на фоне архитектуры Московского Кремля. Образ посвящался графине П.С. Уваровой, и



его пейзаж должен был отразить идею покровительства тезоименитой святой 25-летней деятельности Императорского Московского археологического общества.

(цв. табл. 49)

* * *

Во второй половине XVIII в. в Палехе писали иконы, на которых загадочность «аллегорических» пейзажей петровского барокко сместили «естественная простота» и живописность пейзажей «романтических», которые отвечали моде и духу эпохи Просвещения*. Их символика развивалась как бы параллельно конкретно-топографической и реалистической линии и на низовом уровне не менее интересно отразила ментальный фон времени.

*В терминологии и по классификации Кеннета Кларка — это своего рода «идеалистические» пейзажи (ideal landscape) (Кларк, 1976, с. 109).

На палехской иконе «Иоанн Предтеча в пустыне» перед нами типично «идеалистический» (или — «романтический») пейзаж, отдаленно напоминающий в своих фрагментах классицистическую живопись К. Лоррена или модные в то время полотна С. Розы. Многообразие и сложность светотени, богатство тонов и цвета, свободное композиционное размещение растительности, неожиданная видовая перспектива — все это народный ремесленник заимствовал с образцов светской живописи и гравюры, попавших ему на глаза теми или иными путями. В результате моленная икона превратилась как бы в сакральный образ Природы, населенный не только святыми, но и экзотическими персонажами: появившаяся в XVII–XVIII вв. новая любознательность толкнула научные экспедиции в дальние страны, которые доставили образцы, описания и гравюры экзотических растений и животных.

(илл. 137)

При Екатерине II в моду входит «просвященное благочестие». Стремившиеся к созданию «естественной религии», «религии Разума» деисты эпохи Просвещения усматривали в гармонии природы доказательство бытия ее Творца. Поскольку в культуре эпохи природа получила высокую этическую оценку, особое значение приобрели пейзажная живопись и садово-парковое искусство. Природа и пейзажный сад осмыслялись в контексте утопии «естественного рая», а помещенный в «дикий» пейзаж человек должен был, по идее, искать в своей душе порядок, аналогичный окружавшей его божественной природе. Отсюда фигура св. Иоанна Предтечи как бы «тонет» в пейзаже и на палехской иконе. То же самое наблюдение можно отнести к иконе второй половине XVIII в. «Иоанн Богослов на Патмосе». Существенно, что природный пейзаж обеих икон лишь на первый взгляд кажется хаотичным и «диким». Согласно канонам классицизма, пейзаж не мог существовать без человека и следов его деятельности: «механистическое понимание материи» предполагало проникнутость природы разумом, а ее изображение — дидактической пользой. Поэтому как в изображении «пустыни» на первой иконе, так и в изображении «Патмоса» на второй мы можем заметить романтический псевдоготический архитектурный стаффаж, указывающий, что об-

(илл. 138)

щение святых персонажей с «дикой» и «буйной» природой окрашено ее разумным освоением и организацией. Кстати, эти романтические сооружения говорят, что отдельные формы романтического пейзажа были неотъемлемой частью живописи и иконописи эпохи Просвещения. Точно так же, по наблюдению Д.С. Лихачева, отдельные романтические элементы в романтических парках «появились гораздо раньше самого Романтизма в литературе и только впоследствии получили свое осмысление в эпоху Романтизма» (Лихачев, 1982, с. 158).

В организованном по законам природы искусственном саду второй половины XVIII в. часто пытались создать и особую эмоциональную атмосферу добродетельной простой жизни. В этой



139. Иоанн Предтеча в пустыне. Палех. А.В. Хохлов. Начало XX века. Копия с иконы конца XVIII века. *Частное собрание, Палех.*

связи в садах сооружали *хижины*, которые символизировали простую и тихую жизнь благочестивого человека, живущего в согласии с природой. Интересное отражение этого мотива можно видеть на другой палехской иконе — «Иоанн Предтеча в пустыне», которая представляет собой выполненную в начале XX в. копию с образа конца XVIII в. Вместо псевдоготического стаффажа здесь появилась хижина; она «прячется» в пейзаже, который напомина- *(илл. 139)* ет спустившийся на землю небесный рай.

В искусстве неоромантизма пейзаж на палехских иконах уже получит характерную для русского модерна реалистическую символику, что хорошо видно на примере образа св. Тихона Луховского начала XX в. *(илл. 129)* Написанные в стиле живописи М.В. Нестерова «дали» и «тихий скит» передают характерные для русского религиозного возрождения неоромантические настроения. Эта же неоромантическая окраска усматривается в символике «хижины отшельника» на житийных иконах и небольших образках Серафима Саровского, огромное количество которых, как мы уже упомянули, было выполнено в 1903 г. в Палехе, Мстере и Холуе накануне канонизации святого.

СЛОВО, ЭМБЛЕМА, ГЕРАЛЬДИКА

В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. Оно было в начале у Бога. Все чрез Него на́чало быть, и без Него ни что́ не начало быть, что на́чало быть. В нем была жизнь, и жизнь была свет человеков» (Ин. 1, 1–4). Эти первые слова четвертого евангелиста установили в христианском миропонимании особое соотношение между словом и образом. *Слово, написанное на иконе,* всегда имело большое значение. По традиции оно воспринималось знаком воплотившегося Логоса (Михелис, 1967, с. 152–154). Мы уже отметили, что начальные слова Четвертого Евангелия иконописцы выписывали в иконописные подлинники.

Наименование иконы Ивана Афанасьева «Великие князья Владимирские чудотворцы» сделано не торжественным декоративным *(илл. 123)* письмом (как то было принято на старых образах), а *полууставом.* Существенно, что с XVIII в. все более начинают распространяться наименования икон, сделанные светской *скорописью.* Сами же наименования все чаще включались в изображение.

Это новое символическое сцепление слова, его графики и сакрального изображения создавало новое смысловое пространство художественного текста.

В средневековой традиции слово и изображение находились в отношениях взаимодополнения. Достаточно вновь вспомнить приведенное выше высказывание Василия Великого о «добавочной» силе изображения относительно слова.



Текст-орнамент имитирует рамуполя.

140. «Ты еси иерей...».
XIX век.
Частное собрание, Москва.

В новообрядческой барочной иконе этот средневековый синкретизм словесного и изобразительного ряда получил значительное усложнение: изображение стало восприниматься не иначе как в субстанциональном единстве со словами. В этой связи примечательно, что наименования святых на барочных иконах могли включаться в *пространство нимба;* они же могли быть скомпонованы и в саму линию нимба. То есть вереница слов превращалась в сим-

волическую границу между «сакральным» (периферией иконы) и «сверхсакральным», т.е. нимбом как сосредоточением нетварных божественных энергий, благодати. Причем эта обрамляющая функция слова могла «зеркально» повториться в других обрамлениях. На иконах XVII–XIX вв. мы часто можем увидеть поля и внутренние рамки, почти сплошь заполненные текстами. *Текст-орнамент как бы имитировал раму,* он служил декоративным украшением, и ему придавалось эстетическо-функциональное значение. В этом же аспекте интересно отметить появление различного рода пространных текстов и надписей на обратной стороне иконы, внутренне связанных с увеличением роли личностного начала в общении человека с Богом и его заботе о личных благочестивых делах. Все, действительно, говорит за то, что в эпоху барокко слово стало рассматриваться как сущность явления: «познать явление — значит выразить его словом» (Лихачев, 1973, с. 88).

(илл. 127)

(илл. 140; цв. табл. 20)

Одним из важных доказательств увеличения роли слова служит широко распространившийся в эпоху барокко мотив его связи с крестом — древнейшим архаическим символом, символом высших сакральных ценностей, которому подчиняются многие тексты культуры (Топоров, 1979, с. 116). Символ *креста* становится важнейшим организатором художественных текстов эпохи барокко: он записывает многоплановое содержание. На иконе И. Салтанова «Воздвижение Креста с предстоящими царем Алексеем Михайловичем, царицей Марией Ильиничной и патриархом Никоном» (середина XVII в.) мы видим крест, сплошь заполненный текстами, заключенными в рамки простых архаических символов — креста, круга, квадрата и звезды*.

*Они как бы имитируют ячейки с мощами святых на оборотной стороне креста. *Илл. 162.*

На новообрядческой иконе «Воскресение Христово», написанной в 1721 г. в Переяславле-Залесском местным мастером Алексеем Логиновым, *слово и крест* выступают в неразрывном символическом единстве. Написанные же на иконе вирши свидетельствуют о том, что слово на иконе приобрело самостоятельное значение в контексте типичного для барочной поэтики синтеза разных видов искусств — поэзии и живописи. Здесь же усматривается и важный для барокко принцип игры и загадки, связанный с барочным представлением об уме как подарке Творца — великом божественном даре человеку. Манифестируемые барочной эстетикой положения — «поэзия есть говорящая живопись», а «живопись — немая поэзия» — поощряли именно эту игру ума и ориентировали благочестивое сознание на восприятие текста эзотерического типа. Такой текст был доступен только посвященным и знающим ключ к его прочтению. Загадка могла быть отгадана как бы только людьми «одной веры».

(илл. 141)

Вирши на иконе — важный для барокко принцип синтеза разных видов искусств.

141. Воскресение Христово. Переяславль-Залесский. Алексей Логинов. 1721. *Музей истории религии, Петербург.*

Икону Алексея Логинова отличает многослойная образная структура, которая предполагает постепенное и медленное прочитывание. В основу ее композиции положены символы креста и круга. Изображение четырехлопастного «мальтийского» креста на

Сего ради Христосъ нашъ Господь
Тогда тебя всемъ языкомъ подастъ
Паче бо всѣхъ языкъ вѣрою
приложися
Такожде языцы въ правду
причтошася

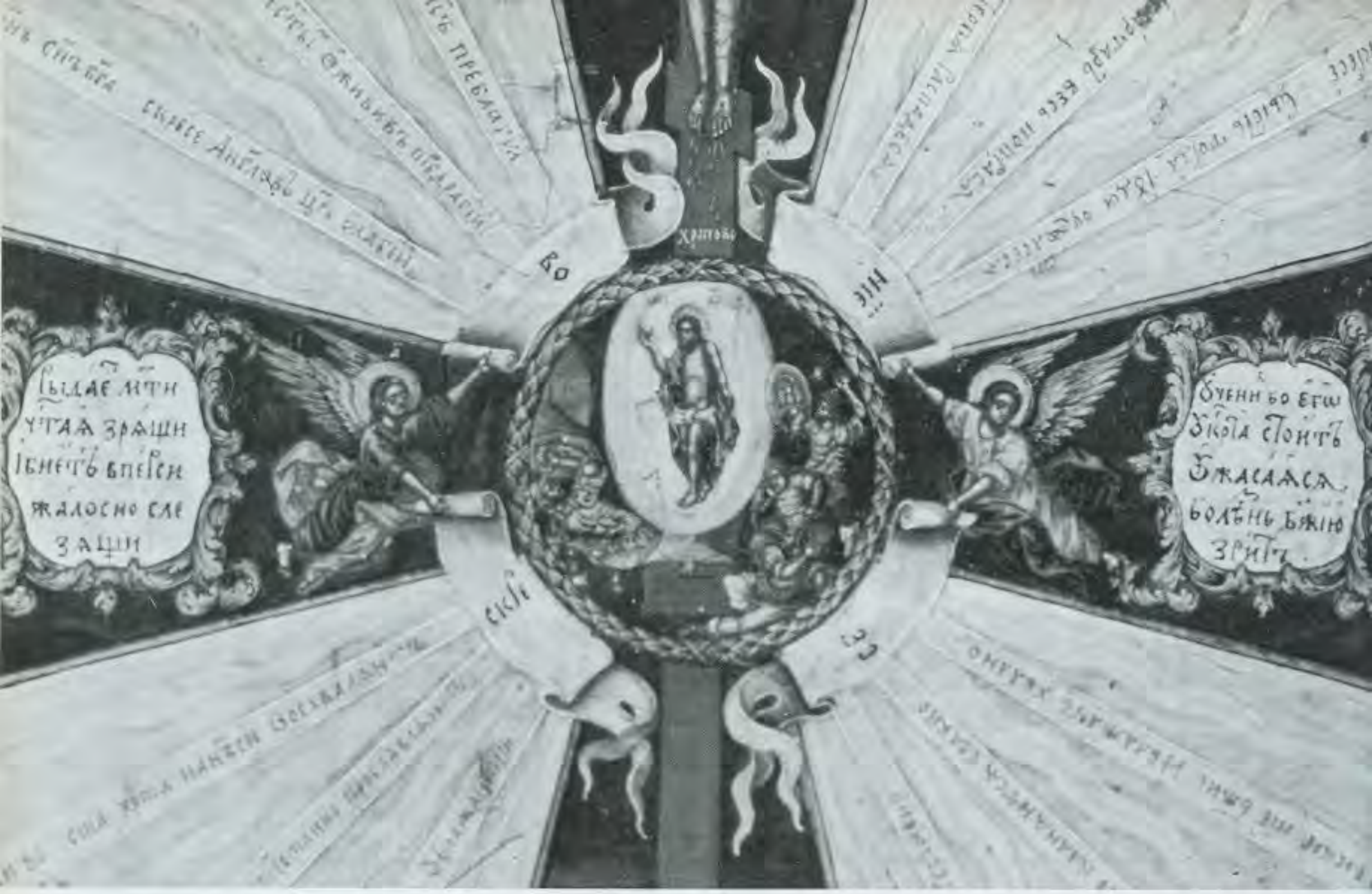
Вземше
Князь
Воистинну

Завѣса же церковная раздрася
Сокрыша солнцу лучи пригрѣся
Кто ею всѣ шкалаты
Свѣтодателя
Вмѣсто пресѣдающаго
потрясаемыя

Ѣдяй
Воистинну

Ѣдяй
Воистинну

Ѣдяй
Воистинну



Ключ к прочтению стихов закодирован в последовательности расположения слогов в слове «Воскресение», то есть в имени иконы. Эта последовательность повторяет ход священника вокруг престола в момент совершения литургии по новому обряду. Наглядная способность искусства барокко к изобретению; тяга к энигматичности и рациональности.

142. Фрагмент иконы «Воскресение Христово» (илл. 141).

фоне круга передает стремление к вертикальной и горизонтальной симметрии и выражает в данном случае абсолютность искупительной жертвы Спасителя. По вертикали, в соответствии с зеркальным принципом барочного мышления, в кресте отражен другой крест — с Распятием, Голгофой и преклоненной Магдалиной. На боковых перекладинах креста представлены Богоматерь и Иоанн Богослов. В центре, в круглом медальоне, как бы отражающем большой круг, дано само Христово Воскресение в западной редакции, с упавшими римскими воинами. Этот связанный с западной иконографией тип Воскресения Христова распространится преимущественно в новообрядческой иконописи. Центр композиции обрамляют также изображения в медальонах, иллюстрирующие ветхозаветные и новозаветные темы. «Земля» иконы символизирована Сошествием Христа во ад.

Весь этот изобразительный «текст» обрамляют, пронизывают и дополняют написанные на свитках наименования и вирши. В них как бы скрыт эмоционально-религиозный и смысловой код к прочитыванию сложных символических рядов. *Так, последовательность чтения стихов повторяла правильный с точки зрения официальной православной церкви обряд отправления литургии.* Ключ к прочтению стихов дан мастером на четырех свитках, которые держат ангелы и которые обрамляют собой центральное

изображение Воскресения. Слово «воскресение» читается лишь в определенной последовательности расположения слогов на свитках: «во-скре-се-ние». Сама же последовательность расположения слогов совпадает с направлением обхода священником престола в момент литургии по *новому обряду*, то есть *против солнца*, по контрасту со старым обрядом — «ходами посолонь» (по солнцу). *(илл. 142)*

Пользуясь этим ключом, верующий начинал читать вирши, сложенные в стихотворную графему солнца. Последнее в барочной эмблематике, как мы уже отметили выше, традиционно символизировало Христа (точно так же как луна — Богоматерь). Относившиеся к изобразительной поэзии — picta-poesis — стихотворные графемы широко распространяются в эпоху барокко как в высокой, так и низовой культуре (Хепель, 1987, с. 11—29). Стихотворные графемы в виде аллегорических фигур солнца, орла, звезды, сердца и т.п. писал Симеон Полоцкий и многие другие представители барочной поэзии. Именно в солнце складываются и стихи на иконе Алексея Логинова: ряды букв располагаются в солнечных лучах — «меж дорог креста в сиянии», по выражению самого иконописца.

Подпись иконописца эпохи барокко — это не только наставление, но и подсказка в прочтении сложных символических рядов.

Так, в каждом из четырех сегментов солнца, образующихся благодаря пересечению круга-солнца перекладинами большого креста, расположены по три стихотворные строчки. В левом верхнем сегменте в стихах выражается вселенский смысл искупительной жертвы: 1. Воскресе к истине Спаситель Иисус преблагия; 2. И нас воскресением все святых оживив [...]; 3. Воистины Сын Бога Ангелов Царь Благий.

143. Фрагмент иконы «Воскресение Христово» (илл. 141).



Затем развивается тема прославления совершившегося чуда небесной иерархией: 1. Архангели во свята Христа на небеси свое хвалят; 2. А Сим же во Стаго [...] прославляют; 3. Херувеми же во Стаго Бога несказане [...]

Далее славит Воскресение человеческий род: 1. Человецы Воскресение славят честне и всеславно; 2. Занебо воскресений Божий кланяится славно; 3. Величают Воскресение Божие и блажат хвално.

Наконец, в последнем сегменте стихотворной графемы развивается тема победы воскресшего Христа и возмездия силам зла: 1. Егда воскресе бысть тогда Иуда удавеся; 2. Господним бо Воскресением тартар весь попрася; 3. Воскресе познав диавол нетерпя распадеся.

Как хорошо видно, в этой последовательности чтения стихов мастер закоди-

ровал одновременно и определенную иерархию «небесного» и «земного». То есть эмблематика графического стиха адаптировалась не только к дидактической цели усвоения верующим нового обряда, но и особой значимости для православия акта Воскресения. Артистическое умение иконописца подключалось в данном случае как бы к зашифровыванию многоплановости и «тайного» смысла текста. Ему же сообщался элемент занимательности и игры, который раскрывается в неразрывном единстве стихов на свитках и изображений в медальонах. Давая стихи в символическом сцеплении с картинками, иконописец, с одной стороны, усиливал дидактический аспект моленного образа, с другой — как бы подключал ум человека к религиозному переживанию. Увеличение роли *разума* в религиозном опыте станет, как известно, одним из главных внутренних нервов культуры барокко. В соответствии *(илл. 143)* с этим в стихотворном «вступлении» ко всему тексту иконы (дано в правом нижнем углу) мастер написал:

Образ [...] Воскресению Христову сочинися виршами.
Их же являем меж дорог креста в сиянии [...].
И сие написанное неухитрением,
Но некоего ради
разсуждения, трудолюбным во утешение.
Да познаеши от свитков во исполнении тех речений,
в которых написано Воскресение в разделении речений.

Отсюда становилось ясно, что вся «игра» носила сугубо серьезный характер. Акцент на дидактику и доказательство глубокой мистической наполненности символов нового обряда «сплавлял» художественный текст. Все смысловые символические пласты в иконе оказались строго детерминированными и взаимосвязанными.

Самый верхний свиток, как бы венчающий все изображение в целом, разделен на две тематические части. Представляющие собой стилизацию текста Евангелия стихи здесь как бы «зеркально» противопоставлены и отнюдь не случайно примыкают соответственно к началу и концу стихотворной графемы. Левая часть свитка соотносится с космическим значением Воскресения и примыкает к «небесному» в графеме:

Егда Христос на кресте вознесеся
Тогда бо тварь вся и земля попрася
Солнце бо во тме и луна [...] преложися
И акже камени во прах претвориси.

Правая же часть, иллюстрирующая победу над силами зла, примыкает соответственно к «земному»:

Завеса бо церковная раздрася
И диавол со ангелы попрася
Крестом бо всех от клятвы свобождает
В мире пребывающ грех потребляет.

Требуя таким способом от разума молящегося изобретательной способности, иконописец расположил картинки в медальонах и стихи на свитках также в определенной последовательности. В верхних, левом и правом, медальонах он представил изображения, иллюстрирующие стихи на ветхозаветные мотивы. Видение пророка Иезекииля и эпизод из жития ветхозаветного пророка Ионы, который оставался, по Библии, в чреве кита три дня и три ночи, взывая к Богу, и был по Его приказанию извергнут рыбой на сушу, показывали ветхозаветную основу главного чуда христианства:

Иезекиль видит [...]
Вид смело
И чюдно [...]
Вживо тело
Сие чюдо являет
Воскресение
И бысть христианом
всем во спасение.

И на противоположном свитке:

Иона китом земным
ят поглошен
Ибо по трех днех
Явися сей спасен
Тридневно Христа
Воскреша прописав
Извежеся цел
Ничто же пострада.

Далее уже рассматривались новозаветные сцены чудес и воскрешений, творимые Христом:

1. В [...] мертва
Христос воскрешает
И властии в сим сию
воставляет
Тем Воскресение
свое являет
и верующих в него
прославляет.

2. Четверо дневна
Мертва воскрешает
Христос Лазаря
От гроба взывает
Тем востанием
Бога знаменаше
дру убо верем
Жизнодащу бяше

3. По [...] сниде во ад
Всех Спаситель

Бог и человек Христос Искупитель
От туду жо всех святых изведе
И благодать дарова в царство введе
Ада же сокруши врата медныя
Заклепы же дверей вечных.

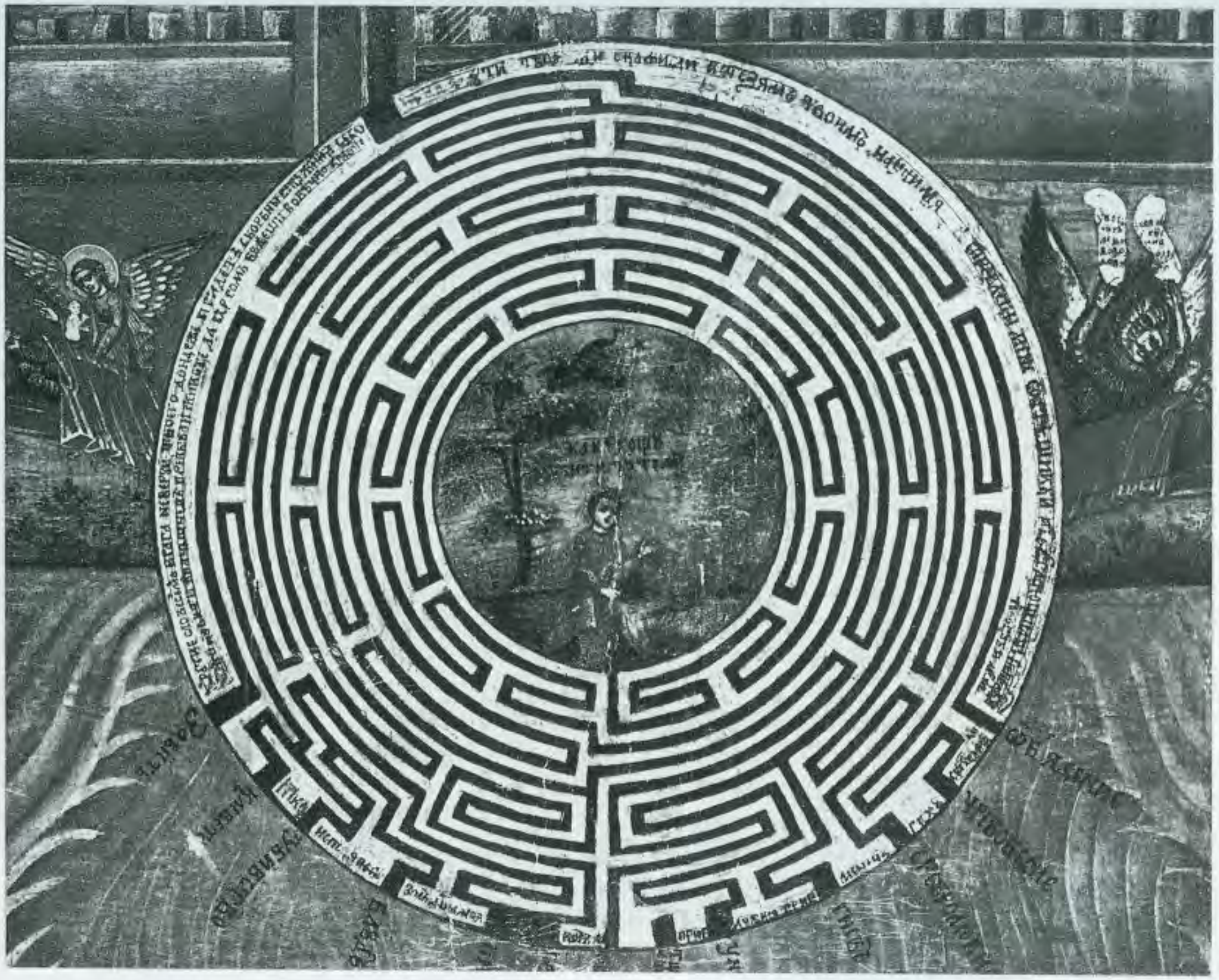
Воспитанная вкусами барочной эпохи, вся эта сложная символика требовала от молящегося, конечно, знания и подготовки. В этом смысле икона Алексея Логинова свидетельствует о серьезном значении реформ патриарха Никона в развитии русской религиозной культуры. Существенно, что икона написана не столичным, а провинциальным мастером, что говорит об образованности простого человека того времени. Слово на иконе стало обращением к человеческому разуму и чувству одновременно, оно приобрело особое значение в духовной жизни. Отсюда не случайно и то всеобщее увлечение поэзией, о чем пишет исследователь: «Отношение к поэтической деятельности как к труду духовному, почтенному, благородному отчасти объясняет повальное увлечение в XVII в. стихотворством, доходившее до графоманства. Стихи пишут не только профессиональные поэты, но просто грамотные люди» (Сазонова, 1991, с. 37).

* * *

(цв. табл. 10)

В том же типологическом ряду можно рассмотреть икону «Таинство Креста» (около 1814 г.), заимствовавшую иконографию одноименной гравюры из мистического сочинения немецкого писателя Карла фон Эккартсхаузена и связанную с кругом масонской символики и культуры. Символическое сцепление слова и креста приобретает здесь зрелищную наглядность не только в связи с нравоучительным аспектом образа, но и его намеренным наделением «тайными смыслами», отвечавшими мистическим настроениям русского обощества конца XVIII – начала XIX в.

В круге представлен несущий крест Христос. Его фигура окружена множеством как бы отражающихся друг в друге крестов — типичный эффект разнонаправленных зеркал. Образ раскрывают обрамляющие круг изречения ветхозаветного пророка Исайи и апостола Петра. На внутренней раме написано: «Но Он изъязвлен был за грехи наши и мучим за беззакония наши; наказание мира нашего б ы л о на нем, и ранами Его мы исцелились» (Ис. 53; 5). Это ветхозаветное пророчество дополняет новозаветный тезис: «Ибо вы к тому призваны, потому что и Христос пострадал за нас, оставив нам пример, дабы мы шли по следам Его» (1. Петр. 2; 21). Внутри же «зеркала» иконы каждый из крестов получает наименование как необходимый принцип восприятия. «Гонение от врагов», «неправда», «убожество», «насмехание», «злорадство», «злословие», «жажда», «презрение», «воздаяние



злом за благо», «клевета», «несправедливое наказание», «болезни и скорби», «несправедливое общество» — все это суть «беззакония» и грехи мира, искупителем которых явился Христос.

Хотя не раз уже отмечалось, что в русском православии в отличие от западного христианства «не было пристального взгляда на страдания Спасителя» (Г. Федотов), тематика Страстей Христовых широко проникла в «расхожие» иконы массового ремесленного производства XVIII–XIX вв. Первые иконы страстного цикла были выполнены, как известно, Федором Зубовым с западных образцов для иконостаса Смоленского собора Новодевичьего монастыря в 1684 г. Они положили начало активному развитию этой темы, примером чему может служить только что описанная нами икона XVIII в. Параллельно в барочных иконостасах конца XVII–XVIII в. постепенно исчезает деисус: средневековая идея небесного заступничества за человека начинает замещаться ориентацией верующего сознания на спасительную ценность земных де-

Эмблема лабиринта — сложная форма для дидактического внушения и раскрытия темы личного благочестия.

144. Лабиринт. Фрагмент иконы XVIII века (цв. табл. 9). *Музей истории религии, Петербург.*

яний в следовании историческому пути Христа. Отсюда изображения страстного цикла мы часто можем видеть и на суздальских иконах XVIII–XIX вв. Воскресения и Сошествия во ад с праздниками. Часто они располагались в виде внутреннего *обрамления средника* — Воскресения Христова. Они же включались в минейные годовые иконы, а также в сложные богородичные композиции. Примечательно, что в некоторых случаях в порядке их расположения читалось движение «против солнца», то есть тот же ход священника вокруг престола по новому обряду, который был закодирован в символике иконы Алексея Логинова.

(илл. 185; цв. табл. 33, 36)

Появившаяся в эпоху барокко бóльшая зависимость иконописного изображения от слова рождала появление икон-иллюстраций, в которых развивались темы нравоучительных притч, а также видений и сложных аллегорических поучений. К ним, в частности, относились довольно распространенные в конце XVII–XVIII вв. иконы: «Притча о богатом», «Притча о слепце и хромце», «Спор живота со смертью», «Чистота монашеская», «Судьба праведника и грешника», «Видение пономаря Тарасия», «Видение Евлогия», «Корабль веры», «Христос и невеста», «Исцеление слепого», «Притча об убогом Лазаре» и некоторые другие. В этом тяготении иконописи к иллюстративности проявилась именно та *внутренняя зависимость изображения от слова,* которая еще долго будет доминировать в иконописных памятниках «низового барокко». Икона XVIII века «Лабиринт» — тому характерный пример.

(цв. табл. 7)

(цв. табл. 8)

(илл. 144; цв. табл. 9)

Неизвестный иконописец избрал лабиринт как удобную форму для дидактического внушения. Магический квадрат и круг лабиринтов как «скрижаль многопутная» (Симеон Полоцкий) давали человеку наглядный пример «выхода» с неправедного жизненного пути на истинный путь спасения. На иконе смертный человек изображен внутри лабиринта. По внешней стороне лабиринта, слева и справа, он же изображен умирающим. В одном случае его душу принимает ангел-хранитель, в другом — ангел сатаны. Наверху изображена стена рая и восседающий на троне Христос, к которому ангел приводит душу праведника. Внизу представлена огненная геенна, в которую может попасть душа человека, если он, проходя лабиринт, последует опасными путями. В соответствии со значением слова в системе барочного мышления этим путям сообщены наименования, представленные в системе символической цветовой оппозиции, — черной краской на красном фоне написано: «зависть», «клевета», «убийство», «блуд», «пьянство», «гордыня», «тщеславие», «уныние», «гнев», «сребролюбие», «чревоугодие» и «объядение».

Лабиринт — излюбленный мотив эмблематики барокко. Используя эмблему лабиринта, иконописец смог представить тему личного благочестия в сложной связи умозрительной абстракции и наглядной конкретности. Короче, здесь перед нами характерный

и универсальный для культуры барокко эмблематизм художественного мышления. Его «скрытую» и «блуждающую» символику можно наблюдать в иконах вплоть до начала XX в.

* * *

С эмблематикой всегда была связана зрелищная наглядность художественного текста. Произведение, проникнутое эмблемой, будь то гравюра, эпитафный образ, портрет или икона, неизменно распадалось на части, которые могли быть поняты лишь в единстве и целостности всей композиции. Э. Гомбрих назвал эмблему «иллюстративной метафорой» (Гомбрих, 1989, с. 291).

Напомним, что классическая эмблема состояла из триады: девиза (inscriptio, motto), картинки (pictura, icon) и стихотворной подписи или эпиграммы (subscriptio). Начиная со второй половины XVI в. эта традиционная трехсоставная форма, включавшая некоторый символический рисунок и символический словесный девиз, накладывает свой отпечаток на необыкновенно широкий круг католических и протестантстких художественных памятников. Влияние же поэтики эмблемы на русскую икону отчетливо ощущается уже во второй половине XVII в., а в ремесленной иконописи XVIII — начала XX в. оно превращается уже в глубоко закодированное явление.

Если мы, например, сопоставим классическую эмблему из сборника А. Альциата «Emblematum liber», протестантский эпитафный образ мастера Я. Твенгера (1596) из церкви в Журавине и синодальную православную икону царевича Димитрия с житием 1745 г., мы ясно увидим характерный для эмблемного принципа мышления перенос классической символической триады. Изображение в последних двух случаях помещается между наименованием образа и пространным текстом, заменившим стихотворную подпись эмблемы, то есть пояснение картинки. *(илл. 145)* *(илл. 146)* *(илл. 147; цв. табл. 6)*

То же самое прослеживается на примере сопоставления западноевропейских и русских гравированных портретов, католического и русского религиозного лубка и иконы. В соответствии с эмблемным принципом над изображением персонажа помещается его *имя*, а под изображением — более пространный текст, панегирическое содержание которого в случае светской картинки приобретает сакральный смысл в случае иконы. *(илл. 148, 149, 150)*

На иконе св. царевича Димитрия с житием, выполненной в прямой зависимости от западного эпитафного образа (даже с имитацией профилированной рамы и резных картушей), мы видим, что ее наименование — «Образ святого и благоверного царевича Димитрия» — дано над изображением. Картинка («icon») иллюстрирует невинную кончину царевича, а данный под изображением в картуше текст тропаря (глас Д) поясняет сакральный смысл произошедшего события и его значение для церкви. *(илл. 147)*





145. Эмблема «Quercus» из сборника А. Альциата «Emblematum liber» (Lyon, 1550).

146. Я. Твенгер. Эпитафия Даниела Риндфлайша со сценой сна св. Иакова. 1596. *Костел в Журавине, Польша.*

Таким образом, измененная конструкция эмблемы оказалась в основе композиции огромного круга памятников иконописи; причем, подчеркнем, не только синодальной, но и старообрядческой. Начиная со второй половины XVII в. и вплоть до начала XX в. изображение христианского героя или какого-либо священного события могло помещаться между заглавием (именем) иконы и поясняющей «подписью» (например, текстом тропаря в дробнице). С течением же времени эта символическая структура претерпевала разные изменения.

На иконах «Архангел Михаил с деяниями» из церкви Иоанна Златоуста в Ярославле, «Архистратиг Божиих грозных сил воевода Михаил», «Богоматерь Знамение и Архангел Михаил с текстами похвалы Богоматери и молитвы архангелу на помощь» и «Поставление мощей св. Митрофана, митрополита Воронежского» мы видим характерные трансформации эмблемы: над изображением располагаются имена икон (часто — в дробницах), а под изобра-



Универсальный для христианской культуры Нового времени эмблемный принцип мышления: в православной иконе появилась иная, по сравнению со средневековьем, диспозиция знаков. Трансформация эмблемы — перенос символической триады.

147. Икона «Царевич Димитрий с житием». 1745. *Музей истории религии, Петербург.*

жениями в различных рамках на белом фоне помещены пространные тексты, выявляющие эмблематический смысл композиции *(илл. 151, 152, 154).*

Яркий фон дробниц предполагал особую смысловую нагрузку: *он должен был привлекать взгляд молящегося не только к изображению, но и к слову, к самой букве.* Не случайно, как и в эпоху античности, на исходе средневековья вновь появилась особая любовь к монограмме, которая передавала сакральный смысл при помощи сочетания нескольких букв (см.: Аверинцев, 1985, с. 299); причем в особом эстетическом оформлении этого сочетания отразилась как новая тяга к идеографической передаче знаковой структуры, так и к приданию самой букве особой чувственности и сущностной выраженности: монограмма все чаще начинает оттеняться золотом, придававшим букве убедительность и тяжеловесность драгоценной вещи. Отсюда сама дробница как новый элемент композиции иконы говорила в первую очередь о том, что у слова и монограммы Христа или Богоматери появилась на иконе собственная рама, как бы аналогичная раме изображения. Тем самым слово и изображение уравнивались с точки зрения сакральной семантической нагрузки. Более того, хотя с течением времени содержание надписи внизу изображения постоянно менялось, сама дробница как обрамление слова неизменно сохраняла особое знаковое значение.

На иконе Нила Столбенского из музея «Коломенское» фон дробницы белый, в тексте тропаря и кондака сочетаются черные и киноварные буквы. Однако часто фон дробниц давали ярко-красным, а текст писали золотыми или белыми буквами (*илл. 150, 155).*

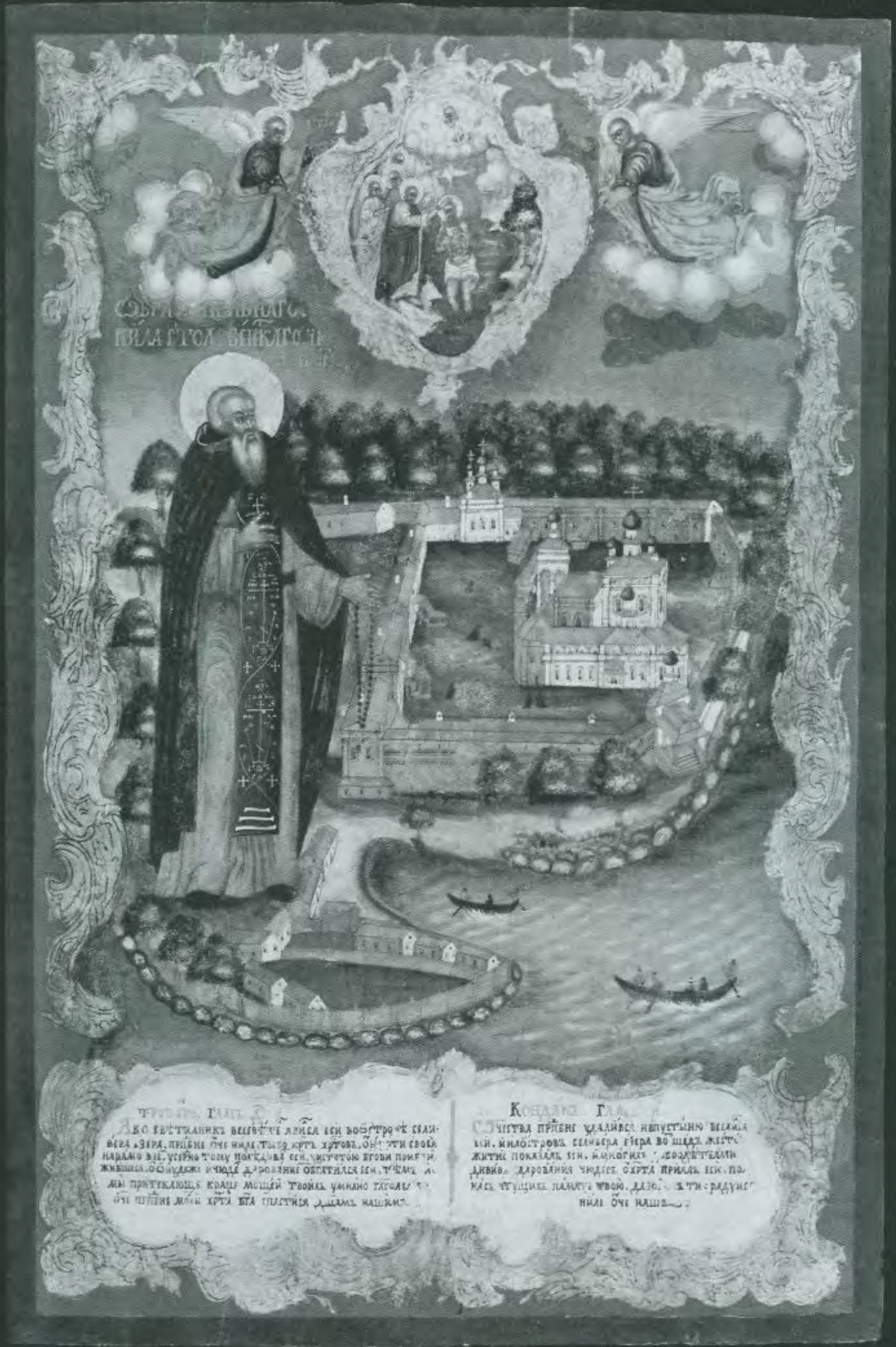
На иконах XVIII–XIX вв. текст тропаря, кондака или молитвы часто заменялся каким-либо посвящением. С XVIII в. устанавливается также прочная традиция помещать в нижнюю дробницу имя императора, что было связано с проникновением в новообрядческую икону панегирического пафоса. В ней заключен приведенный выше текст с посвящением иконы мученической кончине Александра II. В белофонной дробнице содержится текст благословения от Синода по случаю бракосочетания Петра Федоровича и Екатерины на иконе 1745 г. «Брак в Кане», больше, кстати, напоминающей голландскую жанровую картину, чем моленный образ (Бенуа, 1912, илл. без №). Наконец, на особую «эмблемную» знаковость дробницы с помещенным в нее именем императора указывает и текст на иконе конца XIX в. И. Панкрышева (Ангел-хранитель, свв. Ольга и Акепсим): «Их Императорских Величеств Царю и Царице в ознаменование рождения первенца Ея Величества Княгини Ольги 1895 г. 3 ноября» *(илл. 156; ср.: цв. табл. 47).*

Когда словесно-буквенный ряд замещался в дробнице изображением, например, пейзажа, последний в соответствии с эмблемным принципом мышления сразу же получал особую семантическую нагрузку. Так, на иконе избранных святых, написанной тем же И. Панкрышевым в память археологических трудов

148, 149, 150. Эмблема захватила разные виды искусств. Стихотворение-подпись, эпиграмма (subscripcio) классической эмблемы превратилась на гравюре — портрете В.В. Голицина, выполненном А. Тарасевичем, в стихотворный панегирик, на старообрядческом портрете-иконе Андрея Денисова (конец XVIII – начало XIX в.) — в наименование образа, а на иконе 40-х годов XVIII века «Нил Столбенский» ее место занял посвященный святому текст тропаря и кондака.











Эмблематическая композиция отвечала усилению дидактического начала религиозного искусства; яркий фон самых разных по форме дробниц привлекал взгляд молящегося к слову.

151. Архистратиг Божиих грозных сил воевода Михаил. Конец XVIII — начало XIX века. *Частное собрание, Москва.*

152. Богоматерь Знамение и архангел Михаил с текстами похвалы Богоматери и молитвы архангелу на помощь. Середина XIX века. *Частное собрание, Москва.*

153. Эпитафия Николая Утманна с изображением Медного змия. Около 1565 года. *Народный музей, Вроцлав.*

154. Поставление мощей св. Митрофана, митрополита Воронежского. Воронеж. 1832–1840. *Частное собрание, Москва.*



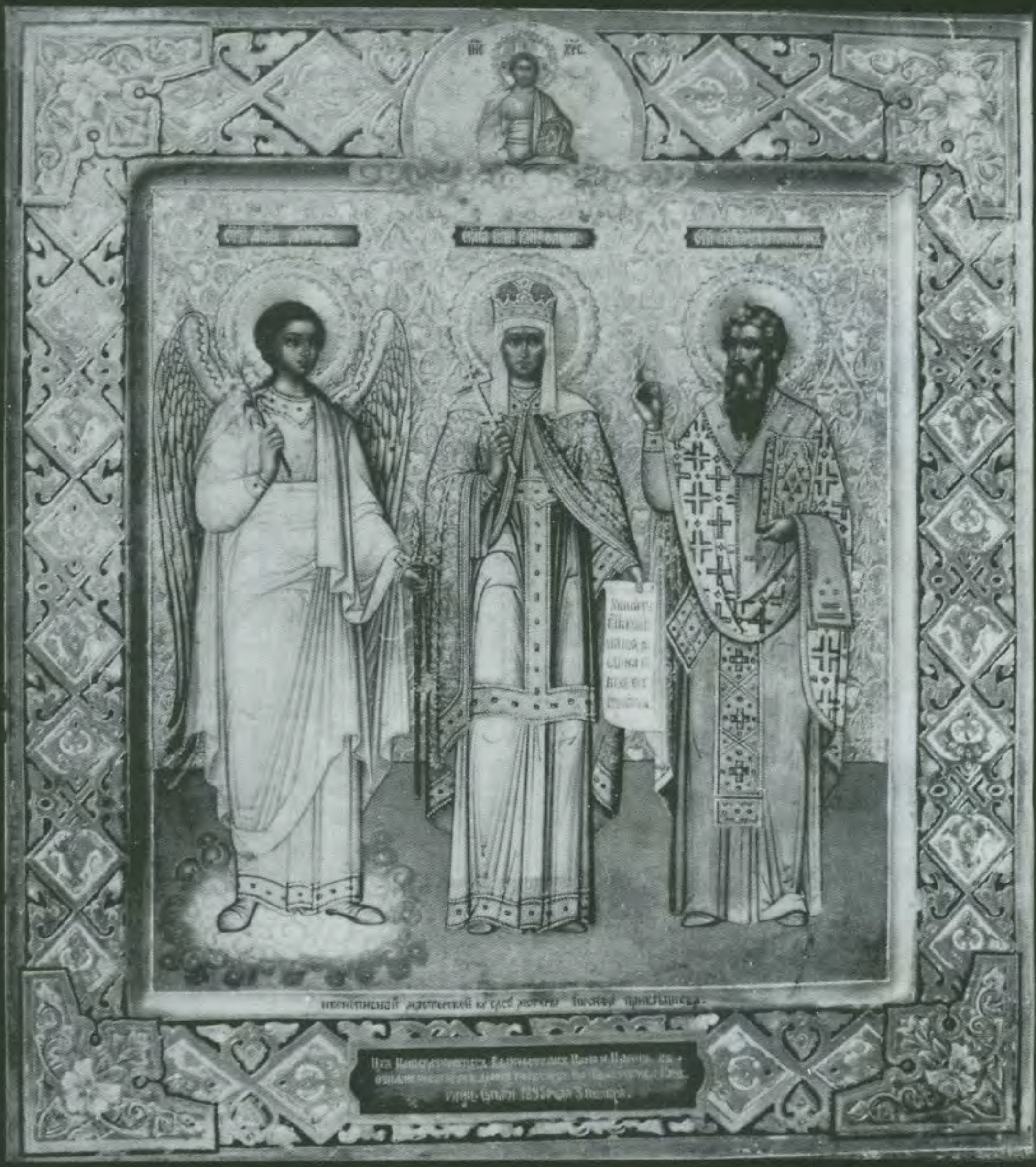


И.А. Голышева (ГМИР), в нижнюю овальную дробницу заключено изображение Московского Кремля. Сам же текст посвящения переместился на белую ленту внизу позема: «Усердие... крна сл. Мстеры, члена Императорского Московского археологического общества, И. Голышева». В аналогичной вытянутой белой дробнице рядом помещена и подпись мастера: «Сия икона писана в мастерской Иосифа Панкрышева, в сл. Мстере, Вязниковского уезда Владимирской губ.» Отсюда пейзаж, посвящение и подпись получали своеобразное «эмблемное» сцепление, напоминая о той роли, которую некогда сыграла эмблема в духовной культуре барокко.



155. Архангел Михаил с деяниями. Первая четверть XVIII века. Икона из церкви Иоанна Златоуста в Ярославле. *Ярославо-Ростовский историко-архитектурный музей-заповедник, Ярославль.*

Особый язык эмблемы, в котором слово и изображение выступали в неразрывном символическом единстве, мог помочь в решении той задачи, которую перед собой поставили во второй половине XVI–XVII в. адепты нового благочестия как на Западе, так и в России — перевоспитанию «развращенного» Ренессансом человека. Поскольку же в «борьбе» за человека эмблема позволяла апеллировать не только к чувству, но и разуму, эмблемный принцип мышления стал соотноситься с проблемой усиления рационального воздействия религиозного искусства. Традиционная для православия роль иконы в «строительстве» человека оказалась созвучна общим устремлениям эпохи барокко. В новой официальной иконе стали пытаться выразить не только свойственные барокко представления о многообразии божественного творения, но и усилить *дидактическое* начало соответствующим языком. На службу этому дидактическому началу создатели новой фряжской манеры иконописи и положили идею «эмблемного» и символического синтеза искусств.



156. Ангел-хранитель, святые Ольга и Акепсим. Мстера. И. Панкрышев. 1895.
Музей истории религии, Петербург.

Традиционная форма эмблемы, которую мы обрисовали выше, создавала сложную систему смысловых отношений: «Смысл, значение эмблемы возникали не из изображения или надписи, но при взаимодействии изображения, надписи и подписи. В результате этого взаимодействия за видимым изображением возникал метафоризованный "умственный образ"» (Морозов, Софронова, 1979, с. 22). В эпоху барокко данная метафорика питалась также неоплатонической концепцией. Согласно последней, мир воспринимался подобно эзотерической, зашифрованной монограмме. Искусство было призвано отражать эту зашифрованность: смысловые отношения между отдельными частями эмблемы приближались к игре и поэтике загадки (ср.: Барсуков и др., 1987, с. 87). «Эмблемы вели свое происхождение от интеллектуальной и полной эрудиции игры; их целью являлось моральное поучение, и порой они даже понимались в аспекте неоплатонизма — как символы, созерцание которых может дать знание божественных тайн» (Бялостоцкий, 1982, с. 27).

Характерно, что в эпоху барокко эмблема становится общераспространенным способом художественного воплощения картины мира. По предположению Я. Бялостоцкого, новый по сравнению со средневековьем эмблематический принцип сцепления изображения и текста мог инициироваться особой ролью Священного писания и божественного слова в доктрине протестантизма. Требование М. Лютера включать фрагменты Священного писания в эпитафные образы окажет непосредственное влияние на протестантское искусство, которое в дальнейшем проникнется духом эмблемы (Бялостоцкий, 1982, с. 28). *(илл. 146, 153)*

Среди католиков такому художественному мышлению особое значение стали придавать иезуиты-реформаторы и теоретики «посттридентского» католического благочестия и искусства. Они же были авторами многих попавших в Россию в XVII в. популярных эмблематических сборников. Созданная по образцу иезуитских училищ Киево-Могилянская коллегия в своей программе преподавания отводила немалую роль теории и практике эмблематического искусства. Так, в России XVII в. были хорошо знакомы с одним из самых распространенных в Европе изданий «Emblematum liber» А. Альциата, эмблему из которого мы сравнили с иконой «Царевич Димитрий с житием», а также «Иконологией» Чезаре Рипы. Кроме них, в библиотеке Симеона Полоцкого — Сильвестра Медведева имелись три книги «Символов и эмблем» И. Камерария, «Полигистр символов» и «Египетская символика» Н. Коссена и другие (см.: Сазонова, 1991, с. 87–88). Входившим в культурную элиту иконописцам Оружейной палаты, безусловно, были доступны все эти издания, а также различные западноевропейские дидактические сборники гравированных портретов, которые назывались «icones».

Таким сложным путем эмблема попала в знаковую систему иконы, захватив одновременно самые разные сферы духовной жизни — богословие и проповедь, литературу и театр, а также портретную живопись.

Благодаря искусству иконы и религиозной картинки эмблематика широко внедрилась в народный религиозный опыт XVIII–XIX вв. В 1743 г. появилось иллюстрированное издание «Духовный эмблемат», представлявшее собой небольшую книжку из 40 гравированных Иваном Любецким картинок. «Этот "Эмблемат", — пояснял Д.А. Ровинский, — содержит в себе различные наставления, как до́лжно жить в свете, чтобы спастись в будущей жизни, причем самые наставления оснащены аллегориями и эмблемами...» (Ровинский, 1900, с. 305).

По наблюдению Ю.М. Лотмана, барокко «сознательно стремилось к фольклоризации своих идей». Действительно, народно-ремесленное искусство тиражировало и воспроизводило то, что создавалось, и то, что забывалось наверху. Искусство эмблемы было поставлено в свое время на службу утверждения абсолютистской идеологии Петра I: первый русский эмблематический сборник «Символы и эмблемата» был издан в Амстердаме в 1705 г. по личному указанию императора. И на протяжении всего XVIII и по крайней мере первой половины XIX в. «эмблематическая» традиция не угасала в народно-ремесленной среде: в 1788 г. в России был издан сборник Н. Максимовича-Амбодика «Емвлемы и символы избранные», который был дополнен новыми эмблемами. То есть эмблематика проводила в массовое сознание и официально-государственную идеологию.

* * *

Геральдический знак отнюдь не случайно попал в икону 1814 г. Ивана Афанасьева. Изображенный на чепраке коня Александра Невского геральдический вензель генетически был связан с оснащением новых фряжских икон имперской эмблематикой. *(илл. 123)*

Уже в эпоху Алексея Михайловича изображение герба России, двуглавого орла с атрибутами власти — скипетром и державой, начинает широко применяться в придворной живописи и поэзии. Стихотворные символические графемы в форме герба включаются Симеоном Полоцким в поэму «Орел Российский». Двуглавый орел изображен на титульном листе книги «Меч духовный» (Чернигов, 1666) (Ровинский, 1900, с. 15, илл. 23). Двуглавый орел появляется на гравированных портретах представителей царской фамилии и знати, а также на бытовых предметах — посуде, одежде и других вещах. Включение гербовой эмблематики в сакральный образ, с одной стороны, его идеологизировало, отвечая духу абсолютизма, с другой — служило задачам глорификации императорской персоны и прославлению русского государства *(илл. 157)*

Отвечая духу укрепляющегося абсолютизма и вере в миссийное значение «Третьего Рима», гербовая эмблематика идеологизировала сакральный образ.





157. Портрет правительницы Московского государства Софьи Алексеевны. 1680-е годы. *Русский музей, Петербург.*

158. Богоматерь Черниговская-Ильинская. 1696. *Музей истории религии, Петербург.*

159. Богоматерь Азовская. Начало XVIII века. *Исторический музей, Москва.*

(ср.: Виллинбахов, 1984). Внося в икону панегирическое содержание, двуглавый орел как бы соединял в сознании традиционные православные ценности и веру в миссийное значение «Третьего Рима» с идеологией абсолютизма.

На уровень народной иконописи XVIII–XIX вв. двуглавый орел «спускается» с официальных образов конца XVII – начала XVIII в., тематика которых была связана с борьбой с исламом и освобождением Азова.

На иконе Азовской Богоматери начала XVIII в. двуглавый орел символизирует именно силу империи. Жест изображенной на фоне герба Богоматери — не только знак ее защиты и благословения империи, но и «знамени», предполагающего войну за веру. Надписи на иконе усиливают как мотив божественного благословения этой войны, так и ее несокрушимую мощь. Последняя символизирована также изображением св. Георгия Победоносца и стрелами-молниями, исходящими от геральдической державы и низ-



вергающими полумесяцы — символы ислама — на архитектурных кулисах Азова*. На иконе Богоматери Черниговской-Ильинской 1696 г. Азовская Богоматерь изображена внизу на фоне уже описанного нами выше аллегорического пейзажа с картой побежденного Азова. Младенец Христос благословляет надпись между крыльями геральдического орла: «Петр Алексеевич Российский Самодержец», — усваивая тем самым императору славу победы и государственной мудрости. Примечательно, что на этой же иконе герб империи изображен также в картуше в правом верхнем углу, то есть там, где ранее могло помещаться сокращенное имя Богоматери.

(илл. 158)

*По наблюдению В. Борина, на прориси иконы Азовской Богоматери конца XVII в. Георгий Победоносец был изображен с портретными чертами В.В. Голицына, возглавлявшего Крымские походы 1687 и 1689 гг. (Борин, 1914, с. 6).

На ремесленных народных иконах изображение герба чаще всего можно встретить посредине нижнего поля на месте дробницы. Так, на иконе «Богоматерь Ахтырская» из собрания Х. Вилламо эмблема двуглавого орла помещена в круге именно на нижнем поле и как бы «разрывает» собой надпись: «Изображение Чудотворной иконы Ахтырския, Которая Явилась 1732 года июля 2 дня» (VI, 1989, илл., с. 65). Имперская геральдика находится здесь как бы в символическом сцеплении с актом явления иконы, указывая тем самым на особую «благодатность» империи.

Поскольку башни Московского Кремля украсили двуглавые орлы уже во времена Алексея Михайловича, на иконах гербы стали изображать в архитектурных кулисах московских святынь. О том, что это постоянно смущало сознание староверов, говорит «Описание в защиту на иконах и других вещах двуглавого орла» из собрания Ф.А. Каликина, датированное 1865 г. Доказывая возможность почитания икон с гербовой эмблематикой, автор этого описания делал упор на древность происхождения эмблемы, которая «прислана в Россию от благочестивых царей греческих». Поэтому «сей орел и на самом изображении на древних святых иконах обретается». Но простолюдину часто была непонятна сама семантика герба, в котором он видел «птицу, необычную естеству вида и никому живущих на земле не явися». В этой связи двуглавого орла отождествляли с Антихристом: «нехощем тому образу поклонятися понеже образ е с антихрист двуглавый орел». Пространные пояснения на этот счет неизвестного автора подтверждают широкое проникновение барочной символики в культуру старообрядчества, которая латентно проводила в религиозные чувства, по сути, то же самое панегирическое содержание (ОР ИРЛИ, ф. 4, Ф.А. Каликин, ед. хр. 19, л. 1–12 об.).

ИКОНА-ПОРТРЕТ

Мы уже отметили, что человеческое лицо — смысловой и эмоциональный центр моленного образа. Однако духовная значимость иконы познается также через общий силуэт и позу, жесты и вещественную атрибутику святых персонажей. Нетрудно

заметить, что изображения на новообрядческих образах второй половины XVII – начала XX в. находятся на грани иконы и портрета. Икона Ивана Афанасьева «Великие князья Владимирские чудотворцы» содержит ярко выраженные черты парадного портрета, которые можно было бы показать на основе множества сопоставлений. Так, фигура св. Александра Невского явно заимствована с конного портрета монарха или вельможи XVIII в. Св. Глеб представлен в типичном для парадного портрета XVIII – начала XIX в. трехчетвертном повороте, а горностаевый плащ на его плечах как символ монаршей власти указывает, что в основу изображения положен портрет западного короля или русского самодержца. То есть позы и атрибутика святых говорят о влиянии светского портретного искусства: характеризующая модели «застылость» отвечает более функции аристократической репрезентации, чем молитвенному предстательству и сосредоточенности. *(илл. 123; ср.: илл. 161)*

Можно предположить, что на русской почве генезис структуры подобных форм был тесно связан с изображением царствующей персоны в культуре барокко, когда портрет царя стал функционировать в новой символической конструкции придворного церемониала.

Говоря об истоках понимания византийской иконы как места некоего присутствия, А. Грабар в свое время заметил связь этой мыслительной конструкции с представлением о роли портрета римского императора в официальной ритуалистике: на уровне церемониала портрет императора мог замещать реальное лицо (Грабар, 1968). Устойчивое сопоставление портрета императора и иконы было, конечно, не случайным и в объяснениях Василием Великим и Иоанном Дамаскиным сути разграничения образа и подобия (Дамаскин, 1913, с. 365–366; см. также: Деяния, 1873, с. 297). Не исключено, что в связи с включением портретов императоров в обиход русской православной церкви в XVIII–XIX вв. это сопоставление вновь понадобилось русскому богословию середины XIX в. «Как портреты какого-либо знаменитого лица, например Государя, — писал архимандрит Анатолий (Мартыновский), — ни один самый необразованный христианин не почтет за самое то лицо, которое представлено на портрете; так не сочтет он иконы за тот самый предмет, который на ней изображен» (Анатолий, 1845, с. 46–47).

* * *

Как мы уже отметили, в «посттридентском» католическом искусстве становится обычным помещать в религиозный образ реальный портрет донатора, что, безусловно, было развитием более ранней традиции, существовавшей как на Западе, так и в Византии. То же самое можно сказать о протестантских эпитафных образах второй половины XVI–XVII в., на которых мы видим портреты род-



160. Эпитафия Петера Хоннальда со сценой Преображения Господня. 1595. *Силезия.*

ственников усопшего. Они могли быть изображены в молитвенном и коленопреклоненном предстоянии *перед иконой или Распятием.* Часто они же изображались в нижней части эпитафного образа, как бы символизируя «земные» просьбы за душу умершего *(илл. 160)* (Вацкова, 1969, илл. № 1, 3, 11, 15, 17). Все эти изображения были связаны с генезисом на Западе искусства портрета, особенно на уровне городского и цехового ремесленного искусства.

Влияние этих знаковых систем на традицию православного народного иконописания сильнее ощущалось на западных рубежах Российской империи и в западнославянских зонах, где наблюдались тесные контакты католической, протестантской и православной культур. «Маргинальное» положение православия и развитие иконописания на уровне низового ремесла предопределили здесь активное разрушение канона и близкое к католическому и протестантскому искусству развитие портрета донатора. Говоря об иконописи Украины XVII в., Е. Кузьмин в свое время заметил: «Обычай помещать портреты среди лиц священных продержался почти до середины XVIII столетия и даже позже, пока не стал выводиться из употребления в силу политических побуждений, как все, напоминающее "польское", т.е. католическое, влияние. От этого привхождения "мира" в священные сюжеты до полного слияния с ними оставался один шаг. И шаг этот был пройден. Наряду с иконами, где жертвователь помещается рядом со священным изображением, встречаются нередко случаи, когда его портрет сливается с изображением самого святого» (Грабарь, т. VI, 1914, с. 464).



Эта картина придворного художника Людовика XIII должна была подтвердить известный тезис абсолютистской идеологии Ришелье, что король и Франция находятся под покровительством небесных сил.

161. Филипп де Шампень. Обет Людовика XIII. Около 1638 года. *Музей изящных искусств в Каене, Франция.*

В отличие от украинской народной иконописи в русском народном иконном деле наблюдались, на наш взгляд, более сложные наложения и трансформации: оно нашло новый тип изображения человеческой фигуры не в чужом, а прежде всего в собственном официальном искусстве.

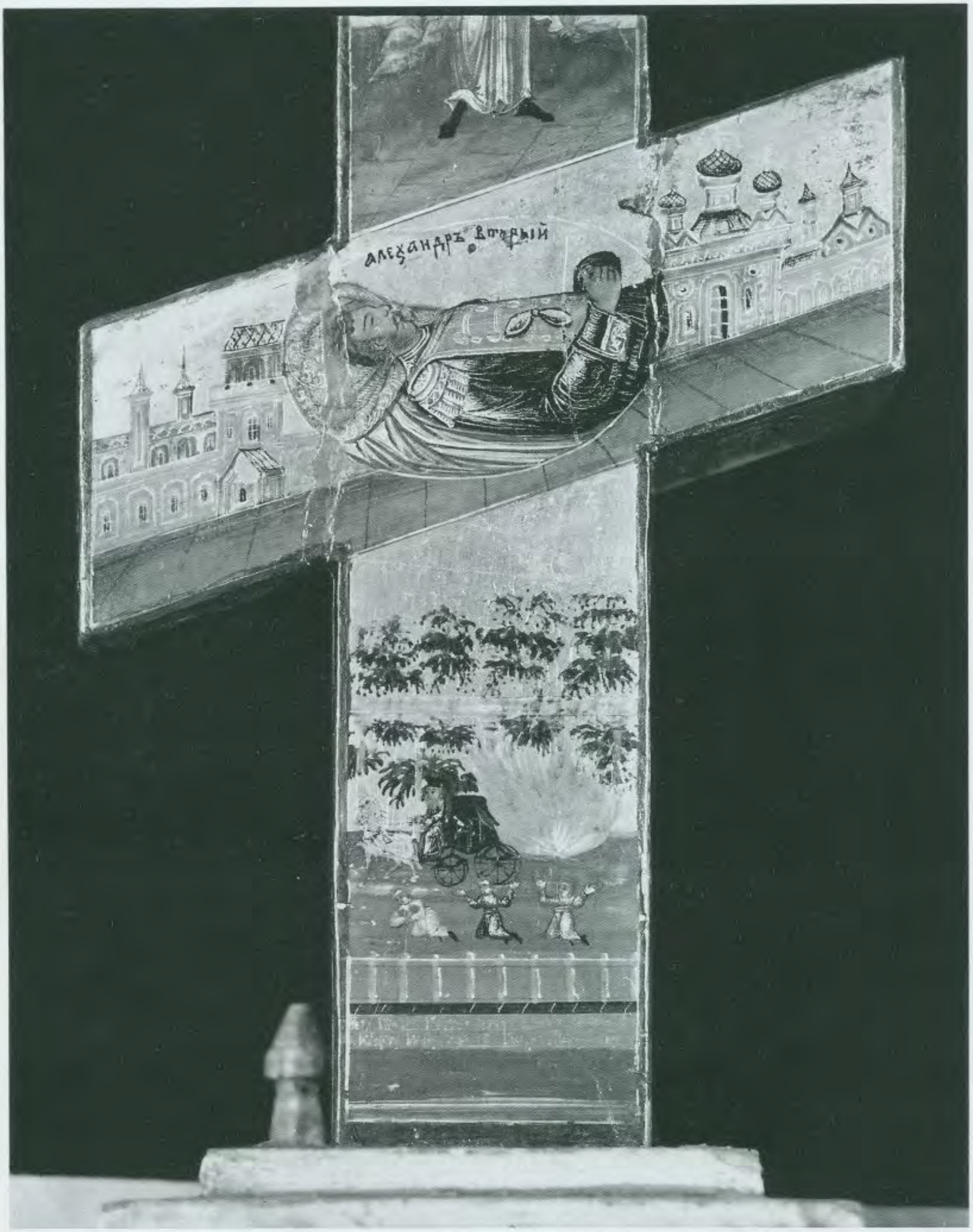

ГНЕЗ
СЪИ БЛАГОВѢРНЫИ ЦРЬ КОНСТАНТИНЪ.
СЪИ БЛАГОВѢРНАЯ ЦРИЦА ЕЛЕНА
ІС ХС
НІ КА

Изображение на иконах царствующих персон «живых сущих»: сакрализация и особое благочестие. Влияние иконы на портрет монарха.



162. Воздвижение Креста с изображением царя Алексея Михайловича, царицы Марии Ильиничны и патриарха Никона. И. Салганов. Икона из церкви Двенадцати апостолов Московского Кремля. Середина XVII века. *Музеи Московского Кремля.*

163. Иван Безмин (?). Портрет царя Федора Алексеевича. Около 1686 года. *Исторический музей, Москва.*


Александръ Второй

Ф. Кэмпфер убедительно показал, что помещение портретов донаторов, и в частности царствующих персон, в пространство сакрального образа — один из устойчивых мотивов в византийской традиции, который наследуется русским искусством XVI — начала XVIII в. (Кэмпфер, 1978, с. 167–263). Между тем существенно добавить, что в «переходную эпоху» барокко изображения на иконах царствующих персон стали нести на себе отпечаток более сложного сплава государственного византизма с общеевропейской абсолютистской идеологией XVII в., рассматривавшей персоны абсолютных монархов «живыми подобиями Бога на земле» не только в России (Скрайн, 1978, с. 91).

С одной стороны, мы можем наблюдать, что одновременно с «посттридентским» католическим, а также протестантским религиозным искусством в новой официальной московской иконописи стали изображать реальные «портреты» донаторов, помещая их на иконах. Как известно, на вопрос Ивана IV Стоглавому собору о позволительности писать на иконах «цари и князи и святители и народи, которые живы сущи», отцы собора во главе с митрополитом Макарием дали положительный ответ. В первую очередь это относилось к изображению царствующих персон на иконах литургической тематики: исследователи полагают, что именно на основе икон Благовещенского собора Московского Кремля (середина XVI в.) стала в дальнейшем развиваться традиция включения в литургические процессии «портретов» вкладчиков, которые отождествляются с конкретными людьми (Сарабьянов, 1993, с. 265–266). Причем подчеркнем, что такого типа «портреты» царского окружения, безусловно, опирались на авторитет изображений самого царя*. Так, изображение царя Алексея Михайловича и его семьи — царицы Марии Ильиничны с царевичами Алексеем и Федором, мы видим на иконе Симона Ушакова «Древо Московского государства (Похвала Богоматери Владимирской)» (1668, ГТГ). Изображение царя Алексея Михайловича, царицы Марии Ильиничны и патриарха Никона мы видим также на иконе И. Салтанова «Воздвижение Креста», а на иконе Азовской Богоматери начала XVIII в. — конные портреты царей Петра и Иоанна. Все эти образы «живых сущих» служили как сакрализации царствующей персоны, так и отвечали ее особому по сравнению с простыми смертными благочестию. В этой связи вспоминается развитие темы благочестия императора в византийском искусстве в послеиконоборческий период, когда появляются изображения императора перед Христом, Богоматерью, каким-нибудь святым или крестом. Эти изображения должны были подтверждать православие самодержца, поскольку в период иконоборчества византийские императоры стояли во главе ереси (Грабар, 1936, с. 100).

С другой стороны, в новом синтезе официально-государственной идеологии и культуры выделившийся из иконного донаторского изображения портрет царя стал нести на себе одновременно и

164. Распятие с императором Александром II на смертном одре и сценой его убийства на Екатерининском канале в Петербурге 1 марта 1881 года. Фрагмент. Последняя четверть XIX века. *Музей истории религии, Петербург.* *(илл. 161)*

(илл. 162; ср.: илл. 161)

*Об этом размышлял еще Г.Д. Филимонов: «Право образа переходит от святых к государям, потом, по мере того, как искусство выходит из служения церкви, это право перестает быть правом и делается достоянием общим» (Филимонов, 1876, с. 37). Ср.: Антонова, Мнева, ГТГ, 1963, т. 2, кат. 920, илл. 145.

(илл. 159, 162)

Портреты настоятелей Выгорецкого общежительства почитались беспоповцами как иконы. Примечательно, что эти портреты-иконы появляются в XVIII веке в оппозиционной официальным сферам народной религиозной культуре. Вот что о них говорил бывший старовер и писатель XVIII века Андрей Иоаннов: «...раскольники к сим основателям своим так привязаны, что сего Данилу все за святого почитают, и у всякого почти поморянина в доме найти можно иконы, как сего Данила, так и Андрея Денисова, и других некоторых, коих изображения хотя пишут без венцов, однако имеют к ним особливое почтение» (Иоаннов, 1795, часть II, с. 7).



165. Основатели и настоятели Выговского старообрядческого общежительства: иноки Корнилий и Виталий, Петр Прокофьев, Даниил Викулин, Андрей и Семен Денисовы. Рисованная религиозная картинка. Вторая половина XVIII — первая половина XIX века. *Музей истории религии, Петербург.*

черты иконы. Преломляясь в светском барочном портрете самодержца, черты иконности в первую очередь были рассчитаны на то, чтобы способствовать не только сакрализации, но и глорификации персонажа. То есть черты иконы как бы повиновались формированию абсолютистской идеологии, а отсюда — и идее репрезентации.

Русская народно-ремесленная иконопись XVIII–XIX вв. любопытно, на наш взгляд, удержала сложное взаимодействие этих двух мотивов. В этом нас убеждает уже упомянутая икона 1885 г. «Собор архангела Михаила с избранными святыми» из Холуя, на которой по специальному заказу тезоименитый святой был изображен с реальными чертами Александра III. В этом же плане интересен круг образов, связанных с жизнью и трагической гибелью Александра II. Неудачное покушение 2 апреля 1879 г. на жизнь императора народника А.К. Соколова нашло свое отражение в иконе-картине «Благодарственное молебствие за чудесное спасе-

ние жизни Александра II» (ГМИР, происходит из Царскосельского дворца). На оборотной стороне Распятия из церкви Аничкова дворца изображен лежащий в гробу убитый император с двумя брошенными в него бомбами, а также сам взрыв на Екатерининском канале в Петербурге 1 марта 1881 г. *(илл. 164)*

Иными словами, живая по сравнению с западными странами традиция государственного византизма своеобразно преломилась на Московской Руси XVII в. как в складывании знаковой системы светского портрета в ее связи с иконой, так и новой иконы в ее связи с портретом монарха.

В упомянутом нами выше надгробном портрете царя Федора Алексеевича торжественная репрезентативность модели достигается прежде всего ее иконной «застылостью» и символичностью. Барочный эмблематизм и синтез разных видов искусств (в данном случае портрета, иконы и эмблемы) переосмысливался в контексте средневековой сакрализации монарха, придания «византийской» пышности российскому двору и удовлетворения абсолютистской идеологии. *(илл. 163)*

Но параллельно, как бы отвечая новому уровню формализации государственного обихода и проницанию культуры идеями государства, этим же нормативам начинают повиноваться и новые иконы.

Если изображение царствующей персоны в «переходный период» превращается в светский портрет-икону, то средневековое и каноничное изображение святого переходит в *икону-портрет*. При этом заметим, что скрытый в византийской культурной традиции механизм «превращения» портрета императора в христианскую икону, о котором писал А. Грабар, вновь сработал на культурном переломе. И в этой игре участвовал не только ассортимент символов барокко, но и длящиеся в «большом времени» истории сознания стереотипы. Светский портрет стал активно влиять на официальную православную икону, а следовательно, и на официальный образ святости.

* * *

Старые и особенно новые святые империи обретают на новообрядческих моленных образах черты важных светских персон. В большинстве случаев они обнаруживают строгость и грозность. В святости стремятся подчеркнуть влиятельность и аристократическую репрезентативность. Христианские герои наделяются не свойственными средневековому мировоззрению атрибутами и психологическими характеристиками*. В художественной системе барокко с ее стремлением к синтезу сразу же находятся соответствующие языки «постренессансного» портрета для выражения новых концепций.

Характерный в этом плане пример являет собой икона второй половины XVIII в. Димитрия Ростовского — первого святого, ка-

*Вместе с тем необходимо отметить, что эти новые тенденции понимания святости в аспекте земной деятельности и влиятельности могли сочетаться с глубоко средневековыми принципами официальных канонизаций. Так, при канонизации святых в XVIII – начале XX в. (Димитрия Ростовского, Иннокентия Иркутского, Митрофана Воронежского и других) нетленность мощей и чудеса рассматривались основными критериями святости (илл. 154) (см.: Голубинский, 1903, с. 170–178). *(илл. 167)*



166. Портрет А.Л.Ордина-Нащокина. Конец XVII – начало XVIII века. *Исторический музей, Москва.*

нонизированного в синодальный период к всеобщему церковному празднованию (1757 г.). По аналогии с распространившимися в придворной культуре конца XVII – первой половине XVIII в. западно- и восточноевропейскими портретами, а также портретами русской знати *(илл. 166)* и, возможно, прижизненными парсунами самого Димитрия, на которых персонаж представлен рядом с книжной полкой, неизвестный иконописец создает новый вариант моленного образа, своего рода «парсунную» икону (ср.: РЖ, 1977, илл. на с. 117). Святой изображен в полном митрополичьем облачении с посохом в левой руке, на фоне открытого книжного шкафа,

167. Икона «Димитрий Ростовский». Вторая половина XVIII века. (См. также: цв. табл. 12) *Музей истории религии, Петербург*


Свт. Митр. Димитрий Ростовскій Новоявленные
чудотворецъ.

уставленного фолиантами в дорогих разноцветных переплетах. Раскрытая книга с золотым обрезом лежит также на аналое. Типично барочный символ зеркала в иконе «овеществлен»: в направленном на святителя в роскошной резной раме зеркале отражается не он, а Новозаветная Троица. В раскрытых небесах представлен сидящий на облаке Христос, держащий крест — символ искупления.

Сердце как излюбленный мотив барочной эмблематики, проявляется в народной религиозной культуре.

Над фигурой святого мы видим изображение сердца, заключенное в гербовую раму с митрой и архиерейским посохом. Аллегорический образ, который представляет собой сердце, является важной составляющей иконы-портрета. Подобно изображению зеркала, сердце — излюбленный мотив в эмблематике барокко, встречающийся во многих эмблематических сборниках. В раннее средневековье оно символизировало духовное начало, душевную искренность человека и его любовь к Творцу (Твининг, 1985, с. 199). В барокко, с его разработанной на основе античности и Возрождения системой изобразительных персонификаций, связанных с описаниями телесных органов, сердце понималось как символ человеческой души и отражало возвышенность, чистоту и интимность религиозного настроения. По замечанию В. Вышеславцева, сердце в христианской традиции есть скрытый центр личности, «духовное "сердце" реально связано с телесным сердцем» (Вышеславцев, 1990, с. 74). Символ сердца глубоко проник и в народную религиозную культуру, о чем можно судить, например, по надписи на обороте иконы XVII в. провинциальных северных писем, которая сделана в фигурном *обрамлении в виде сердца:* «Вера и обещание раба Божия... старосты Игнатия» (Косцова, Побединская, РИ, 1990, кат. № 13, илл.).

168. Надпись на обороте иконы «Чудо Георгия о змие» (XVII век), выполненная в фигурном обрамлении в виде сердца. *Государственный Эрмитаж, Петербург.*



Поэтому наряду с зеркалом и книгами (подробнее о которых мы будем еще говорить) эмблема сердца передавала атмосферу ниспослания на святого и его подвижнический книжный труд особой божественной благодати.

Большое значение в раскрытии нового образа святости стало придаваться организации пространства в новообрядческой иконе. В старой иконе пространство принципиально закрыто, оно подчинялось законам внутреннего движения и подчеркивало «неотмирность» образа святого. В новых иконах пространство намеренно строится открытым в мир, что подразумевало акцент не на пассивном, а на активном пути спасения, то есть на необходимости активного влияния святого на «мир», а соответственно и на того, кто предстоял перед его образом в молении. Так, на иконе Ивана Афанасьева «Великие князья Владимирские чудотворцы» открытость *(илл. 123)*

пространства передается не только элементами *прямой перспективы,* но и характерным для парадного портрета поворотом фигуры св. Глеба в три четверти к зрителю. С молящимся сразу устанавливался как бы интимный контакт. В католической картине Arte Sacra этот эмоциональный контакт осуществлялся согласно с западной традицией более интимного и свободного общения с сакральным: взгляд повернутого в три четверти святого мог быть обращен на зрителя.

Взгляд на икону организуется иной, по сравнению со средневековьем, системой: функция «ведутного окна» — привлечь в икону семантику реального мира, «открыть» пространство. «Ведуте», как правило, доверяют знаки, способные пояснить земную деятельность святого персонажа.

В композиции иконы св. Димитрия Ростовского важное место занимает «ведута», в которой виднеется пейзаж с монастырем. Такое же «ведутное» окно можно увидеть на многих других фряжских образах XVIII в., примером чему служит икона «Богоматерь Взыскание погибших» из собрания музеев Московского Кремля, напоминающая по композиции католическое изображение Мадонны с Младенцем. Перешедшие на православные иконы с западных портретов XVI–XVII в. «ведуты» говорили о том, что религиозная культура перестала мыслить на прежний лад: в универсальных приемах раскрытия образа ощутилось внутреннее тяготение европейской культуры к единству.



169. Богоматерь Взыскание погибших. Конец XVIII века. *Музеи Московского Кремля.*

Новому соотношению на фряжских иконах между реальной и метафизической средой подчинялось также не встречавшееся ранее *изображение занавеси (илл. 170, 171).* Благодаря своей роли в литургии занавеси с древности скрывали от глаз простых смертных священные предметы. Однако в эпоху раннего барокко царские врата в церкви теряют былую средневековую плотность и «закрытость», а в первой четверти XVIII в. И. Зарудный уже создает в Петропавловском соборе в С.-Петербурге алтарную преграду на манер лютеранских церквей (1722–1726). Иными словами, в этот период увеличилась роль *завесы* — горних дверей. Открытая глазу колышущаяся занавесь стала вызывать ощущение зыбкости границы между миром земным и миром потусторонним. В «Новой Скрижали» архиепископа Вениамина, почти столетие (с 1801 г.) лежавшей в основе литургической практики, мы нахо-

дим подробное объяснение завесы: «За царскими вратами в алтаре находится завеса, по гречески *катапетасма.* Завеса есть полотно на шнурах, или опускающееся сверху вниз, или передвигающееся от одной стороны к другой. Симеон Солунский (в гл. 6 о храме) говорит: "Завеса, находящаяся при жертвеннике (престоле), означает небесную при Боге скинию, где находятся лики св. ангелов и отшедшие к Богу святые". Завеса эта в уставе... называется внутрь сущею, т.е. внутреннею дверью. А так как эта же завеса в иных местах опускалась сверху вниз, то и называется еще горнею дверию, или горними дверями, а самыя врата в дверях называются дольними или нижними и внешними дверями» (курсив автора. — *О.Т.*) (Вениамин, 1899, с. 30). Отсюда вытекает, что изображение занавеси на иконах обладало сакральной функцией — скрывать или раскрывать мир священнодействия. Изображенные на иконе распахнутые занавеси позволяли зрителю приобщиться к миру священных персонажей, действующих в метафизическом пространстве подобно театральным героям. Беспокойные складки занавеси наполнял небесный ветер: на границе мирского и сакрального все находилось для молящегося в привлекающем и удивляющем движении.

Особое значение для раскрытия нового образа святости на фряжских иконах имели *мир вещей* и *атрибутика* христианских героев. Отношениям человека с вещью на исходе средневековья сообщилась повышенная семиотическая значимость. О том, что последняя уходила своими корнями в глубину веков, говорят изображения самих вещей на иконах. Однако в эпоху барокко сама икона стала рассматриваться как вещь, сокровище и драгоценность намного отчетливее, чем, например, в раннее средневековье. Уже во времена Алексея Михайловича иконы приобрели даже меновую стоимость: иконы могли служить эквивалентом денег.

Известно, что появление искусства натюрморта — следствие повышенной любви к вещественному миру, шире — к самой жизни. Согласно средневековой христианской доктрине, любовь к вещам заслуживала лишь осуждения: она означала привязанность к земному и отдаляла человека от Творца. Наступление Нового времени и утверждение более индивидуалистической психологии везде означало изменение отношения к вещам: возникло желание не только обладать предметами, но также их созерцать, любить и запоминать.

Отсюда мир вещей на иконах эпохи барокко приобрел осязаемость и плотность и одновременно — особую символическую значимость. Одежда святых и ее орнаментика, бытовые предметы и элементы интерьера, оружие, наконец, сами атрибуты святости — крест, колесо, жезл или книга святителя — все это иконописец стал писать тщательно, с расчетом вызвать у зрителя стремление рассмотреть, изучить и даже желать предметный мир. Святое здесь сближалось с «повседневным»: вещественный мир стал



подробно информировать о земной деятельности христианского героя, о его активности в миру; он же придавал всему образу особое метафизическое измерение.

Так, зеркало, будучи символическим организатором культуры барокко, интересовало иконописца и как вещь, которая обладала привлекательной эстетической ценностью, связанной с техническими параметрами, формой и соотношением с окружающими *предметами и вещами.* Как вещь-символ зеркало записывало многоплановое содержание. «Зеркало могло выступать знаком чистоты, атрибутом благоразумия и мудрости (prudentia) — одной из добродетелей в средневековой этике» (Стоялович, 1988, с. 48). Однако, нацеленное на утверждение принципа мимесиса, зеркало было способно и отражать мир сакральных событий и божественных сущностей. Здесь зеркало выступало как средство познания и обладало гносеологическими функциями. На иконе св. Димитрия Ростовского мы видим зеркало, вставленное в роскошную резную

Игра в изображении занавеси: объекты видимого и невидимого совмещены в неустойчивом сочетании.

170. Рождество Богоматери. XVIII век. *Музеи Московского Кремля.*



Зеркало — один из главных символов, организующих культуру барокко. Поэтому, когда формы икон напоминают формы зеркал, похоже, что схватывается сама суть отражения небесного в земном.

171. Нил Столбенский. 30-е годы XIX века. *Историко-архитектурный музей-заповедник «Коломенское», Москва.*

172. Богоявление. Фрагмент иконы «Нил Столбенский». XVIII век. *Историко-архитектурный музей-заповедник «Коломенское», Москва.*





раму с ангелами. То, что в его глубине отражается Новозаветная Троица, свидетельствует как о таинственности зеркального отражения, так и о его чудесной способности создавать сверхреальный план, стимулировать воображение *(илл. 167)*. Поэтому на многих иконах XVIII в. мы видим «зеркала» *с отражением сакральных событий*. Чаще всего они заменяют иконы над фигурой святого, сюжеты которых, как правило, связаны с наименованием главного храма монастыря. Эти «зеркала»-иконы имеют характерную резную раму, иногда их обрамляет *распахнутый занавес*, обладающий материальной плотностью. Часто их поддерживают ангелы *(илл. 171, 172)*. Интересно, что форму резной зеркальной рамы имеет на иконе св. Димитрия Ростовского и герб. В ней мы видим «отраженное» сердце — знак душевной чистоты и религиозной искренности представленного персонажа. Если продолжить поиск аналогий, то и «ведута» в иконе, безусловно, могла восприниматься как «зеркало»: она нарочито противопоставлена зеркалу на аналое с изображением Новозаветной Троицы и символически отражает мир реальный, то есть монастырь, в котором происходило монашеское служение святого.

Важными конструктивными элементами знаковой системы фряжской иконы становятся и другие «вещи». На холуйской иконе Ивана Афанасьева «Великие князья Владимирские чудотворцы» *(илл. 123)* особое значение имеют атрибуты царского достоинства — корона на голове св. Александра Невского, которая повторяется вместе с его гербовым вензелем на чепраке коня, горностаевый королевский плащ, в который облачен св. Глеб, царские одежды Георгия Всеволодовича и Андрея Боголюбского. Все эти элементы могут служить иллюстрацией к истории костюма. К тому же Александр Невский представлен на коне и с мечом в руке, что усваивает всей композиции идею святости как силы и могущественного влияния. Скорее, это портрет царя, а не святого. Общий силуэт св. Александра и обращенные к нему жесты святых Глеба, Георгия Всеволодовича, Андрея Боголюбского и мученика Авраамия лишь подчеркивают репрезентативность фигуры одного из главных святых Российской империи. Икона, кстати, интересно сопоставима с распространившимися в ремесленном искусстве Палеха XIX в. изображениями св. Георгия, имеющими в основе композиции конный парадный портрет (см., например: Князева, ИП, 1994, илл. 101).

В иконе св. Димитрия Ростовского важнейшим атрибутом святого является библиотека епископа. Изображение модели на фоне полки с книгами — черта «постренессансного» портрета. В данном случае она говорит о значении писательского труда в жизни святого, которая сразу приобретает черты *биографии*. Святительский подвиг Димитрия на ниве книжного труда нашел даже отражение в ритуале погребения святого: в качест-

На рубеже XVII–XVIII веков на иконах меняется способ бытия вещей. Стол, накрытый Авраамом для явившихся ему трех ангелов, включил предметы, которые иконописец мог видеть в придворном быту: ложки и нож, кувшин, кружку и стакан. «И поспешил Авраам к Сарре и сказал ей: поскорее замеси три саты лучшей муки и сделай пресные хлебы... И взял масла и молока и теленка приготовленного и поставил перед ними; а сам стоял подле них под деревом» (Быт. XVIII; 6, 8). К этому описанию мастер добавил морковь и символические гроздья винограда; живущий в сакральном пространстве «натюрморт».

173. Троица Ветхозаветная. Икона из Успенского собора Московского Кремля. Тихон Филатьев. Школа Оружейной палаты. 1700. (Ср.: цв. табл. 32). *Музеи Московского Кремля.*



В осязаемость и суть вещей проникла историчность. Интерес к науке эпохи XVII века отразили такие атрибуты святости, как книги и измерительные инструменты (астролябия, угольник и циркуль) — символы Разума.

174. Екатерина. Крит. XVII век. Виктор Критянин. *Музей византийского искусства, Афины.*

ве изголовья в его гроб были положены по его завещанию черновые рукописи (Толстой, 1991, с. 650). То есть книги в эпоху барокко могли при захоронении класться в гроб — аналогично тому, как клались в гроб иконы (Панченко, 1973, с. 163).

Такое сакральное отношение к книге во многом было связано с повышением ее роли в ментальности эпохи, вне контекста которой всегда теряется «множественность смыслов символов» (Гомбрих, 1989, с. 290). В соответствии с неоплатонической концепцией в книге искали ключи к пониманию тайных смыслов универсума. «Мир есть книга» — так называлось одно из известных стихотворений Симеона Полоцкого. Отсюда книга как вещь приобрела особую семантику: в философской эстетике барокко она осмыслялась как *вместилище слов и смыслов.* В проповедях того времени (служивших позднее в качестве примеров) в этой связи любили вспоминать высказывание Василия Великого, что «каждая вещь и разные творения суть некоторые буквы и слова, по которым читаем провидение и величайшую премудрость Творца» (Данкевич, 1893, с. 97).

Пристрастие к библиофильству и благоговейное отношение к книге как источнику мудрости были присущи всем главным деятелям новообрядческой церкви эпохи барокко. Как замечает А.М. Панченко, «завзятое пожизненное библиофильство» сопутствовало в творческом труде всем тем, кто возглавлял новое направление в развитии русской культуры (Панченко, 1973, с. 140). К ним, в частности, относились Симеон Полоцкий, Сильвестр Медведев, Карион Истомин, Стефан Яворский, Димитрий Ростовский, Феофан Прокопович и многие другие. Отдавая дань вкусам и моде своего времени, все они имели великолепные личные библиотеки.

На иконе св. Димитрия Ростовского мы видим изображение книг именно как вещей, с характерными признаками ювелирного

и переплетного искусства своего времени. Книги с цветными обрезами и в роскошных переплетах с застежками мы видим и на греческой иконе св. Екатерины известного греческого мастера XVII в. Виктора Критянина, что указывает на общие черты в самосознании эпохи. *(илл. 174).*

С конца XVII в. на русских иконах стали представлять символические атрибуты *книжного дела* и *писательского труда*. Их мы видим на иконе Тихона Филатьева «Иоанн Богослов». Атрибуты писательского труда присутствуют и на портрете-иконе Андрея Денисова конца XVIII – начала XIX в. Перед старооб-



Красивая книга достойна удивления: в ее словах — тотальность мира. Символизация атрибутов книжного труда.

175. Фрагмент иконы Тихона Филатьева «Иоанн Богослов». Из церкви Рождества Богородицы в Голутвине в Москве. Школа Оружейной палаты. 1691. (Ср.: илл. 149). *Третьяковская галерея, Москва.*

рядческим писателем (которого почитали как святого) изображены чернильница с перьями (именно такая, какую можно было встретить в XVIII в.), нож для обрезания бумаги и зачинки перьев и тряпочку для вытирания чернил. Не трудно заметить, что все эти атрибуты напоминают живущий в иконах «натюрморт». Точно так же ранний «натюрморт» стали напоминать предметы трапезы на иконах «Троица Ветхозаветная» царских изографов, к примеру Симона Ушакова и Тихона Филатьева. То есть выделение семантики одних вещей происходило на фоне повышения статуса вещи как таковой. *(илл. 173)*

На суздальских иконах XVIII – начала XX в. Спас Вседержитель, Николай Чудотворец, Три святителя, Иоанн Богослов и многие другие почти всегда изображались с книгами, переплеты и цветные обрезы которых неизменно передавали ту вещественность, которая некогда появилась на иконах в связи с изменениями в картине мира человека.

С целью создания героизированного образа официальная православная иконопись активно заимствовала элементы *античного антуража.* Смысловая оппозиция античного и христианского героя в некотором смысле оказалась перевернутой.

Известно, что в эпоху барокко античность служила материалом для построения сложной символики. Пришедшая путем многократного отражения мифологизированная античность получила панегирическую функцию. Она широко применялась в живописи, литературе, театре, придворном этикете и празднествах. Поскольку же религиозный символ является еще и «высказыванием и со-



176. Иоанн Воин. Из церкви Двенадцати апостолов Московского Кремля. Последняя четверть XVII века. *Музеи Московского Кремля.*

177. Прокопий Устюжский, Христа ради юродивый. XVIII век. *Историко-архитектурный музей-заповедник «Коломенское», Москва.*



общением о духовной и душевной атмосфере эпохи» (Аверинцев, 1985, с. 300), античная (и ренессансная) символика новых икон интересно отразила важные перемены в истории религиозного чувства. Она активно стала использоваться как с целью «самоутверждения» христианского героя, так и с целью утверждения истин реформированной при царе Алексее Михайловиче православной церкви.

В этом плане интересный пример представляет собой икона второй половины XVII в. «Иоанн Воин» из собрания музеев Мос- *(илл. 176)* ковского Кремля. Можно допустить, что икона написана под влиянием концепции «Ecclesia militans», что в некоторой степени оказалось созвучно аналогичным явлениям в западнославянском искусстве XVII в., в частности в сарматском портрете (см.: Танана-ева, 1979, с. 154–176).

Христианский мученик-воин предстает на иконе в красивых и блистательных доспехах на фоне перспективного «голландского» пейзажа, который заменил обычный для рыцарских портретов того времени вид военного лагеря или поля битвы. Икона даже сохраняет характерное для этих портретов сложенное перед моделью оружие — знаки воинского отличия (щит, римский шлем с плюмажем, лук и колчан со стрелами. Ср.: Антонова, Мнева, ГТГ, 1963, т. 2, кат. 968, илл. 161). В правой руке св. Иоанн держит крест — символ своей мученической кончины, а в левой — знамя с четырехконечным крестом и литерами «IC XC — НИ КА», то есть с сакральными знаками новой литургии, которые появились после реформы патриарха Никона на просфорах в новообрядческой церкви. Они же неизменно включались староверами в их полемические сборники и иконы-картины, о которых мы писали выше (см.: ОР РГБ, ф. 17, № 324, л. 35 об.–36 об.). Отсюда знамя в руке святого символизировало героическую борьбу за реформированное благочестие, против которой выступало старообрядчество; его семантический объем оказывался наиболее глубоким по сравнению с другими фрагментами художественного «текста». Вместе с тем необходимо отметить: если при любой идеализации — обязательной для образной концепции западноевропейских рыцарских портретов — репрезентация модели всегда сопровождалась реалистическими характеристиками, то на данной иконе реальные детали символичны изначально; все включено в игру глубоких религиозных смыслов.

Откровенную героизацию образа святого в «античном» стиле *(илл. 177)* мы видим на иконе XVIII в. Прокопия Устюжского. Завернутая в римский плащ полуобнаженная фигура известного русского юродивого представлена с молитвенно сложенными на западный манер руками. Ее общий силуэт и позу иконописец явно подсмотрел на какой-то картине XVIII в., написанной на мифологический сюжет.

Со времен Петра I, как ты уже не раз отмечали, официальная религиозность все больше стала проникаться идейным комплексом императорского Рима. Отсюда как портреты русских царей и вельмож, так и образы святых героизировались с помощью как бы «вторично мифологизированной» античности, которая продолжала служить неисчерпаемым строительным материалом для сложной символики. Еще В. Тэрнер заметил, что на уровне чувственного восприятия сложная форма символа (в отличие от простой — креста, круга и т.п.) «уже проведена через множество контрастов, и это сужает и ограничивает ее миссию» (Тэрнер, 1983, с. 39). Античные «припухлые» амуры, заместившие на иконах средневековых «бесплотных» ангелов, позы и жесты, детали одежды, «римские развалины» и античный военный антураж — все это было наделено вполне определенной и действительно довольно «ограниченной» функцией глорификации христианских персонажей в аспекте государственно-религиозной мифологии своего времени. Известно, что каждый тип культуры давал античной символике свое «задание», с которым она начинала уже новую жизнь.



178. Великие князья Владимирские чудотворцы Андрей Боголюбский, Георгий и Глеб. Палех. М.И. Парилов. Конец XIX — начало XX века. *Частное собрание, Палех.*

Не столь важно, знал или нет иконописец из Холуя Иван Афанасьев старую легенду о «римском» происхождении князей Владимирских. Образы этих князей на его иконе, героизированные согласно вкусам времени, сами по себе говорят о трансформированных и «затаившихся» государственно-мифологических представлениях. В этом плане низовая культура всегда была способна как удерживать, так и «оголять» важные смыслы историко-культурных эпох.

Обнаруженные нами в Холуе ученические рисунки XIX в. римской кирасы говорят, что суздальская ремесленная иконопись старательно воспроизводила знаки античного антуража вплоть до рубежа XIX – начала XX в. Превращенную в примитивный чешуйчатый панцирь римскую кирасу мы видим на многочисленных мстерских и холуйских «расхожих» иконах свв. Александра Невского, Георгия Победоносца и Димитрия Солунского. В римскую кирасу и античный плащ с драгоценной застежкой облачен и св. Великий князь Владимирский Георгий на иконе Парилов-
(илл. 178) ской мастерской конца XIX – начала XX в. По бокам, на фоне пейзажа, представлены Владимирские князья Андрей и Глеб в типично русских одеждах эпохи царя Алексея Михайловича. Согласно вкусам неоромантизма, античный антураж уже отвечает «исторической правде» и вполне согласуется с «национальной» атрибутикой. Религиозная чувствительность наполняется национально-историческим смыслом. Перед нами примитивизированный вариант официального искусства православной монархии Александра III или Николая II. Христианские герои предстоят в своей готовности защитить «самодержавие» и «православие» все еще «святой» Руси.

* * *

Все рассмотренные нами приемы формообразования в новообрядческой ремесленной иконописи обнаружили, таким образом, связь как с культурой барокко и «постренессансной» живописью, так и типами культуры последующих эпох. Теперь нам важно показать, что эта же связь обнаруживается и в старообрядческой иконе. За фасадом поствизантийского средневекового канона скрывались зачастую те же символы и механизмы культурной памяти. В официальной православной иконе черты нового мышления как бы лежат на поверхности, они открыты и наглядны. В старообрядческой иконописи мы уже вплотную сталкиваемся с тем, что Э. Гомбрих назвал «неуловимым смыслом» (Гомбрих, 1989, с. 282). Речь идет о более скрытых, латентных символических наложениях.

II. ОСТАНОВЛЕННОЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЕ

Традиционные и «подстаринные» иконы, а также знаменитые старообрядческие иконы-подделки XVIII–XIX вв. представляют собой характерный пример стилизации средневековых традиций в народно-ремесленных слоях русской культуры. Их главный идейно-духовный импульс — старообрядческое благочестие, рассматривавшее искусство Москвы XVI–XVII вв. в качестве идеала и образца. Толковый и лицевой иконописный подлинник, собрание старых рисунков и прорисей, коллекция икон старых писем — тот главный «строительный материал», с которым работал палехский или мстерский мастер-старинщик. О его подборке, хранении и передаче по наследству сохранилась масса свидетельств*. Так, например, при работе над статьей «Подлинник по редакции XVII в.» Ф.И. Буслаев пользовался иконописным подлинником XVIII в., принадлежавшим палехскому иконописцу Ф.В. Долотову (см.: Буслаев, т. 2, 1910). Из Палеха происходил и Сводный толковый иконописный подлинник XVIII в., опубликованный Г.Д. Филимоновым (Филимонов, 1874). Одновременно исследователь заказывал палехским и мстерским мастерам копии икон царских изографов XVII в. для Общества древнерусского искусства *(цв. табл. 44)*.

Еще и сегодня старые прориси и рисунки палехских, мстерских и холуйских мастеров можно обнаружить в деревенских домах. Многие из них содержат надписи их владельцев, дарственные посвящения и сведения об их оригинальных источниках. В Палехе, в доме Бакановых, в котором сохранилась часть архивов Сафоновской мастерской, находятся рисунки и переводы XVIII–XIX вв., часть из которых выполнена иконописцем И.М. Бакановым. Так, на переводе с иконы Богоматери Одигитрии содержится надпись: «Рисунок снят с древнего образа XVII века. Писал Прокопий Чирин. Ивана М. Баканова». Множество других рисунков содержит лишь имя владельца или дарственные надписи, что свидетельствует о том значении, которое придавалось в работе мастера данным образцам. Иконописные подлинники, переводы и рисунки дополнялись собраниями старинных икон, которые, как мы помним, находились в личных собраниях иконописцев-старинщиков.

Отражая эстетику старообрядческого благочестия, все эти образцы повиновались одновременно тем законам формообразования низовой ремесленной культуры, что и образцы новообрядческой иконописи: художественное мышление мастера-ремесленника работало в аспекте наложения и установки на цитирование, как бы подтверждая, что века действительно могут жить друг в друге.

*«Сама археология иконописи, — писал Н.Н. Ушаков, — обязана Палеху большей частью сохранившегося материала. Здесь почти исключительно переписывались подлинники, здесь хранились образцы русской иконописи, здесь, наконец, до последнего времени жили предания и устные сведения, весьма важные для истории иконописи» (Ушаков, 1906, с. 47).

179. М. Радоуш. Эпитафия Солимены Кобоневой с Распятием, сценой Воскресения и ангелом-хранителем. 1582. *Из церкви св. Михаила в городе Хрудим, Восточная Чехия.*

180. Икона «Распятие с ангелом-хранителем и избранными святыми». Палех. Конец XVIII века. *Третьяковская галерея, Москва.*



СКРЫТЫЙ МОНТАЖ

Обломки художественных «текстов» и многократные отражения символов разных эпох и «чужих» культур — все это можно найти в старообрядческих иконах, несмотря на строгость культа староверов.

Характерный пример — старообрядческая палехская икона конца XVIII в. «Распятие с ангелом-хранителем и предстоящими избранными святыми». *(илл. 180)*



Усиление личностного начала в нормах благочестия наблюдалось с XVI в. по всему христианскому миру. В этом плане иконография старообрядческой иконы интересно сопоставима с иконографией западных эпитафных образов, на которых рядом с Распятием изображали ангела-хранителя и портреты членов семьи и близких умершего. Напомним, что «привязанность» католического благочестия к культу ангела-хранителя особенно развивается в эпоху религиозных войн XVI в., а в следующем столетии папа Климент X уже дает этому культу официальную санкцию: в Риме и во многих других местах в честь ангела-хранителя возводятся церкви, капеллы и алтари (Маль, 1951, с. 301—309; 1958, с. 187).

(илл. 179)



Старообрядческие образы XVIII–XIX веков с врезными блестящими и покрытыми эмалью крестами, складнями и иконками — это не только дань древней традиции; они навеяны самой эстетикой религиозного чувства староверов.

181. Зосима и Савватий Соловецкие (на врезной металлической иконке с эмалью) и избранные святые.
XIX век.
Частное собрание, Москва.

В пограничных с Россией зонах Восточной Европы, и в частности в Чехии, эпитафии, отразившие, по словам исследователя, «индивидуализм» и «самоощущение человека Нового времени», писали со второй половины XVI в. до 80-х годов XVII в. (Вацкова, 1969, с. 131). А. Векверт и Я. Бялостоцкий интересно замечают отличие эпитафий от надгробных памятников предыдущих эпох. Ранее последние выполняли две главные функции: либо они оставляли в памяти прижизненный портрет умершего, либо соотносили небесную жизнь души с эсхатологической перспективой. Теперь же концепция эпитафного образа становилась *обращенной к живущим:* образ должен был прежде всего вызывать чувство молитвенной сосредоточенности и молитвенной просьбы в деле спасения тех, кто являлся его заказчиком и был в нем изображен (Веркверт, 1957, с. 147–185; Бялостоцкий, 1982, с. 200–201).

На старообрядческой палехской иконе портреты конкретных лиц заменили тезоименитые святые согласно особенностям православного религиозного чувства. Общей осталась лишь условная схема, переработанная в рамках канона и распространенность которой в иконописи староверов заметил (но не объяснил) еще Н. Петров; он писал, что «в сложных (семейных) композициях икон обыкновенно изображался ангел-хранитель и по сторонам его или рядом с ним — целый сонм святых» (Петров, 1902, с. 151). Примечательно, что как на палехской иконе, так и, например, на эпитафном образе мастера М. Радоуша ангел-хранитель указывает на распятого на кресте Христа, уясняя тем самым всей композиции символику искупительной жертвы Спасителя.

На данной иконе мы видим и глухой черный фон. Выбор староверами для икон черного фона как знака смерти и страданий, видимо, соответствовал их религиозному настроению. Внутренне этот выбор соотносим с использованием черного фона в католических картинах Arte Sacra, на которых изображали сцены мучений христианских святых. В связи с открытием в Риме в XVI в. раннехристианских катакомб (то есть когда, по словам Э. Маля, «иная великая эпоха мучений была открыта в своем наиболее поражающем виде» (Маль, 1958, с. 176)) черный цвет на католических картинах мог нести особый эмоционально-смысловой статус: он мог символизировать темноту катакомб — пространство, освященное подвигом первых христиан.

Есть и еще одна интересная деталь в палехской иконе. Крест утвержден на Голгофе, изображение которой с традиционной головой Адама заменено вставкой настоящего небольшого камня, привезенного с иерусалимской горы. По углам нижнего поля вставлено симметрично еще восемь небольших мозаичных камней-реликвий, привезенных из храма Гроба Господня в Иерусалиме (Антонова, ДИПК, 1966, кат. 112, с. 134)*. Эти вещественные знаки Голгофы также отразили своеобразие эстетики старообрядческого благочестия.

*После захвата в 1453 г. Константинополя турками Св. София перестает рассматриваться на Руси главным храмом православного мира. Эта честь переходит к храму Гроба Господня в Иерусалиме, который включал в свое архитектурное пространство и место Голгофы, и Гроб Господень. Отсюда черный фон палехской иконы мог символизировать темноту гробницы, где был похоронен Христос и откуда Он восстал на третий день.

Особый в старообрядчестве знаковый статус иконы как «драгоценной вещи» интересно проявился не только в том, что с XVIII в. в иконную доску стали врезать различного рода *блестящие* металлические складни, кресты и иконки, но и в привнесении в икону «вещей»-реликвий. С одной стороны, перед нами характерный для художественного мышления барокко синтез разных видов искусств (например, живописи и меднолитейного ремесла в случае икон с металлическими вставками), с другой — общая нацеленность культуры XVIII в. на *имитацию*, неизменно привносившая свою долю в символику мышления иконописца. Если в новообрядческих иконах XVIII в. имитированные рамы светских картин с раковинами, картушами и амурами заменили некогда широкую и строгую иконную раму — *поля́*, то в староверческом иконном деле стали имитировать старый драгоценный оклад (подробнее о семантике обрамления см.: Браниус, 1960; Успенский Б., 1987, с. 164). В отличие от последнего врезные металлические образки мыслились неотделимыми от иконной доски; соотносясь с бликующей золотом живописной поверхностью, они имитировали икону как «вещь» и «сокровище». Отсюда же и Голгофа, традиционно изображавшаяся в виде черной расщелины в скале с черепом Адама, могла имитироваться при помощи настоящего и светонепроницаемого камня иерусалимской горы.

(илл. 181)

* * *

Говоря о сохранении и развитии в суздальской иконописи традиций древнерусской живописи, Н.П. Кондаков отмечал большое количество сложных повествовательных сюжетов, которые, в отличие от Ф.И. Буслаева, он называл не «богословско-дидактическими», а «многоличными» и «лирико-символическими» (СР ГРМ, ф. 122, ед. хр. 73, л. 59, 72 об.). Это: «Символ веры», «Достойно есть», «Отче наш», «Единородный Сыне», «Премудрость созда себе дом», «Седмица», «Величит душа моя Господа», «Хвалите Господа с небес», «Приидите, людие», «Неопалимая купина», «Акафист Богоматери», «Что ти наречем», «О тебе радуется», «Аз есмь лоза», «Церковь». Кроме того, палехские, мстерские и холуйские иконники писали такие сложные образы, как «Троица с деянием», «Троица со входом», «Триипостасное Божество», «Отечество», «Всякое дыхание да хвалит Господа», «Шестоднев», «Недреманное око», «Да молчит всякая плоть», «Величит душа моя», «Новы небеса и земля», «Лоза истинная», «Принесение Убруса», «Ныне силы небесные» и некоторые другие (Кондаков, 1901, с. 41–42). Прориси всех этих икон Н.П. Кондаков стал собирать в конце 1890-х годов, планируя их опубликовать в VIII и IX выпусках «Русских древностей», что следует из его переписки с В.Т. Георгиевским. В письме от 7 ноября 1897 г. он писал: «...нельзя ли в Палехе или Холуе приобрести тетрадку Лицевого Подлинника с

(ср.: цв. табл. 17, 22, 23, 26, 28)

182. Икона «Четырехчастная». Из Благовещенского собора Московского Кремля. 1547–1551. *Музеи Московского Кремля.*



рисунками сложных икон: "Верую", "Достойно", "Хвалите Господа с небес", "И почи Бог", "Единородный Сыне", "Приидите, людие", "Во гробе плотски" и пр. Особенно я интересовался бы именно рисунками, т.е. прорисями сложных, многоличных композиций всякого рода» (СР ГРМ, ф. 122, ед. хр. 73, л. 47–48, 53–54). В следующем письме Н.П. Кондаков говорил о самих иконах («хорошо было бы даже получить подлинные дешевые иконы таких сюжетов»), что свидетельствует о его намерении создать коллекцию такого типа суздальских образов (СР ГРМ, ф. 122, ед. хр. 73, л. 49).

Нетрудно заметить, что в этом обширном круге иконографических тем суздальские мастера наследовали ту «живописную схоластику», которая свое начало брала в московской иконописи середины XVI в. Распространенные в основном в старообрядческой среде «богословско-дидактические» иконы XVIII–XIX вв. наглядно свидетельствовали о приверженности староверов традиции московского благочестия, освященной авторитетом Стоглавого собора. Именно этим объясняется широкое использование в старообрядческой иконописи сюжетов «Четырехчастной иконы», несмотря на все те «латинские мудрования», которые в нее проникли; это «Приидите, людие», «Единородный Сыне», «И почи Бог в день седьмой» и «Во гробе плотски». На протяжении почти трех столетий иконография этих икон практически не менялась.

(илл. 182)

(цв. табл. 16; см. также: илл. 140)

Однако наряду с этим страсть московской иконописи к иллюстративности и «умозрению в красках» претерпела и значительную эволюцию: в XVII в. наблюдается интересное преломление этой традиции риторическим началом русского барокко (см.: Вомперский, 1988). Постепенно все переходит на более низкий уровень наложений и «маньеристической» цитации: доминирующую роль в художественном мышлении народного ремесленника начинает играть идея каталога.

Усиление иллюстративного начала в московской иконописи второй половины XVI в., проникновение в ее иконографию западного мистицизма и рационалистического богословия, безусловно, были отголоском более общих умонастроений эпохи. После окончания Тридентского собора на Западе сразу появились известные комментарии соборных постановлений относительно религиозного искусства, убранства костелов и монастырей. В работах Иоанна Молануса (1570), Габриэля Палеотти (1582), Федерико Борромео (1625) и многих других опровергалась гуманистическая концепция искусства Возрождения и обосновывалось усиление нравственно-дидактической роли религиозной живописи. В соответствии с новой доктриной католической иконографии издаются практические руководства для художников самых разных специальностей, к которым, в частности, относятся и те сборники эмблем и руководства по символике, о которых мы написали выше.

В связи со всем этим не случайно, что иконописный подлинник широко распространяется на Московской Руси именно во второй

половине XVI в. (Григоров, 1887, с. 3–5). Подлинник — это именно «каталог» всех святых и известных сюжетов. Он весь проникнут идеей канона и усилившимся после Стоглава (как и на Западе) дидактическим началом религиозного искусства, его ролью в религиозном воспитании человека. Отсюда же в символическом квадрате московской иконы второй половины XVI в. постепенно все больше появляется клеток: русская икона проникается более характерной для западного религиозного искусства назидательностью и идеей «библии для простецов». Московские иконы-трактаты рассчитывались на постепенное рациональное прочитывание; их символический строй, перенасыщенный и осложненный аллегорическими подробностями, теперь апеллировал более к разуму человека, он стал отражать усиление рационалистического восприятия мира.

С переходом к новому благочестию при царе Алексее Михайловиче Симон Ушаков планировал по образцу западноевропейских анатомических атласов создание «Алфавита художеств», своего рода нового «подлинника», который должен был состоять из изображений всех членов человеческой фигуры. На новом этапе развития идеи «Третьего Рима» (создание во главе с Москвой восточнославянской православной империи) пересмотром положений Стоглава и проведением литургической реформы дидактическая роль иконы получила дальнейшее усиление. Однако в развитие концепции нового «каталога» вмешались уже типичные для поэтики барокко принципы художественного мышления — эмблематизм, особое значение слова, загадка и т.п. Наметившаяся большая взаимопроницаемость разных видов искусств предопределила усиление влияния на икону гравюры. Моленный образ все более стал тяготеть к типичной для западной и русской назидательной картинки жесткой и схематической композиции — квадрату, разделенному на множество одинаковых по размеру клеток, своего рода «таблице». «Таблица являлась центральным элементом в знании XVII–XVIII вв.» (Фуко, 1994, с. 109). Поэтому не случайно форму таблицы могли иметь стихи XVII в. из разряда искусственной поэзии, например стих-«лабиринт» Симеона Полоцкого, составленный из слов, восходящих к литургическим текстам. Проникнутый игрой и загадкой, этот стих служил одновременно и прославлению Богоматери, и обучению читателя (Сазонова, 1991, с. 85–86; см. таблицу). Аналогичную композицию мы видим и на одной из гравюр, посвященных теме «прения живота и смерти»: в клетках располагаются наименования двенадцати важнейших заповедей, наставляющих человека на пути к спасению. Наконец, ту же схему мы видим во множестве других религиозных картинок, а также в иконах*.

Уже со второй половины XVII в. все более начинают встречаться иконы, разделенные на множество клеток, в которые помещают отдельные сюжеты, чудотворные образы Богоматери или фи-

*То, что каталог являлся универсальным принципом мышления в эпоху барокко, подтверждал и известный Атлас Марии, составленный в 1657 г. иезуитом Вильгельмом Гумпенбергом и содержавший около 1200 чудотворных образов Богоматери. Подробнее см.: Belting H. Likeness and Presence. A History of The Image before the Era of Art. Chicago–London, 1994. P. 485

(илл. 183)

(илл. 184) гуры святых. В искусстве суздальских центров такого типа иконы появляются, видимо, в XVIII в., но особенно распространяются в XIX в. По этому принципу пишут богородичные иконы, годовые иконы-святцы, а также большинство сложных символических сюжетов. Заметим, все это — своеобразные «каталоги» или «таблицы», стремящиеся вместить в себя как можно больше однотипных изображений, объединенных идеей прославления и назидания. Организующей могла быть и идея божественной помощи, например в иконах-«целебниках», когда в отдельных квадратах располагали святых — помощников от тех или иных болезней, о чем мы писали в первой главе *(цв. табл. 40)*.



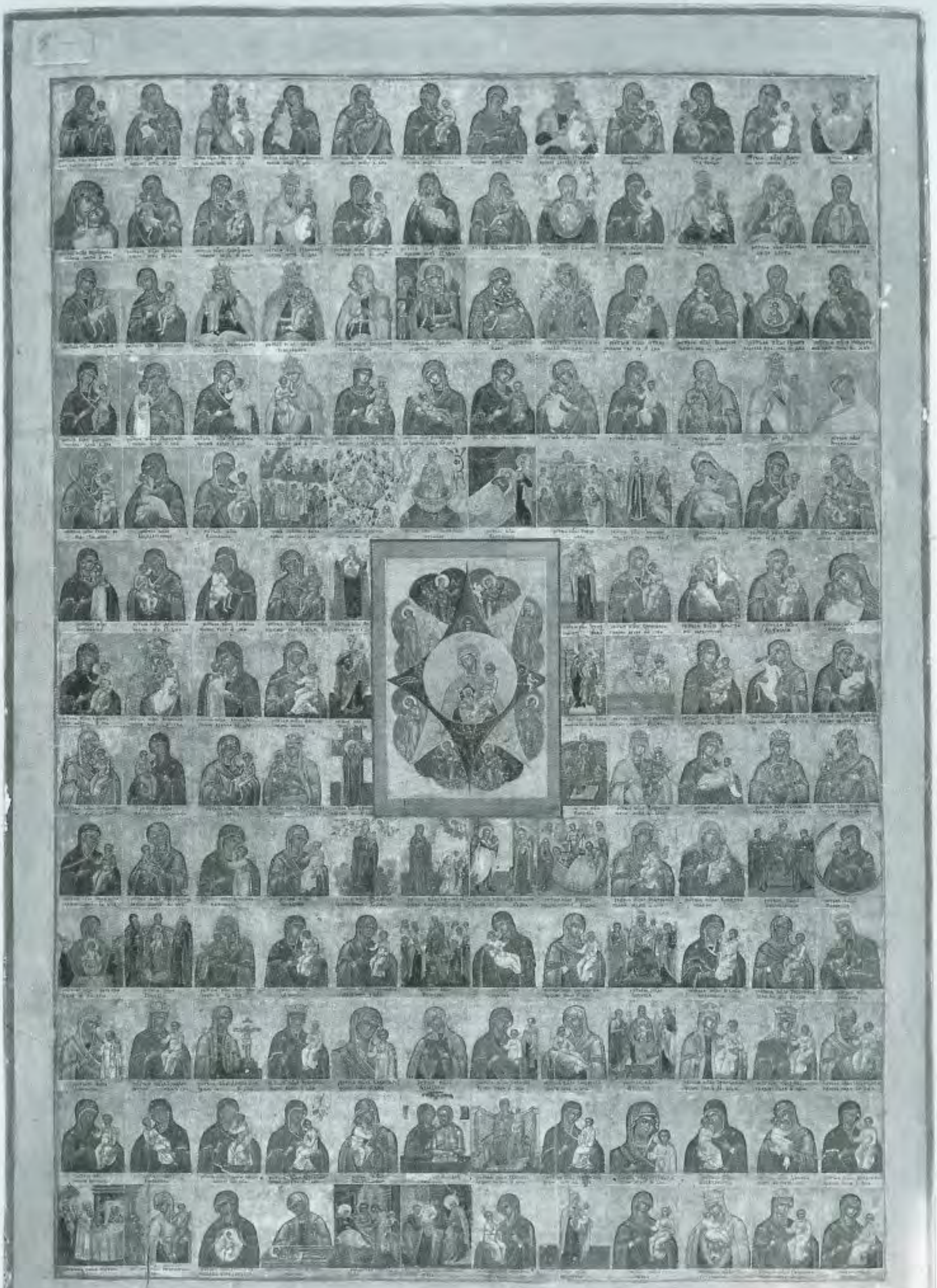
Форма иконы-«таблицы» говорила о всеобщем изменении в XVII–XVIII веках способа познания мира: таблица — это поиск классификации и порядка, новый способ связывать явления; «скрытые» механизмы культуры.

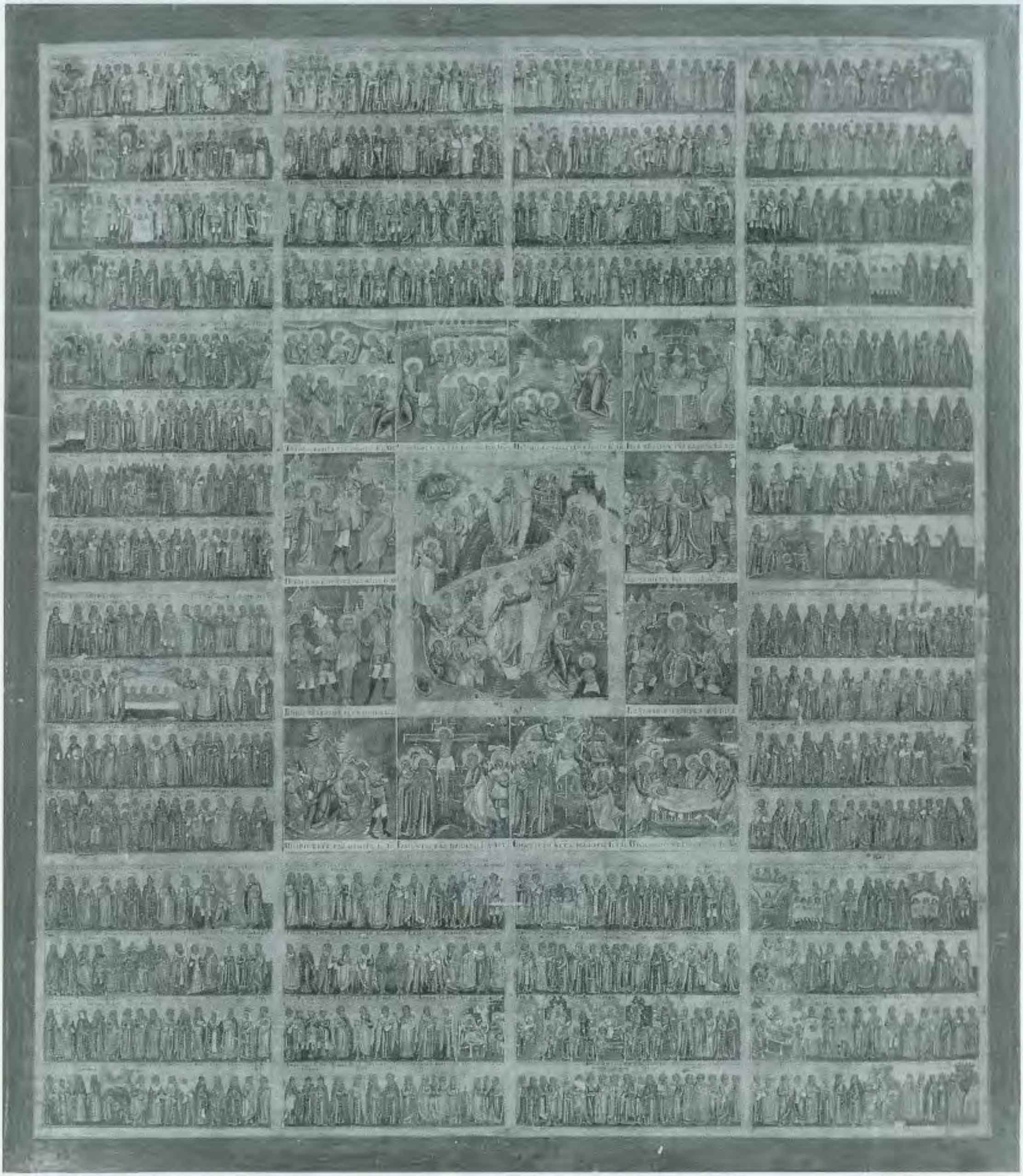
183. О прении живота и смерти. Печатный лубок. XVIII век.

184. Богоматерь Неопалимая купина с богородичными образами. XIX век. *Собрание Государственного научно-исследовательского института реставрации, Москва.*

Все эти примеры интересно, на наш взгляд, иллюстрируют тезис о преимущественно риторическом и «умеренном» (А.М. Панченко) типе украинского и русского барокко, преследовавшем прежде всего практичеєкие цели духовного воспитания. Риторическое начало барокко, характерное и для западного варианта, на Украине и в Белоруссии было, как известно, усилено, что отчасти объяснялось задачами борьбы с Контрреформацией, которые перед собой ставили в XVII в. местные типографии, «братские школы» и Киево-Могилянская коллегия. Здесь же еще раз вспомним об идейной и стилистической многогранности барокко, в силу чего оно много легче других стилей приспосабливалось к народной культуре. Воспринимая народные и средневековые традиции, барокко одновременно стремилось к «популяризации» своих идейных и художественных особенностей. Отсюда последние могли транслироваться сквозь историко-культурные эпохи в самых разных символических проявлениях и формах.

Распространенность в старообрядческом иконописании XVIII–XIX вв. икон повествовательного жанра, икон — иллюстраций гимнографических мотивов и икон — «каталогов» разных сюжетов говорит нам как об общих предрасположенностях русской традиции, так и универсальных механизмах текстопостроения народно-ремесленной культуры Нового времени. На основе найденной в «переходную эпоху» сюжетно-символической схемы в последую-





щие века велась уже «маньеристическая игра». «Орнаментальное» мышление и воля заказчика склоняли палехского или мстерского ремесленника то к усложнению, то к упрощению композиции. В иконе-«таблице» могло происходить своеобразное «коллажирование» сюжетов и символических рядов.

В палехской иконе «Воскресение и Сошествие во ад, с Минеей и страстями» 90-х годов XIX в. использована традиционная схема житийных и праздничных икон, существо которой принципиально переосмысляется. В размещенных вокруг средника двенадцати *(илл. 185)*



185. Воскресение и Сошествие во ад, с Минеей и страстями. Палех. М.И. Зиновьев, В.А. Маркичев. 1890-е годы. *Музей палехского искусства, Палех.*

186. Распятие с праздниками, избранными святыми и богородичными образами. Петр Шитников. 1873. *Частное собрание, Москва.*

квадратах-клеймах «закаталогизированы» все святые, празднуемые по церковному календарю. В среднике дано Воскресение и Сошествие во ад. Мастер его обрамляет двенадцатью клеймами страстного цикла. В соответствии с *эмблемным принципом* внизу каждого клейма, в белой дробнице, даются названия сюжетов: «Тайная вечеря», «Омовение ног», «Моление о чаше», «Предательство Иуды» и т.д., заканчивающиеся «Положением во гроб».

Другими характерными примерами могут служить палехская икона XIX в. «Шестоднев» (ГРМ), а также и старообрядческая икона «Распятие с праздниками, святыми и богородичными образами» *(илл. 186)* мастера Петра Шитникова, в которой идея «каталога» обладает именно «неуловимым смыслом» и носит скрытый характер. Она проявляется лишь на уровне своеобразно воспринятого мастером принципа «барочного отражения», согласно которому он стремится показать как можно больше событий. То есть идейно организованный каталог может в отдельных своих частях превращаться в произвольный набор сведений. Организующим центром композиции средника первой иконы является Шестоднев, по вертикальной оси расположены в иерархическом порядке изображения небесной и земной церкви. «Небо» средника дополняют шесть клейм: «Сошествие во ад», «Усекновение главы Иоанна Предтечи», «Омовение ног», «Собор архангела Михаила», «Благовещение» и «Распятие». Вместе с тем «орнаментальность» мышления ремесленника откровенно проявляется в обрамляющей средник раме из 16 квадратов, в которой праздники согласованы не только с богородичной темой, но и с сюжетами, которые могли быть взяты или произвольно, или по воле заказчика. Так, «Рождество Богородицы», «Сошествие Св. Духа», «Рождество», «Сретение», «Покров», «Воскрешение Лазаря» и т.д. неожиданно дополняют «Огненное восхождение пророка Илии» и «Св. Иоанн Богослов на Патмосе». Тот же самый принцип композиции мы видим во второй иконе: представленное в среднике Распятие обрамляется изображениями на разные сюжеты.

Одним из ярких примеров развития принципа каталога и орнаментализма мышления является «Воскресение и Сошествие во ад, с Минеей, избранными святыми и праздниками» XIX в. из собрания Русского музея*. Икона написана в традиционной манере «мелочных» писем. Она же наглядно иллюстрирует заключение исследователей маньеризма и низовой культуры (К. Рудольфа и др.) об особой функции обрамления в маньеристической и поздней ремесленной живописи.

*См. илл. в альбоме: «Государственный Русский музей. Коллекция живописи, скульптуры, графики, декоративно-прикладного искусства XII–XX веков». М., 1991, с. 62

Перед нами моленный образ, состоящий как бы из множества «рам», в каждой из которых развивается определенная тема. В целом же это — «декоративное пятно» каталога, перенасыщенного сведениями, рассчитанного на определенную эстетику мышления и религиозного чувства. Несмотря на средневековую каноничность многих известных сюжетов, их подбор и художественная

подача отражают актуальное для эпохи барокко представление о мире как храме. В связи с повышением интереса к реальному миру на рубеже средневековья и Нового времени в иконописи все большее внимание, как мы уже отмечали, стало уделяться показу конкретно-исторического времени по сравнению с временем вечным, «сакральным». Рассказ более заполнен «деяниями земными». Пространственно-временные отношения в иконе как бы «скрыто» передают те умонастроения, которые живут в «долгом времени» истории сознания.

Практически вся икона, включая разработку боковых полей, — это «земля». «Небо» же представлено на верхнем поле (раме) иконы: оно выражено рядом композиций, иллюстрирующих «Символ веры». Их конфигурация в виде многолопастных наверший напоминает кокошники у основания барабана главы древнерусского храма, что символизирует всю остальную грандиозную композицию как земную церковь, основное событие которой — «Воскресение Христово и Сошествие во ад» — помещено в центре. Мастер его обрамляет сценами страстей Христа и Двунадесятых праздников, помещая одновременно под ними клейма-иллюстрации на тексты церковных песнопений в честь Христа и Богоматери. В качестве столпов земной церкви по вертикали представлены минейные изображения святых, расположенные помесячно, в соответствии с днем памяти каждого святого. Характерно, что боковые поля — рама иконы — также представляют собой интегральную часть изображения. Для орнаментального мышления рама — притягательное поле творческих усилий. Поэтому мастер насыщает ее дополнительным набором всех ему известных праздников, не входящих в состав Двунадесятых, а также порой довольно редкими для суздальской иконописи сценами житий пророков, апостолов и мучеников. Например, сюжет «Сорок мучеников Севастийских» более характерен для балканской, и особенно болгарской, иконописи XIX в. Интересно, что именно в трактовке отдельных изображений на раме мы видим в архитектурных стаффажах и пейзажах более откровенное сочетание традиционно каноничных и западных, барочных элементов. То есть рама в ремесленной иконописи всегда дает большую свободу и возможность для «маньеристической» игры. Даже тогда, когда иконописец работает в каноне, именно на раме можно встретить новые и неожиданные трактовки. Так, например, средневековая традиция широких полей иконы, развиваемая Макарьевской школой (Антонова, Мнева, ГТГ, 1963, кат. 516), переосмысляется неизвестным палехским иконописцем начала XVIII в. в соответствии с умонастроениями барокко. На широкой раме иконы «Иоанн Предтеча в пустыне» мы видим изображение сцен жития пророка, пространные надписи к которым устанавливают с ними связь в контексте иного типа культуры (Антонова, ДИПК, 1966, илл. 124, кат. 105).

Другими словами, между всеми формами икон «мелочных» писем могло действовать чисто орнаментальное сцепление, характерное для «сниженного культурного фонда». Иллюстративность могла оказаться возведенной в степень. Все подчинялось подробному рассматриванию и своего рода «игре в текст», хотя игра и носила исключительно серьезный характер. Не случайно, что цвет в таких иконах подчинялся главным образом читаемости композиции согласно барочному синтезу словесного и изобразительного рядов. Такие иконы — это не «умозрение в красках»; скорее — орнаментальная в них игра.

* * *

Зависимость традиционных форм старообрядческой иконы от того или иного типа культуры и общего ментального фона нередко проявлялась в способах наложения и цитирования. Скрытый монтаж этого символического многоголосия мы можем увидеть при сравнении известной иконы ярославской школы конца XVII в. «Иоанн Предтеча с житием» из Успенского собора в Ярославле и двух палехских икон — «Иоанн Предтеча с житием» и «Иоанн Предтеча Ангел Пустыни», относящихся к концу XVIII – началу XIX в.

(илл. 187, 188, 189)

В знаковых системах палехских икон перед нами две разные по внутреннему мотиву, но схожие по внешней зависимости от художественного мышления барокко цитаты изобразительного языка ярославской иконы. В первой иконе мастер сохранил смыслообразующий принцип композиции, приспособив его к требованиям заказчика-старовера. Другой палехский иконник разрушил этот принцип, развив тему пейзажа со сценами жития в самодовлеющую орнаментальную композицию, близкую по внутреннему ощущению к живописным иконам эпохи Просвещения.

Помещенная на ярославской иконе в центре композиции огромная фигура Иоанна в фас, с распростертыми золотыми крыльями, выдает известную тягу барокко к репрезентации святого и зависимость от портретных форм того времени. В соответствии с барочными представлениями пустыня (в которой проходит жизнь Иоанна, начиная с рассказа о воспитании младенца ангелом и кончая крещением народа) предстает символичной, «цветущей» и проникнутой одухотворяющей силой божественной мудрости. Повествовательность и подробный назидательный рассказ иллюстрируют остальные сцены жития, которые вписаны в интерьеры зданий, изображенных в нижних углах композиции. Это — явление ангела Захарии в храме, Рождество Иоанна, Иоанн перед Иродом, Иоанн в темнице, Пир Ирода и Усекновение главы Иоанна. Архитектура, несмотря на долю условности, дается с типично барочными формами и орнаментикой. Здания с колоннами, шатровыми, двускат-

(илл. 187)

ными и купольными покрытиями, с переходами и галереями содержат элементы прямой перспективы.

Палехская икона «Иоанн Предтеча с житием» получает принцип изображения огромной, доминирующей над всем фигуры святого как бы путем «двойного отражения»: он взят в иконе ярославской школы, на которую в свою очередь повлияла школа Оружейной палаты. Применение этого же принципа мы можем наблюдать во многих других известных палехских иконах — «Антоний Римлянин» Захария Бронина 1823 г. (Антонова, ДИПК, 1966, илл. 134, кат. 115); «Богоматерь Всех Скорбящих Радости» конца XVIII – начала XIX в.; то же — в романовских письмах: икона М. Архиповского «Исаакий Далматский с житием» (1833) (Антонова, ДИПК, 1966, илл. 141, кат. 122); наконец, во множестве провинциальных вариантов не только официальной, но и старообрядческой традиционной живописи. *(илл. 188)*

Руководствуясь религиозной функцией иконы как главным стилеобразующим началом, автор первой палехской иконы вносит изменения в первую очередь в формы пейзажа, житийные сцены и элементы атрибутики. Его заказчиком был старообрядец, для которого, видимо, было важно подчеркнуть трагическое звучание образа. Поэтому если на ярославской иконе Иоанн Предтеча своим перстом указывает на лежащего в евхаристической чаше жертвенного Младенца, то на палехской иконе в евхаристической чаше помещена уже отрубленная голова пророка (известный, кстати, мотив «отрубленной головы», получивший широкое хождение в искусстве XVII–XVIII вв). Свободная же рука пророка изображена с двуперстным благословением, что может пониматься и как знак жертвы в пророческом подвиге тех, кто принимал гонения на пути старой веры.

Знак двуперстия усилен подборкой сцен жития по принципу противопоставления рождения и смерти. В композиции ярославской иконы мастер заимствует только сцены «Рождения Иоанна», его воспитание ангелом и «Усекновение», добавляя к ним «от себя» эпизод «Обретение главы Иоанна Предтечи». Стремясь, согласно вкусам заказчика, к конкретности и «историзму», он меняет символику архитектурных форм: на фоне добавлено отсутствующее в ярославском прототипе изображение русских церквей с луковичными куполами и восьмиконечными крестами, что сразу переводит новозаветную драму на Русскую землю. Так цитата оказалась наполненной конкретным историческим содержанием.

Вместе с тем народный ремесленник мог нарушить архитектонику прототипа почти до неузнаваемости. Цитата в палехской иконе «Иоанн Предтеча Ангел Пустыни» смыслообразующим началом предполагает периферийные формы пейзажа, на фоне которого фигуру пророка почти не видно: она в нем «тонет», как и в случае новообрядческих икон этого времени. Все как бы подчинено отношениям человека и природы эпохи Просвещения. Ангел Пусты- *(илл. 189)*



187. Иоанн Предтеча с житием. Конец XVII века. Икона из Успенского собора в Ярославле. *Третьяковская галерея, Москва.*

188. Иоанн Предтеча с житием. Палех. Конец XVIII — начало XIX века. *Третьяковская галерея, Москва.*

ни с двуеперстным благословением помещен в находящийся на грани земного и небесного рай. Приближенность к этому земному миру Творца символизирована сценой Богоявления, которая, заметим, также *скрыта* среди «дикой» природы, как и в случае рассмотренного нами выше фрагмента на новообрядческой иконе конца XVIII в. «Иоанн Богослов на Патмосе». Из набора же житийных сцен ярославской иконы взяты только рассказ о воспитании младенца Иоанна ангелом и Крещение, которые дополнены, помимо Богоявления, западной иконографической сценой «Св. Иоанн показует Христа грядуща». Все сцены намеренно спрятаны среди огромного количества зверей и проросших деревьев. Внимание на них молящегося обращается лишь надписями на полях иконы.

Весь этот механизм «народного маньеризма» дополнен скрытым вторжением в полусредневековый, полубарочный по формам художественный «текст» одного из главных символов барокко — *эмблемы*. Если на верхнем поле рассматриваемой иконы полууставом значится традиционное имя моленного образа, то на нижнем поле мы видим текст тропаря. Пространный текст, резко выделяющийся на светлом фоне, выступает важнейшим компонентом синтетического барочного формообразования и восприятия образа. Это впечатление усиливает орнаментированная на манер гравюр лузга иконы, которая превращает все изображение в подобие книжной иллюстрации. Заметим, что заимствованный из гравюр орнамент по черной, красной и золотой лузге — одна из характерных и типичных черт палехских (реже мстерских) старообрядческих икон. Так, на данной иконе орнамент выполнен в виде завитков по бордовой лузге, на первой иконе XVIII в. — по черной лузге. Эта декоративная рамка почти точно копирует плотные растительные орнаменты икон строгановских писем, а также книг и гравюр XVII–XVIII вв.





Так в одной иконе образуется сложное и скрытое многоголосие текстов разных культурных пластов, как бы подтверждая наблюдение о том, что символы «проявляют способность, трансформируя свои значения, пронизывать сменяющие друг друга культурные эпохи, теряя и вновь обретая культурную активность» (Барсуков и др., 1987, с. 87).

Образец искусства «высокого» (илл. 187) взят лишь за основу: народный мастер-ремесленник может создавать оригинальные варианты моленного образа (илл. 188, 189).

САМООСОЗНАНИЕ ОПЫТА ИКОНОПИСАНИЯ: МИФ И МИСТИФИКАЦИЯ

Современные технические методы исследования (в частности, приемы макрографии в отраженном инфракрасном свете) говорят, что многие иконы, относившиеся ранее к строгановской школе, датируются лишь XIX в. Например, к ним относятся «строгановские» иконы из собрания Русского музея: «Избранные свв. Ирина, Агафья и Ксения», «Филипп митрополит», «Иоанн Воин» и некоторые другие. Специалисты замечают, что «первоначальная живопись некоторых икон, традиционно связанных со строгановской школой, утрачена в такой степени, что нет никаких оснований для ее атрибуции и произведение можно датировать только временем поновления» (ИСМ, 1991, приложение 1, с. 81; см. также: илл. 43, 51, 62). При этом рентгенографирование устанавливает факты использования мастером-фальсификатором механического оттиска при переводе подготовительного рисунка, что, как мы помним, характерно лишь для поздней ремесленной иконописи и не имеет аналогий у подлинных «строгановских» мастеров XVII в. То есть, какой бы точной, «до обмана» ни была подделка, она не может скрыть «работу» внутренних механизмов культуры: мастер-фальсификатор должен оставить свой след. Отсюда иконописцы-старинщики Палеха и Мстеры, являющиеся авторами большинства известных имитаций и подделок старинных икон, по праву могут считаться главными мистификаторами как старого типа благочестия, так и романтического интереса к его историческому прошлому.

189. Иоанн Предтеча Ангел Пустыни. Палех. Конец XVIII — начало XIX века. *Третьяковская галерея, Москва.*

(илл. 61)

Художественный язык многочисленных старообрядческих подделок и стилизаций повиновался не только определенному типу старообрядческого благочестия, но и особому мифу, породившему относительно устойчивую систему представлений о старой иконе как о важнейшей спасительной и эстетической ценности. Известно, что миф (как и символ), с одной стороны, организует коллективную память, с другой — играет активную роль в процессе семиотизации опыта культуры. Так, если в эпоху Просвещения XVIII в. на верхах происходила мифологизация римской истории, то на культурной периферии — в среде старообрядчества — мифологизировалась история Московского царства как царства особой харизмы. Эпоха Стоглавого собора и «золотой» XVII век русского православия играли в последнем случае именно роль *сложного*

символа, который постоянно провоцировал и ориентировал старообрядческую культуру на символизацию и экспликацию своей мифологии. Хотя мифологизм как имманентное свойство человеческого сознания тяготел в старообрядческом сознании к принципиальной закрытости, складывание мифологического канона («остановленное средневековье») постоянно подвергалось воздействию главных убеждений той или иной культурной эпохи.

Есть все основания полагать, что известная система мифических представлений иконописцев-старинщиков о древнерусских иконописных «школах», «пошибах» и «письмах» в своем наиболее развитом виде сложилась в эпоху романтизма. Не случайно, что оживление неоромантических идей и настроений на рубеже XIX—XX вв. так активно стимулировало «антикварную» реставрацию и прямые подлоги моленных образов, отягощенные уже меркантильными соображениями: романтический интерес к национальному прошлому всегда предоставлял удобное поле для мифологизации и мистификации этого прошлого.

Старообрядческие иконы-подделки Палеха и Мстеры появляются уже в XVIII в. (см.: Петров, 1911, с. 484—488). Однако именно к первой четверти XIX в. относится создание И.А. Ковылиным на Преображенском кладбище в Москве специальной школы для детей старообрядцев, в которой их обучали не только грамоте, но и «копированию и подделке древних икон» (Стебницкий, 1863, с. 15—16). Именно в первой четверти XIX в. особенно популярным становится и жанр литературных мистификаций. Исследование подделок древнерусских памятников А.И. Сулакадзевым привело И.П. Смирнова к выводу, что «они оказываются не столько выражением персональных установок автора, сколько результатом действия надперсональных сил — следствием тех направлений, которые стали общим достоянием эпохи раннего романтизма» (Смирнов, 1979, с. 201).

С этого рубежа волна распространения старообрядческих подделок и стилизаций древнерусских икон явно нарастает. И конечно же, она удержится в эпоху Николая I, когда, по замечанию малодоброжелательного, но наблюдательного маркиза де Кюстина, «в России копировали все, даже время» (де Кюстин, 1990, с. 85). В последней четверти XIX — начале XX в. иконы-подделки переживут новый расцвет. В 1900 г. они будут даже экспонироваться на Всемирной выставке в Париже, а до этого — на археологической выставке 1890 г. в Москве, на которой ими особенно отличалось собрание Н.М. Постникова, который их усердно собирал и специально заказывал у московских, мстерских и палехских старинщиков — М.И. Дикарева, М.Н. и И.Е. Мумриковых, М.И. Цепкова, А. Занцева, А.М. и Я.В. Тюлиных и других. На московской выставке можно было увидеть подделки «под строгановское письмо», «под новгородское», «под греческое» и т.д. Благочестивое отношение заказчика к такого рода иконам передавали специальные

надписи на оборотной стороне доски. Например: «1875 г. написана сия икона Корсунския Пресвятыя Богородицы по заказу Московского купца Николая Михайловича Постникова мастером слободы Мстера, Михаилом Ивановичем Дикаревым». Экспонировавшиеся восемь икон известного московского старинщика Н.К. Климова сопровождала характерная аннотация, отражавшая появившийся особый интерес к данной области иконного дела: «Работы московского мещанина Нестера Климовича Климова, хороший столяр делать дски для икон, того времени первый мастер врезать, перевесть на новую доску, и расправить древнюю икону и под древнюю подделать». Н.К. Климов подделывал главным образом строгановские и новгородские письма (Постников, 1890, с. 43, 47). *(цв. табл. 42)*

Для выявления в старообрядческих подделках и стилизациях относительного созвучия эстетике романтизма важно напомнить принадлежность последнего к так называемым «вторичным стилям», которые всегда стремятся, по наблюдению Д.С. Лихачева, «повысить в искусстве коэффициент условности». Здесь романтизм сближался с барокко и расходился с классицизмом (Лихачев, 1973, с. 176). На основании этого стилизацию и имитацию можно рассматривать как одну из важных художественных форм «вторичных стилей». Повторение и имитация выдвигаются в качестве доминирующего способа подачи художественного материала. Причем заметим, что эти формы появились как в живописи, так и в садово-парковом искусстве уже в XVIII в., то есть до складывания романтизма как течения в литературе. Примером может служить «Натюрморт. Листы из книг и картинки» (ГТГ), выполненный в 1783 г. неизвестным русским мастером, а также известные натюрморты-«обманки» П.Г. Богомолова и Г.Н. Теплова 1737 г. Их сравнение с иконами-подделками представляет собой определенный интерес.

Тип картин-натюрмортов, объединяемых французским названием trompe l'œil, что в переводе на русский означает «обман зрения», был найден на Западе еще в XVI в., то есть в пору серьезного изменения человеческого чувства к вещи как таковой. Художников XVIII – начала XIX в., безусловно, привлекала сама цель такого изображения: оно создавало иллюзию реальности предмета. В представлении живописцев эпохи романтизма, замечает А.В. Михайлов, «искусство должно достигать особой *естественности* изображения, когда искусство композиции исчезало бы в естественном пространстве» (курсив автора. — *О.Т.*). Картина должна была превращаться как бы в саму природу, которую она изображала (Михайлов, 1986, с. 126–127). В картине-«обманке» вся композиция и техника изображения подчинены одной цели — мистифицировать зрителя, заставить его «прочувствовать» осязаемую вещественность предмета. Интересно, что в такой картине, как и в иконе, нет трехмерного пространства, «пространства внутри рамы». По наблюдению исследователя, «есть лишь доска — как

бы реальная поверхность с закрепленными на ней параллельно плоскости доски предметами» (Фомичева, 1986, с. 114). Отсюда предметы как бы внедряются в пространство зрителя и тем самым мистифицируют его своей иллюзорной реальностью.

В иконе-подделке мы также сталкиваемся с «игрой в обман», в чем она, безусловно, отдает дань нацеленному на имитацию XVIII веку и культуре романтизма. Однако смысловой объем этой «игры» и мистификации зрителя говорит о совсем другой цели, а именно — создании иллюзии спасительного благочестия *иной,* мифологизированной реальности, по сравнению с которой настоящая реальность сама оказывается призрачной и иллюзорной.

Такой эффект мог основываться по крайней мере на двух положениях. С одной стороны, он связан с особенностью иконы как символа, наделенного известной конвенциональностью. То есть близостью иконы к индексу, отмеченной еще Ч. Пирсом и Ю.М. Лотманом: выражение указывает на содержание в такой же мере, в какой изображает его. С другой стороны, такого рода мистификация, безусловно, имела опору в самой эстетике иосифлянского благочестия с его ориентацией на внешнюю сторону культа. Благочестивое отношение к старой иконе как «драгоценной вещи» находило в ответ ее символизацию и неизменное стремление создать иллюзию возможности ее *повторения.*

В суздальском иконном деле мы встречаемся с подделками и стилизациями икон преимущественно *московских* и *строгановских писем,* в которых иосифлянская тяга к роскоши и драгоценному блеску нашла, видимо, свое наиболее адекватное выражение. «Иконы же преувеличенно тонкого письма, например Строгановские, — писал П. Флоренский, — конечно, характерны для века, обратившего святыни в предмет роскоши, тщеславия и коллекционерства» (Флоренский, 1985, с. 288). В мифологизированном сознании староверов «век Строгановых» — «золотой век» русского православия. И именно тогда сама живопись иконы приобрела не меньшую вещественную драгоценность, чем ее оклад. «Строгановские иконы говорят о каком-то более настойчивом, хотя и менее вдохновенном молитвенном сознании, — замечал И. Грабарь. — Это сознание выражается в особенной "драгоценности" их исполнения. Это не столько изображения, сколько драгоценнейшие предметы религиозного обихода. В то время как для новгородского иконописца тема иконы была темой его живописного ви́дения, для строгановского мастера она была только темой украшения, где благочестие его измерялось добытой долгим и самоотверженным трудом изощренностью глаза и искусностью руки» (Грабарь, ИРИ, т. VI, 1914, с. 360). Восторженные отзывы Павла Алеппского о русских иконах, надо полагать, относились именно к «строгановским письмам». «Что касается иконостасов в этой стране, — уверял он, — то я не в силах описать их так точно, как бы желал, потому что они состоят из маленьких икон тонкой работы, изоб-

ражающих сюжеты, которые приводят ум в изумление». В другом месте он отмечал ту тягу русского благочестия к старой иконе, которая уже век спустя начнет вдохновлять ремесло староверов-старинщиков: «Что касается их икон и иконостасов, то все они удивительно тонкого письма, (в окладах) из серебра чеканной работы с позолотой. Большей частью иконы бывают ветхие, древние, ибо в этой стране питают большую веру к старым иконам» (Алеппский, вып. 2, с. 108).

Икона-подделка всегда делалась с использованием старых материалов. В перечисленных выше «строгановских» иконах из собрания Русского музея (некоторые из них приписываются палехским мастерам) к ним относятся старая доска, остатки старого грунта и красочного слоя. К знакам «старого текста» могли относиться и механические повреждения — потертости, царапины и выбоины. «Патина времени» дополнялась выбором соответствующего живописного языка и наименования образа, которые выступали в «маньеристической» игре ремесленника-мистификатора в неразрывном единстве. «Вторгаясь» в далекую от него историко-культурную эпоху, последний мог стилизовать и свое мышление, поскольку «каждая мистификация *строит автора* (курсив мой. — *О.Т.*), т.е. очерчивает контуры его мироощущения и находит манеру художественного выражения» (Ланн, 1930, с. 54). В этом плане помощь старинщику могла оказать вступительная часть иконописного подлинника, в которой содержались средневековые тексты о святости иконного ремесла.

Интересный пример подделки XIX в. под «строгановскую» школу представляет собой икона «Отечество» из собрания музеев Московского Кремля. Чаще всего главным условием «подлинности» подделки был выбор старой доски. Основу изображения часто наделяли повышенной сакральностью. По преданию, главная святыня Московского царства — икона Владимирской Богоматери, была написана евангелистом Лукой на доске стола, принадлежавшего Святому Семейству. Иконы также нередко писали на гробовых досках святых, а также на досках, служивших ранее престолом в церкви (Муравьев, 1846, с. 7–8; Поселянин, 1905, с. 105). Отсюда старая доска XVII в. и ее черная холщовая «сорочка» — главные знаки «старого текста» нашей подделки. Они согласованы с выбором стереотипных приемов строгановского письма и новым, стилизованным под XVII в. басменным окладом с разноцветной перегородчатой эмалью. *(илл. 190)*

Следуя композиции XVII в., иконописец все свои усилия сосредоточил на ювелирной разработке живописной поверхности. Обилие золота и имитация драгоценных камней на одежде Саваофа как бы «спорят» с тусклым блеском разноцветной эмали оклада. Черненый растительный орнамент трона в своих отдельных элементах повторяет элементы орнамента оклада, что сплавляет язык живописи и декоративно-прикладного искусства в едином синте-

зе. Идеологическая наполненность иконы и ее связь со старообрядческим благочестием не вызывает сомнений: обе руки Саваофа сложены в двуперстном архиерейском благословении, символика которого усилена изображением над каждой из рук сокращенного имени Спасителя — «IC XC».

Более сложным примером подделки старинщиками древних писем (в данном случае, видимо, новгородских) является икона «Вход в Иерусалим» второй половины XIX – начала XX в. из музея «Коломенское» *(илл. 191)*. Икона написана с точным соблюдением рецептов и приемов живописи XV–XVI вв., а покрывающий ее

Миф о «золотом веке» русского православия — «веке Строгановых» — стимулировал стилизацию преимущественно московских и строгановских писем. Условность границы между понятиями «стилизация», «антикварная реставрация» и «подделка».



190. Отечество. XIX век. *Музеи Московского Кремля.*



191. Фрагмент иконы «Вход в Иерусалим». Вторая половина XIX — начало XX века (цв. табл. 43). *Историко-архитектурный музей-заповедник «Коломенское», Москва.*

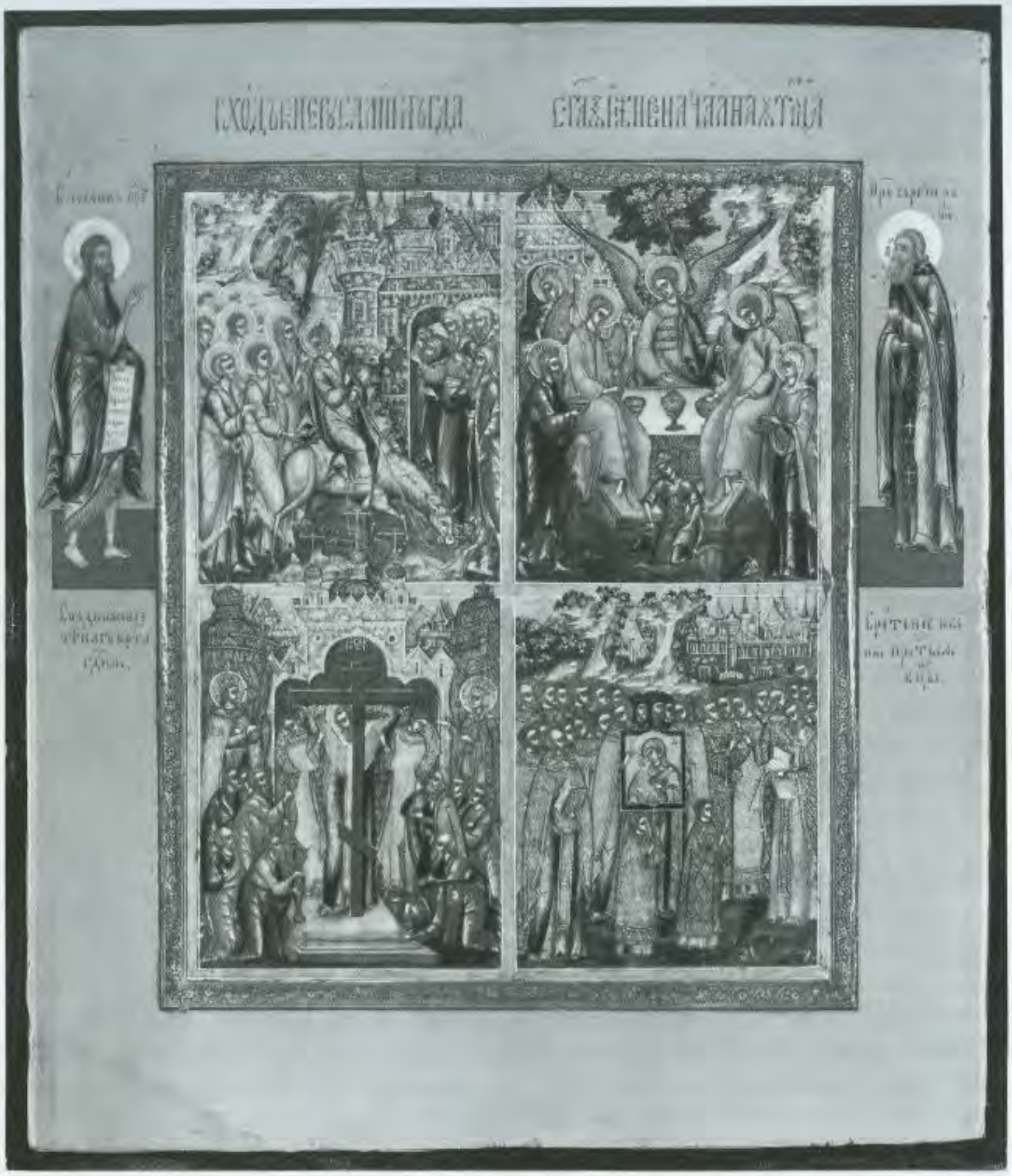
толстый слой темной олифы свидетельствует о намерении мастера-фальсификатора обмануть получателя, выдать подделку за оригинал. Примечательно, что икона «Спас» Нестера Климова (1862), экспонировавшаяся на археологической выставке 1890 г. в Москве и снабженная наклейкой «Подделокъ под Новгородское письмо», представляет собой по сравнению с предыдущей иконой, скорее всего, стилизацию. Это свидетельствует о том, что смысловой объем слова «подделокъ» в XIX в. был достаточно неопределенным: это слово могло подразумевать и подделку-фальсификацию, и «антикварную» реставрацию, и стилизацию.

(цв. табл. 42)

В суздальском иконном деле стилизации старых писем предполагали массу «сниженных» вариантов, по сравнению с которыми подделки-фальсификации и сложные стилизации — уровень «высокого» искусства, своего рода образец для подражания. Здесь подделки и «расхожие» стилизации различались как с точки зрения мастерства исполнения, так и уровня мистификации. В подделках последняя являлась целью, которая в массовой продукции лишь «наследовалась» в упрощенном виде. Все редуцировалось до уровня «общих цитат». Примечательно, что механические повреждения вроде потертостей и сколов в обычных стилизациях, как правило, исключались, но выбор *старой доски и темная олифа* были практически всегда обязательны. В этой связи, как мы уже упоминали, в Мстере существовал специальный промысел по сбору старых досок по всей России; ежегодно офени привозили их десятками тысяч. На «расхожих» «подстаринных» иконах достаточно было «присмирить», по выражению старинщиков, живопись темной олифой, чтобы она в глазах благочестивых староверов из простонародья замерцала таинственным и приглушенным блеском притягательной роскоши отдаленной строгановской эпохи. Рассчитанная на простого потребителя, массовая продукция «под строгановское письмо» интересно следовала сложившейся в конце XVIII — первой половине XIX в. мифической системе представлений староверов-старинщиков о древнерусских «пошибах» и «письмах».

* * *

Суздальские иконники и их заказчики, староверы, в своем большинстве были уверены, что о «подлинной» русской иконописи можно говорить только начиная с XVI в. В ней они выделяли три главных «пошиба»: строгановский, московский и новгородский. Иногда к ним прибавляли устюжские и фряжские письма, а также некоторые другие. «Уже одни только названия писем свидетельствуют, — замечает Г.И. Вздорнов, — что какого-либо общего принципа для классификации икон по письмам не существовало. Они распределялись то по их отношению к искусству соседних стран (византийские, корсунские, фряжские), то по месту их про-



Икона «мелочных» писем «под строгановское».

192. Вход в Иерусалим, Троица Ветхозаветная, Воздвижение Креста и Сретение иконы Владимирской Богоматери со святыми на полях. Палех. Вторая половина XVIII века. *Третьяковская галерея, Москва.*

исхождения (новгородские, московские, устюжские, сибирские, суздальские), то по их связи с какими-либо знаменитыми родами или царским двором (строгановские, царские), то по вероисповеданию их авторов (поморские)» (Вздорнов, 1972, с. 64).

Все эти «пошибы» и «письма» имели свою условную классификацию и логику внутреннего деления. Так, строгановские письма делились на три разряда: на первые строгановские письма, вторые и третьи — «бароновские». Сибирские письма понимали как продолжение бароновских.

Написанная почти полностью на основании знаточеских данных старообрядцев известная работа Д.А. Ровинского «Обозрение иконописания в России до конца XVII в.» может служить надеж-

ной основой для реконструкции мифической системы представлений мастеров-старинщиков о «письмах» и «пошибах».

Известно, что все «строгановские» мастера были придворными живописцами и работали в Москве, выполняя лишь часть своих заказов для Строгановых. Однако в XIX в. сложился миф о специальных строгановских мастерских, расцвет иконописи в которых связывали с особым благочестием строгановской фамилии, поскольку наследники Строгановых принадлежали в XVIII в. к старообрядчеству. Полагали, что все подлинные строгановские иконы писались и хранились на Севере. «Главное хранилище строгановских икон лет 100 тому назад, — поясняет Ровинский, — было на северо-востоке России, в Устюге, Сольвычегодске и других городах. В наше время едва ли не бесполезно будет искать их в этих местах. Почти все они перешли в московские моленные и в собрания любителей» (Ровинский, 1903, с. 25). В другом месте он пишет, что «Строгановы завели иконописную школу, из которой в продолжение одного века вышло огромное количество икон, замечательных по необыкновенной отделке и составляющих в наше время главную ценность в иконном собрании каждого любителя». По общераспространенному мнению того времени, строгановские иконописцы стали «первые смотреть на иконопись как на художество и заботиться не об одном сохранении символизма и преданий в иконописании, но и о красоте отделки и разнообразии переводов» (Ровинский, 1903, с. 26).

В течение первой половины XIX в. миф о строгановской школе наполнился массой конкретных деталей. Подделки строгановских, московских и новгородских писем стимулировали складывание стереотипных представлений о приемах и характерной для каждого «пошиба» особой структуре образа. Так, старинщики, например, полагали, что первые, «старые» строгановские письма XVI в. мало чем отличались от писем новгородских. По сравнению с последними они казались только «сложнее»: линии, круги и арки в архитектурных палатах были в них обведены не от руки, а обязательно по линейке и циркулем. Лица в них писали «темно-зеленого цвета», почти без оживки, а ризы в большинстве случаев разделаны белильными чертами и чернильными линиями. Аналогии этим структурным элементам находили даже в одной из икон, приписываемых Андрею Рублеву.

Особой ценностью всегда обладали вторые строгановские письма — «классические». Их отличительными признаками считались удлиненные фигуры, «в 7, 5–8, иногда до 9 и 10 голов»*. (Любопытно, что голова святого, всегда считавшаяся в православной иконе смысловым и эмоциональным центром, рассматривалась иконописцами как мера его фигуры.) Лики — светлые и «отличной доброты». Ризы и палаты видели в них разделанными тонкими «красочными чертами» и «пробеленными» золотом. Кроме того, палаты хотели непременно видеть «сказочно красивыми» —

*В аспекте «народного маньеризма» эти пропорции строгановских икон интересно сравниваются с некоторыми положениями теоретиков классического

с «большими затеями». «Свет» (т.е. фон) иногда бывал, как полагали, вызолочен, но чаще передавался одной краской с полями. К «классическим» строгановским письмам относили иконы Прокопия Чирина, Стефана Арефьева, Семена Бороздина, Ивана Соболя, Истомы Савина, Никифора Савина и других, чьи имена нередко подделывались. На рубеже веков Н.П. Кондаков наблюдал в Венеции, как местные дельцы ставили поддельные подписи на итало-греческие иконы XVII–XVIII вв. архаизирующего направления, выдавая их за произведения живописи треченто (Кондаков, 1911, с. 118–119). В этом смысле деятельность палехских и мстерских старинщиков находила типологически схожие аналогии. Поддельное имя мастера, то есть переименование образа, выступало важной чертой сложившегося мифологического канона и игры мистификатора. Оно всегда оказывало магическое действие на получателя.

Не меньший интерес для поздних стилизаций представляли собой третьи строгановские письма — «бароновские», получившие свое название, как полагал И. Бессонов, уже в 20-х годах XVIII в., когда Строгановы получили титул баронов. «На "баронских" иконах иконопись особенно приближалась к живописи» (Бессонов, 1914, с. 38). «Лица в иконах этих писем, — писал в свою очередь Ровинский, — совершенно светлые... Палаты, травы, деревья и вообще ландшафт составляют одну из главных частей иконы. Свет красочный. Золотом (твореным) пробелены ризы святых, разделаны деревья, травы, палаты, часто и волосы» (Ровинский, 1903, с. 37).

* * *

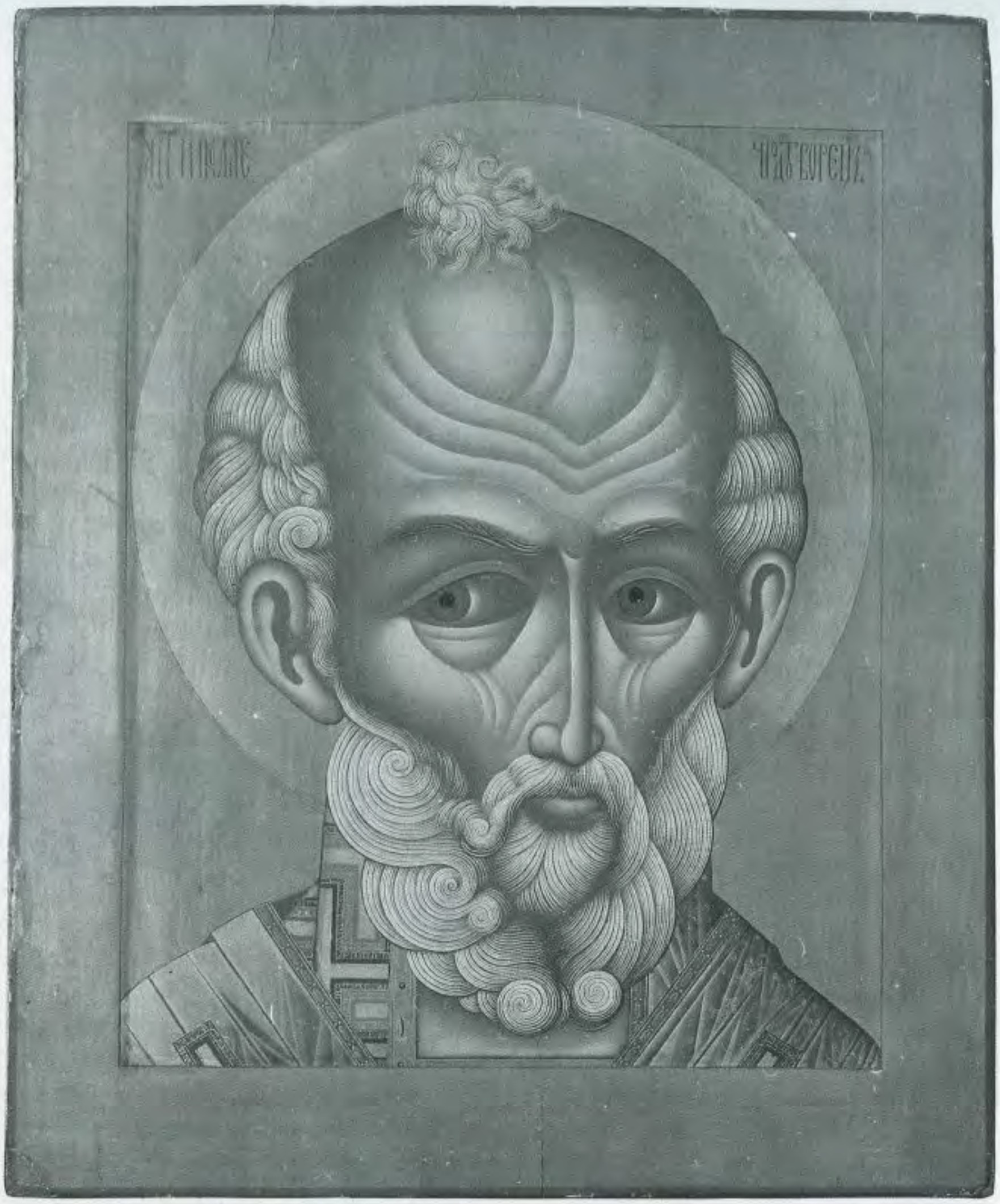
В русском иконном деле второй половины XVIII – начала XX в. мы находим массу стилизованных воплощений всех этих стереотипных представлений. Покрытые одной краской фон и поля, сочетающиеся со «сказочно красивыми» архитектурными кулисами и пейзажами, с обильно украшенными золотым ассистом фигурами святых, — все это стереотипизированные приемы массовой продукции Палеха и Мстеры «под строгановское письмо». Как и положено для низовой ремесленной культуры, эти инварианты часто выступали в неожиданных и парадоксальных сочетаниях и наложениях с особенностями других «писем» и «школ». Отдельные черты свободно могли быть утрированы.

Типичным примером служит палехская икона «Николай Чудотворец» начала XX в. В.А. Хохлова с определенным набором особенностей строгановского «пошиба» — подцвеченным золотым сиянием нимбом, однотонными фоном и полями, светлым ликом, а также относительно сложной разделкой золотом и тенями одежд святителя*. «Отличная доброта» светлого строгановского лика понимается мастером как условие для создания собственного

(илл. 193)

итальянского маньеризма. Так, в своем известном трактате «Идея Храма живописи» (1590) миланский художник Иоанн Паоло Ломаццо писал, что прекраснейшей для человеческого тела пропорцией является та, согласно которой фигура в десять раз превосходит по длине голову.

*Икона выполнена по образцу Сийского иконописного подлинника. Ср.: Покровский, 1895, табл. XXXV.



193. Николай Чудотворец. Палех. В.А. Хохлов. Начало XX века. *Музей палехского искусства, Палех.*

варианта (о «белесоватых» ликах см.: Георгиевский, 1895, март, с. 208). Утрированные высветления физиогномических черт лика Николы придают ему сходство более с персонажем народной сказки, чем со всемогущим христианским героем, и одновременно вполне подтверждают наблюдение Д.К. Тренева, что старинщики писали иконы в светлых тонах чаще всего строгановского пошиба, «хотя с заметными и своеобразными уклонениями» (Тренев, 1903, с. 6).

Обильно украшенные золотом фигуры святых могли сочетаться и с примитивизированными ликами, с неожиданной трактовкой

полей или фонов. Так, несколько архаичные лики, отдаленно напоминающие северные провинциальные письма, мы видим на палехской иконе 1893 г. «под строгановское письмо» «Спас Вседержитель с припадающими Зосимой и Савватием Соловецкими». На иконе палехского иконописца Андрея Рогожкина (конец XIX — начало XX в.) на этот же сюжет «строгановскому письму» неожиданно налагается тонкая рама, более характерная для фряжских образов (ГМПИ).

Аналогичные «наложения» наблюдаются в суздальских стилизациях новгородских и московских писем. Палехская икона



194. Богоматерь «Всех Скорбящих Радости». Палех. Конец XVIII — начало XIX века. *Музей палехского искусства, Палех.*

«Богоматерь Всех Скорбящих Радости» конца XVIII — начала XIX в. несет на себе не только черты влияния ярославской школы, *(илл. 194)* но и понимания этой школы как новгородской. Охристо-желтый лик Богоматери и обилие этого цвета в иконе заставляют вспомнить о тех новгородских «желтых» письмах, в разряд которых попадали, по классификации староверов и старинщиков, большинство ярославских икон.

По Ровинскому, «новгородские письма» составляли наиболее обширную группу, которая подразумевала иконы как из Новгорода и Пскова, так и из Ярославля и других северных городов. Главными хранилищами икон «новгородских писем» считали новгородскую Софию и ярославские храмы со знаменитыми иконами ярославских мастеров XVII в. К отличительным признакам новгородских икон относили резкий рисунок, выполненный длинными прямыми чертами, в основном укороченные фигуры, как считали иконописцы, в 7 и 7,5 головы. Лики должны были быть длинными, нос спущен на губы. Ризы прописаны в две краски. Так, если риза покрыта баканом, то складки должны были быть разделаны «празеленью», а также толстыми белильными и чернильными линиями. Считалось, что движки на ликах, руках и ногах составляют одну из главных черт некоторых новгородских икон как большого, так и «аналойного» размера. Архитектурные кулисы — обязательно упрощенной формы и обведены «неправильно», «от руки». Горки должны быть разделаны шашками и кружочками. Травы и деревья — «простые».

По «раскраске» новгородские письма в свою очередь делили на три разряда, причем в этом делении мы видим явные противоречия. Особенностью, которая позволяла отнести, например, образы к новгородским письмам первого разряда, считали темный лик без оживки и пробелов. Иконы «без теней» составляли переходный этап к строгановским первым письмам (которые назывались иногда «устюжскими»). В третьем же типе новгородского письма, как полагали, должна была преобладать охра. Именно данные иконы, составлявшие самую большую группу, назывались «желтыми». «Желтых писем XVII в. чрезвычайно много в новгородских и ярославских церквах», — заключал Д.А. Ровинский со слов старинщиков (Ровинский, 1903, с. 20–24).

Как и в предыдущих случаях, в палехской иконе «Богоматерь Всех Скорбящих Радости» мы наблюдаем, что суздальская стилизация не требовала подражания «до обмана». Фигуры на иконе написаны удлиненными, то есть такими, какие приняты в строгановских письмах, хотя в их формах нет разделки золотом. «Простые» папоротниковые травы слева от фигуры Богоматери — явный знак средневекового канона; возможно, следствие все того же понимания «желтых» новгородских писем. Проросшие же деревья в правом верхнем углу выдают уже типично ремесленный синтез.

Выявить стилизации московских писем еще более сложно. Здесь мы сталкиваемся с целым набором запутанных понятий и «неуловимых цитат». Черты московских писем смешиваются с элементами строгановского и новгородского «пошибов», в них можно даже найти прямую перспективу — знак фряжской барочной живописи. Московские старые, «царские» письма, как писал Д.А. Ровинский, имели сходство со строгановскими первыми письмами, но тени и оживки в них более резкие. Палаты проще, арки и линии очерчены от руки без линейки и циркуля (как в новгородских). «Свет» почти всегда красочный. Полагали, что строгановские иконы «выше» московских по отделке; но в московских — «более живописи, складки в одеждах иногда довольно удачно обозначали члены фигур, а в раскраске палат видна попытка представить их в перспективе». Ко вторым же московским письмам относили иконы, которые, как полагали, были написаны в Москве в первой половине XVII в. и которые также определялись как «совершенно желтые» (Ровинский, 1903, с. 39–43). Судя по этому, к московским письмам относили и Макарьевскую школу, и строгановские иконы, и школу Оружейной палаты XVII в.

* * *

В первой половине XIX в. представление о московской школе значительно усложнилось мифом об иконах Андрея Рублева и древней «греческой», византийской живописи.

В эпоху Александра I популярной становится идея о греческих корнях русской культуры:. В историософских концепциях романтиков ею определялась как самобытность России, так и «национальный» характер русского православия, которое именно тогда получило синоним — греко-российское исповедание. «Греческое исповедание дает нам особенный национальный характер» — это известное высказывание А.С. Пушкина вполне было созвучно духу своего времени. Ориентация официальной культуры эпохи Николая I на «народную почву» и «национальную идею» отразится в неовизантийском («греческом») стиле.

Новые романтические веяния на верхних этажах культуры любопытно преломились внизу в оживлении интереса к Андрею Рублеву как основоположнику национальной древнерусской школы иконописи.

Иконы Рублева в староверческой среде всегда считались чудотворными, но именно в первой половине XIX в. наблюдается к ним повышенный интерес, который стимулирует их подделки и имитации. «Редкий любитель не называет в своем собрании икон Рублева», — замечал Д.А. Ровинский. Можно осторожно предположить, что именно в это время появляется и условное название «рублевские иконы», означавшее многочисленные копии с икон, которые по технике исполнения и иконографии связывали с именем самого известного русского иконописца. «Иконы, написанные





«Писати живописцем иконы с древних образцов, как греческие живописцы писали и как писал Андрей Рублев...» Из постановлений Стоглавого собора (гл. 41, вопрос 1).

195. Спас. Перевод. Палех. 1840. Подписан: «Сей оригинал греческих писем: снят в городе Крестцах в лето 1840 года июня 25. Писмо Рублева». *Частное собрание, Палех.*

196. Господь Вседержитель. Икона «под греческое письмо». Палех. XIX век. *Музей палехского искусства, Палех.*

в духе Рублева, — пояснял позднее И. Бессонов, — называют рублевскими, они особенно известны среди старообрядцев» (Бессонов, 1914, с. 26). Приблизительно в то же время появляется все больше подделок рублевских икон с подписью мастера. В мастерских старинщиков иконы старых московских писем проходили «антикварную» реставрацию: на лики наносились плави «дымом», вся икона «собиралась», утраченные фрагменты живописи «присмирялись» с новыми вставками и прописывались, по терминологии иконописцев, в технике «приплеска». Такая «реставрация» называлась «исправлением иконы» (Прохоров, 1914, с. 34). Старая доска и поддельная подпись с именем Рублева довершали мисти-

фикацию в контексте романтического мифа о глубоких исторических корнях «золотого века» московского православия.

Одновременно народное сознание стало приписывать иконам Андрея Рублева «греческое происхождение» намного активнее, чем раньше. Это подтверждают рисунки и переводы икон Спаса Вседержителя, обнаруженные нами в Палехе. Один из переводов относится ко времени Николая I и содержит подпись: «Сей оригинал греческих писем: снят в городе Крестцах в лето 1840 года июня 25. Письмо Рублева». По аналогии с иконописным подлинником мастер написал подробную «цветовую раскладку» образа: «зеленцом власы», «тенины лиц из красного темного», «пробела из зелени с красным» и т.д. Рисунок начала XX в. нарисован по клеткам (судя по всему — для класса традиционного иконописания в палехской учебной мастерской Комитета попечительства о русской иконописи). Представленный на нем «рублевский» Спас подписан: «По преданию писмо Андрея Рублева».

(илл. 195)

По этим и многим другим рисункам и переводам в Палехе и Мстере в XIX – начале XX в. тиражировали огромное количество икон Господа Вседержителя, в которых интересно обнаруживаются наслоения стереотипных представлений о «рублевских» и древних «греческих» письмах.

Так, в случае заказа иконы «под греческое» иконографическая схема «рублевского» Спаса наполнялась стереотипными приемами, которые связывались с работой «древних» греческих иконописцев. Типичным примером служит палехская икона XIX в. «Господь Вседержитель». Спаситель изображен на ней в традиционном трехчетвертном повороте, с двуперстным благословением, левой рукой он поддерживает раскрытое Евангелие. По своей иконографии это «рублевский Спас». По книге заказов палехской мастерской Н.Л. Сафонова, этот стиль получил также наименования «греческого приема», «греческой работы» и «византийской работы» (ОР ГМПИ, Н.Л. Сафонов, д. 10, л. 2, 31). По одноцветной раскраске полей и фона, а также надписям твореным золотом в иконе выдержано стереотипное для суздальских ремесленников представление о строгановских письмах. Однако в соответствии со вкусами старовера-заказчика мастер постарался придать ту «мрачность и таинственность», которая требовалась от «греческого письма». Сухой и темный колорит лика подчеркивает его суровость. Резкие высветления на лике и руках отдаленно напоминают моделировки на критских иконах XVII–XVIII вв. Хитон Спасителя разделан простыми темно-бордовыми линиями, неуклюже передающими складки. В них ощущается не недостаток мастерства ремесленника, а его стремление подчеркнуть «архаичность» образа. Темно-коричневый цвет полей и фона иконы придает ей еще бóльшую мрачность.

(илл. 196)

Подобного типа иконы могут служить относительным подтверждением как замечания В.Н. Лазарева, что в глазах коллекционеров XIX в. поздние «критские письма» XVII–XVIII вв. подменили «всю византийскую живопись» (курсив автора. — *О.Т.*) (Лазарев, 1971, с. 388; ср.: Кондаков, 1911, с. 89), так и наблюдения Д.А. Ровинского. Последний писал, что в храмах и старообрядческих моленных найдется немалое количество «греческих» икон. Переходя от одного владельца к другому, иконы меняли свое название: один и тот же образ одними считался «греческим», другими — «новгородским», третьими — «московским». Причины этого исследователь видел в том, что, во-первых, староверы не любили «простых и плохих [хотя бы древних] писем», к которым они относили и «греческую» икону; во-вторых, у мастеров не было подлинных греческих икон, с которыми можно было бы сравнить другие иконы и определить их письмо. И наконец, в-третьих, «иконы греческого перевода часто писались в Москве или Новгороде, и тогда обе стороны, из которых одна называет икону греческой, а другая — новгородского письма, будут правы, потому что икону писал новгородский иконник с греческого образца». По распространенному в середине XIX в. убеждению, колорит «греческой» иконы должен был быть темным, «резким» и «подчиненным высшим целям». В греческих ликах искали «истощение, мрачность и таинственность; иногда в одной и той же иконе одни замечали умиленность, другие — суровость» (Ровинский, 1903, с. 14–16)*.

Для того чтобы образ Господа Вседержителя стал «рублевским», в той же иконографической схеме писали «в манере Андрея Рублева»: обработанный плавями («дымом») лик получал типично русскую мягкость, линии одежд приобретали твердость и блеск золота.

* * *

В подделках и стилизациях старых икон русское народно-ремесленное искусство достигло необычайно высокого уровня «маньеристической» сделанности средневековой формы и своего рода ремесленной учености. Особый мифологический канон «остановленного средневековья» обусловил уникальность старообрядческих «подделок» и стилизаций: они не находят аналогов в остальном православном мире. Московское царство, перестав существовать в эмпирическом измерении, продолжало, таким образом, существовать в мифе о «Святой Руси» и семиотическом пространстве, которое в свою очередь подвергалось влиянию той или иной культурной эпохи.

*Представления того времени о «греческом» и «новгородском» стилях отчасти иллюстрирует лицевой иконописный подлинник, публиковавшийся на страницах «Изографа». См., в частности, илл. «Св. Георгий» (стиль «новгородского письма»); «Чудо св. великомученика Георгия» (стиль «старого греческого письма») («Изограф», т. 1, вып. 3–4, 1882).

II. ИКОНА И НАРОДНАЯ КАРТИНКА

В отличие от рассмотренных нами выше примеров суздальские «расхожие» иконы попадают под понятие «примитив» не только с точки зрения поэтики. Этим образам присущ особый дух фольклорности и свой эмоциональный настрой. Почти полная анонимность, сюжетный набор, своеобразные композиционно-цветовые решения, наконец, преимущественно крестьянская среда бытования — все это дает основания говорить о «фольклорности» и архаике ви́дения мастера «расхожей» иконы. Здесь «примитив» наглядно демонстрировал свою способность создавать такие художественные ценности, в которых могла преломиться религиозная традиция.

ЭСТЕТИКА ЧУВСТВА

Во *взаимопроницаемости* знаковых систем примитивной *иконы и религиозной народной картинки* задействованы уже известные нам барочные механизмы низовой культуры. Однако трудно не заметить, что в отличие от более высоких образцов иконописи и гравюры для них характерна особая религиозная эстетика чувства, которая в свою очередь оказывает довольно сильное влияние на саму художественную структуру примитивного образа.

Народное благочестие везде и всегда было окрашено в яркие тона, ему были присущи контрастные и резкие проявления религиозных чувств и тяга к амбивалентности. Нигде так отчетливо не обнаружилось в Новое время «долгое средневековье», как в сфере народной религии с ее духом фольклорного вымысла. Действительно, уже в XVII в. в народные иконы и картинки широко проникают новозаветные образы, опосредованные фольклорной мифологизацией (ср.: Кирпичников, 1895). Достаточно вспомнить повсюду встречающиеся изображения св. Георгия, на которых в соответствии со сказочным мотивом змееборства так часто присутствовала царевна, держащая на привязи побежденного дракона (Пропп, 1973).

Ярким и сложным по составу эмоциям отвечали столь же яркие краски и резкие ломаные линии деревенских образов практически всех национально-культурных вариантов. Даже сами народные названия суздальских «расхожих» икон — «краснушки» и «чернушки» — содержат особую эмоциональную тональность восприятия простолюдином мира земного и небесного исключительно в контрастных оттенках. «Неразрывная связь, существовавшая в примитиве между народной эстетикой и религиозным содержанием, и определила долгую жизнь деревенских образов» (Королюк, 1971, с. 93).

Любопытную характеристику простонародного вкуса мы нашли во «Владимирских губернских ведомостях» за 1843 г., в ко-



197. Богоматерь «Дево, радуйся...» Литография. Типография И.А. Голышева в Мстере. 1887. *Российская Государственная библиотека, Москва.*

торой стереотипы культуры «высокой» лишь оттеняют стереотипы культуры «низовой»: «Суздальское иконное письмо было сначала совершенным подражанием греческому стилю. Теперь оно отличается от греческого письма вообще тем, что недостатки последнего усилены в нем до крайностей, а в частности, особенным колоритом. Отличительные черты суздальской живописи следующие: большая неправильность и нетвердость рисунка, отчего в изоб-

ражениях никогда нет естественности положения; чрезвычайная угловатость сгибов и оконечностей, отсутствие волнистых линий, без чего нельзя найти ни красоты, ни природы; драпировка одежды нелепая; фигуры коротки, и так как мастера решительные невежды в анатомии тел, то части изображаемого человека лишены всяких пропорций; наконец, чрезмерная пестрота колорита. В этом отношении суздальская живопись носит на себе печать русского простонародного вкуса, распоряжающегося уже по-своему» (ВГВ, 1843, № 21).

Иными словами, «неправильная» эстетика образа отвечала эстетике религиозных переживаний. Ей же подчинялся тот «полистилизм», который порой господствовал в художественном сознании мастера-ремесленника и который, в частности, находил свое выражение в том, что икона и религиозная картинка служили источником друг для друга. «Следя за религиозными требованиями народа, — писал Д.А. Ровинский, — картинка доставляла ему дешевые изображения почитаемых им святых» (Ровинский, 1900, с. 1). Такие же дешевые изображения доставляла народу и «расхожая» икона. Но сближала их, конечно, не только дешевая цена.

И.А. Голышев (1838–1896), известный как основатель первой сельской литографской мастерской в России, выпускавшей религиозные и светские лубочные картинки, уверял, что в Мстере в иконописные подлинники включали религиозные лубки. Для лубочных картин «давали оригиналы иконы; точно так же наоборот: изображения с картинок переходили на иконы» (Голышев, 1886, с. 4). *(илл. 197)*



198. Иллюстрация греческого Менология. Типография Прохорова. Вторая половина XIX века. *Частное собрание, Палех.*

Литография И.А. Голышева возникла в Мстере в 1858 г. и просуществовала до середины 1880-х гг., не выдержав тогда конкуренции с московскими хромолитографическими заведениями (подробнее см.: Рудакова, 1976, с. 221–233). Чуть позже появилась печатная мастерская в деревне Богдановке Ковровского уезда Владимирской области, основателем которой был разбогатевший офеня Игнатий Акимов-Сорокин (Ровинский, 1900, с. 34). Функционирование печатных мастерских рядом с иконописным промыслом говорит нам о едином историко-культурном пространстве не только бытования, но и происхождения народной иконы и картинки.

Рисунки для литографий выполняли в основном местные иконописцы (Голышев, 1886, № 3, с. 684). По статистике 1874 г., каждый сюжет печатался в мстерской мастерской тиражом от 1000 до 5000 экземпляров в год. К 1884 г. мастерская имела 130 литографских камней с 300 названиями и 10 медных досок, принадлежавших ранее московской металлографии И. Логинова. В качестве прототипов местные мастера использовали также массовые образцы московских мастерских А.И. Лаврентьевой и П.Н. Шарапова. О том, что часть печатной продукции могла ориентироваться на иконное дело, свидетельствуют сохранившиеся в частном архиве поселка Палех оттиски неизвестной сельской литографии Прохорова — любопытный и ранее нигде не упоминавшийся русский народный вариант второй половины XIX в. греческого Менология Василия II. Литографии со сценами мучений христианских святых выполнены специально для иконописцев: они напечатаны на прозрачной кальке, с которой было удобно переводить и тиражировать изображение. Примитивные и неумелые формы выдают руку не очень искусного деревенского рисовальщика. Литографии подписаны: «Из греческой четии минеи X века». *(илл. 198)*

Получая определенную дозу «маньеристической» интерпретации, печатные прототипы превращались в новые образцы «расхожей» иконы, на которых появлялись типичные для гравюр *орнаментальные рамки и украшения по фону*. Последние мы можем видеть на многих холуйских и мстерских иконах XIX – начала XX в. На них же явную близость к лубочной графике обнаруживает трактовка пейзажа, поз и жестов святых, наконец, одежд и выражений ликов. *(цв. табл. 34, 35, 36, 38, 56)*

На протяжении второй половины XVII – начала XX в. движение кисти деревенского иконописца напоминало движение резца народного гравера. В этом нас убеждает примитивная крестьянская икона «Господь Вседержитель» конца XVII – начала XVIII в., мастер которой написал типично «крестьянского» Спасителя с особыми эмоциональными оттенками. Это или грозный Судия и Вседержитель, или страдающий вместе с народом Христос, об изображении которого на русских крестьянских иконах рассуждал еще Н.С. Лесков: «Наш простодушный мастер лучше всех по-

нял, Кого ему надо было писать... Где Он каким открылся, там таким и ходит, а к нам зашел Он в рабском зраке» (цит. по: Успенский Д., 1906, с. 7).

Если мы представим себе полумрак крестьянской избы, в которой подобного типа иконы и религиозные картинки почти всегда стояли рядом, то мы почувствуем, что видны они были молящемуся исключительно благодаря своему простому и емкому символизму, отвечающему архетипическому мышлению, а именно *трем-четырем ярким краскам и резким линиям,* «вспыхивающим» и «оживающим» при тусклом свете зажженной лампады. Короче, перед нами стилистическая стабильность, перед которой время и национальные границы культур оказываются бессильными, поскольку та же самая эстетика чувства видна в примитивных иконах Болгарии, Сербии, Трансильвании или же, скажем, Сирии.

ДУХ РЕЛИГИОЗНОЙ ТРАДИЦИИ

Примитив есть примитив. Однако, когда мы имеем дело с «повторяемостью в больших масштабах» (В.Я. Пропп), структурные элементы примитива вполне могут скрывать в «фольклорной эстетике» и дух религиозной традиции. «Простая формула, представляющая определенный цвет, очертание, тектуру или контраст... может буквально или метафизически связать большой ряд явлений и понятий. В противоположность этому сложная форма — на уровне чувственного восприятия — уже проведена через множество контрастов, и это сужает и ограничивает ее миссию» (Тэрнер, 1983, с. 39). Это наблюдение В. Тэрнера о коммуникативной функции простой (архетипической) символической структуры для нас тем более важно, если мы еще учтем, что, во-первых, национальное религиозное сознание может обнаруживать свою относительную устойчивость и фиксированность лишь в наиболее *контрастных оттенках;* и во-вторых, принимая во внимание ограниченный объем формирующих его текстов, среди которых иконопись способна, по словам исследователя, «к наиболее точному захвату сферы идеального и наиболее глубокому проникновению в тайны религиозного сознания...» (Топоров, 1987, с. 231).

Нормированность поэтики, массовость и структурная повторяемость контрастных черт религиозного чувства в примитивной иконе и народой религиозной картинке явно обусловливают их способность удерживать *важные смыслы* того или иного культурно-исторического и религиозного опыта.

Оговорки и описки по Фрейду — выражение бессознательного. На простонародных иконах мы часто можем видеть ошибки в надписях. Например, на холуйской иконке-«листоушке» XIX в. неумелой рукой малограмотного крестьянина написано без разделений и лигатур: «Съпреподоб Никандръ». Однако в ошибках мы найдем и доминирующие символы, как бы прорывающиеся на по-

верхность из глубин опыта и коллективного бессознательного. На упоминавшейся иконе «под Жако» холуйского мастера М. Блинничева «Симеон Верхотурский» над головой Христа поставлена новообрядческая титулатура «ІИС ХС», однако рука Христа по привычке написана мастером с двуперстным благословением. Хотя икона была выполнена с официальной церковной олеографии на жести фирмы Жако, опыт старообрядческого иконописания и благочестия сообщил ей один из своих важнейших знаков. *(илл. 95)*

Здесь напрашивается постановка вопроса о сложном, но явном отражении в суздальской «расхожей» иконе как древнерусских традиций, так и старообрядческого религиозного опыта. «Почти нигде в крестьянских домах нельзя найти произведений новейшего искусства, — писал наблюдатель середины XIX в., — они все суздальской старинной работы» (ВГВ, 1843, № 21). Учитывая эту степень распространенности суздальских простонародных икон, а также их роль в истории религиозного чувства, внимательнее присмотримся к их *художественному языку,* за которым, по сути, стояли многие из тех историко-культурных реальностей, которым были посвящены наши предыдущие главы.

Строгость и одновременно *скорбность* выражения ликов — типичная черта суздальской «краснушки». Скорбное и жалостливое выражение дано лику Христа на упоминавшейся выше «расхожей» иконе конца XVII – начала XVIII в. То же самое выражение — на бесчисленных образах Богоматери. Скорбь и умиленность жертвой своего Сына мы видим на четырехчастной иконе XIX в., на «трехряднице», на «краснушке» «Богоматерь Знамение» второй половины XIX в. (ГМПИ, инв. № 541). Прием передачи этого выражения заучен суздальским мастером до автоматизма и, видимо, не составлял для него никакого труда при необыкновенной скорости работы. *(илл. 199)* *(илл. 51, 52)*

Облики святых на «расхожих» суздальских образах чаще всего написаны так, что почти всегда создается иллюзия их *неотмирности* и *бестелесности,* внутреннего напряженного состояния. Для их ликов характерно стереотипное выражение отрешенности и замкнутости. Их фигуры вытянуты, плечи скошенные, головы с мелкими чертами сосредоточенных лиц. Взгляд святых всегда обращен как бы внутрь, и порой кажется, что они обладают некоей тайной, которую не хотят сказать. *(цв. табл. 35)*

Скупость и лаконичность художественного языка, автоматизм заученных элементов передают *мотивы смирения и самоотвержения,* усилия к самоуглублению и сосредоточению духовной энергии, которые несколько веков ранее позволяли древнерусской иконе создавать тот особый аскетизм и энергию внутреннего движения, которые всегда отличали ее от икон других стран. Этот древнерусский аскетизм осторожно можно связать, с одной стороны, с пониманием святости по преимуществу как жертвенности, с другой — как упования на иной, небесный мир, на ценности, ко-



торые не от мира сего (ср.: Аверинцев, 1988, № 9, с. 232; Топоров, 1987, с. 188, 246). В свою очередь отметим, что в условиях императорской России такое понимание святости не только не потеряло в народе своей силы, но, как мы постарались показать выше, находило порой в сектантской и старообрядческой религиозности свои крайние формы, что не могло не проявиться в особой строгости и «аскетизме» художественного языка старообрядческой иконы. В низовых слоях культуры «удерживаются только такие формы, которые для данного коллектива оказываются функционально пригодными», которые проходят «предварительную цензуру коллектива» (Богатырев, 1971, с. 372).

Характерно, что декоративные трактовки рамы суздальских «краснушек» не уменьшали внутреннюю напряженность моленного образа (как в случае множества балканских и западнославянских вариантов), а, наоборот, ее увеличивали. Наиболее распространенный тип рамы «расхожей» иконы — широкие красно-оранжевые поля. Чаще всего они сочетались или с гладким, или с прочеканенным фоном. Яркий красный цвет широкого обрамления встречается, кстати, на древних греческих иконах. Помимо декоративной функции, он резко выделял «зеркало» моленного образа, заставляя молящегося сосредоточить внимание на том, что изображено внутри. *(илл. 201)*

Часто можно встретить суздальские иконы с имитацией на полях и фоне декоративной чеканки «под оклад». Однако и здесь, в отличие от многих балканских икон, орнамент, как правило, не разрушал общего настроения молитвенной сосредоточенности. Он подчинен и подавлен каноничностью фигур и строго хранимой на протяжении веков *эмоциональной тональностью ликов*, в которых нередко просвечивает эта известная старообрядческая строгость и стремление к превращению жизни в некую божественную службу.

199. Господь Вседержитель. «Суздальские» письма. Фрагмент (илл. 30). *Частное собрание, Москва*

И.А. Голышев указывал, что краски на «копеечных» образах кладутся в Мстере «как попало». Эта же «беспорядочность» бросалась в глаза другим наблюдателям: «Краски набрасываются до всевозможного разнообразия; темных мало; преобладают цвета: красный и желтый. Другие предметы не имеют естественных своих цветов; небо пишется иногда желтой краской, зелень на деревьях серая» (ВГВ, 1843, № 21).

Между тем мы не можем не отметить, что в суздальской «расхожей» иконе цветовая гамма как визуально-оптическая форма святости обладала удивительной для «сниженных» вариантов искусства *относительной устойчивостью*. Художественное пространство даже «копеечных» икон порой разрабатывалось таким образом, что «свет» и сияние соотносились, как правило, с высшим началом и на этой своей стадии обращали свое тепло как бы внутрь, в сердце человека. На суздальской иконе XIX в. «Собор архангела Михаила» (частное собрание, Москва) пурпурный и

красный цвета положены только на одежды Еммануила и небесного воинства, в то время как фон и нимбы сделаны желтым, а позем в виде небес — зеленым, то есть цветом, стоящим в ряду спектра непосредственно перед цветами, передающими идею святости. Примеры, подтверждающие надежность этих данных, легко умножаются. *(цв. табл. 38, 39)*

Для сравнения отметим иные пространственные и цветовые решения примитивных народных икон других стран. Во-первых, иконы с гладкими и неорнаментированными полями как на Балканах, так и в западнославянских землях в XVIII–XIX вв. почти не встречаются. Поля, как правило, трактуются в виде узкой профилированной и украшенной разноцветными фольклорно-орнаментальными мотивами резной рамы, порой напоминающей раму живописной картины. Фон часто заполнен или давленным по левкасу густым растительным орнаментом, или же цветами и звездами. Эти особенности характерны, в частности, для иконописи XVIII–XIX вв. Украины и Белоруссии, Болгарии и Сербии. Они же встречаются в иконах Афона и т.д. И во-вторых, в отличие от относительно «разряженных» композиций суздальских «краснушек» все композиционные элементы, например, «расхожих» трансильванских и молдавских икон на стекле в большинстве случаев сориентированы на максимальное овладение «внешним» художественным пространством, на его заполнение и подчинение. Это «сбивает» в «зеркале» иконы тон молитвенной сосредоточенности, появляется иллюзия фольклорно-сказочного космоса, которая дополнительно разрабатывалась соответствующими цветовыми решениями. Цвета святости располагаются без строгой соотнесенности с божественным началом. Они активно проникают в позем, растительный орнамент, архитектурные кулисы и т.п., что сразу же делает сакральное пространство иконы заземленным и сказочным. Отсюда же высвечиваются иные семантические нюансы, лежащие в основе опыта.

Если обратить более пристальное внимание на облики южнославянских или, скажем, трансильванских святых, то порой можно ощутить на себе их взгляд. Взгляд святого, направленный на молящегося, встречается уже в греческих иконах X–XI вв., но особенно часто его можно встретить в «посттридентской» католической живописи. Этот же прием попал в XVI в. в некоторые росписи Афона, где его заметил, но не объяснил М. Хадзидакис (Хадзидакис, 1976, с. 8), а также в моленные образы контактных зон православия и католицизма. Взгляд святого на зрителя предполагал не внутренний монолог, а диалог, он был рассчитан на экзальтацию религиозного переживания, внутренне чуждую русской православной традиции.

С одной стороны, вся эта бóльшая «заземленность» и «фольклорность» балканских и западнославянских икон легко объясняется маргинальным положением православного ремесла там, где



господствовала мусульманская, католическая или протестантская культура. Когда на верхних этажах культуры утверждается культура завоевателей, низовые народно-ремесленные сферы становятся главными в творческом развитии народов. Здесь рождаются наиболее благоприятные условия для развития искусства примитивных форм; универсальные механизмы стилеобразования примитива с их импульсами «низового барокко» работают намного активнее. Вот почему намного активнее здесь происходили и процессы взаимодействия языка иконы со светским и фольклорным искусством, что вело к быстрому разрушению канона, нарушению оппозиции «сакральное — мирское» и — как следствие — к насыщению иконы многочисленными элементами окружающей реальности.

200. Огненное восхождение пророка Илии. Захарий Цанов. 1854. Фрагмент болгарской иконы «Огненное восхождение пророка Илии и святые воины Георгий, Феодор, Евстафий и Димитрий, побивающие силы зла».

С другой же стороны, интенциональное сознание, всегда стремившееся соотнести «профанное» с «сакральным», не могло не отягощаться тем же самым маргинальным положением в ситуации религиозного неравенства и угнетения. Так, особый балканский мир с его «перевернутыми» символами священной империи и подавленными национальными и религиозными чувствами постоянно создавал для человека как бы «экзистенциальную ситуацию», в которой его национальные и религиозные ценности часто подвергались сомнению или отвергались вообще. Поэтому *икона* стала для православных балканских народов (скажем, болгар, греков или сербов) одной из важнейших художественных сфер их творческих усилий. Отсюда в некоторых балканских иконах можно наблюдать характерную трактовку исторического времени, которая отразила не только общеевропейскую тенденцию увеличения роли личного благочестия, но и известную тягу к *символизации национальных форм,* иными словами — к своего рода «скрытому символизму»*.

*Хотя при этом сразу оговоримся: у Э. Панофского идейный замысел, «скрывавшийся» за натурным правдоподобием, прямо из этого «натурализма» не проистекал; в нашем случае бытовым реалиям доверяли идеи, если можно так выразиться, чуть более открыто.

Так, на часто встречающихся болгарских иконах XIX в. «Огненное восхождение пророка Илии» милоть, которую Илия оставляет Елисею как символ пророческого дара, подчеркнуто изображали в виде болгарского кафтана, хотя все остальные одежды могли быть традиционно иконными. Причем этот мотив неизменно сопрягался с мотивом небесного возмездия мучителям и угнетателям, что хотя бы вытекает из особой распространенности на Балканах моленных икон св. Димитрия, на которых «князя тьмы» неизменно изображали в образе турецкого воина. Надежность этих примеров подтверждается возможностью их достаточно легкого увеличения, к тому же в типологической связи с иконописью различных балканских регионов.

(илл. 200)

Перенасыщенная «повседневностью» символическая структура образа придавала сакральной истории более интимную связь с человеком. Ум и эмоции переосмысляли вещи зримого мира, которые представлялись наделенными внутренним смыслом. Окружающее этнокультурное пространство сознательно соотносилось со сферой благодати, в чем, кстати, трудно не заметить и тот дух религиозного национализма, о котором мы писали в связи с официальным религиозным возрождением в императорской России начала XX в. Характерно, что создание национальной независимой церкви в Болгарии и отделение от Константинопольской патриархии (осужденное как ересь «филетизма») оказали сильнейшее влияние на болгарскую иконопись второй половины XIX – начала XX в. В ней сразу же усилилась символизация национальной атрибутики и орнаментики (ср.: Гаридис, 1969). «Образ — переживание» — центральное понятие в системе Г. Регеля — обозначает «целостный психический процесс, в котором на передний план выступает не предметное содержание того, что в нем отражается и познается, а особое, личное значение, приобретенное этим содер-

жанием в процессе жизни отражающего и познающего субъекта» (цит. по: Калугина, 1989, с. 306–307). В этом плане мы имеем возможность говорить об отражении в моленном образе и особой национальной судьбы.

Если оставаться на уровне автоматизмов и доминирующих тенденций, нельзя не заметить, что структура «реального мира» в массовых суздальских иконах несколько иная. Особая сакральная отмеченность вещей в них значительно занижена. В этом осторожно можно наблюдать влияние старообрядческой религиозности, с присущим ей сложным чувством «безблагодатности» мира императорской России, его «богооставленности» и «враждебности»; короче, с тем, что называется пренебрежением миром земным на пути обретения небесного царства. Символизация национальных форм имела в старообрядческих иконах, как правило, скрытый характер; она происходила в рамках канона и была окрашена мифом о «золотом веке» русского православия, из которого национальная атрибутика (исторический костюм, архитектура, типаж ликов и т.п.) усваивалась преимущественно путем *отражения*. К тому же «скрытый символизм» этих деталей обусловливался и более сложной по сравнению с другими странами самой культурой иконного дела XVII–XIX вв., которая делилась на высокую и низовую сферы. Именно эта сложность и развитость русского иконного дела обусловили то, что национальные формы архитектуры, внесенные в рассмотренную нами выше палехскую икону «Иоанн Предтеча с житием», не подчеркнуты; они представляют собой как бы незаметный акцент общего символического ряда. *(илл. 188)*

Иными словами, поэтике примитивного образа сообщалась не только характерная для всех православных народов религиозная эстетика чувства, но и характерная для каждого из них в отдельности традиция благочестия. В аспекте исторической психологии это подразумевало бы признание того, что икона *активно* воздействовала на человека и его сознание. Поэтому описанные нами особенности ее художественного языка были отнюдь не безразличны для развития его духовного зрения и ценностных ориентаций.

ПРОЕКЦИЯ ЗНАКОВ: ИКОНА — ЛУБОК — АВАНГАРД

Языки суздальской примитивной иконы и религиозной народной картинки взаимопроницали друг друга. Однако совсем по-другому русская примитивная икона соотносилась со светским лубком. Оказывая активное воздействие на светскую картинку, сама икона в данном случае почти не поддавалась ее влиянию. Из этого наблюдения вытекает любопытный феномен проекции знаковой системы иконы на самые разные формы народного творчества. *Это наложение знаков вновь говорит нам об особой онтологии русской иконы, о ее роли в системе народной культуры и месте в объеме сакрализации профанной сферы.* Более того,

«Открытие» примитивной иконы русским авангардом.

202. Н. Гончарова. Богоматерь. 1905–1907. *Частное собрание, Париж.*





201. Богоматерь Страстная. Холуй или Мстера. XIX век. *Собрание Х. Вилламо, Финляндия.*

своеобразное открытие этого феномена русским авангардом начала XX в., использование авангардистами художественного языка иконы в своих артефактах как до, так и после революции 1917 г. дают нам возможность в заключение нашей книги увидеть онтологию русской иконы в несколько неожиданном, но ярком и приоткрывающем глубинные культурные коды свете. Особенности поэтики авангарда и его архетипическое мышление дают в руки интересные данные.

Как в примитивистских картинах Н. Гончаровой (продолжавшей, кстати, иногда писать иконы и во Франции), так и в работах «примитивистского» периода К. Малевича (например, «Жница», 1912; «Уборка ржи», 1912; «Крестьянки в церкви», 1911, и др.) или В. Татлина («Обнаженная», 1913) отчетливо видны элементы изобразительной системы иконы *(илл. 201, 202, 204, 205)*. Это условность изображения и связанные с этим деформации, то есть конкретные приемы семантического синтаксиса иконы и ее пространственно-временные характеристики: резкие ракурсы, динамика позы и ритмика движений, обратная перспектива, синтетическое совмещение в одном изображении различных сторон предмета и округлость форм как результат суммирования зрительной позиции, наконец, синтез изобразительного и словесного ряда.

Те же самые элементы мы без труда найдем в светской народной картинке. Так, на картинке XIX в. «Старичок-плясунок» из Театрального музея им. А.А. Бахрушина изображение построено в прямой зависимости от иконы: иконописный лик, иконная трактовка складок одежды, плоскостность изображения и типично иконная передача пространства с «небом» и «поземом» плохо согласуются со шляпой, гуслями и «игровым началом» всей композиции. *(илл. 203)*

Передача пространства и времени и связанные с этим обратная перспектива, симметрия «предстояния», статика, цвет и умозрительность — все это крестьянский лубок получил от того «бремени количества» моленных образов, которые издавна освящали внутреннее и внешнее пространство русского деревенского мира. Отсюда не случайно, что, например, композиция известного лубка «Великан Бернард Жили» напоминает композицию иконы «Богоматерь Всех Скорбящих Радости». В лубках «Бык не захотел быть быком и сделался мясником», «Афиша аглицких комедиантов» и во множестве других использована композиция житийной иконы. Общие принципы влияния иконы и фрески на религиозную и светскую народную картинку рассматривает Вальтер Кошмал (Кошмал, 1989, с. 42–56). Наконец, Т.А. Маврина заметила в свое время элементы иконописи и в городецких росписях, многие из создателей которых, по ее справедливому замечанию, являлись в прошлом иконописцами. *(илл. 207, 208; ср.: цв. табл. 34)*

Русскому авангарду, превратившему примитив в объект пристального формально-стилистического анализа, видимо, первому удалось увидеть это *«всеприсутствие»* знаковой системы иконы в русской народно-ремесленной культуре. «На меня, несмотря на натуралистическое воспитание моих чувств к природе, — писал К. Малевич, — сильное впечатление произвели иконы. Я в них почувствовал что-то родное и замечательное. В них мне показался весь русский народ со всем его эмоциональным творчеством. Я тогда вспомнил свое детство: коники, цветочки, петушки примитивных росписей и резьбы по дереву. Я учуял *какую-то связь крестьянского искусства с иконным: иконописное искусство — формы высшей культуры крестьянского искусства*» (курсив мой. — *О.Т.*). Эту же мысль автор подчеркивал, говоря, что он «четко представил всю линию от большого иконописного ис-



«Всеприсутствие» знаковой системы иконы в народном искусстве. Элементы иконописи обнаруживаются в светской народной картинке.

203. Неизвестный художник. Мужичок-плясунок. XIX век. *Театральный музей им. А. Бахрушина, Москва.*



204. Фрагмент иконы «Притча о богатом». XVIII век (цв. табл. 7). *Историко-архитектурный музей-заповедник «Коломенское», Москва.*

кусства до коников и петушков расписанных стен, прялок, костюмов как линию крестьянского искусства» и что, начав писать картины в примитивистском стиле, он оставался верен именно этой традиции (Малевич, 1976, с. 117–118)*.

Связь крестьянского искусства с «иконным» увидел тогда не только Малевич. О том, что народные лубки представляли собой прямое «продолжение» русской «духовно-нравственной живописи», то есть иконы, писал И. Шевченко (Шевченко, 1913, с. 17–18). Об этом же много говорили М. Ларионов и Н. Гончарова, которые стали в то время собирать религиозные и светские лубки, а также и сам «строительный материал» крестьянского иконного дела: иконописные подлинники, рисунки отдельных сюжетов, прориси, оттиски и фрагменты орнаментов; вероятнее всего — и сами крестьянские «примитивы». Все это включалось Ларионовым и Гончаровой в понятие «лубок» и было ими показано в марте-апреле 1913 г. на выставке «Мишень». Выпущенный каталог «Выставка иконописных подлинников и лубков, организо-

*Все цитаты К. Малевича оставлены без редакции.



205. К. Малевич. Уборка ржи. 1912. *Городской музей, Амстердам.*

ванная М.Ф. Ларионовым» говорит о довольно большой коллекции лубков и иконописных рисунков и прорисей самого организатора. На выставке можно было увидеть множество старообрядческих религиозных картинок — «Вавилонская блудница», «Грехи навлекают на людей гнев Божий», «Аптека духовная», «Твердое непоколебимое стояние христианина», «Помни четыре последние смерти, Суд и Царство Небесное», «О пришествии Антихриста», «Двадцать мытарств», «Слово св. Иоанна Златоуста», «Разница церквей» и другие. Здесь же было показано множество «расхожих» иконописных прорисей — различные типы Богоматери, «Спаситель», «Николай Чудотворец», «Пророк Илия», «Нерукотворимый образ», «Три ангела у Авраама» (т.е. Троица Ветхозаветная), «Успение», «Крещение». Встречаются и сюжеты, проникшие в народную среду из академической религиозной живописи, вроде «Спаситель в храме объясняет Писание», «Христос у Первосвященника», «Омовение рук Пилатом», «Христос перед Пилатом» и другие (Ларионов, 1913, с. 14–23). Наконец, были пока-

заны и те образцы орнаментов, которые мы можем обнаружить как на суздальских иконах-«краснушках», так и на картинах Н. Гончаровой (см.: Поспелов, 1990, илл. 119, с. 230).

В аспекте выявления «всеприсутствия» знаковой системы иконы в народной культуре важно подчеркнуть, что искусство авангарда относится к одному из тех «пограничных» слоев культуры, в которых архетипические знаки обладают высокой типологизирующей значимостью, то есть позволяют судить с определенной осторожностью о типе культуры в целом. На формальном уровне поэтику авангарда и поэтику фольклорного искусства сближали «орнаментализм», «маньеристические» формулы текстопостроения и архетипическое мышление.

Авангард всегда стремился занять место между искусством и жизнью, а отсюда и работать на глубинах самих эстетических предрасположенностей сознания, на зыбкой границе сознания и подсознания (ср.: Турчин, 1993, с. 6–29). Этот целенаправленный порыв в архаику мышления, в подсознательные сферы человеческой ментальности иллюстрируется известной строфой хлебниковского «Ладомира»:

Туда, туда, где Изанаги
Читала «Моногатори» Перуну,
А Эрот сел на колени Шангти,
И седой хохо́л на лысой голове
Бога походит на снег...

На уровне гносеологии такого рода «поиск» методически снимал любые ограничения в постановке одной из главных проблем поэтики авангарда — *проблемы прошлого.* В своем поиске знаков наиболее существенных смыслов редуцированное авангардистское сознание двигалось по временны́м слоям культурной памяти с целенаправленностью и любопытством археолога. Однако если настоящий археолог занят реконструкцией культуры, поиском связей и синтезом, то поиск авангардистского сознания напоминает скорее опыт «занимательной» археологии. Картина связей и последовательностей им отвергается как что-то абсолютно излишнее на фоне стремления «откопать» как можно больше того, что может привлечь, занять, удивить, быть интересным или любопытным. Другими словами, авангардистское сознание рекомбинировало опыт традиционной культуры, в котором его интересовал не синтез, а простая *сумма цитат* тех архетипических знаков культурной памяти, к которым оно так стремилось добраться. Отсюда в художественной практике авангарда появились «маньеристическая» цитата и орнаментализм мышления, сближающие его на первый взгляд с народно-ремесленными слоями культуры. Между тем если в последних данные формулы поэтики чаще всего срабатывали бессознательно — *на уровне автоматизмов,* то в поэтике авангарда они уже отбирались на уровне сознания, что значитель-

но повышает для исследователя показательность использования символических элементов иконы в этом искусстве.

Обратим, например, внимание на отдельные символы на небольшой, написанной водяными красками картинке Н. Гончаровой «Спас в силах» (1910–1911). Приставленный, а не согнутый большой палец руки Христа указывает на сознательное желание художницы усвоить своей «иконе» католический, т.е. «чужой» для православия, знак благословения. Ошибка на холуйской примитивной иконке М. Блинничева «Симеон Верхотурский», на которой двуеперстие изображено вместе с надписью «ІИС ХС», на уровне подсознания сказала об особой роли старообрядческого символа в народной религиозной культуре. «Ошибка» художницы, по сути, говорит нам о том, что у авангарда появились «свои» отношения с Богом: старые традиционные знаки завета были оставлены. *(илл. 206)* *(илл. 95)*

В свете всего этого представляется также важным, что авангард открыл для себя икону на волне историософской саморефлексии русской культуры начала XX в. *Тема иконы пропитала духовную и интеллектуальную атмосферу религиозного возрождения.* Широкая рекламная кампания деятельности Комитета попечительства о русской иконописи и выставка древнерусской живописи 1913 г., приуроченная к 300-летнему юбилею дома Романовых, стали одной из основ открытия интеллектуальной элитой и общественностью художественного мира иконы.

Слово «икона» неожиданно часто стало появляться в языке публицистики, художественной критики, эстетических деклараций и теоретических программ новых художественных объединений. Слово «икона» стало модным. Лики на картинах Пикассо, писал С. Булгаков в 1914 г., «живут, представляя собой нечто вроде чудотворных икон демонического характера, у них струится мистическая сила; если долго смотреть на них, испытывается род мистического головокружения» (Булгаков, 1976, с. 3). Икону в «Черном квадрате» К. Малевича увидел А. Бенуа, предостерегавший в своей статье по поводу футуристической выставки 1915 г. об опасности богоборчества нового искусства: «Черный квадрат в белом окладе — это не простая шутка, не простой вызов, не случайный маленький эпизодик» (Бенуа, 1916). «Икона моего времени» — так назвал и сам Малевич свой «квадрат» в письме к А. Бенуа (СР ГРМ, ф. 137, ед. хр. 1186). Здесь же вспоминается экстравагантный ответ Н. Гончаровой на многочисленные замечания по поводу влияния на нее иконы, который сообщает в своих мемуарах М. Цветаева: «Я человека вольна помнить, а икону — нет? Забыть — не то слово, нельзя забыть вещи, которая уже не вне вас, а в вас, которая уже не в прошлом, а в настоящем. Разве что — "забыть себя"».

Особое внимание к иконе проявил русский модерн и символизм. В статье «Чему учат иконы?» М. Волошин писал: «Древнее искусство встало во всей полноте и яркости перед нашими глаза-



ми. Оно кажется сейчас так ярко, так современно, дает столько ясных и непосредственных ответов на современные задачи живописи, что не только разрешает, но и требует подойти к нему не археологически, а эстетически, непосредственно» (Волошин, 1914, с. 26–27). Об этом же писал в 1917 г. в своей известной работе «Русская икона как искусство живописи» А. Грищенко, в основу которой был положен его доклад 1915 г. «Как и почему подошли мы к русской иконе».

Русский авангард со свойственным ему радикализмом и крайностями подошел к иконе не только «непосредственно». В проекции на культурологическую дихотомию «Россия и Запад», придававшую тогда русской культуре навязчивое искушение переводить эстетические проблемы в область историософии, икона показалась ему не только «открытием» достижений французского кубизма, но и тем «последним словом», которое могло оказаться решающим в его состязании с Западом.

206. Н. Гончарова. Спас в силах. Гуашь. 1910–1911.

К примеру, это вытекало из полемики в период проведения второй выставки организованного В. Кандинским Нового мюнхенского объединения. Главными отличительными чертами русского авангарда от французов отмечались «архаизм» и «синтез», идущие, в частности, от древнерусских икон.

В первом печатном манифесте аналитического искусства группы П. Филонова «Интимная мастерская живописцев и рисовальщиков "Сделанные картины"» (март 1914 г.) не без авангардистского эпатажа утверждалось о перенесении центра современной живописи в Россию, в культурной традиции которой были выделены примитив и иконы: «Это мы первые открываем новую эру искусства — век сделанных картин и сделанных рисунков, и на нашу родину переносим центр тяжести искусства... создавшую не-

забываемо дивные храмы, искусство кустарей и иконы» (цит. по: Ковтун, 1988, с. 32).

В то же самое время икона, ставшая для многих символом средневековой национальной традиции, воспринималась той знаковой системой, в которой находили открытия французского кубизма. Так, в частности, размышлял М. Ларионов в предисловии к своему каталогу Первой выставки иконописных подлинников и лубков (Ларионов, 1913, с. 6–10).

* * *

Накануне революции 1917 г., декларируя свое место «над культурой» и «разрушив» традицию, авангард вынес знак иконы как один из главных знаков своего опыта. После революции язык иконы и лубка стал широко применяться левыми художниками в агитискусстве. Народная эстетика религиозного чувства выступила в советских артефактах 1920-х годов в своем обращенном, но глубоко взаимосвязанном с русским религиозным опытом виде. Старые коды и знаки были поставлены на службу тому, чтобы в контексте «великой утопии» поменять объекты веры. Важнейшие оппозиции опыта — «смешное—серьезное», «сакральное—мирское» — оказались перевернутыми и снятыми. Сделав трагически свободными архаические структуры массового сознания, революция одновременно привела к усилению в левом эстетическом сознании нигилистической линии разрушения и насилия над старой культурой, которой последовали многие из тех, кто еще накануне старательно отслеживал сакральные знаки традиции.

Сравнение агитационных лубков, примитивной иконы и старой народной картинки прежде всего говорит нам об особой функции смеха в русской православной традиции, точнее — о ее заниженной, нейтрализующей роли. Снятие оппозиции «сакральное—мирское» таило в себе одну из поверхностных причин довольно быстрого разрушения культурного опыта.

В агитационном плакате-лубке В. Лебедева «Дядя Пров» (1920) использована композиция житийной иконы. Эту же композицию мы уже встретили в известном лубке XVIII в. «Бык не захотел быть быком и сделался мясником». Главное различие между ними заключается в том, что в старом лубке оппозиция «смешное — серьезное» перевернута, а в агитационном лубке эта же оппозиция снята. *(илл. 207, 208, 209)*

Стремясь построить изображение как повествование, мастер лубка XVIII в. взял схему житийной иконы, в которой истолковал сюжет, восходящий, по-видимому, к известной картине Паулюса Поттера «Наказание охотника». «Серьезная» житийная схема, по которой простолюдин привык рассматривать ступени духовного восхождения христианских героев, наполнилась игровым и «смеховым» содержанием. «Серьезное» оказывалось перевернутым и

подчиненным игровой активности, характерной для мира фольклорного искусства. Согласно с эмблемным принципом, внизу каждого клейма помещен текст, поясняющий изображение. Читая и рассматривая в хорошо знакомом ему порядке, человек переносился в особую «действительность», воспроизводившую шутовское поведение. «Серьезные» религиозные переживания, связанные с живыми интонациями житийной иконы, *отступили на второй план.* Все подчинилось не созерцанию, а действию, игре и смеху. В среднике этой «смеховой иконы» дана наиболее «перевернутая» и необычная картинка, в то время как в клеймах представ-

207. Николай Чудотворец с житием. Литография. 1867. Типография Е. Яковлева в Москве. *Российская Государственная библиотека, Москва.*





лены сюжеты, связанные с ней не логикой повествования, а логикой абсурдных ситуаций. В среднике изображен бык, «разделывающий» топором повешенное вверх ногами тело мясника. Все это поясняет стихотворная надпись: «Бык не захотел быть быком, да зделался мясником, когда мясник стал бить в лоб, то не стерпя его удару толкнул рогами в бок, да мясник с ног долой свалился, тогда выхватил топор у него, потешился отрубивши ему руки и повесил его вверх ногами и стал тоскать кишки с потрохами». Кстати, эти вирши заставляют еще раз вспомнить икону Алексея Логинова: они подтверждают универсальность и всепроницаемость формообразующих принципов «низового барокко».

208. «Бык не захотел быть быком и сделался мясником». Печатный раскрашенный лубок. Середина XVIII века. *Музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва.*

Существенно, что это перевертывание «смешного» (на уровне содержания) и «серьезного» (на уровне визуально-мыслительной схемы) — то есть так называемый «мир наизнанку» — с точки зрения неразрывности формы и содержания практически не обнаруживается в русской массовой примитивной иконе, подтверждением чему могут служить бесчисленные иконы «суздальских» писем. Другими словами, если по отношению к художественному фольклору (а шире — к профанной сфере) икона проявляла активность, то сама она обнаруживала плотную «закрытость» для проникновения в нее той игровой художественности, которая характеризовала светский лубок. То, что знаковая система иконы так сопротивлялась игровому началу картинки, в определенной мере подтверждает концепцию древнерусской «смеховой культуры» Ю.М. Лотмана и Б.А. Успенского, разграничивающих в пределах русской традиции народно-художественную «игровую» сферу и торжественно-серьезную область религии, и говорит о ее актуальности в Новое время (Лотман, Успенский, 1977; ср.: Лихачев, Панченко, Понырко, 1984). В народной православной культуре смеху была отведена сравнительно узкая сфера; концепция святости чаще всего не допускала игры и смеха (ср.: Аверинцев, 1988 (2), с. 120). Ситуация «перевернутого», «левого» мира скорее понималась в народной среде не «освобождением», а амбивалентной, перевернутой святостью, то есть полем деятельности антихристовых сил. О глубоких корнях этой традиции говорит и то, что дьвольская природа почти повсеместно у восточных славян, по наблюдению Н.И. Толстого, была связана со смехом, гомерическим хохотом (Толстой, 1976, с. 300).

Влияние композиции житийной иконы на лубок; перевернутость и снятие оппозиции «серьезное — смешное».



209. В. Лебедев. Плакат «Дядя Пров». 1920. *Русский музей, Петербург.*

Не допускала русская традиция и той близости к сакральному, которую можно отметить в католическом религиозном искусстве. Дистанция со святым чаще всего подразумевала чрезмерность. На католических лубках XVII–XX вв. часто можно увидеть изображение человека, припадающего в молитвенной просьбе к Богоматери или какому-либо святому. *То есть верующий молился перед*



210. Мадонна деи Пеккатори (Мадонна грешников). Печатный лубок. Южная Италия. Конец XIX — начало XX века. *Частное собрание, Италия.*

образом, на котором он сам был изображен (илл. 210). В народном католическом благочестии этот мотив сближения «сакрального» и «мирского» вполне мог сопрягаться со смешением «серьезного» и «смешного». Об этом, например, говорят народные католические иконы XIX в. из Баната с выгравированными узорами и росписью на в прямом смысле *зеркальном фоне.* В простонародье они получили название «заглядывающие в тарелки» (Данку, РНЖ, 1982, с. 34, 154–156). В такой иконе молящийся мог видеть и себя, и все окружающее. Этот «реальный мир» вторгался в моленный образ благодаря особой, нейтрализующей функции смеха в народной католической религиозности. Поэтому западная народная картинка и была связана с церковной и карнавальной культурой одновременно.

Близость с божественным в католическом благочестии.

Для русского же человека всегда было достаточным убеждение в молитвенном заступничестве представленных на иконах святых. Причем о необходимой дистанции с сакральным человеку напоминали как сюжеты самих икон *(илл. 211),* так и сюжеты религиозных лубков. Об этой же дистанции ему напоминало и скромное место его тезоименитого святого на полях домашней моленной иконы, то есть место на раме (периферии), отдаленное от сакрального центра. Сила сопротивляемости русской крестьянской иконы «смеховому миру» и «игровому началу» особенно показательна, если еще учесть, что русский духовный лубок, активно влиявший на ее художественную систему, имел западнорусское и украинское происхождение и был отчетливо связан с католической традицией. В последней могли заимствовать отдельные иконографические мотивы, приемы формообразования и даже тексты, но только не смешение «сакрального» и «мирского».

Эта своего рода «закрытость» сакральной сферы русской крестьянской иконы также подтверждает наблюдение Ю.М. Лотмана о том, что «резкая разграниченность в пределах традиционной православной культуры народно-художественной "игровой" сферы и торжественно-серьезной области религии делала русский народный лубок и икону дистрибутивно противоположными в живописном обиходе великорусской народной культуры, что отличало ее от католической традиции, допускавшей слияние игры и культа» (Лотман, 1976, сн. 5, с. 265).

С этой же «закрытостью» соотносится и пространственное положение религиозного и светского лубка относительно крестьянской «домашней церкви». «Картинки духовного содержания, — писал Д.А. Ровинский, — наклеивались преимущественно в избах по стенам, вслед за образами, и дополняли в некоторой степени обиходный крестьянский иконостас» (Ровинский, 1900, с. 71–72). Светские же лубки с ними явно не смешивались, о чем можно судить хотя бы по описанию В.П. Безобразовым коллекции лубков мстерского постоялого двора, включавшей исключительно «изображения особ русского царствующего дома, разных аллегорических мук, ниспосланных за разные пороки, редких и диковинных чужестранных сатир на женские слабости» и т.п. (Безобразов, 1861, с. 294).

Образов святых между ними нет: им отведено свое особое место.



И недопустимость этой близости в русской религиозной традиции, что наглядно передает иконография Богоматери «Нечаянная радость» с изображением раскаявшегося разбойника.

211. Богоматерь «Нечаянная радость». XIX век. *Частное собрание, Москва.*

Снятие в авангарде и агитискусстве 1920-х гг. оппозиции «сакрального» и «мирского» предполагало *замену иконы.* Религиозный символ в знаковой системе авангарда потерял мистическое наполнение, знак замкнулся на самом себе. Точное и емкое пояснение такой структуры дает С.С. Аверинцев. Символ в ней «символичен подчеркнуто, нарочито. Он несет на себе как бы знак своей собственной знаковости. Он означает не только то, что́ означает, но сверх того еще нечто, а именно внушаемое разгадывателю символа представление о том, что все на свете есть символ. Поэтому усугубленная "знакообразность", парадоксально совмещающая эксцессы абстрактной схематичности и плотной, непроницаемой материальности, культивируется как самостоятельная эстетическая ценность. С точки зрения эстетических норм прошлого столетия это предосудительно, с точки зрения эстетики так называемого авангарда XX в., напротив, особенно "интересно" — однако в обоих случаях оценка характеризует скорее оценивающего» (Аверинцев, 1985, с. 299).

(*илл. 209*) Житийная композиция иконы в агитационном лубке В. Лебедева «Дядя Пров» наполнена в отличие от описанного нами выше народного лубка XVIII в. не смеховым, а серьезным содержанием. Сакральная схема использована для ввода в коллективное сознание революционной идеологии. При этом сознательно активизировались глубинные, эстетические предрасположенности народного благочестия, сложный сплав языческих и христианских элементов. В лубке ведется занимательное повествование о человеке «старого мира» — деревенском кулаке-ростовщике. Нравственно-назидательную логику рассказа окрашивает противопоставление греха и добродетели. К последней отнесена одна из важнейших категорий социалистической утопии — категория физического труда, освященная, по тексту лубка, культом матери-земли. Грех богатства и корыстолюбия, персонифицированный в лице «дяди Прова», «наказывается» тем, что «не его взяла в поля ТРУДОВАЯ МАТЬ-ЗЕМЛЯ».

В этой целенаправленной апелляции к архетипическому мышлению известная нам эстетика народного чувства сплавлена с религиозной традицией, в которой сразу же невольно вспоминается и сопряженность культа Богоматери и культа матери-земли, и высокая оценка бедности в русских духовных стихах, о которой писал еще Г. Федотов.

Снятие оппозиции «сакрального» и «мирского» («серьезного — смешного») было поднято и обосновано в новом левом искусстве на уровне идеологии и эстетики. Размышляя о двух путях к «совершенству» (пути церкви и пути олицетворявшей технический прогресс «фабрики»), К. Малевич писал в 1922 г.: «Как в глубоком и внешнем смысле тоже одинаковы обрядность, святое отношение, поклонение, вера, надежда в будущее. Как церковь имеет своих вождей, изображателей совершенных религиозных систем, так и фабричный техникум своих, первый чтит и почитает своих, второй своих. Также *стены обоих увешаны ликами или портретами*, также по достоинству и рангу, как в первом и втором существуют мученики или герои, также имена их заносятся в святцы. Таким образом, разницы нет» (курсив мой. — *О.Т.*) (Малевич, 1922, с. 18).

В социально-эстетической утопии супрематизма на первый план выступила нигилистическая логика, нашедшая свое выражение в квазирелигиозном обосновании «иконы времени» — «Черного квадрата» (подробнее см.: Тарасов, 1994, с. 174–195). В архитектуре нового эстетического мышления отчетливо проступили черты авторитарной философии. Механистический рационализм, примитивное «просветительство», профетизм и ницшеанство соединились и вылились в довольно тяжелую форму мифотворчества, направленную против старой культуры. Глубинная связь последней с иконой, которая была обнаружена на волне религиоз-

ного возрождения и националистических настроений накануне революции, обусловила направленность против нее идеологии «Черного квадрата». «Икона, — писал его автор в 1921 г., — спасается на чердаке черепа староваторов, которые теперь хотят выдать ее замуж современности, придав ее в приданое серебряно-золотые одежды, сшитые попами. В одежде нового смысла и смысла не религиозного (ибо жених стал вне религий) она уже стала новым смыслом... Мы видим, что религия уже отмирает по той же причине нового смысла» (Малевич, 1921, с. 6).

В контексте нового мифа эта «перевернутость» иконы, в результате которой она оказывается в «одежде нового смысла», означала на поверхности утверждение ницшеанского «ничто» и исчезновение самого горизонта смысла. Всякое сущее и бытие в целом объявлялось ничтожным и лишенным (как и для Ницше) ценности, собственно, оно есть Ничто, которое, по словам Малевича, «больше не нуждается в Боге, как и Бог в нем» (Малевич, 1922, с. 37). Вся эта нигилистическая логика (со всеми побочными эффектами чрезмерно возбужденного сознания) закономерно вела супрематистов к отрицанию всех форм жизни и Бога: «Итак в конечном итоге все человеческие смыслы ведущие к смыслу Богу увенчаются несмыслием, отсюда Бог — не смысл, а несмысл. Его несмыслие и нужно видеть в абсолюте, конечном пределе, как беспредметное» (Малевич, 1922, с. 19).

Многое из того, что можно было бы «списать» на эффекты перевозбужденного и игрового сознания авангарда, на онтологическом уровне оказалось вполне сознательно и в достаточной степени трагически сближенным с «издержками» коллективного опыта. Обрядоверие, гиперсакрализация «земного» визуальными образами веры, религиозная нетерпимость и религиозный антагонизм, тяга к спасению на пассивных путях, наконец, заниженная фунция смеха — все это находилось в «большом времени» истории русского сознания и религиозного чувства, и все это не могло «не сработать» в условиях резкого ослабления культурных кодов.

Выше мы отметили, что раскол XVII в. впервые серьезно показал, что мифологические модели вроде «Третьего Рима» столь же легко и сравнительно быстро могли в России опускаться на самое дно массового сознания, как и «возмущаться», резко всплывать на поверхность. Это возмущение привело к тому, что мыслительная конструкция «икона — мир» получила дополнительную окостенелость и жесткость, внутреннюю напряженность. Обыденное сознание лишалось как бы на очередном историческом этапе промежуточных и опосредующих звеньев, обеспечивающих его равновесность и предохраняющих его от известной русской «шаткости». «Эстетизация» на протяжении веков русского «мира» иконами далеко не предохраняла этот «мир» от способности быстро терять культурные построения и тут же начинать все строить заново, быстро погружаясь в новые коллективные мифы.



212. Архангел Михаил. XVII век. *Третьяковская галерея, Москва.*

Навязчивое желание «эстетизировать» «мир» в надежде добиться от реальности какого-то особенного, сверхреального, искусственного статуса, видимо, должно было «отстояться» на протяжении веков, чтобы парадоксально обнаружить себя в деятельности в 1919–1923 гг. художественной партии К. Малевича УНОВИС (Утвердители нового искусства). Знаки супрематии, нацеленные, по словам новых идеологов, на «природоестественное преобразование» человека и окружающего мира, были призваны придать реальности статус «обоженного» (в перевернутом смысле) состояния, статус сверхреальности; они были призваны сделать жизнь искусством. С этой целью супрематизм стал использоваться как *новый орнамент* на старых зданиях и предметах, его ком-

позиции украсили революционные юбилейные и агитационные мероприятия, вывески магазинов, разные виды транспорта и продовольственные карточки. Создание «нового утилитарного мира вещей» — супрематической архитектуры, посуды, одежды и т.п. — шло под лозунгом: «Ниспровержение старого мира искусств да будет вычерчено на ваших ладонях. Носите черный квадрат как знак мировой экономии». «Черный квадрат» (как основная «икона» УНОВИСа) нашивался на рукава членов объединения. Короче, культурному пространству сообщалось новое «бремя количества» новых «икон». Создавался новый мир. В деле же разрушения мира старой культуры мы можем заметить уже знакомые нам наложение символов и их амбивалентность.

Эклектическое сращивание идейных и духовных движений; новый миф «захватывает» старые сакральные образы.



213. А.Р. Голенкина. Агитационная тарелка «Мы зажжем весь мир огнем III Интернационала». 1920. *Исторический музей, Москва.*

В известном агитационном лубке А. Куликова «Черт не шутит, когда Бог спит» (1917) использована композиция тех двухчастных старообрядческих икон-картинок, о которых мы писали в связи с амбивалентностью символов старого и нового обряда и одна из которых экпонировалась на выставке «Мишень» под названием «Разница церквей» (см.: Ларионов, 1913, с. 23, № 284). Следуя в данной композиции формуле зеркала с истинными и ложными подобиями, А. Куликов противопоставлял два мира: один — «старый» и «безблагодатный», в котором над всем «шутит» черт; другой — коммунистический рай, освященный Богом Саваофом. Перед нами типичная идеологизация функции народной иконы-картинки, амбивалентность сакральных символов которой переведена в план утверждения новых объектов веры. С одной стороны, художник переиначивает «смеховую» сферу лубка, проецируя ее на политику и новый миф. Смех терял естественность «мира наизнанку» и оказывался политически заостренным, уместным только по отношению к «врагам народа», к «старой культуре», ценность которой он ставил под сомнение. С другой стороны, обыденному сознанию сообщалась сакральная формула «истинное — ложное» с ее традиционно заниженной функцией смеха и религиозной эстетикой, столь близкой народному благочестию.

Идеология авангарда и историческая практика: нацеленные на «преобразование» «мира» знаки супрематии.



214. Н.М. Суетин. Супрематическая икона. 1929. *Частное собрание, США.*

В результате новый миф далеко не неожиданно получил повышенный сакральный статус, а портреты новых харизматических вождей заменили в «красных углах» иконы (ср.: Биллингтон, 1966, с. 36). Уже вскоре после 1917 г. обыденное сознание стало проецировать этот миф на традиционную православную моленную икону. Обнаруженная нами в фондах Музея истории религии в Петербурге икона мстерского потомственного иконописца В.О. Мумрикова как бы зеркально отражает знаки новой идеологии, которая преподносилась сознанию деревенского мастера левым агитационным искусством. В этом плане икона интересно сопоставима с эскизами супрематических росписей, которые, по мысли их создателей, должны были «нести груз нового религиозного действа духа и весь утилитарный мир жизни» (ОР ГТГ, ф. 76, ед. хр. 9, альманах «УНОВИС», № 1, л. 3 об.). «Владыкой мира будет труд» — такое имя было, например, дано одной из новых супрематических «икон», выполненной А. Цейтлиным как декорация трамвая (ОР ГТГ, ф. 76, ед. хр. 9, альманах «УНОВИС», № 1, л. 38). «Кто не трудится, тот не ест» — лозунг на супрематической трибуне УНОВИСа, спроектированной в 1921 г. Н.М. Суетиным. Позже, в 1927–1929 годах, Суетин создаст серию эскизных рисунков и композиций под названием «Супрематические иконы», которые наглядно отразят катастрофизм бытия и разрушение человеческой личности, всякой индивидуальности: новые «святые» утрачивают «лица», которые заменяются пустой геометрической схемой *(илл. 214.)* «Физический труд Святого Семейства» — так в духе времени назвал В.О. Мумриков свой настоящий моленный образ *(илл. 215)*. Изменив свое *имя*, икона получила сложное идеологическое наполнение. В ее *лике* символизированы атрибуты физического труда: плотницкие инструменты святого Иосифа — пила, угольник и верстак, срисованные иконописцем с современных ему деревенских инструментов. Мо-



215. Икона «Физический труд Святого Семейства». Мстера. В.О. Мумриков. 1923. *Музей истории религии, Петербург.*

лоток, с которым трудится Младенец Иисус, напоминает один из главных знаков новой социалистической империи — геральдический символ серпа и молота. Проникновение в икону социалистической геральдики сразу же придало ей ту панегирическую функцию, которую ей некогда сообщал герб Российской империи с самого начала формирования российского абсолютизма.

Не менее интересна и уникальна небольшая, мерного размера с ковчегом икона, написанная неизвестным иконописцем вскоре

после революционных событий в Москве. Она представляет собой запечатленный в красках результат революционного насилия над старой культурой, что и отражено в ее *имени:* «Копия иконы св. Николая Чудотворца на Никольских воротах Московского Кремля, пострадавшей от обстрела во время революции 1917 года октября 31-го дня».

(цв. табл. 63)

В этих двух иконах знаки исторических событий сопрягаются со знаками мифической реальности. Имея между собой безусловную внутреннюю связь, они говорят, что в традиционной народной культуре довольно быстро образовался «вакуум», который столь же быстро заполнили новые построения.

[1994]

ТАБЛИЦЫ

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

БАН — Библиотека Академии наук, СПб.
ВГВ — «Владимирские губернские ведомости». Владимир
ВЕВ — «Владимирские епархиальные ведомости». Владимир
ВОГА — Владимирский областной государственный архив, Владимир
ВСМЗ — Государственный Владимиро-Суздальский историко-архитектурный музей-заповедник, Владимир
ВУК — Высочайше учрежденный Комитет попечительства о русской иконописи и его задачи, СПб., 1907
ГИМ — Государственный исторический музей, Москва
ГМЗК — Государственный историко-архитектурный музей-заповедник «Коломенское», Москва
ГМИИ — Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва
ГМИР — Государственный музей истории религии, СПб.
ГММК — Государственные музеи Московского Кремля, Москва
ГМПИ — Государственный музей палехского искусства, пос. Палех
ГРМ — Государственный Русский музей, СПб.
ГТГ — Государственная Третьяковская галерея, Москва
ГЭ — Государственный Эрмитаж, СПб.
ДДЗ — Дневные дозорные записи о московских раскольниках. Сообщены А.А. Титовым // ЧОИДР
ЕВГСК — «Ежегодник Владимирского губернского статистического комитета». Владимир
ЖМНП — «Журнал Министерства народного просвещения». СПб.
«Изограф» — журнал иконографии и древних художеств, СПб.
ИКП — «Известия высочайше учрежденного Комитета попечительства о русской иконописи». СПб.–Петроград
ИРЛИ — Институт русской литературы (Пушкинский дом) РАН
ИС — Иконописный сборник. Изд. высочайше учрежденного Комитета попечительства о русской иконописи. СПб.
ИЭ — История эстетики. М.
КП — Кустарные промыслы. Текущая статистика за 1895–1896 гг. СПб., 1897
МВ — «Московские ведомости»
МХИ — Музей холуйского искусства (филиал ГМПИ), пос. Холуй
НБ МГУ — Научная библиотека им. А.М. Горького МГУ, Москва
ОДДС — «Описание документов и дел, хранящихся в архиве Святейшего правительствующего Синода». СПб.
ОИКП — Отчеты и исследования по кустарной промышленности России
ОР — Отдел рукописей
ОРКиР — Отдел редких книг и рукописей
ПДПИ — Памятники древней письменности и искусства. СПб.
ПЛДР — Памятники литературы Древней Руси. М.
ППБЭС — Полный православный богословский энциклопедический словарь. Репринт. М., 1992
ПСЗ — Полное собрание законов Российской империи. СПб.
ПСПР — Полное собрание постановлений и распоряжений по ведомству православного исповедания Российской империи. СПб.
ПСРЛ — Полное собрание русских летописей. СПб.
РГБ — Российская государственная библиотека, Москва
РМ — «Русский мир». СПб.
ССС — Сельскохозяйственные и статистические сведения по материалам, полученным от хозяев, вып. 5. СПб., 1892
СР — Сектор рукописей
ТВУАК — Труды Владимирской ученой архивной комиссии. Владимир
ТОДРЛ — Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский дом) РАН
ХЧ — Христианское чтение (издание С.-Петербургской духовной академии)
ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства, Москва
ЦМиАР — Центральный музей древнерусского искусства им. Андрея Рублева, Москва
ЧОИДР — Чтения в Обществе истории и древностей российских при Имп. Московском университете
ЭС — Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. СПб., 1890–1907

ПРИЛОЖЕНИЕ

Принятые сокращения

Литература

Указатель имен

Список иллюстраций

Summary

Альбомы и каталоги

Залесская, Пятницкий, Уханова, АДЭ, 1992 — Афонские древности. Каталог выставки из фондов Эрмитажа. Составление: В.Н. Залесская, Ю.А. Пятницкий, И.Н. Уханова. СПб., 1992

Антонова, ДИПК, 1966 — Антонова В.И. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М., 1966

Антонова, Мнева, ГТГ, 1963 —Антонова В.И., Мнева Н.Е. Государственная Третьяковская галерея. Каталог древнерусской живописи. Т. 1–2. М., 1963

Вздорнов, Дудочкин, IR, 1994 — Icona Russa. [Icones de les Collecciones Privades de Moscou Segles XV–XIX.] Llonja. [Palma de Mallorka. 17]. Maig–[30] juny 1994. [Tu collaboracio de G. Vzdornov y B. Dudochkin. Els autor dels articles de'introduccio: M. Alpatov y G. Vzdornov.] Palma de Mallorca, 1994

Данку, РНЖ, 1982 — Данку Ю., Данку Д. Румынская народная живопись по стеклу. Бухарест, 1982

ЗС, 1967 — Збирка икона Секулић. Уводна реч С. Радојчић. Београд, 1967

ИСМ, 1991 — Искусство строгановских мастеров в собрании Государственного Русского музея. Исследования и проблемы. Каталог выставки. Л., 1991

Иткина, РРЛ, 1992 — Русский рисованный лубок конца XVIII–начала XX века из собрания Государственного исторического музея. Составление: Е.И. Иткина. М., 1992

Князева, ИП, 1994 — Иконопись Палеха из собрания Государственного музея палехского искусства. Составление: Л. Князева. М., 1994

Кокьяра, IPS, 1982 — Cochiara G. Le immagini devote del popolo siciliano. Palermo, 1982

Косцова, Побединская, РИ, 1990 — Русские иконы XVI – начала XX века с надписями, подписями и датами. Каталог выставки. Государственный Эрмитаж. Составление: А.С. Косцова, А.Г. Побединская. Л., 1990

Крючкова, ИБ, 1993 — Иркутское барокко: Иркутский областной художественный музей. Альбом-каталог. Составление: Т.А. Крючкова. М., 1993

Некрасова, ИП, 1966 — Некрасова М. Искусство Палеха. М., 1966

РЖ, 1977 — Русская живопись XVII–XVIII веков. Из собраний ГРМ, ГТГ, ЦМиАР. Каталог выставки. Составление: Т.А. Ананьева, Н.Г. Бекенева, А.С. Логинова. Л., 1977

РЛ, 1962 — Русский лубок XVII–XIX вв. Под ред. В.П. Адриановой-Перетц. М.–Л., 1962

Цодикович, РЦИ, 1991 — Цодикович В.К. Русское церковное искусство XVIII – начала XX в. в немузейных собраниях Ульяновской области. Каталог. Ульяновск, 1991

Ярыгина, ПРИ, 1994 — Поздняя русская икона. Конец XVIII–XIX в. Каталог выставки. Составление: И. Ярыгина. СПб., 1994

IB, 1988 — Ikonen aus Bulgarien. Bonn, 1988

IRG, 1976 — Ikonen Russland und Griechenland 15–18 Jahrhundert. Golerie Anita Rutz. Herbst, 1976

IS, 1993 — Kobrzeniecka-Sikorska G. Ikony staroobrzędowców w zbiorach museum Warmii i Mazur. Olsztyn, 1993

MBA, 1970 — Le Monde des grands musees: Musee Bysantin Athenes, 1970, № 25

MI, 1992 — Mstjoralaiset Ikonit. Valamon luostari. Heinävesi, 1992

VI, 1989 — Venäläisiä Ikoneja noin 1780–1915. Katrija Harri Willamon kokoelma. Espoo, 1989

RI, 1991–1992 — Russische Ikonen und Kultgerat aus St.-Petersburg. Baden-Baden, 1991–1992

RHI, 1988–1989 — Russische Heilige in Ikonen. [Wiss. Berbeitung Dr. E. Haustein.] Museen der Stadt Recklinghauzen, 20. Nov. 1988–15. Jan. 1989

IHBO, 1987 — Helga Freifrau von Mauchenheim. Ikonen Heilige Bilder der Ostkirche. [Mit einem Vorwort von W.P. Theunissen.] Pattloch, 1987

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев, 1973 —
Аверинцев С.С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. М., 1973

Аверинцев, 1977 —
Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977

Аверинцев, 1985 —
Аверинцев С.С. Заметки к будущей классификации типов символов // Проблемы изучения культурного наследия. М., 1985

Аверинцев, 1988 (1) —
Аверинцев С.С. Византия и Русь: два типа духовности // Новый мир, 1988, № 7, 9

Аверинцев, 1988 (2) —
Аверинцев С.С. Бахтин, смех, христианская культура // Россия/Russia, 1988, № 6

Аверинцев, 1991 —
Аверинцев С.С. Крещение Руси и путь русской культуры // Русское зарубежье в год тысячелетия крещения Руси. М., 1991

Адарюков, 1921 —
Адарюков В.Я. Архив Дмитрия Александровича Ровинского // Среди коллекционеров, 1921, № 6–7

Алеппский, 1897 —
Павел Алеппский. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII в. Вып. 1–3. М., 1897

Анатолий, 1845 —
Арх. Анатолий (Мартыновский). О иконописании. М., 1845

Аникст, 1976 —
Аникст А.А. Концепция маньеризма в искусствознании XX века // Сов. искусствознание, 1976, № 2

Анисимов, 1994 —
Анисимов А.И. Григорий Осипович Чириков (к 25-летию деятельности). Публикация Г.И. Вздорнова: Неизданная статья А.И. Анисимова о Г.О. Чирикове // Вопросы искусствознания, 1994, № 2–3

Арсений, 1873 —
Арсений. Исторические сведения об иконописании в Троицкой Сергиевой лавре // Сборник Общества древнерусского искусства на 1873 г. М., 1873

Архангельский, 1885 —
Архангельский В. Очерк истории греческой церкви со времени падения Константинополя до наших дней. М., 1885

Арьес, 1992 —
Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. Перев. с фр. В.К. Ронина. М., 1992

Бакушинский, 1934 —
Бакушинский А. Искусство Палеха. М.–Л., 1934

Балабанов, 1959 —
Balabanov K. Ikone iz Makedonie. Belgrad, Ckopje, 1959

Барсков, 1912 —
Барсков Я.Л. Памятники первых лет русского старообрядчества. СПб., 1912

Барсов, 1885 —
Барсов Е.В. О воздействии апокрифов на обряд и иконопись // ЖМНП, 1885, декабрь

Барсуков и др., 1987 —
Барсуков С.Г., Грещакова М.Ф., Григорьева Е.Г., Зайонц Л.О., Лотман Ю.М., Пономарева Г.М., Митрошкин В.Ю. Предварительные замечания по проблеме «Эмблема — символ — миф в культуре XVIII столетия» // Труды по знаковым системам, № 20. Тарту, 1987

Бахтин, 1990 —
Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990

Безобразов, 1861 —
Безобразов В.П. Из путевых записок // Русский вестник, 1861, т. 34

Бек, 1975 —
Bek H.-G. Von der Fragwürdigkeit der Ikone. München, 1975

Белоброва, 1958 —
Белоброва О.А. К вопросу об иконографии Максима Грека // ТОДРЛ, т. XV. М.–Л., 1958

Бенуа, 1912 —
Бенуа А. Выставка, посвященная времени императрицы Елизаветы Петровны // Старые годы, 1912, май

Бенуа, 1916 —
Бенуа А. Последняя футуристическая выставка // Речь, 1916, 9 января

Бердяев, 1990 —
Бердяев Н. Русская идея // Вопросы философии, 1990, № 2

Бессонов, 1914 —
Бессонов И. Иконописание в России (Краткий очерк развития русской церковной живописи с древнейших времен до настоящего времени). Калуга, 1914
Биллингтон, 1966 —
Billington J.H. The Icon and the Axe: An Interpretive History of Russian Culture. N.Y., 1966
Благовещенский, 1872 —
Благовещенский Н.А. Среди богомольцев. СПб., 1872
Богатырев, 1962 —
Богатырев П.Г. Выкрики разносчиков и бродячих ремесленников — знаки рекламы // Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. М., 1962
Богатырев, 1971 —
Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971
Богоявленский, 1947 —
Богоявленский С.К. Связи между русскими и сербами в XVII–XVIII вв. // Славянский сборник. М., 1947
Богоявленский, 1980 —
Богоявленский С.К. Научное наследие. О Москве XVII века. М., 1980
Божков, 1984 —
Божков А. Българската икона. София, 1984
Большаков, 1903 —
Подлинник иконописный. Изд. С.Т. Большакова. Под ред. А.И. Успенского. СПб., 1903
Борин, 1914 —
Борин В. Два памятника иконографии XVII и XVIII вв.: икона Азовской Божьей Матери и прорись с нее // Светильник, 1914, № 8
Брануус, 1960 —
Brunius T. Inside and Outside the Frame of a Work of Art // Idea and Form, «Figura», Nova Series, 1960, № 1
Бродель, 1986–1992 —
Бродель Ф. Материальная цивилизация, экономика и капитализм, XV–XVIII вв. Т. 1–3. М., 1986–1992
Брун де, 1873 —
Корнелий де Бруин. Путешествие через Московию. М., 1873
Брянчанинов, 1865 —
Игнатий (Брянчанинов). Аскетические опыты. Ч. 1. СПб., 1865
Булгаков, 1931 —
Булгаков С. Икона и иконопочитание. Париж, 1931
Булгаков, 1976 —
Булгаков С. Труп красоты: По поводу картин Пикассо (1914) // Булгаков С. Тихие думы. Париж, 1976
Бусева-Давыдова, 1994 —
Бусева-Давыдова И.Л. Об идейном замысле «Нового Иерусалима» патриарха Никона // Иерусалим в русской культуре. Сб. статей. Сост.: А. Баталов, А. Лидов. М., 1994
Буслаев, 1908–1910 —
Буслаев Ф.И. Сочинения, т. 1–2. СПб., 1908–1910
Бутовский, 1873 —
Boutovsky V. Histoire de l'ornement russe du X au XII siècle d'après les manuscrits. Paris, 1873
Бухау, 1877 —
Даниэль фон Бухау. Начало и возвышение Московии. М., 1877
Былинин, 1985 —
Былинин В.К. К вопросу о полемике вокруг русского иконописания во второй половине XVII в.: «Беседа о почитании икон святых» Симеона Полоцкого // ТОДРЛ, т. 38. Л., 1985
Бычков, 1992 —
Бычков В.В. Русская средневековая эстетика XI–XVII веков. М., 1992
Бялостоцкий, 1976 —
Białostocki J. Pojęcie manieryzmu i sztuka polska // Pięć wieków myśli o sztuce. Wyd. drugie. W-wa, 1976
Бялостоцкий, 1982 —
Białostocki J. Symbole i obrazy w świecie sztuki. W-wa, 1982

Варкоч, 1875 —
Николай Варкоч. Описание путешествия в Москву посла римского императора, с 22 июля 1593 г. М., 1875
Василий Великий, 1898 —
Василий Великий. Творения. Сергиев Посад, 1898, т. 2, ч. 4
Васильев, 1889 —
Васильев В. Соборы 1547 и 1549 годов (Очерк из истории канонизации русских святых) // ХЧ, 1889, январь-февраль
Вацкова, 1969 —
Vacková J. Epitafní obrazy v Předbělohorských Čechách // Umění, roč. XVII, 1969
Введенский, 1908 —
Введенский С.В. Откуда произошло имя «офеней»? (Реферат.) Владимир, 1908
Вебер, 1990 —
Вебер М. Избранные произведения. М., 1990
Векверт, 1957 —
Weckwerth A. Der Ursprung des Bildepitaphs // Zeitschrift für Kunstgeshichte, 1957, № 20
Велижанина, 1986 —
Велижанина Н.Г. Новые документы о регламентации иконописания в Западной Сибири (вторая половина XVIII–первая половина XIX в.) // Источники по истории русского общественного сознания периода феодализма. Новосибирск, 1986

Вениамин, 1899 —
В е н и а м и н. Новая Скрижаль, или Объяснение о церкви, о литургии и о всех службах и утварях церковных. Изд. 16-е. СПб., 1899
Вздорнов, 1972 —
В з д о р н о в Г.И. О понятиях «школа» и «письма» в живописи Древней Руси // Искусство, 1972, № 6
Вздорнов, 1980 —
В з д о р н о в Г.И. Портреты новгородских архиепископов в искусстве XIV в. // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв. М., 1980
Вздорнов, 1986 —
В з д о р н о в Г.И. История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX в. М., 1986
Вздорнов, 1991 —
В з д о р н о в Г.И. Коллекционеры и реставраторы // Slavica Gandensia, 1991, № 18
Вилинбахов, 1984 —
В и л и н б а х о в Г.В. Основание Петербурга и имперская эмблематика // Труды по знаковым системам, № 18. Тарту, 1984
Виппер, 1939 —
V i p p e r B. Baroque in Latvia. Riga, 1939
Виппер, 1978 —
В и п п е р Б.Р. Архитектура русского барокко. М., 1978
Волошин, 1914 —
В о л о ш и н М. Чему учат иконы? // Аполон, 1914, № 5
Вомперский, 1988 —
В о м п е р с к и й В.П. Риторика в России XVII–XVIII вв. М., 1988
Вышеславцев, 1990 —
В ы ш е с л а в ц е в В.П. Сердце в христианской и индийской мистике // Вопросы философии, 1990, № 4

Гагарин, 1887 —
Сборник византийских и древнерусских орнаментов, собранных и рисованных князем гр. Гр. Гагариным. СПб., 1887
Ганс Датский, 1868 —
Г а н с Д а т с к и й. Известие о путешествии в Россию и Москву. М., 1868
Гаридис, 1969 —
G a r i d i s M. La représentation des «nation» dans la peinture postbyzantine // Byzantione, 1969, № 39
Гарэн, 1986 —
Г а р э н Э. Проблемы итальянского Возрождения. Избранные работы. М., 1986
Георгиевский, 1895 —
И л л а р и о н о в В. (Г е о р г и е в с к и й В.Т.) Иконописцы-суздальцы // Русское обозрение, 1895, март-апрель
Георгиевский, 1899 —
Г е о р г и е в с к и й В.Т. Школа иконописания в с. Холуе Владимирской губернии // Искусство и художественная промышленность, 1899, № 11
Георгиевский, 1908 —
Г е о р г и е в с к и й В.Т. Дело «О проявившихся вновь во Владимирской епархии во Флорищевой пустыни мощах и чудесах» // ТВУАК, кн. 10. Владимир. 1908
Герберштейн, 1986 —
С и г и з м у н д Г е р б е р ш т е й н. Записки о московских делах // Россия XV–XVII вв. глазами иностранцев. Л., 1986
Гильфердинг, 1859 —
Г и л ь ф е р д и н г А.Ф. Поездка по Герцеговине, Боснии и старой Сербии. СПб., 1859
Голубинский, 1871 —
Г о л у б и н с к и й Е. Краткий очерк истории православных церквей болгарской, сербской и румынской или молдо-валашской. М., 1871
Голубинский, 1903 —
Г о л у б и н с к и й Е. История канонизации святых в русской церкви. М., 1903
Гольдберг, 1976 —
Г о л ь д б е р г А.Л. К предыстории идеи «Москва — Третий Рим» // Культурное наследие Древней Руси. Истоки. Становление. Традиции. М., 1976
Голынец, 1987 —
Г о л ы н е ц Г. К истории уральской иконописи XVIII–XIX веков. Невьянская школа // Искусство, 1987, № 12
Голынец, 1988 —
Г о л ы н е ц Г. Невьянская иконописная школа второй половины XVIII–XIX в. и ее стилистические особенности // Из истории художественной культуры Урала. Сб. статей. Свердловск, 1988
Голышев, 1865 —
Г о л ы ш е в И. Богоявленская слобода Мстера. Владимир, 1865
Голышев, 1866 —
Г о л ы ш е в И. Торговля досками для икон в слободе Мстера Вязниковского уезда // ВГВ, 1866, № 4
Голышев, 1868 —
Г о л ы ш е в И. Сусальное производство и промышленность в селе Мстера Вязниковского уезда // ВГВ, 1868, № 4
Голышев, 1869 (1) —
Г о л ы ш е в И. Производство кистей, употребляющихся для иконописи производства слободы Холуй Вязниковского уезда // ВГВ, 1869, № 17
Голышев, 1869 (2) —
Г о л ы ш е в И. Коптель или копченое серебро, употребляющееся вместо золота для иконописи в с. Мстере и других селениях Вязниковского уезда // ВГВ, 1869, № 17
Голышев, 1869 (3) —
Г о л ы ш е в И. Производство медных

икон в селе Никологорский погост Вязниковского уезда // ВГВ, 1869, № 27

Голышев, 1875 —
Голышев И. Суздальская иконопись. Начало и переход ее в народную промышленность во Владимирском крае // ЕВГСК, 1875, вып. 1

Голышев, 1880 —
Голышев И. Проводы офеней в дорогу из дома для торговли и разговоров на своем искусственном языке // ЕВГСК, 1880, т. 3

Голышев, 1886 (1) —
Голышев И.А. Альбом рисунков русских синодиков 1651, 1679, 1686 гг. Мстера, 1886

Голышев, 1886 (2) —
Голышев И.А. Картинное и книжное народное производство и торговля // Русская старина, 1886, № 3

Гомбрих, 1989 —
Гомбрих Э. О задачах и границах иконологии // Сов. искусствознание, 1989, № 25

Городцев, 1913 —
Городцев П. Очерки христианского православного вероучения с кратким разбором разностей римско-католического, лютеранского и реформатского вероисповеданий. СПб., 1913

Грабар, 1936 —
Grabar A. L'Empereus dans l'art byzantin. P., 1936

Грабар, 1940 —
Grabar A. L'expansion de la peinture russe aux XVI et XVII siècles // Annales de l'Institut Kondakov. Beograd, 1940, № 11

Грабар, 1968 —
Grabar A. Christian Iconography. A Study of its origins. Princeton, 1968

Грабарь, ИРИ —
История русского искусства. Под ред. И.Э. Грабаря. Т. I–VI. М., 1910–1914

Грамматин, 1893 —
Грамматин Н. Поучение при выносе Абалацкой иконы Божией Матери // Христианская беседа, 1893, № 9

Григоров, 1887 —
Григоров Д.А. Русский иконописный подлинник. СПб., 1887

Григорьева, 1987 —
Григорьева Е.Г. Эмблема и сопредельные явления в семиотическом аспекте их функционирования // Труды по знаковым системам, № 20. Тарту, 1987

Грэй, 1962 —
Gray C. The Russian Experiment in Art. 1863–1922. L., 1962

Гуревич, 1981 —
Гуревич А.Я. Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981

Гуревич, 1987 —
Гуревич А.Я. Западный портал церкви Сен-Лазар в Отене и парадоксы средневекового сознания // Труды по знаковым системам, № 20. Тарту, 1987

Гуревич, 1990 (1) —
Гуревич А.Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. М., 1990

Гуревич, 1990 (2) —
Гуревич А.Я. Средневековый купец // Одиссей. Человек в истории. Личность и общество. М., 1990

Гусева, 1982 —
Гусева Э.К. Памятники старообрядческой живописи конца XVIII–XIX в. // Русские письменные и устные традиции и духовная культура. М., МГУ, 1982

Гюйе, 1960 —
Huyghe R. L'art et l'âme. Paris, 1960

Даль, I–IV —
Даль В.И. Толковый словарь живого великорусскаго языка. Изд. 3-е под ред. И.А.Бодуэна де Куртене. Т. 1–4. М., 1903–1912

Даль, 1852 —
Даль В.И. О наречиях русскаго языка. СПб., 1852

Дамаскин, 1913 —
Иоанн Дамаскин. Творения, т. 1. СПб., 1913

Данкевич, 1893 —
Данкевич В. Поучение пред наступлением жатвы (Чему учит нас жатва?) // Христианская беседа, 1893, № 8

Дворжак, 1978 —
Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения, т. 1–2. М., 1978

Денисов, 1908 —
Денисов Л.И. Православные монастыри Российской империи. М., 1908

Державина, 1965 —
Державина О.А. «Великое зерцало» и его судьба на русской почве. М., 1965

Деяния, 1873 —
Деяния Вселенских соборов. Изд. Казанской Духовной Академии. Т. 7. VII Вселенский собор. Казань, 1873

Деяния Московских соборов, 1893 —
Деяния Московских соборов 1666 и 1667 гг. М., 1893

Дзери, 1957 —
Zeri F. Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta. Torino, 1957

Дмитриев, 1953 —
Дмитриев Ю.Н. Теория искусства и взгляды на искусство в письменности Древней Руси // ТОДРЛ, т. IX, 1953

Дмитриевский, 1890 —
Дмитриевский А. Путешествие по Востоку и его научные результаты. Киев, 1890

Дневники, 1991 —
Дневники императора Николая II. М., 1991
Добронравов, 1905 —
Добронравов В. Владимирские иконописцы и Комитет попечительства о русской иконописи // ВЕВ, 1905, № 8
Домб-Калиновская, 1990 —
Dąb-Kalinowska B. Między Byzancjum a Zachodem. Ikony rosyjskie XVII–XIX wieku. W-wa, 1990
Достоевский, 1894 —
Достоевский Ф.М. Записки из Мертвого дома // Ф.М. Достоевский. Полн. собр. соч., т. 3. СПб., 1894
Древности, 1849 —
Древности Российского государства. Отд. I: Св. иконы, кресты, утварь храмовая и облачения сана духовного. М., 1849, № 4
Дружинин, 1926 —
Дружинин В.Г. К истории крестьянского искусства XVIII–XIX вв. Олонецкой губернии // Известия АН СССР, сер. VI, № 15–17. Л., 1926

Евангулова, 1987 —
Евангулова О.С. Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII в. М., МГУ, 1987
Евдокимов, 1960 —
Evdokimov P. L'art d'icone. P., 1960
Ефимов, 1912 —
Ефимов Н.И. «Русь — новый Израиль». Теократическая идеология своеземного православия в допетровской письменности. Казань, 1912

Жегин, 1970 —
Жегин Л.Ф. Язык живо-писного произведения (Условность древнего искусства). М., 1970
Живов, 1988 —
Живов В.М. История русского права как лингво-семиотическая проблема // Semiotics and the History of Culture. In Honor of Jurij Lotman: Studies in Russian. Columbus, 1988
Живов, 1989 —
Живов В.М. Государственный миф в эпоху Просвещения и его разрушение в России конца XVIII века // Век Просвещения. Россия и Франция. Материалы научной конференции «Випперовские чтения — 1987». Вып. 20. М., 1989
Живов, 1994 —
Живов В.М. Святость. Краткий словарь агиографических терминов. М., 1994
Живов, Успенский, 1984 —
Живов В.М., Успенский Б.А. Метаморфозы античного язычества в истории русской культуры XVII–XVIII вв. // Античность в культуре и искусстве последующих веков. Материалы научной конференции (1982). М., 1984
Живов, Успенский, 1987 —
Живов В.М., Успенский Б.А. Царь и Бог: Семиотические аспекты сакрализации монарха в России // Языки культуры и проблемы переводимости. М., 1987
Жирмунский, 1914 —
Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. Пг., 1914

Забелин, 1850 —
Забелин И. Материалы для истории русской иконописи // Временник Имп. Московского общества истории и древностей российских. Кн. 7, 1850
Забелин, 1862 —
Забелин И. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. Часть 1. М., 1862
Зеньковский, 1991 —
Зеньковский В.В. История русской философии. Т. 1–2. Л., 1991
Зеньковский, 1970 —
Зеньковский С. Русское старообрядчество. Духовные движения семнадцатого века. München, 1970
Зернов, 1991 —
Зернов Н. Русское религиозное возрождение XX века. Париж, 1991
Зобов, Мостепаненко, 1974 —
Зобов Р.А., Мостепаненко А.М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974
Зэндлер, 1987 —
Зэндлер Э. Генезис и богословие иконы // Символ. Париж, 1987, декабрь, № 18

Иванов, 1976 —
Иванов Вяч. Вс. Мотивы восточнославянского язычества и их трансформации в русских иконах // Народная гравюра и фольклор в России XVII–XIX вв. (К 150-летию со дня рождения Д.А. Ровинского.) Материалы научной конференции (1975). М., 1976
Иванов, 1990 —
Иванов В. Иконография Пресвятой Богородицы в православной церкви // Тысячелетие почитания Пресвятой Богородицы на Руси и в Германии. KOINONIA. Серия Института Восточных церквей в Регенсбурге, т. 6. Мюнхен–Цюрих–Москва, 1990
Иванова, 1966 —
Иванова И.А. Икона Тихвинской Богоматери и ее связь со «Сказанием о чудесах иконы Тихвинской Богоматери» // ТОДРЛ, т. XXII, 1966
Иоаннов, 1795 —
Андрей Иоаннов. Полное истори-

ческое известие о древних стригольниках и новых раскольниках, так называемых старообрядцах, о их учении, делах и разногласиях. СПб., 1795, т. I–II

Иоасаф, 1849 —
Сказания о подвигах и событиях жизни старца Серафима, иеромонаха, пустынника и затворника Саровской пустыни, с присовокуплением очерка жизни первоначальницы Дивеевской женской обители, Агафии Симеоновны Мельчуговой. Переданы иеромонахом Иоасафом. СПб., 1849

Иродионов, 1890 —
И р о д и о н о в А. Сочинения о расколе. Часть II. М., 1890

Истомин, 1901 —
И с т о м и н М.П. Обучение живописи в Киево-Печерской лавре в XVIII в. // Искусство и художественная промышленность, 1901, № 10

Казаринова, 1973 —
К а з а р и н о в а Н. Народные сибирские иконы // Творчество, 1973, № 8

Калугина, 1989 —
К а л у г и н а Т.П. Рец. на кн.: Р е г е л ь Г. Изобразительное искусство как средство общения. Изобразительный процесс и язык формы и цвета (R e g e l G. Medium lindende Kunst. Bildnerischer Prozess und Sprache der Formen und Farben. Berlin, 1986)

Каптерев, 1885 —
К а п т е р е в Н. Характер отношений России к православному Востоку в XVI и XVII столетиях. М., 1885

Карсавин, 1915 —
К а р с а в и н Л.П. Основы средневековой религиозности в XII–XIII вв., преимущественно в Италии // Записки историко-философского факультета Императорского Петроградского университета. Часть CXXV. Пг., 1915

Карташев, 1956 —
К а р т а ш е в А.В. Воссоздание Св. Руси. Париж, 1956

Карташев, 1959 —
К а р т а ш е в А.В. Очерки по истории Русской церкви. Т. 1–2. Париж, 1959

Кириченко, 1992 —
К и р и ч е н к о Е.И. Храм Христа Спасителя в Москве. История проектирования и создания собора. Страницы жизни и гибели. 1813–1913. М., 1992

Кирпичников, 1895 —
К и р п и ч н и к о в А.И. Взаимодействие иконописи и словесности народной и книжной // Труды восьмого археологического съезда в Москве, т. 2. М., 1895

Кларк, 1976 —
C l a r k K. Landscape into Art. L., 1976

Ключевский, 1988 —
К л ю ч е в с к и й В.О. Курс русской истории. Сочинения, т. 2. М., 1988

Кобеко, 1916 —
К о б е к о Д.Ф. О суздальском иконописании. Сообщение. СПб., 1896

Ковтун, 1988 —
К о в т у н Е.Ф. Вступительная статья к каталогу выставки «Павел Николаевич Филонов. 1883–1941». Л., 1988

Коллинз, 1846 —
С а м у э л К о л л и н з. Нынешнее состояние России, изложенное в письме к другу, живущему в Лондоне. М., 1846

Кологривов, 1961 —
И о а н н (К о л о г р и в о в). Очерки по истории русской святости. Брюссель, 1961

Кондаков, 1900 —
К о н д а к о в Н.П. Путешествия по Македонии. СПб., 1900

Кондаков, 1901 —
К о н д а к о в Н.П. Современное положение русской народной иконописи // ПДПИ, т. CXXXIX. СПб., 1901

Кондаков, 1905 —
К о н д а к о в Н.П. Лицевой иконописный подлинник. I. Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. СПб., Изд. Комитета попечительства о русской иконописи, 1905

Кондаков, 1911 —
К о н д а к о в Н.П. Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения. СПб., 1911

Кондаков, 1927 —
К о н д а к о в Н.П. Воспоминания и думы. Прага, 1927

Кондаков, 1931 —
К о н д а к о в Н.П. Русская икона, т. III, ч. 1. Прага, 1931

Королюк, 1971 —
К о р о л ю к В.Д. Русская крестьянская иконопись (Традиция и развитие) // Études balkaniques, 1971, № 3

Кошмал, 1989 —
K o s c h m a l W. Der russische Volksbilderbogen (Von der Religion zum Theater). Slavistsche Beiträge. Bd. 251. München, 1989

Красилин, 1985 —
К р а с и л и н М.М. Обследование памятников изобразительного искусства на территории Латвийской ССР (Древнерусская живопись и ее традиции в XVIII–XX вв.) // Художественное наследие (ВНИИР), № 10. М., 1985

Кэмпфер, 1978 —
K ä m p f e r F. Das russische Hercherbild. Von den Anfängen bis zu Peter dem Grossen. Studien zur entwiklung politischer Ikonographie in byzantinischen Kulturkreis. Bei-

träge zur Kunst des Chritlichen Ostens. Verlag Aurel Bongers Recklinghausen. [a.l.] 1978. Bd. 8

Кэмпфер, 1993 —
К э м п ф е р Ф. Представление о русском христианстве и концепция «Святой Руси» // Тысячелетие введения христианства на Руси. 988–1988. М., ЮНЕСКО — Институт славяноведения и балканистики РАН, 1993

Кюнг, 1982 —
К ю н г Г. Существует ли Бог? Ответ на вопрос Нового времени о Боге. Перев. с нем. [Брюссель], 1982

Кюстин де, 1990 —
М а р к и з д е К ю с т и н. Николаевская Россия. М., 1990

Лазарев, 1970 —
Л а з а р е в В.Н. Русская средневековая живопись. М., 1970

Лазарев, 1971 —
Л а з а р е в В.Н. «Маньера грека» и проблема критской школы // Л а з а р е в В.Н. Византийская живопись. Избр. работы. М., 1971

Лазарев, 1986 —
Л а з а р е в В.Н. История византийской живописи. М., 1986

Ланген, 1990 —
L a n g e n L. Icon-painting in Egypt // Coptic art and culture. Ed. H. Hondelink. Cairo, 1990

Ланн, 1930 —
Л а н н Е. Литературные мистификации. М.–Л., 1930

Ларионов, 1913 —
Выставка иконописных подлинников и лубков, организованная М.Ф. Ларионовым. М., 1913

Лебединский, 1865 —
Л е б е д и н с к и й Я. Меры русского правительства относительно улучшения иконописи в XVII в. // Духовный вестник. Харьков, 1865, сентябрь

Ле Гофф, 1991 —
Л е Г о ф ф Ж. С небес на землю (Перемены в системе ценностных ориентаций на христианском Западе XII–XIII вв.) // Одиссей. Человек в истории. Культурно-антропологическая история сегодня. М., 1991

Ле Гофф, 1992 —
Л е Г о ф ф Ж. Цивилизация средневекового Запада. М., 1992

Лелекова, 1989 —
Л е л е к о в а О.В. Материалы к истории художественной мастерской Кирилло-Белозерского монастыря в XVII–XVIII вв. // Древнерусское искусство. Художественные памятники русского Севера. М., 1989

Леонтьев, 1903 —
Л е о н т ь е в П. Иконопись // Материалы для оценки земель Владимирской губернии. Т. IV. Вязниковский уезд. Вып. III. Промыслы крестьянского населения. Владимир, 1903

Леруа-Ладюри, 1979 —
L e R o y - L a d u r i e E. Carnaval de Romans. P., 1979

Лилеев, 1895 —
Л и л е е в М.И. Из истории раскола на Ветке и в Стародубье XVII–XVIII вв. Вып. 1. Киев, 1895

Лихачев, 1973 —
Л и х а ч е в Д.С. Развитие русской литературы X–XVIII веков. Эпохи и стили. Л., 1973

Лихачев, 1985 —
Л и х а ч е в Д.С. Градозащитная семантика Успенских храмов на Руси // Успенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования. М., 1985

Лихачев, 1982 —
Л и х а ч е в Д.С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Л., 1982

Лихачев, Панченко, Понырко, 1984 —
Л и х а ч е в Д.С., П а н ч е н к о А.М., П о н ы р к о Н.В. Смех в Древней Руси. М., 1984

Лосский, 1991 —
Л о с с к и й Вл. Очерк мистического богословия восточной церкви // Мистическое богословие. Киев, 1991

Лотман, 1976 —
Л о т м а н Ю.М. Художественная природа русских народных картинок // Народная гравюра и фольклор в России XVII–XIX вв. (К 150-летию со дня рождения Д.А. Ровинского.) Материалы научной конференции (1975). М., 1976

Лотман, 1992 (1) —
Л о т м а н Ю.М. Культура и взрыв. М., 1992

Лотман, 1992 (2) —
Л о т м а н Ю.М. Символ в системе культуры // Л о т м а н Ю.М. Избранные статьи, т. 1. Таллин, 1992

Лотман, Успенский, 1977 —
Л о т м а н Ю.М., У с п е н с к и й Б.А. Новые аспекты изучения культуры Древней Руси // Вопросы литературы, 1977, № 3

Лотман, Успенский, 1982 —
Л о т м а н Ю.М., У с п е н с к и й Б.А. Отзвуки концепции «Москва — Третий Рим» в идеологии Петра Первого (К проблеме средневековой традиции в культуре барокко) // Художественный язык средневековья. М., 1982

Лотман, Успенский, 1992 —
Л о т м а н Ю.М., У с п е н с к и й Б.А. Миф — имя — культура // Л о т м а н Ю.М. Избранные статьи, т. 1. Таллин, 1992

Лядов, 1876 —
Л я д о в И.М. Развитие и упадок холуйских ярмарок в Вязниковском уезде // ЕВГСК, т. 1, вып. 2, 1876

Максимов, 1860 —
М а к с и м о в С.В. В дороге (Из путевых записок) // Отечественные записки, 1860, т. 131, июль

Максимов, 1907 —
М а к с и м о в С.В. Бродячая Русь Христа-ради. Т. 1–2. СПб., 1907

Малевич, 1921 —
М а л е в и ч К. К вопросу изобразительного искусства. Витебск, 1921

Малевич, 1922 —
М а л е в и ч К. Бог не скинут: Искусство, церковь, фабрика. Витебск, 1922

Малевич, 1976 —
М а л е в и ч К. Главы из автобиографии художника. Подготовка текста, предисловие и примечания Н. Харджиева // К истории русского авангарда. Stockholm, 1976

Малицкий, 1932 —
М а л и ц к и й Н.В. Древнерусский культ сельскохозяйственных святых по памятникам искусства // Известия ГАИМК, XI, вып. 10. Л., 1932

Маль, 1951 —
M â l e É. L'art religieux de la fin du XVI-e siécle, du XVII-e siècle et du XVIII-e siècle. Études sur l'iconographie aprés le Concile de Trente. Italie–France–Espagne–Flandres. Paris, 1951

Маль, 1958 —
M â l e É. Religious art from the twelfth to the eighteenth century. N.Y., 1958

Малышев, 1965 —
М а л ы ш е в В.И. Новые материалы о протопопе Аввакуме // ТОДРЛ, т. XXI. М.–Л., 1965

Медлин, 1952 —
M e d l i n W.K. Moscow and East Rome. A political Study of relations of church and state in Moscovite Russia. Genve, 1952

Мейер, 1992 —
М е й е р А.А. Религиозный смысл мессианизма // Вопросы философии, 1992, № 7

Мельников, 1863 —
М е л ь н и к о в П.И. Старообрядческие архиереи // Русский вестник, 1863, т. 44, 45

Мельников, 1909 —
М е л ь н и к о в П.И. Аввакум Петрович (Биографическая заметка) // П. И. М е л ь н и к о в. Полн. собр. соч., т. 7. СПб., 1909

Мельников, 1986 —
М е л ь н и к о в П.И. На горах. Кн. 1. М., 1986

Мень, 1980 —
М е н ь А. Таинство, слово и образ. Богослужение Восточной церкви. Брюссель, 1980

Мережковский, 1914 —
М е р е ж к о в с к и й Д.С. Антихрист (Петр и Алексей) // Д. С. М е р е ж к о в с к и й. Полн. собр. соч., т. 4. М., 1914

Мерзлюкин, 1967 —
М е р з л ю к и н А. История иконы Иверской Пресвятой Богородицы. Париж, 1967

Михайлов, 1986 —
М и х а й л о в А.В. Судьба вещей и натюрморт // Вещь в искусстве. Материалы научной конференции (1984). Вып. 17. М., 1986

Михальский, 1989 —
M i c h a l s k i S. Protestaci a sztuka: Spór o obrazy w Europie noworzytnej. W-wa, 1989

Михелис, 1967 —
M i c h e l i s P.A. Byzatine art as religious and didactic art // British Journal of Aesthetics, 1967

Морев, 1904 —
М о р е в И. «Камень веры» митрополита Стефана Яворского, его место среди отечественных противопротестантских сочинений. СПб., 1904

Морозов, Софронова, 1979 —
М о р о з о в А.А., С о ф р о н о в а Л.А. Эмблематика и ее место в искусстве барокко // Славянское барокко. Сб. статей. М., 1979

Мостовский, 1884 —
М о с т о в с к и й М.С. Храм Христа Спасителя в Москве. М., 1884

Муравьев, 1846 —
М у р а в ь е в А.Н. Путешествие по святым местам русским. СПб., 1846, ч. 1

Невский, 1990 —
Н е в с к и й А.А. Будни и праздники старой России. Старобытовой календарь. Л., 1990

Нерадовский, 1914 —
Н е р а д о в с к и й П.И. «Борис и Глеб» из собрания Н.П. Лихачева // Русская икона, сборник. СПб., 1914, № 1

Никитин, 1990 —
Н и к и т и н В. Почитание Богоматери и русская литература // KOINONIA. Серия Института Восточных церквей в Регенсбурге, т. 6. Тысячелетие почитания Пресвятой Богородицы на Руси и в Германии. Мюнхен–Цюрих–Москва, 1990

Николс, 1988 —
N i c o l s R. The Icon and the Mashine in Russia's Religious Renaisance, 1900–1909 // Conference on the Millennium of Christianity in Rus': The Impact of Christianity on the History of the Eastern Slavs. Library of Congress and the Kennan Institute. Washington, D.C., May 27, 1988. [Отдельный оттиск]

Овчинникова, 1964 —
О в ч и н н и к о в а Е.С. Иосиф Владимиров. Трактат об искусстве. [Публикация текста] // Древнерусское искусство, 1964
Олеарий, 1906 —
А д а м О л е а р и й. Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно. СПб., 1906
Онаш, 1981 —
O n a s c h K. Liturgie und Kunst der Ostkirche in Stichworten. Leipzig, 1981
Описание Яковлевского монастыря, 1850 —
Описание ростовского Яковлевского монастыря. М., 1850
Островский, 1987 —
О с т р о в с к и й Г. Захарий Зограф. М., 1987
Острогорский, 1930 —
O s t r o g o r s k y G. Les décisions du Stoglav au sujet de la peinture d'images et les principes de l'iconographie byzantine // Orient et Byzance. Premier recueil a la memoire de Th. Ouspensky. Paris, 1930
Павел, 1885 —
А р х и м а н д р и т П а в е л. Краткие известия о существующих в расколе сектах, об их происхождении, учении и обрядах, о каждой с замечаниями. М., 1885
Панченко, 1973 —
П а н ч е н к о А.М. Русская стихотворная культура XVII в. Л., 1973
Панченко, Успенский, 1973 —
П а н ч е н к о А.М., У с п е н с к и й Б.А. Иван Грозный и Петр Великий: Концепция первого монарха // ТОДРЛ, т. XXXVII. Л., 1983
Патерик, 1702 —
Патерик Киево-Печерский. Киев, 1702
Пекарский, 1865 —
П е к а р с к и й П.П. Материалы для истории иконописания в России. [Отдельный оттиск]. [СПб., 1865]
Перштейн, 1876 —
И о а н н П е р ш т е й н. Донесение о Московии. М., 1876
Петерсон, 1971 —
P e t e r s o n Th.G. The Survival of Byzantinism in 18th Century Greek Painting // Allen Memorial Art Museum. Bulletin, vol. XXIX, 1971, № 1
Петковић, 1965 —
П е т к о в и ч С. Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије. 1557–1614. Нови Сад, 1965
Петров, 1866 —
П е т р о в П.Н. Сборник материалов для Императорской Академии художеств за сто лет ее существования. Часть 3. СПб., 1866
Петров, 1902 —
П е т р о в Н.И. Коллекция старообрядческих икон и других священных предметов из Стародубья, собранная В.Н. Фальковским // Труды Киевской духовной академии, 1902, янв.
Петров, 1911 —
П е т р о в Н.И. Один из способов похищения древних икон путем подмена их позднейшими копиями // Искусство. Киев, 1911, № 11
Пирсол, Солтер, 1973 —
D. P e a r s a l l, E. S a l t e r. Landscapes and Seasons of the Medieval World. Toronto, Buffalo, 1973
Писарев, 1904 —
П и с а р е в Н. Домашний быт русских патриархов. Казань, 1904. Репринт. М., 1991
Побединская, Уханова, 1985 —
П о б е д и н с к а я А.Г., У х а н о в а И.Н. Произведения мстерских художников М.И. Дикарева и О.С. Чирикова в собрании Эрмитажа // Культура и искусство России XIX века. Новые материалы и исследования. Сб. статей. Л., 1985
Покровский, 1895 —
П о к р о в с к и й Н.В. Сийский иконописный подлинник. Вып. 2. М., 1895
Покровский, 1899 —
П о к р о в с к и й Н.В. Лицевой иконописный подлинник и его значение для современного церковного искусства // ПДПИ, CXXXIV. СПб., 1899
Покровский, 1900 —
П о к р о в с к и й Н.В. Очерки памятников христианской иконографии и искусства. СПб., 1900
Попа, 1966 —
P o p a Th. Considération générale sur la peinture postbyzantine en Albanie // Communauté et diversité de l'art des pays balkaniques (XVI-e siècle debut du XVIII-e siècle). 1-er Congrés international des études balkaniques et sudest européennes. Sofia, 1966
Порфирий, 1868 —
Ерминия, или Наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфиотом. 1701–1733 годы. Публ. Порфирия, епископа Чигиринского. Киев, 1868
Порфирий, 1884 —
Е п и с к о п П о р ф и р и й (У с п е н с к и й). Зографическая летопись Афона и мое суждение о тамошней иконописи // ЧОЛДП, 1884, № 3
Порфирий, 1892 —
П о р ф и р и й У с п е н с к и й. Восток христианский. История Афона. Ч. III. Афон монашеский. Отд. 2. СПб., 1892
Поселянин, 1905 —
П о с е л я н и н Е. Русская церковь и русские подвижники 18-го века. М., 1905
Поселянин, 1909 —
П о с е л я н и н Е. (П о г о ж е в Е.Н.).

Богоматерь. Полное иллюстрированное описание Ее земной жизни и посвященных Ее имени чудотворных икон. Прилож. к журн. «Русский Паломник». Кн. 1–4. 1909

Поспелов, 1990 —
П о с п е л о в Г.Г. «Бубновый валет»: Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М., 1990

Постников, 1890 —
Залы 5-я и 6-я археологической выставки, устроенной Императорским Московским археологическим обществом в память своего первого двадцатипятилетия. Собрание церковных древностей Н.М. Постникова. М., 1890

Принцева, 1986 —
П р и н ц е в а М.Н. К вопросу об изучении старообрядческого медного литья в музейных собраниях // Научно-атеистические исследования в музеях. Сб. статей. Л., 1986

Прокофьев, 1983 —
П р о к о ф ь е в В.Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (К проблеме примитива в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. Сб. статей. М., 1983

Пропп, 1973 —
П р о п п В.Я. Змееборство Георгия в свете фольклора // Фольклор и этнография русского Севера. Л., 1973

Прохоров, 1914 —
П р о х о р о в С.М. Об иконописании и его технике // Светильник, 1914, № 1

Пругавин, 1893 —
П р у г а в и н А. Книгоноши и офени (Встречи, наблюдения и исследования) // Северный вестник, 1893, № 4

Пустозерская проза, 1989 —
Пустозерская проза: Протопоп Аввакум. Инок Епифаний. Поп Лазарь. Дьякон Федор. Сост. и комментарии: М.Б. Плюханова. М., 1989

Ревзин, 1962 —
Р е в з и н И.И. К семиотическому анализу «тайных языков» // Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. АН СССР, 1962

Рестль, 1967 —
R e s t l e M. Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien. Vol. 1. Recklinghansen Bongers, 1967

Ровинский, 1881–1893 —
Р о в и н с к и й Д.А. Русские народные картинки. Кн. 1–5, и Атлас, вып. 1–7. СПб., 1881–1893

Ровинский, 1900 —
Р о в и н с к и й Д.А. Русские народные картинки. Под ред. Н.П. Собко. СПб., 1900

Ровинский, 1903 —
Р о в и н с к и й Д.А. Обозрение иконописания в России до конца XVII в. СПб., 1903

Рождественский, 1900 —
Р о ж д е с т в е н с к и й Н. О значении киевского Владимирского собора в русском религиозном искусстве. М., 1900

Ростовский, 1855 —
Д и м и т р и й Р о с т о в с к и й. Розыск о раскольнической брынской вере. М., 1855

Рудакова, 1976 —
Р у д а к о в а И.И. Литографская мастерская И.А. Голышева во Мстере // Народная гравюра и фольклор в России XVII–XIX вв. (К 150-летию со дня рождения Д.А. Ровинского.) Материалы научной конференции (1975). М., 1976

Рущинский, 1871 —
Р у щ и н с к и й Л.П. Религиозный быт русских по сведениям иностранных писателей XVI и XVII вв. М., 1871

Рябушинский, 1994 —
Р я б у ш и н с к и й В.П. Старообрядчество и русское религиозное чувство. Москва–Иерусалим, 1994

Сазонова, 1991 —
С а з о н о в а Л.И. Поэзия русского барокко (вторая половина XVII – начало XVIII в.). М., 1991

Сапожников, 1891 —
С а п о ж н и к о в Д.И. Самосожжение в русском расколе. М., 1891

Сарабьянов, 1993 —
С а р а б ь я н о в В. Иконографическое содержание заказных икон митрополита Макария // Вопросы искусствознания, 1993, № 4

Семеновский, 1939 —
С е м е н о в с к и й Д. Мстера. М., 1939

Симаков, 1882 —
С и м а к о в Н. Русский орнамент в старинных образцах художественно-промышленного производства. СПб., 1882

Симони, 1906 —
С и м о н и П.К. К истории обихода книгописца, переплетчика и иконного писца. Вып. 1. СПб., 1906

Симони, 1907 —
С и м о н и П. О книжной торговле и типах торговцев на старом Апраксином рынке. В.В. Холмушин // Старые годы, 1907, апрель–июнь

Синицын, 1895 —
С и н и ц ы н П.В. Преображенское и окружающие его места, их прошлое и настоящее. М., 1895

Синицын, 1896 —
С и н и ц ы н П.В. Никольский единоверческий мужской монастырь в Москве, что в Преображенском. М., 1896

Сказание, 1909 —
Сказание о явлении и чудесах Феодоровской иконы Богоматери. Подг. текста и предисловие И. Баженова // Вестник археологии и истории, издаваемый Имп. Археологическим институтом. Вып. XIX. СПб., 1909

Скопин, 1989 —
Скопин В.В. Иконописцы на Соловках в XVI – середине XVIII в. // Древнерусское искусство. Художественные памятники русского севера. М., 1989

Скрайн, 1978 —
Skrine P.H. The Baroque: Literature and Culture in Seventeenth Century Europe. L., 1978

Смирнов, 1909 —
Смирнов П.С. Споры и разделения в русском расколе в первой четверти XVIII в. СПб., 1909

Смирнов, 1913 —
Смирнов С. Древнерусский духовник. М., 1913

Смирнов, 1979 —
Смирнов И.П. О подделках А.И. Сулакадзевым древнерусских памятников (Место мистификации в истории) // ТОДРЛ, т. XXXIV, 1979

Смирнов, 1991 —
Смирнов И.П. О древнерусской культуре, русской национальной специфике и логике истории. Вена, 1991

Снегаров, 1944 —
Снегаров Ив. Кратка история на съвременните православни църкви. Т. 1. София, 1944

Снегирев, 1848 —
Снегирев И.М. О значении отечественной иконописи. Письма к графу А.С. Уварову. СПб., 1848

Снессорева, 1891 —
Снессорева С. Земная жизнь Пресвятой Богородицы и описание святых чудотворных Ее икон, чтимых Православной Церковью, на основании Священного Писания и церковных преданий, с изображениями в тексте праздников и икон Божией Матери. СПб., 1891

Соловьев, 1966 —
Соловьев В.С. О расколе в русском народе и обществе // В.С. Соловьев. Полн. собр. соч., т. 3. Брюссель, 1966

Соловьев, 1969 —
Соловьев В.С. Русская идея // В.С. Соловьев. Полн. собр. соч., т. 11. Брюссель, 1969

Соловьев, 1988 —
Соловьев С.М. История России с древнейших времен, т. 4. // С.М. Соловьев. Сочинения. Кн. II. М., 1988

Соснин, 1833 —
Соснин Д. О святых чудотворных иконах в церкви христианской. СПб., 1833

Софронова, 1983 —
Софронова Л.А. Проблемы художественного примитива на польской сцене XVII–XVIII вв. // Советское славяноведение, 1983, № 3

Софронова, 1994 —
Софронова Л.А. Несколько замечаний о символе барокко (в печати)

Старообрядческий календарь, 1963 —
Старообрядческий календарь на 1963 г. М., 1963

Старческие советы, 1913 —
Старческие советы некоторых отечественных подвижников благочестия XVIII–XIX вв. М., 1913

Стасов, 1872–1887 —
Стасов В. Русский народный орнамент. СПб., 1872–1887

Стебницкий, 1863 —
Стебницкий М. С людьми древлего благочестия. СПб., 1863

Стерлигова, 1994 —
Стерлигова И.А. О литургическом смысле драгоценного убора русской иконы // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. Сб. статей. Сост.: А.М. Лидов. С.-Петербург, 1994

Стоглав, 1985 —
Стоглав // Российское законодательство X–XX веков. Т. 2. Законодательство периода образования и укрепления Русского централизованного государства. М., 1985

Стоялович, 1988 —
Стоялович Л.Н. Зеркало как семиотическая, гносеологическая и аксиологическая модель // Труды по знаковым системам, № 22. Тарту, 1988

Тананаева, 1978 —
Тананаева Л.И. Польский портрет XVII–XVIII веков (К вопросу о «примитивных» формах в искусстве Нового времени) // Сов. искусствознание' 77. М., 1978. Вып. 1

Тананаева, 1979 —
Тананаева Л.И. Сарматский портрет. М., 1979

Тананаева, 1981 —
Тананаева Л.И. Портретные формы в Польше и России в XVII веке. Некоторые связи и параллели // Сов. искусствознание' 81. М., 1981. Вып. 1

Тананаева, 1992 —
Тананаева Л.И. Пражский художественный центр на рубеже XVI–XVII вв. и развитие искусства в Восточной Европе. Дисс. докт. искусствоведения. М., 1992

Тарасов, 1990 —
Тарасов О.Ю. Русские иконы XVIII –

начала XX в. на Балканах // Сов. славяноведение, 1990, № 3

Тарасов, 1994 —
Тарасов О.Ю. Икона в творчестве К. Малевича // История культуры и поэтика. М., 1994

Твининг, 1885 —
Twining L. Symbols and Emblems of Early and Medieval Christian Art. L., 1885

Тихомиров, 1992 —
Тихомиров Л.А. Монархическая государственность. СПб., 1905. Репринт. СПб., 1992

Тихонравов, 1857 —
Тихонравов К. Владимирский сборник. Материалы для статистики, этнографии, истории и археологии Владимирской губернии. М., 1857

Толстая, 1990 —
Tolstaia S. The worschipping of saints and its transformation in slavic folk belief // Traditional folk belief today. Tartu, 1990

Толстой, 1976 —
Толстой Н.И. Из заметок по славянской демонологии. 2. Каков облик дьявольский? // Народная гравюра и фольклор в России XVII–XIX вв. (К 150-летию со дня рождения Д.А. Ровинского.) Материалы научной конференции (1975). М., 1976

Толстой, 1991 —
Толстой М.В. История русской церкви. (Рассказы из истории Русской церкви.) Изд. Спасо-Преображенского Валаамского монастыря, 1991

Топоров, 1979 —
Топоров В.Н. Об одном классе символических текстов // Balkano–Balto–Slavica. М., 1979

Топоров, 1983 —
Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983

Топоров, 1987 —
Топоров В.Н. Об одном архаичном индоевропейском элементе в древнерусской духовной культуре — *svęt // Языки культуры и проблемы переводимости. М., 1987

Топоров, 1988 —
Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988

Топоров, 1994 —
Топоров В.Н. Святые и святость в русской духовной культуре. Т. 1 (X – начало XIII в.). Т. 2 (XIII – начало XVIII в.). М. (в печати)

Тренев, 1901 —
Тренев Д.К. Иконы царского изографа Симона Ушакова в московском Новодевичьем монастыре. М., 1901

Тренев, 1903 —
Тренев Д.К. Иконопись мстерцев. М., 1901

Тренев, 1910 —
Тренев Д.К. О русской иконописи. По поводу вопроса о ней в Государственной Думе. М., 1910

Трохимовский, 1866 —
Трохимовский Н.А. Офени // Русский вестник, 1866, т. 63, июнь

Трубецкой, 1965 —
Трубецкой Е. Умозрение в красках. Париж, 1965

Турчин, 1993 —
Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М., МГУ, 1993

Тэрнер, 1983 —
Тэрнер В. Символ и ритуал. М., 1983

Уолтер, 1982 —
Walter Ch. Art and Ritual of the Byzantine Church. London, 1982

Успенский Б., 1982 —
Успенский Б.А. Филологические разыскания в области славянских древностей. (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского.) М., 1982

Успенский Б., 1985 —
Успенский Б.А. Антиповедение в культуре Древней Руси // Проблемы изучения культурного наследия. М., 1985

Успенский Б., 1987 —
Успенский Б.А. О семиотике иконы // Символ. Париж, 1987, декабрь, № 18

Успенский Б., 1991 —
Успенский Б.А. Царь и патриарх: харизма власти в России (Византийская модель и ее русское переосмысление) // XVIII Международный конгресс византинистов 8–15 августа 1991 г. Резюме сообщений. М., 1991

Успенский Д., 1906 —
Успенский Д. Народные верования в церковной живописи. СПб., 1906

Успенский Л., 1989 —
Успенский Л.А. Богословие иконы православной церкви. Париж–Москва, 1989

Успенский, Лосский, 1952 —
Ouspensky L., Lossky V. The Meaning of Icons. Boston, 1952

Успенский Н., 1970 —
Успенский Н.Д. Спасающие и освящающие действия Божии через Святого Духа в богослужении и таинствах // Богословские труды. М., 1970, № 5

Учебная иконописная мастерская, 1909 —
Учебная иконописная мастерская Высочайше учрежденного Комитета попечительства о русской иконописи в слободе Борисовке Курской губернии Грайворонского уезда. Харьков, 1909

Ушаков, 1906 —
Ушаков Н.Н. Исторические сведения об иконописании и иконописцах Владимирской губернии. Владимир, 1906
Ушаков, 1908 —
Ушаков Н.Н. Реставрация Крестовоздвиженского храма в селе Палехе Вязниковского уезда // ТВУАК, кн. 10, 1908

Февр, 1991 —
Февр Л. Бои за историю. М., 1991
Федотов, 1990 —
Федотов Г.П. Святые Древней Руси. М., 1990
Федотов, 1991 (1) —
Федотов Г.П. Стихи духовные. (Русская народная вера по духовным стихам.) М., 1991
Федотов, 1991 (2) —
Федотов Г.П. Трагедия древнерусской святости // Федотов Г.П. Судьба и грехи России. Т. 1–2. СПб., 1991
Филарет, 1836 —
Филарет. Ответ на вопросы глаголемого старообрядца по случаю беседы о Стоглавом соборе // ХЧ, 1836, т. 1
Филарет, 1887 —
Собрание мнений и отзывов Филарета, митрополита Московского и Коломенского, по учебным и церковно-государственным вопросам. Том дополнительный. СПб., 1887
Филарет, 1903 —
Полное собрание резолюций Филарета, митрополита Московского. Под ред. В.С. Маркова. М., 1903
Филимонов, 1863 —
Филимонов Г.Д. Палех // День, 1863, № 34–35
Филимонов, 1874 —
Сводный иконописный подлинник XVIII в. по списку Г.Д. Филимонова. М., 1874
Филимонов, 1875 —
Филимонов Г.Д. Иконные портреты русских царей // Вестник Общества древнерусского искусства при Московском Публичном музее. М., 1875, № 6
Флайер, 1994 —
Флайер М.С. Церковь Спаса на Крови. Замысел — Воплощение — Осмысление // Иерусалим в русской культуре. Сб. статей. Сост.: А. Баталов, А. Лидов. М., 1994
Флоренский, 1914 —
Флоренский П. Столп и утверждение истины. М., 1914
Флоренский, 1916 —
Флоренский П. Около Хомякова (критические заметки). Сергиев Посад, 1916
Флоренский, 1971 —
Флоренский П. Symbolarium (словарь символов) // Труды по знаковым системам, № 5. Тарту, 1971
Флоренский, 1985 —
Флоренский П. Иконостас // П. Флоренский. У водоразделов мысли. Т. 1. Статьи по искусству. Париж, 1985
Флоровский, 1981 —
Флоровский Г. Пути русского богословия. Париж, 1981
Фомичева, 1986 —
Фомичева И.С. «Tromp l'œl» — «обманка» // Вещь в искусстве. Материалы научной конференции (1984). Вып. XVII. М., 1986
Форссман, 1956 —
Forssman E. Säul und ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchen und Vorlagssblättern des 16. und 17. Jahrhunderts. Stockholm, 1956
Фуко, 1991 —
Фуко М. Герменевтика субъекта // Социо-Логос: Социология, антропология, метафизика. Вып. 1. Общество и сферы смысла. М., 1991
Фуко, 1994 —
Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб., 1994

Хадзидакис, 1966 —
Chatzidakis M. Considération sur la peinture postbyzantine en Grece // Communauté et diversité de l'art des pays balkaniques (XVI-e siécle — debut du XVIII-e siécle). 1-er Congrés international des études balkaniques et sudest européennes. Sofia, 1966
Хадзидакис, 1976 —
Chatzidakis M. Études sur la peinture postbyzantine. London, 1976
Харизоменов, 1882 —
Харизоменов С.А. Промыслы Владимирской губернии. Вып. III. М., 1882
Хаузер, 1956 —
Hauser A. La modernite du seizieme siècle. Paris, 1956
Хёйзинга, 1988 —
Хёйзинга Й. Осень средневековья. М., 1988
Хёпель, 1987 —
Höpel J. Emblem und Sinnbild: Vom Kunstbuch zum Erbauungsbuch. Frankfurt, 1987
Хлодовский, 1978 —
Хлодовский Р.И. О Ренессансе, маньеризме и конце эпохи Возрождения в литературах Западной Европы // Типология и периодизация культуры Возрождения. М., 1978
Хоружий, 1991 —
Хоружий С.С. Философский процесс в России как встреча философии и православия // Вопросы философии, 1991, № 5

Шафранов, 1893 —
Шафранов П.А. Выгорецкое старообрядческое общежительство в конце XVIII и первой половине XIX столетия // Русское богатство, 1893, № 10

Шевченко, 1913 —
Шевченко А. Неопримитивизм. Его теория. Его возможности. Его достижения. М., 1913

Шедер, 1957 —
Schaeder H. Moskau das dritte Rom. Studien zur Geschichte der politischen Theorien in der slawischen Welt (1929). Darmstadt, 1957

Ширмен, 1970 —
Shearman J. Manieryzm. [Перев. с англ.] W-wa, 1970

Шишманов, 1891 —
Шишманов Ив. Стари пътувания през България // Сборник за народни умотворения. Наука и книжнина. Кн. IV. София, 1891

Шнайдер, 1993 —
Schneider C. Ikonostase. Darstellung der Bilderwand einer russischen Kirche auf einer Ikone des Ikonen-Museums Recklinghausen. Mit einem einführenden Aufsatz von Galina Sidorenko. Recklinghausen. 1993. Band I.

Штукенберг, 1858 —
Штукенберг И.Ф. Статистические труды. СПб., 1858

Щенникова, 1985 —
Щенникова Л.А. Иконостас Дмитриевского придела Успенского собора и «антикварная» реставрация начала XX века // Успенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования. М., 1985

Щукин, 1912 —
Щукин П.И. Воспоминания. Ч. III. М., 1912

Эванс, 1952 —
Evans J. Art in Medieval France, 987–1498. London, 1952

Эгберт, 1967 —
Egbert V.W. The Medieval Artist at Work. Princeton, 1967

Юль, 1900 —
Юль Ю. Записки датского посланника при Петре Великом (1709–1711). М., 1900

Якобсон, 1987 —
Якобсон Р.О. О художественном реализме // Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М., 1987

Яковлев, 1888 —
Яковлев Г. Извещение праведное о расколе беспоповщины // Братское слово, 1888, т. 1, № 3–9

Яцимирский, 1907 —
Яцимирский А.И. Из области старинной символики в русской иконографии // Старые годы, 1907, октябрь

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Краткие биографические сведения даются выборочно.
Имена иконописцев выделены курсивом.

А

Аввакум Петрович (1620/1621–1682), протопоп, один из главных учителей старообрядчества, писатель 89, 105, 134, 148, 466, 468
Авгарь, по прозвищу Уккама (ок. 13–50), властитель Осроенского царства в Эдессе 54
Аверинцев С.С. 44, 51, 86, 108, 128, 349, 384, 433, 447, 449, 459
Авив (ум. 322), св. мученик 74, 169
Авраамий (Болгарский, ум. 1229), св. мученик 311, 379
Авраамий Галицкий (Чухломской) (ум. 1375), ученик Сергия Радонежского, святой 63, 67, 68
Агафья, святая 407
Адарюков В.Я. 80, 459
Адриан Пошехонский (ум. 1550), иконописец, святой 65, 130, 133
Адрианова-Перетц В.П. 458
Акепсим, святой 350, 355
Акимов-Сорокин Игнатий (конец XIX в.), основатель деревенской литографии во Владимирской области 429
Александр I Павлович (1777–1825), император (с 1801) 107, 235, 421
Александр II Николаевич (1818–1881), император (с 1855) 235, 244, 273, 312, 350, 367, 368, 369
Александр III Александрович (1845–1894), император (с 1881) 25, 44, 184, 188, 236, 238, 244, 248, 251, 270, 271, 312, 318, 368, 386
Александр Невский (1220–1263), великий князь Владимирский, святой 240, 271, 287, 311, 312, 318, 357, 361, 379, 386
Александр Свирский (ум. 1641), святой 79, 240
Алексеев Александр (упом. в начале XVII в.), иконописец 160
Алексей Михайлович (1629–1676), царь (с 1645) 21, 34, 39, 77, 81, 86, 96, 100, 101, 103, 108, 109, 139, 148, 204, 206, 214, 221, 222, 241, 243, 244, 247, 249, 252, 270, 304, 305, 312, 338, 357, 360, 365, 367, 374, 384, 386, 395
Алексей, царевич (1654–1670), сын царя Алексея Михайловича 367
Алексий (ум. 1267), митрополит Московский, святой 24, 99, 188, 244
Алексий, человек Божий (ум. 411), святой 52
Алимпий (или *Алипий*) (ум. ок. 1114), первый известный по имени русский иконописец, инок Киево-Печерского монастыря, святой 130, 138, 139
Алоизий, святой 240
Альциат А. 347, 348, 356
Ананьева Т.А. 458
Анастасия, святая 305
Анатолий (Мартыновский, 1793–1872), архиепископ Бессарабский, духовный писатель 47, 361, 459
Андреев Кузьма 115
Андрей Боголюбский (ок. 1110–1174), великий князь Владимирский, святой 311, 379, 385, 386
Андрей Денисов Вторушин (1674–1730), основатель и первый настоятель Выговского старообрядческого общежительства, писатель 34, 127, 128, 136, 350, 368, 381
Аникст А.А. 293, 459
Анисимов Александр Иванович (1877–1932), историк искусства 213, 459
Анна Иоанновна (1693–1740), императрица (с 1730) 224
Анна Кашинская (ум. 1338), княгиня, святая 241, 242, 252
Антипа (ум. ок. 68), епископ Пергамский, священномученик 74
Антоний Падуанский (1195–1231), святой, последователь Франциска Ассизского 305
Антоний Печерский (ум. 1073), основатель Киево-Печерской лавры, святой 190
Антоний Римлянин (1067–1147), святой 403
Антония Кашинская 52
Антонова В.И. 367, 384, 391, 401, 403, 458
Антоновский Александр (упом. 1906–1907), ученик Мстерской учебно-иконописной мастерской Комитета попечительства о русской иконописи 288
Аракчеев Алексей Андреевич (1769–1834), государственный деятель 235
Арефьев Стефан (упом. 1615), иконописец Оружейной палаты 417
Арсений 160, 459
Арсений IV Шакобента (XVIII в.), сербский патриарх 220
Артамонов А.Н. 312
Артемий Веркольский (1520–1532), святой 51
Артемьев Иван (XIX в.), иконописец из Мстеры 198
Артемьев Федор, священник 216

Архангельский В. 29, 30, 82, 201, 459
Архиповский М. (упом. 1833), иконописец из Палеха 403
Арьес Ф. 41, 153, 459
Афанасий, иконописец, святой 130
Афанасий, монах 53
Афанасий (упом. 1904), старовер 146
Афанасий Афонский (ум. 1000), святой 305
Афанасий (Любимов), архиепископ Холмогорский 231
Афанасьев Иван (упом. 1814), иконописец из Холуя 310, 311, 312, 318, 320, 328, 336, 357, 361, 372, 379, 386

Б

Бавыкин Филипп Елисеевич 122
Баженов И. 469
Баканов И.М., иконописец, преподаватель Палехской учебно-иконописной мастерской Комитета попечительства о русской иконописи 280, 283, 284, 387
Бакушинский Анатолий Васильевич (1883–1939), историк искусства 184, 459
Балабанов К. 164, 460
Балякин Иван (рубеж XVIII–XIX вв.), иконописец из Палеха 168
Балякин Илья (упом. 1769), иконописец из Палеха 168, 310
Баранов Павел Дмитриевич (упом. 1873), иконописец из Холуя 183, 184
Барсков Я.Л. 90, 96, 108, 356, 459
Барсов Елпидифор Васильевич (1836– 1917), фольклорист, историк литературы 72, 88, 122, 124, 148, 460
Барсуков С.Г. 96, 320, 407, 460
Бассано Якопо (ок. 1517–1529), итальянский художник 305
Баталов А. 460, 471
Батас Ф. (XVI в.), греческий иконописец 305
Бахрушин Алексей Александрович (1865–1929), театральный деятель, коллекционер 439
Бахтин Михаил Михайлович (1895–1975), литературовед, теоретик искусства 330, 459
Безмин Иван, живописец Оружейной палаты 365
Безобразов Владимир Павлович (1828–1889), экономист, публицист 19, 24, 32, 160, 166, 176, 193, 194, 206, 208, 211, 212, 236, 295, 449, 459
Бек Г. 7, 461
Бекенева Н.Г. 458
Белоброва О.А. 93, 461
Белоусов Василий Васильевич, иконописец из Палеха 184, 251
Белоусов Василий Евграфович (середина – вторая половина XIX в.), иконописец из Палеха, владелец мастерской 184, 249, 251
Белоусов Иван Васильевич (вторая половина XIX в.), иконописец из Палеха 184, 251
Белоусов Николай Федорович (конец XIX – начало XX в.), иконописец из Палеха 300
Белусовых иконописная мастерская, в Палехе 168, 172, 175, 248
Беляев (XVIII в.), иконописец из Палеха 168
Бендеманн Эдуард (1811–1889), немецкий художник 295
Бенуа Александр Николаевич (1870–1960), художник, историк искусства 236, 350, 443, 459
Бердяев Николай Александрович (1874–1948), религиозный философ 237, 239, 459
Бессонов И., историк искусства 278, 279, 417, 423, 460
Биллингтон Дж. 31, 454, 460
Благовещенский Николай Александрович (1837–1889), писатель 460
Блинничев Михаил Викторович (начало XX в.), иконописец из Холуя 256, 443
Богатырев П.Г. 193, 208, 212, 292, 293, 433, 460
Богданов Д.И. (начало XX в.), иконописец, реставратор 270
Богомолов П.Г., художник 409
Богоявленский Сергей Константинович (1872–1947), историк, архивист 203, 214, 460
Божков А. 29, 460
Большаков Сергей Тихонович (1842–1906), торговец рукописями, старопечатными книгами и иконами, собиратель 38, 134, 136, 137, 141, 145, 283, 284, 460
Бонакер, владелец фабрики по производству печатных икон на жести 254, 255, 256, 260, 261,
Борин В. 360, 460
Борис (ум. 1015), князь, св. мученик 51, 275, 277
Бороздин Семен (*Семейка*, упом. 1601), «строгановский» иконописец 417
Борромейский Карл, святой 240
Борромео Федерико, кардинал, автор трактата «О священной живописи» (Милан, 1625) 394
Браниус Т. 392, 460
Брейгель, Ян Старший (1568–1625), голландский художник 296
Бродель Фернан (1902–1985), французский историк 14, 29, 207, 460
Бронин Захарий (упом. 1823), иконописец из Палеха 403
Бруин Корнелий де (1652–1727), голландский художник, этнограф и писатель, автор описания путешествия в Московию 38, 41, 460
Брюхов (середина XVIII в.), иконописец из Палеха 168
Брягин Е.И., иконописец, реставратор 169, 213
Брянчанинов Дмитрий Александрович (Игнатий, 1807–1867), епископ Кавказский и Черноморский, святой 40, 460

Бугро Адольф Вильям (1825–1905), французский художник 246
Булгаков Сергей Николаевич (1871–1944), религиозный философ 7, 443, 460
Бусева-Давыдова И.Л. 323, 460
Буске Жак, историк искусства 297
Буслаев Федор Иванович (1818–1897), филолог, историк искусства 23, 163, 299, 314, 315, 387, 392, 460
Бутовский Виктор Иванович (1815–1881), директор Строгановского училища технического рисования 296, 460
Буторин Никита (рубеж XVIII–XIX вв.), иконописец из Палеха 168
Буторин Никифор (середина XVIII в.), иконописец из Палеха 168
Бутурлин Иван 159
Бухау Даниэль фон (1546–1608), посол в Москве императоров Максимилиана II и Рудольфа II, автор записок о Московии 200, 460
Былинин В.К. 104, 460
Бычков В.В. 80, 97, 460
Бялостоцкий Я., польский историк искусства 293, 301, 356, 391, 460

В

Вазари Джорджо (1511–1574), итальянский живописец, историк искусства 313
Вакуров Никита (рубеж XVIII–XIX вв.), иконописец из Палеха 168
Варвара (ум. ок. 306), св. великомученица 74
Варварин И.А., палехский иконописец и преподаватель учебно-иконописной мастерской Комитета попечительства о русской иконописи в Палехе 282
Варкоч Николай, австрийский дипломат, приезжавший в Москву в 1589, 1593 и 1594 гг., автор описаний путешествий 28, 460
Василий, священник из Холуя 231
Василий Блаженный (1469–1552 или 1557), московский юродивый 25, 244
Василий Великий (ок. 330–379), архиепископ Кесарийский, отец церкви 47, 134, 168, 169, 179, 336, 361, 380, 460
Василий II (957–1052), византийский император из Македонской династии (с 976) 429
Василий Георгиевич, князь Костромской 58
Василий (ум. или в 1295, или между 1356 и 1378), епископ Муромский и Рязанский, святой 65, 68, 90
Василий Мангазейский (ум. 1602), святой 57
Василий Новый, святой 114
Васильев Василий Павлович, священник, магистр богословия 240, 460
Васильев Иван (XVIII в.), старообрядческий писатель 92
Васильев Кузьма, иконописец-старинщик 216
Васильев Михаил (упом. 1751), офеня, торговец иконами 226
Васильев Павел, купец 176
Васильев Феодосий (ум. 1711), основатель секты федосеевцев, учитель беспоповщины 118, 124
Васнецов Виктор Михайлович (1848–1926), художник 205, 263, 273, 276, 279, 280, 296
Вацкова Е. 363, 391, 460
Введенский С.В. 206, 207, 460
Вебер Макс (1864–1920), немецкий социолог, историк, экономист 106, 128, 460
Вейгель 295
Векверт А. 391, 460
Велижанина Н.Г. 202, 230, 460
Вениамин (Румовский-Краснопевков Василий, 1738–1811), архиепископ 373, 374, 461
Веронезе Паоло (1528–1588), итальянский художник 220
Вздорнов Г.И. 17, 170, 184, 186, 213, 248, 414, 415, 458, 459, 461
Виклиф Джон (ок. 1330–1384), 120
Виктор Критянин (XVII в.), греческий иконописец 380, 381
Вилинбахов Г.В. 358, 461
Вилламо Х., финский коллекционер икон 360, 438
Виппер Борис Робертович (1888–1967), историк искусства 292, 294, 305, 461
Висковатый Иван Михайлович (ум. 1570), думный дьяк, дипломат, с 1561 — хранитель государственной печати 12, 146, 299
Виталий, инок, старовер 368
Витовтов Федор, дьяк 158
Владимир Святославич (ум. 1015), князь Новгородский (с 969), великий князь Киевский (с 980), святой, равноапостольный 129, 188
Власий, святой 169
Волков (рубеж XVIII–XIX вв.), иконописец из Палеха 168
Волошин Максимилиан Александрович (1877–1932), поэт, художник, критик 443, 444, 461
Вомперский В.П. 394, 461
Вонифатий (ум. 290), св. мученик 74
Вонифатий (Виноградский Дамиан Федорович, 1786–1871), подвижник, игумен Феофаниевского скита в Киеве 52
Вышеславцев Борис Петрович (1877–1954), религиозный философ 372, 461

Г

Гаврилов Афанасий, крестьянин 56
Гагарин Григорий Григорьевич (1810–1893), вице-президент Академии художеств, художник, археолог 268, 296, 461
Ганс Датский (XVI в.), автор описания путешествия в Москву 25, 28, 41, 461
Гаридис М. 436, 461
Гарэн Э., итальянский философ 314, 461
Гебхарт Эдуард Карл Франц фон (1838–1925), немецкий художник 295
Геннадий, иеромонах 56

Геннадий Схоларий, патриарх Константинопольский (1453–1459) 82
Георгиевский Василий Тимофеевич (1861–1923), историк искусства, уполномоченный Комитета попечительства о русской иконописи 70, 165, 167, 170, 175, 176, 179, 184, 194, 199, 245, 253, 262, 272, 273, 281, 287, 332, 392, 418, 461
Георгий Всеволодович (1187 или 1189–1238), великий князь Владимирский 311, 379, 385, 386
Георгий Новый (ум. 1515), св. мученик 151
Георгий Победоносец, св. великомученик 50, 52, 96, 151, 168, 169, 234, 358, 360, 379, 386, 425, 435
Герасимов Константин, иконописец 182
Герберштейн Сигизмунд (1486–1566), барон, немецкий дипломат и путешественник, автор «Записок о московских делах» 24, 38, 461
Герман, монах 53
Гермоген, патриарх (1606–1612), святой 241, 242
Гёте Иоганн Вольфганг (1749–1832), немецкий писатель, мыслитель 159
Гильфердинг Александр Федорович (1831–1872), историк-славист, фольклорист, публицист 30, 31, 461
Глеб (ум. 1015), св. мученик 275, 277, 311, 361, 373, 379, 385, 386
Голенкина А.Р., художница 453
Голицын Василий Васильевич (1643–1714), государственный деятель 328, 350, 360
Головин Н.Г. 200
Головкин Михаил, граф 182
Голубинский Евгений Евстигнеевич (1834–1912), историк церкви, профессор Московской духовной академии 57, 83, 221, 240, 253, 461
Голынец Г. 163, 461
Голышев Григорий (упом. 1718), иконописец из Мстеры 160
Голышев Иван Александрович (1838–1896), крестьянин-археолог, основатель литографии в Мстере 160, 166, 168, 171, 172, 177, 179, 196, 199, 201, 205, 206, 208, 209, 262, 271, 272, 294, 354, 427, 428, 429, 433, 461, 462
Гольдберг А.Л. 10, 461
Гомбрих Э., историк искусства 347, 380, 386, 462
Гонзага Винченцо (ум. 1627), герцог Мантуанский 139
Гончарова Наталия Сергеевна (1881–1962), художница 438, 440, 442, 443, 444
Городцев П. 462
Грабар Андрей Николаевич, французский историк искусства, византинист 286, 361, 367, 369, 462
Грабарь Игорь Эммануилович (1871–1960), художник, историк искусства 179, 291, 363, 410, 462
Грамматин Н. 44, 462
Грещакова М.Ф. 459
Григорий (ум. ок. 1120), инок печерский, иконописец, преподобный 130
Григорий II, папа (751–731), святой 41
Григорий Богослов (329–389), отец церкви 168, 179, 220, 221, 222, 268, 313
Григорий Чудотворец (ок: 213–ок. 270), святой 105
Григоров Дмитрий Александрович, историк и археолог 395, 462
Григорьев Иван, протоиерей 56
Григорьев Семен (упом. 1742), иконописец из Мстеры 182
Григорьева Е.Г. 93, 459, 462
Грищенко Алексей Васильевич (1883–?), художник, историк искусства 444
Грэй К. 462
Грязнов Ф. (упом. 1915), иконописец из Холуя 277
Гуревич А.Я. 74, 113, 217, 462
Гурий (ум. 299–306), св. мученик 74
Гурьянов Василий Павлович (1866–1920), иконописец и реставратор из Мстеры, владелец иконописной мастерской в Москве, поставщик двора Его Императорского Величества 169, 185, 186, 187, 191, 192, 195, 243, 267, 270, 332
Гусева Э.К. 163, 462
Гюйе Р. 219, 304, 462

Д

Даль Владимир Иванович (1801–1872), писатель, лексикограф, этнограф, создатель Толкового словаря живого великорусскаго языка (1863–1866) 206, 462
Дамаскинос М. (XVI в.), греческий иконописец с о. Крит 305
Даниил Викулин (1653–1733), основатель Выго-Лексинского старообрядческого общежительства 368
Данилевский Николай Яковлевич (1822–1885), писатель, социолог, автор сочинения «Россия и Европа» (1869) 238
Данкевич В. 380, 462
Данку Д. 220, 448, 458
Данку Ю. 220, 448, 458
Дворжак Макс (1874–1921), австрийский историк искусства 297, 326, 327, 462
Денисов Л.И. 330, 462
Державина О.А. 122, 138, 462
Джотто (1267–1337), итальянский художник 313
Дзери Ф., итальянский историк искусства 304, 462
Дикарев Михаил Иванович (конец XIX – начало XX в.), иконописец из Мстеры, владелец иконописной мастерской в Москве, поставщик двора Его Императорского Высочества великого князя Сергея Александровича 169, 185, 186, 190, 191, 195, 243, 270, 408, 409, 467
Димитрий Солунский (ум. ок. 306), св. великомученик 50, 52, 96, 151, 234, 386, 435, 436

Димитрий, царевич (1581–1591), сын царя Ивана IV, св. мученик 51, 347, 349, 356
Димитрий (Даниил Саввич Туптало, 1651–1709), митрополит Ростовский и Ярославский, писатель, проповедник, святой 68, 93, 104, 217, 221, 369, 370, 373, 375, 379, 380, 468
Димитрий Федорович, князь Галицкий 68
Дионисий Глушицкий (1363–1437), святой 240
Дионисий Фурноаграфиот (XVIII в.), греческий иконописец, автор руководства по христианской иконографии и технике иконописи 131, 467
Дмитриев Максим (1858–1948), известный фотограф, более десятилетия снимал быт поволжских городов 23
Дмитриев Ю.Н. 97, 103, 462
Дмитриевский Алексей Афанасьевич (1856–1929), историк, литургист, профессор Киевской духовной академии 286, 331, 462
Добровольский Т. 293
Добронравов Василий Гаврилович (1861–?), владимирский краевед 463
Доксарос, греческий художник, автор трактата «О живописи» (1726) 131
Долгоруков В.А., князь 188
Долотов Ф.В. (середина XIX в.), иконописец из Палеха 387
Долотова мастерская, в Палехе 168
Домб-Калиновская Б. 97, 463
Доре Гюстав (1832–1883), французский график 261
Достоевский Федор Михайлович (1821–1881), писатель 21, 463
Дружинин Василий Григорьевич, коллекционер, исследователь поморского литья 132, 163, 219, 463
Дудочкин Б.Н. 458
Дуччо ди Буонинсенья (ок. 1255–1319), итальянский художник 313
Дыдыкин (рубеж XVIII–XIX вв.), иконописец из Палеха 168
Дыдыкины А.И. и *В.А.* (упом. 1897), иконописцы из Палеха 159
Дюрер Альбрехт (1471–1528), немецкий художник 296

Е

Евангулова О.С. 22, 463
Евгений (Болховитинов, 1767–1837), митрополит Киевский 235
Евдокимов П. 7, 463
Евдокия, святая 169, 318, 328
Евлампиев Е., художник, преподаватель Мстерской учебно-иконописной мастерской Комитета попечительства о русской иконописи 289
Евсевий Пелусийский, святой 136
Евстафий, иконописец 93
Евстафий, святой 435
Евфимий Чудовский (ум. 1705), келарь Чудова монастыря, полемист, проповедник, справщик Московского печатного двора, ученик Епифания Славинецкого 128, 146
Екатерина (ум. ок. 305–313), св. великомученица 107, 162, 305, 312, 331, 380, 381
Екатерина II Алексеевна (1729–1796), императрица (с 1762) 107, 235, 312, 334, 350
Елизавета, святая 187, 191
Елизавета Петровна (1709–1761/1762), императрица (с 1714) 224
Елизавета Федоровна, великая княгиня 185
Елисей, святой 310
Емельянов Василий, старовер 124
Епанечников Н.Я. (конец XIX – начало XX в.), иконописец и реставратор, владелец иконописной мастерской в Москве, поставщик двора Его Императорского Величества 185, 243
Епифаний, инок 468
Ефимов Н.И. 10, 74, 463

Ж

Жако А., владелец фабрики по производству печатных икон на жести 254—256, 258, 260, 261
Жегин Л.Ф. 7, 463
Живов В.М. 83, 107, 199, 463
Жирмунский В.М. 331, 463
Журавлев Григорий (конец XIX в.), иконописец 200

З

Забелин Иван Егорович (1820–1908), историк, археолог 21, 23, 24, 101, 103, 182, 206, 463
Зайонц Л.О. 459
Залесская В.Н. 458
Занцев А. (XIX в.), иконописец-старинщик 408
Зарудний Иван Петрович (ум. 1727), архитектор, художник 221, 222, 373
Захарий Зограф (1810–1853), болгарский иконописец 30, 296
Захаров В.И., иконописец 168
Зеньковский Василий Васильевич (1881–1962), религиозный философ 239, 463
Зеньковский С. 10, 220, 463
Зернов Н. 62, 142, 232, 238, 288, 463
Зинкель Генрих (1835–1908), немецкий художник 295
Зиновьев М.И. (коней XIX — начало XX в.), иконописец из Палеха 399
Зобов Р.А. 324, 463
Золоторев Дорофей, иконописец Оружейной палаты 304
Зосима, схимонах 53
Зосима Соловецкий (ум. 1478), основатель Соловецкого монастыря, святой 161, 240, 301, 323, 390, 419

Зотов Никита Моисеевич (ок. 1644–1718), думный дьяк, с 1710 — граф 117
Зубов Федор Евтихиевич (ок. 1615–1689), иконописец Оружейной палаты 304, 345
Зэндлер Э. 7, 100, 463

И

Иаков, святой 348
Иаков Боровицкий, святой 217
Иван III Васильевич (1440–1505), великий князь Московский (с 1462) 83
Иван IV Васильевич Грозный (1530–1584), великий князь всея Руси (с 1533), царь (с 1547) 86, 153, 367
Иванов В. 62, 463
Иванов Вяч. Вс. 73, 463
Иванов Иван, сын Калитин (упом. 1743), иконописец из Мстеры 182
Иванов Лаврушко (упом. 1629–1634), иконописец из Холуя 158
Иванов Петр (упом. 1847), иконописец 140
Иванов Степан, сторож церкви Двенадцати апостолов в Московском Кремле 217
Иванов Федор (упом. 1772), иконописец из Холуя 182
Иванова И.А. 69, 463
Иванчин-Писарев Николай Дмитриевич (1794–1849), писатель, поэт 248
Игнатьев Григорий (упом. 1751), офеня-иконщик 226
Игнатьев Гришка (упом. 1629–1634), иконописец из Холуя 158
Иезикииль, пророк 343
Илия, пророк 307, 308, 400, 435, 436
Иловайский, атаман 70
Иннокентий (Кульчицкий Иоанн, ок. 1680–1731), епископ Иркутский, святой 221, 369
Иоаким (Иван Савелов, 1621–1690), патриарх Московский и всея Руси (1674–1690) 145, 233, 252, 254
Иоанн V Алексеевич (1666–1696), царь (с 1682) 312, 367
Иоанн Богослов, евангелист 25, 49, 75, 113, 140, 196, 197, 279, 280, 304, 315, 332, 334, 340, 381, 400, 404
Иоанн Воин, святой 75, 382, 384, 407
Иоанн Дамаскин (ок. 675–753), византийский богослов, поэт, отец церкви 34, 47, 100, 119, 141, 361, 462
Иоанн Златоуст (ок. 350–407), патриарх Константинопольский (398–404), отец церкви 92, 105, 117, 118, 168, 169, 210, 330, 348, 354
Иоанн Лествичник (род. ок. 525), святой, автор сочинения «Лествица Райская» 187, 191
Иоанн Лукьянов (старец Леонтий, конец XVII – начало XVIII в.), автор «Хождения в Иерусалим в 1701–1703» 96
Иоанн (Максимович, ум. 1715), митрополит Тобольский, святой 241
Иоанн Предтеча, святой 23, 56, 74, 129, 146, 164, 263, 305, 330, 332, 334–336, 401, 402, 404, 407, 437
Иоанникий Голятовский (ум. 1688), писатель, ректор Киево-Могилянской коллегии 68
Иоаннов Андрей (Журавлев Андрей Иванович, 1751–1813), бывший старовер, писатель 368, 463
Иоасаф (Иоаким Горленко, 1705–1754), епископ Белгородский, святой 40, 241
Иоасаф, послушник Саровской пустыни Иоанн, автор жития св. Серафима Саровского 49, 51, 464
Иов (ум. 1716), митрополит Новгородский, писатель, полемист 118
Иона (ум. 1461), митрополит Киевский, святитель Московский 188
Иона, пророк 343
Иосиф Владимиров, иконописец Оружейной палаты, автор «Послания» к Симону Ушакову 97, 98, 100, 102–104, 139, 159, 206, 220, 223, 316
Иосиф Волоцкий (Иван Санин, ум. 1515), основатель и игумен Волоколамского монастыря, церковный деятель, публицист, святой 12, 161
Иосиф Обручник 114, 298, 454
Ирина, святая 407
Иродионов А. 118, 464
Исаакий Далматский (ум. 383), святой 403
Исайя, пророк 344
Исидор Пелусийский, святой 132, 133
Исидор Юрьевский, святой 241
Истомин Карион (1640-е — не ранее 1718 или 1722), писатель, поэт 380
Истомин Михаил Павлович, историк искусства 198, 464
Иткина Е.И. 117, 138, 150, 458
Иттенбах Франц (1813–1879), немецкий художник 295, 298

К

Казаков (рубеж XVIII–XIX вв.), иконописец из Палеха 168
Казаков Я.С. 147
Казаринова Н. 230, 464
Каликин Федор Антонович, собиратель рукописей и старопечатных книг, реставратор 34, 45, 92, 146, 150, 171, 212, 219, 231, 360
Калло Жак (1592 или 1593–1635), французский гравер 296
Калугина Т.П. 437, 464
Кальвин Ковен (Couvin) Жан (1509–1564), деятель Реформации, основатель кальвинизма 119
Камерарий Иоахим (1500–1574), немецкий ученый, автор-составитель эмблематического сборника 356
Кандинский Василий Васильевич (1866–1944), художник 444

Каптерев Николай Федорович, историк церкви, профессор Московской духовной академии 464
Карпенков И., иконописец из Палеха 181
Карсавин Лев Платонович (1882–1952), религиозный философ, историк-медиевист 12, 60, 74, 291, 313, 464
Карташев Антон Владимирович (1875–1960), историк церкви, профессор Парижского Богословского института 10, 96, 464
Киприан, св. мученик 74
Кирилл (ок. 826/827–869), первоучитель славян, святой, равноапостольный 129
Кирилл Белозерский (1337–1427), основатель Белозерского монастыря, святой 244
Кириллов Григорий (первая половина XIX в.), иконописец-федосеевец из Москвы 215
Кириченко Е.И. 32, 36, 467
Кирпичников Александр Иванович (1845–1903), литературовед, историк искусства 426, 464
Кирюшка, офеня-иконщик 204
Кларк К., историк искусства 334, 464
Климент X, папа (1670–1676) 390
Климов Нестер Климович (упом. 1862), иконописец-старинщик из Москвы 409, 414
Клыков Егор, мстерский крестьянин 198
Ключевский Василий Осипович (1841–1911), историк 28, 45, 464
Князева Л. 379, 458
Кобеко Дмитрий Фомич 159, 464
Ковтун Е.Ф. 445, 464
Ковылин Илья Алексеевич (1731–1809), основатель Преображенской старообрядческой общины 408
Ковылин Семен Кузьмич (1768–1859), настоятель Преображенской старообрядческой общины 107, 217
Кокьяра Дж., итальянский этнограф, коллекционер 458
Коллинз Самуэл (ум. до 1671), врач царя Алексея Михайловича, англичанин, автор записок о России 39, 464
Кологривов (Иоанн) 51, 464
Комаров (рубеж XVIII–XIX вв.), иконописец из Палеха 168
Кондаков Никодим Павлович (1844–1925), историк искусства, византинист, управляющий Комитета попечительства о русской иконописи 21, 30, 152, 153, 175, 176, 179, 192, 203, 210, 214, 244–246, 249, 253, 256, 258, 260, 261, 263, 269– 271, 277, 289, 299, 304, 305, 392, 394, 417, 425, 464
Константин Константинович, великий князь 236
Корин Илларион (рубеж XVIII – XIX вв.), иконописец из Палеха 168
Корин Н.И. (вторая половина XIX в.), владелец иконописной мастерской в Палехе 168
Корин Петр (середина XVIII в.), иконописец из Палеха 168
Корнилий, инок, старовер 368
Коробко О.А. 17
Коровайкова мастерская, в Палехе 168
Королюк В.Д. 426, 464
Корт К., художник 305
Косма (ум. 284), св. мученик, бессребреник 75
Коссен Н. 356
Косцова А.С. 372, 458
Кошмал В. 439, 464
Кранах Лукас Старший (1472–1553), немецкий художник 295, 296
Красилин М.М. 304, 464
Красницкий И.Я,. издатель петербургского журнала «Изограф» 248
Крестьянинов В.С., владелец ризоштамповальной фабрики в Мстере 179
Кривелли Карло, итальянский художник 305
Крючкова Т.А. 458
Ксения, святая 407
Кузьмин Е., историк искусства 363
Кузьмин Семен, см.: Ковылин Семен Кузьмич
Куликов Афанасий Ефремович (1884–1949), художник 453
Культепин Максим Иванович (упом. 1844), иконописец из Твери 303, 304
Курбатов Артемий, иконописец из Мстеры 197
Кэмпфер Ф. 153, 367, 464, 465
Кюнг Г. 69, 120, 465
Кюстин Адольф де (1790–1857), маркиз, французский писатель, автор описания путешествия по России (1839) 408, 465

Л

Лаврентьева А.И., владелица литографии в Москве 429
Лазарев Виктор Никитич (1897–1976), историк искусства 155, 163, 313, 425, 465
Лазарь (Баранович, 1620–1693), архиепископ Черниговский, политический деятель 312
Лазарь, епископ, иконописец, святой 129
Лазарь, поп (ум. 1682), деятель раннего старообрядчества, автор полемических сочинений и челобитных 468
Ланген Л. 100, 154, 465
Ланн Е. 411, 465
Ланской Сергей Степанович (1787–1862), граф, государственный деятель, министр внутренних дел при Александре II 235
Ларионов Михаил Федорович (1881–1964), художник 440, 441, 445, 453, 465
Лебедев Владимир Васильевич (1891–1967), художник 445, 447, 450, 453
Лебединский Я. 230, 465
Лебрен Шарль (1619–1690), французский художник 296, 310
Лев III (ок. 675–741), византийский император (с 717), основатель Исаврийской династии 41
Левин Василий (упом. 1722), старовер, мученик за веру 150, 151
Ле Гофф Ж., французский историк 138, 313, 465

Лелекова О.В. 161, 465
Леонардо да Винчи (1452–1519), итальянский художник, ученый, инженер 295
Леонид (Кавелин Лев Александрович, 1822–1891), архимандрит, историк, археограф 241
Леонтий, епископ Кипрский, святой 34, 100
Леонтьев Константин Николаевич (1831–1891), писатель 237, 465
Леонтьев П. 14, 156, 166, 168, 171, 177, 203
Леруа-Ладюри Е., французский историк-медиевист 76, 465
Лесков Николай Семенович (1831–1895), писатель 80, 113, 127, 210, 211, 254, 312, 408, 429, 469
Лидов А. 460, 471
Лилеев М.И. 163, 465
Лихачев Д.С. 49, 60, 335, 338, 409, 447, 465
Лихачев Николай Петрович (1862–1935), историк искусства, палеограф, коллекционер 269, 275
Логгин Муромский 96
Логинов Алексей (упом. 1721), иконописец из Переславля-Залесского 338, 341, 344, 346, 446
Логинов И., владелец литографии в Москве 429
Логинова А.С. 458
Лойола Игнатий (ок. 1491–1556), основатель ордена иезуитов, святой 240, 299
Ломаццо Иоанн Паоло, итальянский художник, автор трактата «Идея Храма живописи» (1590) 416
Лонгин, иеродиакон Ипатьевского монастыря 69
Лоррен Клод (1600–1682), французский художник 334
Лосский Вл., богослов 140, 465, 470
Лотман Юрий Михайлович (1922–1993), литературовед, историк культуры 28, 69, 117, 208, 221, 222, 318, 319, 357, 410, 447, 448, 460, 465
Лука, евангелист 60, 72, 129, 131, 196
Лукин Петр 217
Любецкий Иван (XVIII в.), гравер 357
Людовик XIII (1601–1643), король Франции (с 1610) 363
Лютер Мартин (1483–1546), теолог, основатель немецкого протестантизма 44, 45, 55, 120, 128, 153, 356
Лядов И.М. 201, 204, 205, 466

М

Маврина Татьяна Алексеевна, художница, коллекционер 439
Магдалина, святая 298, 340
Майков Леонид Николаевич, филолог, литератор, председатель этнографического отделения Географического общества (1872–1886) 176, 236
Макарий III, патриарх Антиохийский (с 1648), участник московских соборов 1656 и 1666–1667 гг. 39, 459
Макарий (1482–1563), митрополит Московский и всея Руси (с 1542), писатель, святой 12, 130, 132, 138, 146, 240, 299, 367
Макарий (Сушков, 1821–1889), игумен (с 1868) монастыря св. Пантелеймона на Афоне 286
Макаров М.А., калужский купец 330, 331
Максим Грек (Михаил Триволис, ок. 1475–1556), писатель, святой 93, 94
Максим (1283–1395), митрополит Киевский и Владимирский, перенес митрополию из Киева во Владимир в 1299, святой 90
Максимилиан II (1527–1576), император Священной Римской империи (с 1564) 36
Максимов Сергей Васильевич (1831–1901), писатель, этнограф 28, 42, 53, 55, 202, 212, 213, 466
Максимович-Амбодик Н. 357
Малахов (середина XVIII в.), иконописец из Палеха 168
Малевич Казимир Северинович (1878–1935), художник 438–441, 443, 450– 452, 466
Малицкий Н.В. 73
Малышев В.И. 148, 466
Маль Эмиль, французский историк искусства 150, 153, 219, 240, 298, 301, 304, 324, 390, 391, 466
Мануил II Палеолог (1391–1425), византийский император 129
Мария Ильинична Милославская (1626–1669), царица 338, 365, 367
Мария Федоровна (Софья Вюртембергская, 1759–1828), императрица, супруга Павла I 159
Маркичев В.А., иконописец из Палеха 399
Мартимиан, святой 74
Мартирий Зеленицкий (ум. 1603), святой 63
Матвеев Дмитрий (XVIII в.), иконописец из Холуя 230
Матвеев Н.С., художник 71, 72
Матфей, евангелист 109
Медведев Сильвестр (1641–1691), поэт, публицист, историк 356, 380
Медлин В.К. 10, 466
Мейер Александр Александрович (1875–1939), религиозный философ 263, 466
Мельников Павел Иванович (псевдоним: Андрей Печерский, 1818–1883), писатель 39, 163, 208, 232, 466
Мельхиседек, царь Салимский 123
Мемлинг Ханс (ок. 1440–1494), нидерландский художник 129
Мень А. 58, 75, 466
Мережковский Дмитрий Сергеевич (1866–1941), писатель 69, 70, 239, 466
Мерзлюкин А. 77, 466
Мефодий, первоучитель славян, святой, равноапостольный 129

Мехмет II эль-Фатих (Завоеватель) (1430–1481), османский государь (с 1451) 82, 83
Мещеринов, воевода 150
Микеланджело Буонарроти (1475–1564), итальянский художник, архитектор 295
Милютин Михаил, иконописец Оружейной палаты 304
Мимар Синан, архитектор 29
Митрофан (Михаил, 1623–1703), епископ Воронежский, святой 221, 348, 352, 369
Митрошкин В.Ю. 459
Михаил Клопский (ум. 1452), святой 240
Михаил Федорович (1596–1645), царь (с 1613), родоначальник династии Романовых 69
Михайлов Андрей, крестьянин из Палеха 225
Михайлов А.В. 409, 466
Михайлов Иван (упом. 1801), иконописец 303
Михальский С. 55, 76, 119, 121, 268
Михелис П.А. 336, 466
Миятев К. 164
Мнева Н.Е. 367, 384, 401, 458
Моисей, пророк 144
Моисей Мурин, святой 74
Моланус Иоанн 219, 394
Морев И. 120, 142, 144, 466
Морозов А.А. 356, 466
Морозов Алексей Викулович (1857–1934), коллекционер икон 213
Морозовы И. и П., владельцы типографии в Москве 67
Моррис Уильям (1834–1896), английский художник, теоретик искусства 278
Морсочников Михаил, подьячий 93
Мосаков (середина XVIII в.), иконописец из Палеха 168
Мостепаненко А.М. 324, 463
Мостовский М.С. 466
Моховиков Симеон Федорович (вторая половина XVII–первая четверть XVIII в.), старообрядческий писатель 54, 93, 131, 144, 150
Мумриков, купец 209
Мумриков В.А., иконописец из Мстеры 168
Мумриков В.О. (упом. 1923), иконописец из Мстеры 454, 455
Мумриков Иван Егорович (вторая половина XIX в.), иконописец из Мстеры 170, 181, 408
Мумриков Михаил Никитич (вторая половина XIX в.), иконописец из Мстеры 181, 408
Муравьев Андрей Николаевич (1806–1874), духовный писатель, путешественник 25, 77, 411, 466
Муратов П.П., историк искусства 179, 291, 292

Н

Наговицын Василий (рубеж XVIII—XIX вв.), иконописец из Палеха 168
Невский А.А. 72, 466
Некрасова М. 168, 458
Немчинов (упом. 1722), старовер, мученик за веру 150
Нерадовский П.И. 195, 275, 277, 466
Нестеров Михаил Васильевич (1862–1942), художник 273, 296, 336
Нефедов М.И. (начало XX в.), иконописец из Палеха 315
Никандр Псковский (ум. 1581), святой 67
Никита Константинов Добрынин (ум. 1682), суздальский священник, старовер и писатель-полемист 121
Никитин В. 63, 69, 466
Никитин Григорий (упом. 1817), иконописец 195
Никитин Гурий (ум. 1691), иконописец Оружейной палаты 323
Никитин Иван, мещанин 195
Никитин Федор (XIX в.), иконописец-старинщик 216
Никитина С.Е. 71
Никифоров Полиевкт (XVII в.), царский иконописец 200
Никифоров Савелий (упом. 1718), иконописец из Мстеры 160
Никодим Кожезерский (ум. 1640), святой 67
Никола Новый (ум. 1555), святой 151
Николаев Андрей 46
Николай I Павлович (1796–1855), император (с 1825) 108, 234, 235, 244, 246, 247, 408, 421, 424
Николай II Александрович (1868–1918), император (1894–1917) 15, 22, 52, 139, 185, 188, 236–238, 240, 241, 243–245, 248, 251, 253, 258–260, 270, 278, 283
Николай Чудотворец, архиепископ Мир Ликийских (ум. ок. 345–351), святой 47, 50, 52, 56, 57, 122, 168, 169, 268, 305, 381, 417, 418, 446, 456, 475
Николс Р. 236, 466
Никон (Минов Никита, 1605–1681), патриарх Московский и всея Руси (с 1652) 25, 77, 81, 85–88, 96, 97, 100, 108, 109, 118, 124, 140, 144, 147, 148, 150, 323, 338, 344, 365, 367, 384
Никон Радонежский (ум. 1424), ученик Сергия Радонежского, святой 240
Нил Сорский (ок. 1433–1508), церковный деятель, писатель, святой 12, 79
Нил Столбенский (ум. 1554), святой 330, 349, 350, 376
Нифонт, святой 74
Ницше Фридрих (1844–1900), немецкий философ 451
Ноак Август (1822–1905), немецкий художник 295
Носов Исаак Павлович (1847–1940), старообрядческий священник, собиратель и торговец иконами 188

О

Овербек Фридрих Иоганн (1789–1869), немецкий художник 310
Овчинникова Е.С. 97, 99, 100, 101, 139, 160, 206, 316, 467

Олеарий Адам (1603–1671), немецкий путешественник, автор «Описания путешествия в Московию» 24, 26, 28, 37, 44, 76, 467
Олсуфьев Юрий Александрович, историк искусства 304
Ольга, великая княгиня 350
Ольга, святая 350
Онаш К. 7, 467
Онуфрий, святой 74
Ордин-Нащокин Афанасий Лаврентьевич (ок. 1605–1680), боярин, государственный и военный деятель 370
Островский Г. 30, 292, 467
Острогорский Г. 230, 296, 467
Остроухов Илья Семенович (1858–1929), художник, коллекционер 195

П

Павел, апостол 92, 141, 277
Павел I (1754–1801), император (с 1796) 108
Павел, архимандрит 34, 122–124, 135, 212, 467
Павел Алеппский (ок. 1627–1680), архидьякон, автор описания путешествия в Россию 21, 22, 24, 28, 32–39, 54, 77, 100, 135, 148, 158, 159, 170, 410, 411, 459
Павел Любопытный, старообрядческий писатель 148
Паисий 81
Палеотти Габриэль 394
Палецкие, князья 159
Панкратов Семен (упом. 1648–1649), иконописец из Владимира 182
Панкрышевы А.И. и *И.А.* (вторая половина XIX–начало XX в.), иконописцы, владельцы иконописной мастерской в Мстере 168, 332, 350, 354, 355
Панофский Э. 436
Пантелеймон (ум. 305), св. великомученик 278
Панченко А.М. 83, 380, 396, 447, 465, 467
Папулин Николай Андреевич, судиславский купец, собиратель и торговец иконами 216
Параскева, святая 234, 332
Парилов Иван Иванович, иконописец из Палеха 190, 191
Парилов М.И. (конец XIX — начало XX в.), иконописец из Палеха 385
Парилов М.П., иконописец, преподаватель Палехской учебно-иконописной мастерской Комитета попечительства о русской иконописи 279
Парилловых Л. и М. мастерская, в Палехе 168
Пармиджанино Франческо (1503–1540), итальянский художник 305
Пафнутий Боровский (ум. 1478), святой 67, 240
Пекарский П.П. 221–223, 234, 467
Перштейн Иоанн 24, 36, 38, 122, 467
Перов Василий Григорьевич (1833/1834–1882), художник 46
Петерсон Т.Г. 131, 154, 467
Петкович С. 164, 467
Петр I Алексеевич (1672–1725), царь (с 1682), император (с 1721) 21, 22, 28, 42, 45, 69, 83, 90, 92–94, 115, 117, 129, 138, 142, 176, 212, 221, 222, 224, 232, 234, 244, 312, 327, 328, 357, 360, 367, 385, 465
Петр II Алексеевич (1715–1730), император (с 1727) 224
Петр III Федорович (1728–1762), император (с 1761) 350
Петр, апостол 49, 277, 298, 344
Петр (ум. 1326), митрополит Московский (с 1308), святой 130, 188, 216, 244
Петров Николай Иванович (1840–1921), археолог, историк 163, 391, 408, 467
Петров П.Н. 272, 467
Петухова А.В. 17
Пешехонов С.М. (XIX в.), владелец иконописной мастерской в Петербурге, в которой работало много палехских мастеров 169, 174, 184
Пикассо Пабло (1881–1973), французский художник 443
Пиккио Рикардо, итальянский филолог, славист 16
Пирс Чарльз (1839–1914), лингвист 410
Пирсол Д., историк искусства 324, 467
Писарев Н. 22, 177, 467
Пискатор, голландский издатель Библии (1650 и 1674) 261, 295
Питирим, епископ Томбовский, святой 241
Плюханова М.Б. 468
Побединская А.Г. 372, 458, 467
Победоносцев Константин Петрович (1827–1907), обер-прокурор Синода 259, 271
Погодин М.П. 199
Пожарский Дмитрий Михайлович (1578–1642), князь 158
Покровский Николай Васильевич (1848–1917), историк искусства 246, 254, 261–263, 268, 269, 284, 417, 467
Полякова О.А. 17
Пономарева Г.М. 459
Понырко А.М. 447, 465
Попа Т. 164, 467
Попов Димитрий (упом. 1648–1649), иконописец из Владимира 182
Порумб Мариус, румынский историк искусства 201
Порфирий (Успенский Константин Алексеевич, 1804–1885), епископ Чигиринский, историк, путешественник, коллекционер 131, 162, 220
Поселянин Е. (Погожев Е.Н.), духовный писатель 70, 80, 411, 467
Поспелов Г.Г. 442, 468
Поссевино Антонио (1534–1611), иезуит, церковный дипломат 24, 153
Постников Е.Д. (упом. 1861), иконописец из Палеха 194

Постников Николай Михайлович (ок. 1827 – ок. 1890), собиратель икон 122, 310, 408, 409, 468
Потемкин Григорий Александрович (1739–1791), «светлейший князь Таврический», государственный и военный деятель 313
Поттер Паулюс (1625–1654), голландский художник 445
Принцева М.Н. 17, 163, 468
Прокопий Устюжский (ум. 1303), юродивый 318, 324, 328, 382, 384
Прокопович Феофан (Элеазар, 1681–1736), церковный и политический деятель, писатель 45, 93, 243, 380
Прокофьев В.Н. 166, 185, 292, 468
Прокофьев Петр, старовер 368
Пропп В.Я. 426, 430, 468
Прохор (Мошнин), см.: Серафим Саровский
Прохоров, владелец типографии 428, 429
Прохоров С.М. 423, 468
Пругавин Александр Степанович, этнограф, публицист 206, 468
Прянишников, купец-старообрядец, собиратель икон из Городца 218
Псевдо-Дионисий (Ареопагит) (I в.), первый епископ Афинский, писатель 87
Пулакис Ф. (XVII в.), греческий иконописец 305
Пульцоне Шипионе, прозванный Гаэтано (ок. 1550–1598), итальянский художник 302
Пурецкий П.В. (упом. 1915), иконописец учебно-иконописной мастерской Комитета попечительства о русской иконописи в Холуе 278
Пушкин Александр Сергеевич (1799–1837), поэт 421
Пфаншмидт Карл Готфрид (1819–1887), немецкий художник 295
Пятницкий Ю.А. 458

Р

Радойчич С. 458
Радоуш М., художник 388, 391
Раймонди Маркантонио (ок. 1480 — ок. 1527–1534), итальянский гравер 305
Рафаэль (1483–1520), итальянский художник 295, 296, 304
Ревзин И.И. 208, 468
Регель Г. 436, 464
Рембрандт Харменс ван Рейн (1606–1669), голландский художник 296
Рени Гвидо (1575–1642), итальянский художник 304
Репин Илья Ефимович (1844–1930), художник 42
Рестль М. 131, 468
Риндфлайш Даниел 348
Рипа Чезаре 356
Ришелье, кардинал, первый министр Франции (1624–1642) 363
Ровинский Дмитрий Александрович (1824–1895), юрист, коллекционер, ученый 69, 73, 80, 117, 165, 170, 176, 198, 199, 218, 254, 270, 312, 357, 415–417, 420, 421, 425, 428, 429, 449, 459, 468, 470
Рогожкин Андрей (конец XIX – начало XX в.), иконописец из Палеха 419
Рождественский И., священник из Палеха 283
Рождественский Н.О. 263, 468
Роза Сальватор (1615–1673), итальянский художник 296, 334
Розанов Василий Васильевич (1856–1919), писатель, философ 239
Ромодановская Н.Б., княгиня 160, 182
Рубенс Питер Пауль (1577–1640), фламандский художник 296
Рублев Андрей (ок. 1360–1430), иконописец, святой 77, 130, 141, 185, 216, 270, 416, 421, 423, 424
Рудакова И.И. 429, 468
Руднев А., владелец типографии в Москве 90
Рудольф К., историк искусства 400
Рущинский Л.П. 24, 76, 122, 468
Рябов (середина XVIII в.), иконописец из Палеха 168
Рябушинский В.П. 88, 468
Рябушинский Степан Павлович (1879–1943), коллекционер древнерусской живописи 213

С

Савва Сторожевский (ум. 1406), святой 240
Савватий Соловецкий (ум. 1435), основатель Соловецкого монастыря, святой 161, 240, 301, 323, 324, 390, 419
Савин Истома (конец XVI – начало XVII в.), «строгановский» иконописец 417
Савин Никифор (Истомин) (XVII в.), «строгановский» иконописец 417
Савицкий Константин Аполлонович (1844–1905), художник 42
Саделер Юлиус (ок. 1570–1629), гравер и живописец, связанный с кругом двора Рудольфа II 305
Сазонова Л.И. 344, 356, 395, 468
Салаутин Л. (вторая половина XIX в.), иконописец и владелец мастерской в Палехе 168
Салтанов И., иконописец Оружейной палаты 24, 338, 365, 367
Самарин Юрий Федорович (1819–1876), философ, историк, общественный деятель 182
Самон (ум. 299–306), св. мученик 74, 169
Сапожников Д.И. 124, 468
Сарабьянов В.Д. 144, 299, 367, 468
Сафонов, иконописец из Палеха 168
Сафонов И.А., иконописец, преподаватель учебно-иконописной мастерской Комитета попечительства о русской иконописи в Палехе 279
Сафонов И.П. (начало XX в.), иконописец из Палеха 315
Сафонов Николай Львович (XIX в.), владелец иконописной мастерской в Палехе 194, 195 424

Сафонов Николай Михайлович, владелец иконописной мастерской в Палехе, реставратор-подрядчик 168, 169, 175, 181, 184, 186, 190, 191, 195, 238, 296, 298
Сафонова-Юрышева иконописная мастерская, в Палехе 168
Сезеновский Иоанн 52
Семен Денисов (1682–1741), писатель, настоятель Выговского старообрядческого общежительства (с 1730) 79, 80, 88, 368
Семенов Н., приказчик 216
Семенов Симон (упом. 1718), иконописец из Мстеры 160
Семеновский Д., писатель 194, 212, 213, 468
Сеньковы П.С. и *В.С.*, иконописцы из Мстеры 168
Серафим (Глаголевский Стефан Васильевич, 1763–1843), митрополит Петербургский 235
Серафим Саровский (Прохор Мошнин, 1760–1833), святой 47–52, 62, 87, 241, 287, 323, 336
Серафим (Чичагов Леонид Михайлович), архиепископ Кишиневский 260
Сергей Александрович, великий князь 185, 236
Сергий Радонежский (Варфоломей Кириллович, 1314–1392), основатель Троицкого монастыря, святой 47, 50, 68, 138, 159, 161, 244, 270
Сидоренко Г. 162
Сильвестр (ум. до 1577), священник Кремлевского Благовещенского собора, владелец келейной библиотеки, автор «Домостроя» 20, 34
Симаков Н. 296, 468
Симеон Верхотурский (ум. 1642), святой 256, 258, 443
Симеон Полоцкий (1629–1680), поэт, писатель, церковный и общественный деятель 103, 104, 341, 346, 356, 357, 380, 395
Симеон Фессалоникийский, святой 23, 77, 128, 132, 374
Симон, епископ Суздальский и Юрьевский 224
Симони Павел Константинович 205, 468
Синицын П.В. 108, 123, 468
Сирот И.М. 18
Скопин В. (упом. 1853), иконописец, работал в Пешехоновской мастерской в Петербурге 174
Скопин В.В. 161, 469
Скрайн П. 367, 469
Смирнов И.П. 10, 136, 408, 469
Смирнов П.С. 42, 118, 128, 469
Смирнов С. 231, 469
Снегаров Иван, болгарский историк церкви 31, 469
Снегирев Иван Михайлович (1793–1868), историк 199, 200, 247, 248, 469
Снессорева С. 70, 469
Соболь Иван, «строгановский» иконописец 417
Соколов А.К., народник 368
Соколов П.М. 300
Соколович Мехмет 164
Солнцев Федор Григорьевич (1801–1892), художник, археолог, реставратор 248, 255, 262, 268, 296
Соловьев А. (упом. 1895), ученик учебно-иконописной мастерской Комитета попечительства о русской иконописи в Холуе 275
Соловьев Владимир Сергеевич (1853–1900), философ, поэт, публицист 55, 106, 120, 237, 239, 263, 469
Соловьев Сергей Михайлович (1820–1879), историк 214, 469
Соломон, царь 205
Солтер Е., историк искусства 324, 467
Сорокин Евграф Семенович (1821–1892), художник, с 1861 г. академик, автор работ для храма Христа Спасителя в Москве 296
Соснин Дмитрий Петрович (ум. 1883), богослов 57, 59, 469
Софроний, патриарх 100
Софронова Л.А. 17, 292, 318, 356, 466, 469
Софья Алексеевна (1657–1704), царевна, правительница Московского государства (1682–1689) 163, 312, 358
Спиридон, святой 305
Ставровецкий Кирилл Транквилион 68
Станислав Костка, святой 240
Стародубские, князья 159
Стасов В. 296, 473
Стебницкий М., см.: Лесков Н.С.
Стерлигова И.А. 74, 469
Стефан, архиепископ Суздальский 121
Стефан, митрополит Рязанский 118
Стефанов Гурий (упом. 1751–1752), иконописец из Холуя 226, 231
Стоялович Л.Н. 375, 469
Стрелков Иван Васильевич, федосеевец, купец 217
Строгановы, именитые люди, бароны и графы 416, 417
Стягов Е.И., выпускник Академии художеств, преподаватель учебно-иконописной мастерской Комитета попечительства о русской иконописи в Палехе 279
Суетин Николай Михайлович (1897–1954), художник 454
Сулакадзев А.И., собиратель и фальсификатор древних рукописей 408, 469
Султанов Николай Владимирович (1850–1908), архитектор, реставратор 195, 261
Супонев А.Н., владимирский губернатор 159
Суслов С.А., иконописец из Мстеры 168

Т

Тананаева Л.И. 17, 292, 304, 305, 384, 469
Тарасевич А., украинский гравер 350

Тарасевич (Леонтий, конец XVII в.), украинский гравер 312, 327
Тарасов О.Ю. 203, 450, 469, 470
Татлин Владимир Евграфович (1885–1953), художник 438
Тафернер Пауль 30
Твенгер Я. 347, 348
Тверитинов Дмитрий Евдокимович (1667 – ок. 1741), проповедник протестантских взглядов, в 1713 г. обвинен в ереси 142
Твининг Л. 372, 470
Темир Аксак 60
Теплов Г.Н., художник 409
Тереза (1525–1582), испанская писательница, монахиня, святая 240
Тиль И., владелец типографии в Одессе 254
Тинторетто (Робусти Якопо, 1519–1594), итальянский художник 305
Тихомиров Л.А. 252, 470
Тихон, архимандрит 226
Тихон Воронежский (Задонский) (1724–1783), духовный писатель, святой 47, 221
Тихон Калужский (ум. 1492), святой 65, 67
Тихон Луховской (ум. 1503), святой 319
Тихонравов Константин Никитич (1822–1879), археолог, историк, секретарь Владимирского губернского статистического комитета 25, 157, 158, 166, 181, 206, 470
Токарев Григорий, старовер 146, 147
Толстая С.М. 71, 73, 470
Толстой Иван Иванович (1858–1916), граф, археолог, вице-президент Академии художеств 236, 272
Толстой Михаил Владимирович (1812–1896), историк, духовный писатель, путешественник 28, 231, 380, 474
Толстой Н.И. 71, 127, 447, 470
Тон Константин Андреевич (1794–1881), архитектор 248
Топоров В.Н. 31, 51, 53, 307, 338, 430, 433, 470
Тренев Дмитрий Капитонович, историк искусства 176, 243, 253, 270, 418, 470
Трохимовский Н.А. 207, 470
Трубецкой Евгений Николаевич (1863–1920), князь, религиозный философ 55, 470
Трусов Михаил 158
Туманов, купец 211
Турилов А.А. 17
Турин Михаил (конец XVIII – начало XIX в.), иконописец из Палеха 168
Турчин В.С. 442, 470
Тюлин Алексей Васильевич (ум. 1918), иконописец и реставратор из Мстеры, владелец иконописной мастерской в Москве 169, 270
Тюлин А.М., иконописец из Мстеры 408
Тюлин И.В. (начало XX в.), иконописец из Мстеры 289
Тюлин Я.В., иконописец из Мстеры 408
Тэрнер В. 53, 306, 385, 430, 470

У

Уваров Алексей Сергеевич (1825–1884), граф, археолог, коллекционер 247
Уварова Прасковья Сергеевна (1840–1924), графиня, с 1884 г. председатель Московского археологического общества 332
Удалов Григорий (конец XVIII – начало XIX в.), иконописец из Палеха 168
Удалова П.Г. мастерская, в Палехе (вторая половина XIX в.) 168
Удальцов Василий, купец 56
Уолтер К. 23, 47, 470
Успенский Александр Иванович (1873–1938), историк, директор Московского археологического института 283, 284, 460
Успенский Б.А. 7, 28, 57, 78, 83, 107, 117, 121, 140, 221, 222, 392, 447, 463, 465, 467, 470
Успенский Д. 284, 430, 475
Успенский Леонид Александрович (1902–1987), богослов 7, 9, 12, 13, 58, 62, 97, 120, 140, 142, 146, 147, 234, 298, 470
Успенский Н.Д. 119, 470
Утманн Николай 352
Уханова И.Н. 458, 467
Ушаков Николай Николаевич, владимирский историк, краевед 156, 159, 160, 182, 193, 387, 471
Ушаков Симон (Пимен) Федорович (1626–1686), иконописец, руководитель иконописной мастерской Оружейной палаты 97, 241, 243, 270, 310, 314, 316, 317, 320, 367, 381, 395

Ф

Фабри Иоганн 153
Февр Люсьен (1878–1956), французский историк 41, 471
Федор, дьякон 147, 468
Федор Алексеевич, царевич 312, 365, 367, 369
Федоров Анания 159, 203
Федоров Афанасий, крестьянин 217
Федоров Колистрат (упом. 1648–1649), суздальский иконописец 182
Федоров Михаил (упом. 1772), иконописец из Холуя 182
Федотов Георгий Петрович (1886–1951), религиозный философ, историк культуры 13, 50–52, 73, 115, 135, 145, 215, 345, 450, 471
Феодор, иконописец, архиепископ Ростовский (XV в.), святой 130
Феодор Стратилат 312, 435
Феодор Студит (759–826), богослов, святой 100
Феодора, императрица 129
Феодосий Печерский (ум. 1074), святой 47
Феодосий Пустынник, святой 134, 137
Феодосий Тотемский (ум. 1568), святой 330

Феодосий Углицкий (ум. 1696), архиепископ Черниговский, святой 221, 241
Феофил, византийский император (829–842) 129
Фесенко Е.П., владелец типографии в Одессе 64, 254, 255
Филарет (Дроздов Василий Михайлович, 1783–1867), митрополит Московский 40, 44, 46, 55, 56, 77, 79, 93, 96, 104, 105, 144, 217, 218, 234, 237, 270, 471
Филарет (Романов Федор Никитич, ок. 1554–1633), патриарх Московский и всея Руси (1619–1633) 92, 118
Филатьев Тихон (последняя четверть XVII – начало XVIII в.), иконописец Оружейной палаты 379, 381
Филимонов Георгий Дмитриевич (1828–1898), историк искусства, археолог, один из основателей Общества древнерусского искусства в Москве, хранитель Оружейной палаты 168, 176, 196, 197, 248, 249, 251, 253, 259, 270, 314, 315, 367, 387, 471
Филипп (Колычев Федор Степанович, 1507–1569), митрополит Московский 188, 216, 407
Филипп, старец 124
Филонов Павел Николаевич (1883–1941), художник 444
Филофей, старец (ок. 1465–1542), писатель, монах псковского Елеазарова монастыря, автор посланий к великому князю Василию III и царю Ивану IV 10, 83
Флайер М.С. 273, 471
Флоренский Павел Александрович (1882–1943), богослов, историк искусства, филолог 62, 63, 128, 172, 198, 199, 238, 290, 295, 306, 410, 471
Флоровский Георгий Васильевич (1893–1979), историк церкви, богослов, профессор Парижского Богословского института 12, 19, 20, 142, 221, 240, 271, 471
Фома Аквинский (1225–1274), богослов, святой 45, 314
Фомин Поликарп (упом. 1677), иконописец 24
Фомичева И.С. 410, 471
Форссман Е. 294, 471
Фотий (Спасский Петр Никитич, 1792–1838), архимандрит, церковный деятель 235
Франциск Ассизский (Джованни Бернардоне, 1181 или 1182–1226), итальянский святой, основатель ордена францисканцев 76, 305, 314
Франциск Ксаверий, святой 240
Фрейд Зигмунд (1856–1939), австрийский психиатр, психолог, основоположник психоанализа 430
Фуко М. 122, 395, 471

Х

Хадзидакис М. 153, 159, 162, 165, 305, 434, 471
Харизоменов С.А. 179, 471
Харитоненко Павел Иванович (1852–1914) и Вера Андреевна, коллекционеры 213
Харитонов Петр, священник 56
Харламов Николай Николаевич, художник, выпускник Академии художеств, с 1910 г. — академик 272–274
Харлампий (ум. 202), священномученик 74, 151, 305
Хаузер А. 293, 471
Хепель Й. 341, 471
Хёйзинга Йохан (1872–1945), голландский историк, культуролог 34, 138, 471
Хлодовский Р.И. 293, 471
Холмушин В.В., петербургский торговец народными книжками и лубками 205
Хомяков Александр Степанович (1804–1860), религиозный философ, писатель 471
Хоннальд Петер 362
Хоружий С.С. 263, 471
Хохлов (конец XVIII – начало XIX в.), иконописец из Палеха 168
Хохлов А.В. (упом. 1911), иконописец из Палеха 276, 335
Хохлов В.А. (начало XX в.), иконописец из Палеха 279, 285, 307, 308, 417, 418
Хохлов В.И. (первая четверть XIX в.), иконописец из Палеха 173
Хренов Н.И. (конец XVIII – начало XIX в.), иконописец из Палеха 168
Христов Беньо (1824–1898), болгарский паломник 203
Христофор, св. мученик 142
Худошин Терентий, старовер 146

Ц

Цан Эммануэль (1610–1690), критский иконописец 305
Цанов Захарий (XIX в.), болгарский иконописец 435
Цветаева Марина Ивановна (1892–1941), поэтесса 443
Цвингли Ульрих (1484–1531), деятель швейцарской Реформации, протестантский теолог 76, 119
Цейтлин А., художник 454
Цепков А.М. (конец XIX – начало XX в.), иконописец из Мстеры 213, 289
Цепков М.И., иконописец из Мстеры 408
Цепков Ф.И., иконописец из Мстеры 168
Цодикович В.К. 215, 458

Ч

Чимабуэ (Ченни ди Пепо, ок. 1240 – ок. 1302), итальянский художник 313
Чириков Григорий Осипович (1882–1936), иконописец и реставратор, владелец иконописной мастерской в Москве 169, 185, 186, 188, 195, 213, 275, 459
Чириков Михаил Осипович, иконописец и реставратор, владелец иконописной мастер-

ской в Москве 169, 185, 186, 188, 195, 213, 275
Чириков Осип Семенович (ум. 1903), иконописец и реставратор из Мстеры, основатель иконописной мастерской в Москве 169, 185, 188, 241, 243, 270, 467
Чирин Прокопий Иванов (ум. не позже середины XVII в.), царский иконописец 264, 270, 387, 417

Ш

Шакловитый Федор Леонтьевич, государственный деятель, советник царевны Софьи Алексеевны 312
Шампень Филипп де, французский художник 363
Шарапов П.Н. 429
Шафранов П.А. 163, 235, 472
Шахов А.П. (вторая половина XIX в.), иконописец и владелец мастерской в Холуе 170, 181
Шевченко Александр Васильевич (1882–1948), художник 440, 472
Шедер Г. 10, 472
Шереметев Сергий Дмитриевич (1844–1918), граф, историк, председатель Общества любителей древней письменности и Комитета попечительства о русской иконописи 236, 241, 244, 245, 256, 258, 287
Шереметевы, семья 187, 243
Шеффер Ари (1795–1858), французский художник 295
Шибанов Петр Васильевич (1822–1892), собиратель рукописей и старопечатных книг, букинист 40, 215
Ширинский-Шихматов А.А., князь 213
Ширмен Дж., историк искусства 293, 297, 472
Ширский Иннокентий, гравер, с 1697 г. — монах Киево-Печерской лавры 312
Шитников Петр (упом. 1873), иконописец 399, 400
Шитов В.О., иконописец и владелец мастерской в Мстере 168
Шитов, иконописец из Мстеры 199
Шишков Александр Семенович (1754–1841), государственный деятель, писатель, адмирал 235
Шишманов Ив. 30, 472
Шнайдер К. 162, 472
Шнорр фон Каррольсфельд, Юлиус (1794–1872), немецкий художник, иллюстратор Библии 261, 295, 307, 308, 310
Штукенберг И.Ф., экономист 167, 472

Щ

Щенникова Л.А. 213, 472
Щукин Петр Иванович (1853–1912), московский купец, коллекционер 210, 472

Э

Эванс Дж. 155, 472
Эгберт В. 155, 472
Эккартсхаузен Карл фон (1752–1803), немецкий писатель 344
Эль Греко (1541–1614), испанский художник, грек по происхождению 162

Ю

Юкин Павел Иванович (1885–1945), иконописец, реставратор 169, 210, 213, 218
Юль Юстус, автор описания путешествия в Россию при Петре I 35–37, 92
Юсов, купец 211

Я

Яворский Стефан (Симеон Иванович, 1658–1722), писатель, церковный деятель 142, 221, 380, 466
Якобсон Роман Осипович (1896–1982), лингвист 292, 472
Яковлев Григорий, бывший беспоповец, иконописец, автор записок о расколе 92, 119, 135, 472
Яковлев Е., владелец типографии в Москве 446
Ян, святой 76
Ярыгина И. 458
Яцимирский А.И. 122, 472

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Черно-белые иллюстрации в тексте

1. В Заволжских лесах. Почтовая открытка. Начало XX века. *Архив Г.И. Вздорнова, Москва.*

2. Кремль в городе Москве, празднование Вербного воскресенья. Гравюра из книги «Voyage du Adam Olearius». Paris, 1727. *Музей книги, РГБ.*

3. Клятва московитов. Гравюра из той же книги.

4. Сретение иконы Владимирской Богоматери. 30×71. XIX век. ГМЗК.

5. И.Е. Репин. Крестный ход в Курской губернии. 1880–1883. *ГТГ.*

6. К. Савицкий. Встреча иконы. 1878. *ГТГ.*

7. В.Г. Перов. Сельский крестный ход на Пасхе. 1861. *ГТГ.*

8. Серафим Саровский с житием. Начало XX века. 89×71. *ЦМиАР.*

9. «Пожар в соборе Феодора Стратилата в Костроме и сохранение иконы»; «Моление перед иконой князя Василия Георгиевича с "освященным собором" и людьми». Клейма иконы «Богоматерь Феодоровская с чудесами». Первая половина XVIII века. *ГМЗК.*

10. Авраамий Галицкий с житием. XVIII век. 56×106,5. *ЦМиАР.*

11. Явление чудотворной иконы Рождества Пресвятой Богородицы «Пустынно-Глинской». Литография. Типография Е.И. Фесенко в Одессе. Конец XIX — начало XX века. *Отдел ИЗО РГБ.*

12. Шествие по воде св. Василия, епископа Муромского. Миниатюра XIX века. *Архив автора.*

13. Адриан Пошехонский. Вторая половина XIX века. 18,5×15,3. *ЦМиАР.*

14. Тихон Калужский. Вторая половина XIX века. 18×14. *ЦМиАР.*

15. Никандр Псковский чудотворец. Цветная литография. Типография И. и В. Морозовых. Конец XIX — начало XX века. *Отдел ИЗО РГБ.*

16. Явление иконы Богоматери Авраамию Галицкому. Вторая половина XVII века. 32×28. *ГМЗК.*

17. Н.С. Матвеев. Пожар. 1891. *ГМИР.*

18. Убор Богоматери Казанской. XVII век. 32×27. *ГТГ, собрание П.Д. Корина.*

19. Сравнительная картина символов старого и нового обряда. Вторая половина XIX века. 64,5×83,5. *ГИМ.*

20. Сравнительная картина символов старого и нового обряда. Конец XVIII — первая половина XIX века. *ГМИР.*

21. Никоново мудрование. Миниатюра из «Повести о ерархе нашем Никоне». ОР БАН, ф. 67, ед. хр. 49, л. 51.

22. Поморские ответы. Фрагмент рукописи с рисунками на полях. *ОР РГБ, ф. 17, № 28.*

23. Распря раскольников с духовенством при Петре I. Литография. Типография А. Руднева в Москве. 1863. *ГМИР.*

24. Максим Грек. Поморские письма. Конец XVIII — начало XIX века. 32×27. *ГТГ, собрание П.Д. Корина.*

25. Цирюльник хочет раскольнику бороду стричь. Лубок. Первая четверть XVIII века. Ровинский, 1881–1893. Атлас, № 227.

26. С бороды пошлина взята. 1725. Рисунок нагрудного знака. Из книги: Ровинский, 1900, илл. 226.

27. Олонецкого купца сын Т.Т. Трифонов, от роду 28 лет. Литография. XIX век. *ГМИР.*

28. Сошествие Святого Духа. Иосиф Владимиров. 1666. Икона из церкви Троицы в Никитниках в Москве.

29. Митрополит Алексий. Москва. Конец XVII века. *ГММК.*

30. Господь Вседержитель. «Суздальские» письма. Конец XVII — начало XVIII века. 30,5×25,5. *Частное собрание, Москва.*

31. Никон беседует с дьяволом. Миниатюра из «Повести о ерархе нашем Никоне». Начало XX века. *ОР БАН, ф. 67, ед. хр. 49, л. 73.*

32. Спас в силах. Конец XVIII века. 125×100. *ГМИР.*

33. Адское чудовище. Рисованная религиозная картинка. Середина XIX века. 50,5×58,8. *ГИМ.*

34. Страшный суд. XIX век. *ГМИР.*

35. Христианин, ангел-хранитель, дьявол и «мир». Рисованная религиозная картинка. Конец XIX века. 43,5×35,5. *ГИМ.*

36. Смерть Феодоры и видение мытарств души. Рисованная религиозная картинка. Вторая половина XIX века. 69,7×52,3. *ГИМ.*

37. Судьба праведника и грешника. Рисованная религиозная картинка. Конец XVIII — начало XIX века. 41×52,5. *ГИМ.*

38. Слово Иоанна Златоуста как лице свое крестити. Литография. Типография А.В. Морозова в Москве. 1875. *Отдел ИЗО, РГБ.*

39. Слово Иоанна Златоуста о страхе Божии. Литография. Старообрядческая типография Г. Горбунова в Москве. Конец XIX века. *Отдел ИЗО, РГБ.*

40. Распятие. Рисованная религиозная картинка. Конец XIX века. 73×55,5. *ГИМ.*

41. Петр подносит написанную им икону митрополиту Максиму. Клеймо иконы «Митрополит Петр с житием». 80-е годы XV века. *ГММК.*

42. Адриан Пошехонский. 1725. 37×29. *Собрание Н. и С. Воробьевых, Москва.*

43. Богоматерь Неопалимая купина. Палех. Конец XVIII века. 40×33. *ГТГ, собрание П.Д. Корина.*

44. Богоматерь. Миниатюра из книги Павла Любопытного «Каталог или библиотека старообрядческой церкви». Около 1829 года. *ОР РГБ, ф. 17, eд. хр. 397, л. 1 об.*

45. Никон разбивает св. иконы о плиты церковного пола. Миниатюра из «Повести о ерархе нашем Никоне». Начало XX века. *ОР БАН, ф. 67, eд. хр. 49, л. 88 об.*

46. Орудия мучений. Гравюра. Рим. Конец XVI — начало XVII века. Из книги: Дзери, 1957, илл. 96.

47. Страшная казнь капитана Василия Левина за крестное знамение и древнее предание. Рисованная религиозная картинка. Начало XX века. *ОР БАН, ф. 67, eд. хр. 49, л. 92.*

48. Карта иконописного промысла Владимиро-Суздальской области в середине XVII–XVIII веке.

49. Список иконописцев села Холуй. 1725. *ВОГА, ф. 560, оп. 1, eд. хр. 108, л. 43–43 об.*

50. Иконописец-старинщик. Мстера. Фотография конца XIX — начала XX века. *Архив ВСМЗ, В-10342.*

51. Богоматерь Казанская, Никола, Чудо Георгия о змие, святые Василий Великий, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст. Мстера. XIX век. 31,5×26. *Частное собрание, Москва.*

52. Богоматерь Казанская, Воскресение Христово, Никола, святые Власий, Самон, Василий Великий, Иоанн Златоуст, Авив, Чудо Георгия о змие, святые Евдокия и Никита. Мстера. XIX век. 31×26. *Частное собрание, Москва.*

53. Иконописцы Белоусовской мастерской в Палехе. Фотография 1880–90-х годов. *Собрание З.И. Холиной, Палех.*

54. Суббота всех святых, с избранными святыми на полях. Палех. В.И. Хохлов. 1813. 39×32. *ГТГ, собрание П.Д. Корина.*

55. «Да молчит всякая плоть». Пешехоновская мастерская в Петербурге. В. Скопин. 1853. 36×31. *ГТГ, собрание П.Д. Корина.*

56. Иконописцы Сафоновской мастерской в Палехе. Фотография конца XIX века. *Архив ГМПИ.*

57. Богоматерь Ахтырская. Мстера или Холуй. Икона-«краснушка». XIX век. 22,5×18. *Частное собрание, Москва.*

58. Ризочеканная мастерская в Мстере. Фотография конца XIX — начала XX века. *Архив ВСМЗ.*

59. Василий Великий, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст. Икона в окладе. Мстера. Вторая половина XIX века. 31×26. *Собрание В.В. Бормотова, Холуй.*

60. Сошествие во ад. Припорох. Палех. И. Карпенков. Первая половина XIX века. 24,5×22. *Архив Л. Баканова, Палех.*

61. Господь Вседержитель. Перевод. Палех. XVIII век. 36,5×24. *Архив Л. Баканова, Палех.*

62. Паспорт иконописца П.Д. Баранова. 1873. *Архив МХИ, g. 5, eg. xp. 78.*

63. Иконописцы села Холуй. Фотография конца XIX — начала XX века. *Архив МХИ, инв. № 30 (1).*

64. Счет-реклама иконописной мастерской В.П. Гурьянова в Москве. 1914. *Архив ГММК, ф. 5, eд. хр. 77.*

65. Иоанн Лествичник, Елизавета и Похвала Пресвятой Богородицы. Икона В.П. Гурьянова. Москва. 1913. 48×31. *Собрание Е.Б. Шереметевой, Москва.*

66. Надпись на обороте той же иконы.

67. Московские святители Петр, Алексий, Иона, Филипп и великий князь Владимир. Москва. О.С. Чириков. 1890. 35×31. *ГИМ.*

68. Счет-реклама мастерской О.С. Чирикова в Москве. 1895. *Архив ГММК, ф. 5.*

69. В мастерской Чириковых в Москве. Фотография начала XX века. *Архив Г.И. Вздорнова, Москва.*

70. Антоний Печерский. Москва. М.И. Дикарев. Начало XX века. 31×25,8. *ГЭ.*

71. Счет мастерской В.П.Гурьянова. 1913. Собрание Е.Б.Шереметевой, Москва.

72. Реклама-штамп мастерской М.И. Дикарева в Москве. *ЦГАЛИ, ф. 822, оп. 1, eд. хр. 408.*

73. Штамп мастерской И.И. Парилова в Палехе. Конец XIX — начало XX века. *С иконы из собрания Н.И. и Ю.Н. Голиковых, Палех.*

74. Штамп мастерской Н.М. Сафонова. Конец XIX – начало XX века. *С фотографии-образца из архива Л. Баканова, Палех.*

75. Иоанн Богослов обучает гусаря иконному делу. Клеймо иконы «Иоанн Богослов с деяниями». Кострома. 1680-е годы. *Костромской историко-культурный музей-заповедник «Ипатьевский монастырь».*

76. Монах, торгующий иконами. Литография. XIX век. *ГМИР.*

77. Карта торговой географии офеней-иконщиков XVIII–XIX веков.

78. Офеня-картинщик. Фрагмент печатного лубка «Московский сбитенщик и ходебщик». *РЛ, 1962, илл. 61.*

79. Зимняя ярмарка в Палехе. Фотография начала XX века. *Архив ГМПИ.*

80. Книжная лавочка. Копия Г. Захарова с картины В. Васнецова. 1938. *ГМИР.*

81. «Чернец в коптыре». Гравюра из книги Андрея Иоаннова «Полное историческое известие о древних стригольниках и новых раскольниках, так называемых старообрядцах, о их учении, делах и разногласиях». Изд. 4-е. СПб., 1831, с. 248.

82. Дело об изъятии в Палехе старообрядческих икон у крестьянина Андрея Михайлова. 1759. *ВОГА, ф. 560, оп. 1, ед. хр. 235, л. 1–2.*

83. Следственное дело о продаже суздальскими офенями старообрядческих икон и постановление об исправлении двуперстия. *ВОГА, ф. 560, оп. 1, ед. хр. 109, л. 1–2.*

84. Протокол допроса офени-иконщика. 1752. *ВОГА, ф. 560, оп. 1, ед. хр. 109, л. 156–156 об.*

85. Богоматерь Державная. Москва. 1917. 31×27. *ГМЗК.*

86. Патриарх Гермоген. После 1913 года. 13,5×10,5. *ЦМиАР.*

87. Анна Кашинская. После 1909 года. 13,5×11. *ЦМиАР.*

88. План расположения образов и икон в бывших опочивальнях Их Императорских Величеств в Большом Кремлевском дворце. *Архив ГММК, ф. 20, ед. хр. 5, л. 2.*

89. Граф Сергий Дмитриевич Шереметев. Фотография начала XX в. *Архив О.Б. Шереметевой.*

90. Никодим Павлович Кондаков. Фотография около 1914 г. *Архив Г.И. Вздорнова.*

91. Чудо о жене. Фрагмент росписи Грановитой палаты в Московском Кремле. *В.Е., И.В. и В.В. Белоусовы. 1882.*

92. Серебряная медаль «За усердие». *Собрание З.И. Холиной, Палех.*

93. Богоматерь «Достойно есть». Литография, наклеенная на доску. Типография Е.П. Фесенко в Одессе. 1890-е годы. *Собрание автора, Москва.*

94. Оптовый каталог хромолитографированных икон на жести фирмы А. Жако. *Архив ГМПИ, ф. Сафонов, д. 15, оп. 296.*

95. Симеон Верхотурский. Икона «под Жако». Холуй. М.М. Блинничев. Начало XX века. 22×17,5. *ГМИР.*

96. Реклама-афиша Лицевого иконописного подлинника «Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа». 1905. *Архив автора, Москва.*

97. Спас. Прокопий Чирин. Прорись. Таблица из первого тома Лицевого иконописного подлинника (СПб., 1905).

98. Ангел-хранитель. Прорись. Таблица из того же Лицевого подлинника.

99. Ангел-хранитель. Москва. В.П. Гурьянов. 1912. *ГМИР.*

100. Василий Тимофеевич Георгиевский. Фотография начала XX века. *Архив Г.И. Вздорнова.*

101. Благословение детей. Н. Харламов. 1890-е годы. 71×57. *МХИ.*

102. Господь Вседержитель. Учебно-иконописная мастерская в Холуе. А. Соловьев. 1895. 44,3×38. *Из каталога: Косцова, Побединская, РИ, 1990, № 164.*

103. Господь Вседержитель. Палехская учебно-иконописная мастерская. А.В. Хохлов. 1911. *ГМПИ.*

104. Икона-образец «Апостолы Петр и Павел». Учебно-иконописная мастерская в Холуе. Ф. Грязнов. 1915. 35×28. *ГМИР.*

105. Икона-образец «Святой Пантелеймон». Учебно-иконописная мастерская в Холуе. П.В. Пурецкий. 1915. 31×26. *МХИ.*

106. Иконный штамп Холуйской учебно-иконописной мастерской Комитета попечительства о русской иконописи. С иконы-образца «Положение во гроб» *(цв. табл. 59).*

107. Групповой портрет иконописцев и преподавателей учебно-иконописной мастерской в Холуе. Фотография 1908 года. *Архив МХИ, инв. № 30 (31).*

108. Икона-образец и подготовительный рисунок «Спас Великий Архиерей» (Царь царем или «Предста царица»). Палехская учебно-иконописная мастерская. И.М. Баканов. 1912. 31×26,5. *Архив Л. Баканова, Палех.*

109. Икона-образец «Богоматерь Владимирская и Иоанн Богослов». Палехская учебно-иконописная мастерская. И.А. Варварин. 1903. *ГМПИ.*

110. Архангел Михаил. Икона-образец ярославской школы XVII века. Палехская учебно-иконописная мастерская. И.М. Баканов. 1912. *ГМПИ.*

111. Икона-образец «Покров». Палехская учебно-иконописная мастерская. И.М. Баканов. 1912. *ГМПИ.*

112. Иоанн Богослов. Палех. В. Хохлов. 1901. 31,4×27. *ГМПИ.*

113. Христос и Фома. Ч. Конельяно. Фотография-образец из иконописной мастерской Н.М. Сафонова в Палехе. *Архив Л. Баканова, Палех.*

114. Покров св. Вероники. Ф. Иттенбах. Фотография-образец из той же мастерской. *Архив Л. Баканова, Палех.*

115. Преображение. П.М. Соколов. 1900. Фотография из архива Белоусовской мастерской в Палехе. *Архив автора, Москва.*

116. Ш. Пульцоне. Богоматерь «Иммакулата», ангелы, святые и донатор. Последняя четверть XVI века. Из книги: Дзери, 1957, илл. 14.

117. Богоматерь «Всех Скорбящих Радости». Москва. Иван Михайлов. 1801. 90×73. *ГМИР (цв. табл. 18).*

118. Тайная вечеря. Палех. XIX век. 40×56. *ГМПИ.*

119. Снятие с креста. Палех. XIX век. 62×63. *ГМПИ.*

120. Вознесение Илии. 1860. Гравюра из книги: Библия в иллюстрациях Юлиуса Шнорр фон Карольсфельда. Изд. «Свет на Востоке». 1991, с. 124.

121. Вороны кормят Илию. Гравюра из той же Библии, с. 129.

122. Огненное восхождение пророка Илии. Палех. В.А. Хохлов. Начало XX века. *Собрание семьи Хохловых, Палех.*

123. Великие князья Владимирские чудотворцы Глеб, Георгий, Александр Невский, Андрей Боголюбский и мученик Авраамий. Холуй. И. Афанасьев. 1814. 34×27. *ГРМ.*

124. Спас. Москва. Середина XVI века. 32,5×26. *ГТГ, собрание П.Д. Корина.*

125. Спас Нерукотворный. Школа Симона Ушакова. Последняя четверть XVII века. 52,5×42,5. *ГТГ, собрание П.Д. Корина.*

126. Иоанн Богослов в молчании. Палех. И.П. Сафонов, М.И. Нефедов. Начало XX века. 31×26,8. *ГМПИ.*

127. Св. Евдокия. Фрагмент иконы конца XVIII века. *ГМЗК (илл. 135).*

128. Прокопий Устюжский. Фрагмент иконы XVIII века. *ГМЗК (илл. 133, 176).*

129. Тихон Луховской. Палех. Начало XX века. 31×25. *ГМПИ.*

130. Вход в Иерусалим. Тверская школа. Конец XV века. 35,5×30,5. *ГТГ, собрание П.Д. Корина.*

131. «Богоматерь Боголюбская» с предстоящими Зосимой и Савватием Соловецкими и сценами их жития. Середина XVII века. 210×167. *ГМЗК.*

132. Псково-Печерская обитель. Конец XVII века. 42×35. *ГМЗК.*

133. Фрагмент иконы «Прокопий Устюжский, Христа ради юродивый». XVIII век. *ГМЗК (илл. 128, 176).*

134. Фрагмент иконы «Богоматерь Черниговская-Ильинская». 1696. *ГМИР (илл 158).*

135. Фрагмент иконы «Св. Евдокия». Конец XVIII века. *ГМЗК (илл. 127).*

136. Фрагмент иконы «Чудо от иконы "Знамение"» («Вид древнего Новгорода»). XIX век. 57×93. *ГМЗК.*

137. Иоанн Предтеча в пустыне. Палех. Вторая половина XVIII века. 31×27. *ГМПИ.*

138. Иоанн Богослов на Патмосе. Палех. Вторая половина XVIII века. 45×37. *ГМПИ.*

139. Иоанн Предтеча в пустыне. Палех. А.В. Хохлов. Начало XX века. 36×31. *Собрание семьи Хохловых, Палех.*

140. Ты еси иерей. Вторая половина XIX века. 54,7×43. *Частное собрание, Москва.*

141. Воскресение Христово. Переяславль-Залесский. Алексей Логинов. 1721. 43×34. *ГМИР (илл. 142, 143).*

142. Фрагмент той же иконы *(илл. 141).*

143. Фрагмент той же иконы *(илл. 141, 142).*

144. Фрагмент иконы «Лабиринт». XVIII век. *ГМИР (цв. табл. 9).*

145. «Quercus». Эмблема из сборника А. Альциата «Emblematum liber» (Lyon, 1550). Из книги: Бялостоцкий, 1982, илл. 137.

146. Я. Твенгер. Эпитафия Даниела Риндфлайша со сценой сна св. Иакова. 1596. Из книги: Бялостоцкий, 1982, илл. 139.

147. Царевич Димитрий с житием. 1745. 61×37. *ГМИР.*

148. А. Тарасевич, В.В. Голицын. Гравюра. Вторая половина 1680-х годов. *ГЭ.*

149. Андрей Денисов. Рисованная религиозная картинка. Конец XVIII — начало XIX века. *ГМИР.*

150. Нил Столбенский. 40-е годы XVIII века. 57,5×39. *ГМЗК.*

151. Архистратиг Божиих грозных сил воевода Михаил. Конец XVIII — начало XIX века. 33,9×27,1. *Частное собрание, Москва.*

152. Богоматерь Знамение и архангел Михаил с текстами похвалы Богоматери и молитвы архангелу на помощь. Середина XIX века. 53,6×45. *Частное собрание, Москва.*

153. Эпитафия Николая Утманна с изображением Медного Змия. Около 1565 года. Из книги: Бялостоцкий, 1982, илл. 126.

154. Поставление мощей св. Митрофана, митрополита Воронежского. Воронеж. 1832–1840. 51,5×42,3. *Частное собрание, Москва.*

155. Архангел Михаил с деяниями. Первая четверть XVIII века. *Ярославо-Ростовский историко-архитектурный музей-заповедник, Ярославль.*

156. Ангел-хранитель, святые Ольга и Акепсим. Мстера. И. Панкрышев. 1895. *ГМИР.*

157. Портрет правительницы Московского государства Софьи Алексеевны. 1680-е годы. 119×110. *ГРМ.*

158. Богоматерь Черниговская-Ильинская. 1696. 184×112. *ГМИР (илл. 134).*

159. Богоматерь Азовская. Начало XVIII века. *ГИМ.*

160. Эпитафия Петера Хоннальда со сценой Преображения Господня. Силезия. 1595. *Фото из архива Л.И. Тананаевой, Москва.*

161. Филипп де Шампень. Обет Людовика XIII. Около 1638 года. Из альбома: M. R h e i m s. Musees de France. Paris, 1973, p. 293.

162. Воздвижение креста с изображением царя Алексея Михайловича, царицы Марии Ильиничны и патриарха Никона. И. Салтанов. Середина XVII века. *ГММК.*

163. Иван Безмин (?). Портрет царя Федора Алексеевича. Около 1686 года. *ГИМ.*

164. Распятие с изображением императора Александра II на смертном одре и сценой его убийства на Екатерининском канале в Петербурге 1 марта 1881 года. Фрагмент. 1886. 55×33. *ГМИР.*

165. Основатели и настоятели Выговского старообрядческого общежительства: иноки Корнилий и Виталий, Петр Прокофьев, Данила Викулин, Андрей и Семен Денисовы. Рисованная религиозная картинка. Конец XVIII — первая половина XIX века. *ГМИР. А-4591-IV.*

166. Портрет А.Л. Ордина-Нащокина. Конец XVII – начало XVIII века. *ГИМ.*

167. Димитрий Ростовский. Вторая половина XVIII века. *ГМИР (цв. табл. 12).*

168. Надпись на обороте иконы «Чудо Георгия о змие». XVII век. Из каталога: Косцова, Побединская, РИ, 1990, илл. на с. 89, кат. 13.

169. Богоматерь Взыскание погибших. Конец XVIII века. 24×18. *ГММК.*

170. Рождество Богоматери. XVIII век. *ГММК.*

171. Нил Столбенский. 30-е годы XIX века. 44×31,5. *ГМЗК.*

172. Богоявление. Фрагмент иконы «Нил Столбенский». XVIII век. *ГМЗК.*

173. Тихон Филатьев. Троица Ветхозаветная из Успенского собора Московского Кремля. 1700. *ГММК.*

174. Св. Екатерина. Крит. Виктор Критянин. XVII век. 120×85. Из альбома: *МВА,* 1970, с. 55, илл. 1.

175. Фрагмент иконы Тихона Филатьева «Иоанн Богослов». 1691. 118×83. *ГТГ.*

176. Иоанн Воин. Последняя четверть XVII века. *ГММК.*

177. Прокопий Устюжский. XVIII век. 37×29. *ГМЗК.*

178. Великие князья Владимирские чудотворцы Андрей Боголюбский, Георгий и Глеб. Фрагмент иконы конца XIX — начала XX века. Палех. М.И. Парилов. *Собрание З.И. Холиной, Палех.*

179. М. Радоуш. Эпитафия Солимены Кобоневой с Распятием, сценой Воскресения и ангелом-хранителем. Из церкви св. Михаила в г. Хрудим. Восточная Чехия. 1582. *Фотография из архива Я. Вацковой, Прага.*

180. Распятие с ангелом-хранителем и избранными святыми. Палех. Конец XVIII века. 32×23. *ГТГ, собрание П.Д. Корина.*

181. Зосима и Савватий Соловецкие с избранными святыми. XIX век. *Частное собрание, Москва.*

182. «Четырехчастная» икона из Благовещенского собора Московского Кремля. 1547–1551. *ГММК.*

183. О прении живота и смерти. Печатный лубок. XVIII век. Из книги: Ровинский, 1900, илл. 239.

184. Богоматерь Неопалимая купина с богородичными образами. XIX век. 141×95. *Собрание ГНИИР.*

185. Воскресение и Сошествие во ад, с Минеей и страстями. Палех. М.И. Зиновьев, В.А. Маркичев. 1890-е годы. 52,8×44,1. *ГМПИ.*

186. Распятие с праздниками, избранными святыми и богородичными образами. Петр Шитников. 1873. 76×61,5. *Частное собрание, Москва.*

187. Иоанн Предтеча с житием. Палех. Конец XVIII — начало XIX века. Из Успенского собора в Ярославле. 198×143. *ГТГ.*

188. Иоанн Предтеча с житием. Палех. Конец XVIII — начало XIX века. 31×29. *ГТГ, собрание П.Д. Корина.*

189. Иоанн Предтеча Ангел Пустыни. Палех. Конец XVIII — начало XIX века. 31×26. *ГТГ, собрание П.Д. Корина.*

190. Отечество. XIX век. 32×28. *ГММК.*

191. Фрагмент иконы «Вход в Иерусалим». Вторая половина XIX — начало XX века. *ГМЗК (цв. табл. 43).*

192. «Четырехчастная» (Вход в Иерусалим, Троица Ветхозаветная, Воздвижение Креста и Сретение иконы Владимирской Богоматери), со святыми на полях. Палех. Вторая половина XVIII века. 36×31. *ГТГ, собрание П.Д. Корина.*

193. Николай Чудотворец. Палех. В.А. Хохлов. Начало XX века. 44,5×37. *ГМПИ.*

194. Богоматерь «Всех Скорбящих Радости». Палех. Конец XVIII — начало XIX века. 106×87. *ГМПИ.*

195. Спас. Перевод. Палех. 1840. *Архив Л. Баканова, Палех.*

196. Господь Вседержитель. Палех. XIX век. *ГМПИ.*

197. Богоматерь «Дево, радуйся...». Литография. Типография И.А. Голышева в Мстере. 1887. *Отдел ИЗО РГБ.*

198. Иллюстрация греческого Менология. Типография Прохорова. Вторая половина XIX века. *Архив Л. Баканова, Палех.*

199. Фрагмент иконы «Господь Вседержитель». «Суздальские» письма. Конец XVII — начало XVIII века. *Частное собрание, Москва* (илл. 30).

200. Огненное восхождение пророка Илии. Захарий Цанов. 1854. Фрагмент болгарской иконы «Огненное восхождение пророка Илии и святые воины Георгий, Феодор, Евстафий и Димитрий, побивающие силы зла». Из книги: Божков, 1984, илл. 225.

201. Богоматерь Страстная. Холуй или Мстера. XIX век. Из каталога: VI, 1989, илл. на с. 74.

202. Н. Гончарова. Богоматерь. 1905–1907. Из книги: Грэй, 1962, илл. 62.

203. Мужичок-плясунок. Народная картинка. XIX век. *Театральный музей им. А. Бахрушина, Москва.*

204. Фрагмент иконы «Притча о богатом». XVIII век. *ГМЗК (цв. табл. 7).*

205. К. Малевич. Уборка ржи. 1912. Из каталога: Казимир Малевич. 1878–1935. *Каталог выставки. Ленинград–Москва–Амстердам,* 1988–1989, илл. 34.

206. Н. Гончарова. Спас в силах. Гуашь. 1910–1911. Из книги: Поспелов, 1990, илл. 29.

207. Николай Чудотворец с житием. Литография. 1867. Типография Е. Яковлева в Москве. *Отдел ИЗО РГБ.*

208. Бык не захотел быть быком и сделался мясником. Печатный раскрашенный лубок. Середина XVIII века. *ГМИИ.*

209. В. Лебедев. Плакат «Дядя Пров». 1920. *ГРМ.*

210. Мадонна деи Пеккатори (Мадонна грешников). Печатный лубок. Конец XIX — начало XX века. Из каталога: Кокьяра, IPS, 1882, илл. 48.

211. Богоматерь «Нечаянная радость». Клеймо четырехчастной иконы «Богоматерь Нечаянная радость, Богоматерь Феодоровская, Николай Чудотворец и святые Кирик и Улита». XIX век. *Частное собрание, Москва.*

212. Архангел Михаил. XVII век. 33×27. *ГТГ, собрание П.Д. Корина.*

213. А.Р. Голенкина. Агитационная тарелка «Мы зажжем весь мир огнем III Интернационала». 1920. *ГИМ.*

214. Н.М. Суетин. Супрематическая икона. 1929. *Собрание Льва Нуссберга, США.*

215 . Икона «Физический труд Святого Семейства». Мстера. 1923. 70×56. *ГМИР.*

Иллюстрации 1–4, 8–16, 19, 22, 33, 36–40, 42, 44, 65–67, 71, 84–87, 91, 92, 95–97, 120, 121, 127, 128, 131–133, 140, 145, 146, 148, 150–155, 157, 159, 163, 166–168, 171, 173, 174, 176, 178, 181–183, 185, 186, 196, 197, 200–210, 212–214 — фотосъемка В.А. Соломатина.

Цветные таблицы

1. Явление иконы Богоматери Авраамию Галицкому. Конец XVII — начало XVIII века. 37×27. *ГМЗК.*

2. Богоматерь Неопалимая купина. Вторая половина XVII века. 36×32. *ГМЗК.*

3. «Смертный человек, бойся того, кто над тобою...» Начало XVIII века. *ГМИР.*

4. Богоматерь «Всех Скорбящих Радости». Начало XVIII века. 31×28. *ГМЗК.*

5. Богоматерь Феодоровская с чудесами. Первая половина XVIII века. 36×30. *ГМЗК.*

6. Царевич Димитрий с житием. 1745. 61×37. *ГМИР.*

7. Притча о богатом. XVIII век. 38×45. *ГМЗК.*

8. Судьба праведника и грешника. XVIII век. *ГМИР.*

9. Лабиринт. XVIII век. *ГМИР.*

10. Таинство Креста. Около 1814 года. 45×35,7. *ГМИР.*

11. Страшный суд. Холуй. Кузьма Богданов. Вторая половина XVIII века. 16×11,5. *МХИ.*

12. Димитрий Ростовский. Вторая половина XVIII века. 41×29. *ГМИР.*

13. Максим Грек. XVIII век. 31×26. *Собрание Н. и С. Воробьевых, Москва.*

14. Димитрий Солунский. Вторая половина XVIII века. 61×39. *ГМИР.*

15. Зосима и Савватий Соловецкие. Русский Север. XVIII век. 25×20. *ГМИР.*

16. «И почи Бог в день седьмой». Вторая половина XVIII века. *ГМИР.*

17. Иконостас. Первая половина XIX века. 36×31. *ГМЗК.*

18. Богоматерь «Всех Скорбящих Радости». Москва. И. Михайлов. 1801. На обороте надпись: «Сей образ писан в царствующем граде Москве в селе Покровском писал иконописец Тульской мещанин Иван Михайлов в приходе Елохове Богоявление Господне у Гаврикова переулка живущего в доме купца Саркованова [1801] месяца мая Г [3] дня. 90×73. *ГМИР.*

19. Фрагмент той же иконы.

20. Мария Египетская с житием. Урал. Невьянск. И.В. Богатырев. 1804. На обороте надпись: «Написан бысть сей святий образ в лето от создания мира ЗТВІ [7312 = 1804] месяца апреля в КВ [22] день во святой и великий пяток страстной недели совершися. А писан в Сибири в Невьянском заводе иконописцем Иваном Васильевым Богатыревым». 63×54. *ГМИР.*

21. Царство Небесное. Первая половина XIX века. 73×60. *ГМИР.*

22. Сотворение мира. XIX век. 31,7×27. *ГМИР.*

23. «Величит душа моя Господа...» XIX век. *ГМИР.*

24. Рождество Христово. Первая половина XIX века. 35×23. *ГМЗК.*

25. Фрагмент той же иконы.

26. Символ веры. XIX век. 53×40. *ГМИР.*

27. София Премудрость Божия. XIX век. 36×30. *ГМИР.*

28. Страшный суд. XIX век. *ГМИР.*

29. Фрагмент той же иконы.

30. «Божию милостию...» Калуга. 1837. 32×37. *ГМИР.*

31. Поклонение волхвов. Тверь. Максим Культепин. 1844. На обороте надпись: «Сию святую икону в день освящения кладбищенского теплого храма в Торжке и тезоименитства купцов Степану Никитину Г-ну Уварову посвящает тверской иконописец Максим Ив. Культепин. 1844 г. ноября 28 дня». 45×36. *ГМИР.*

32. Троица Ветхозаветная. Холуй. Первая половина XIX века. 85×72. *МХИ.*

33. Воскресение и Сошествие во ад, со страстями и праздниками. Холуй. XIX век. 89×69. *МХИ.*

34. Николай Чудотворец с житием. Холуй. Вторая половина XIX века. 88×71. *МХИ.*

35. Покров. Холуй. XIX век. 34×29. *МХИ.*

36. Воскресение и Сошествие во ад, со страстями и праздниками. Мстера. XIX век. 62×43. *Частное собрание, Москва.*

37. Всевидящее око Божие. XIX век. *ГМИР.*

38. Архангел Михаил, святые Сесиний и Фотиния и двенадцать трясовиц. Мстера (?). XIX век. 32,2×27,5. *ГМИР.*

39. Фрагмент той же иконы.

40. Образ-сказание, каким святым каковые благодати-исцеления от Бога даны. Вторая половина XIX века. *ГМИР.*

41. Гурий, Самон и Авив. Мстера (?). Вторая половина XIX века. *ГМИР.*

42. Спас. Москва. Нестер Климов. 1862. 31×27. *ГИМ.*

43. Вход в Иерусалим. Москва (?). Вторая половина XIX — начало XX века. 62×48. *ГМЗК.*

44. Богоматерь Умиление с архангелами, избранными апостолами, святыми и сценой Коронования Богоматери. Палех (?). 1860-е годы. Копия с иконы Симона Ушакова, выполненная по заказу Г.Д. Филимонова. 31×25,5. *ГИМ.*

45. Богоматерь Владимирская. Палех. Белоусовская мастерская. Последняя четверть XIX века. 31×27. *Собрание Н.И. и Ю.Н. Голиковых, Палех.*

46. Господь Вседержитель. XIX век. 32×27. *ГМИР.*

47. Собор Архангела Михаила с избранными святыми. 1885. 35,5×30. *МХИ.*

48. Ангел-хранитель с избранными святыми. Москва. Мастерская М.О. и Г.О. Чириковых. Конец XIX — начало XX века. 36,5×31. *Частное собрание, Москва.*

49. Параскева. Мстера. И. Панкрышев. 1889. 32×26. *ГМИР.*

50. Князь Василий. Москва. М.И. Дикарев. Конец XIX — начало XX века. 32×26. *ГМИР.*

51. Богоматерь Иверская. Москва. В.П. Гурьянов. 1898. 31,5×26. *Частное собрание, Москва.*

52. Покров. Москва. В.П. Гурьянов. 1902. 32×27. *ГМИР.*

53. Икона Феодоровской Богоматери с тезоименитыми императорскому дому святыми Николаем Чудотворцем, царицей Александрой, митрополитом Алексием и Михаилом Малеином. Москва. В.П. Гурьянов. 1913. На обороте надпись: «Написана сия икона в храм св. Троицы, в память 300-летия благословенного царствования Дома Романовых, усердием иконописца В.П. Гурьянова. 1913 г.». *ГМИР.*

54. Иноки Корнилий и Виталий. Петербург. Ф.А. Каликин. 1908. Миниатюра. *ГМИР.*

55. Моление на камне св. Серафима Саровского. Мстера или Холуй. Начало XX века. 22,5×13,5. *ЦМиАР.*

56. Нападение разбойников на св. Серафима Саровского. Холуй. Начало XX века. 17,5×14,5. *МХИ.*

57. Серафим Саровский. Начало XX века. 32×27,7. *ГМИР.*

58. Патриарх Гермоген. Начало XX века. 36,5×33. *ГМИР.*

59. Положение во гроб. Холуй. Учебно-иконописная мастерская. А. Грязнов. Начало XX века. Икона-образец (копия с работы В.М. Васнецова). 26×31. *ГМИР.*

60. Иоанн Предтеча Ангел Пустыни. Холуй. Учебно-иконописная мастерская. Н. Кучумов. 1915. 26,5×21,5. *МХИ.*

61. Борис и Глеб. Мастерская М.О. и Г.О. Чириковых (?). После 1908 года. 32×27,5. *ГМИР.*

62. Спас в силах. Мстера. Учебно-иконописная мастерская. П. Сеньков. 1903. На обороте надпись: «Сия святая икона написана в Мстерской учебной иконописной мастерской». *ГМИР.*

63. «Копия иконы св. Николая Чудотворца на Никольских воротах Московского Кремля, пострадавшей от обстрела во время революции 1917 года октября 31 дня», Москва. После 1917 года. 27,5×23,3. *ГМИР.*

На суперобложке: фрагмент иконы «Сретение иконы Владимирской Богоматери». XIX век. Историко-архитектурный музей-заповедник «Коломенское», Москва.

SUMMARY

The book is the first ever edition to look at the historical and cultural context of the icon craft in Imperial Russia in its close relationship with the new and old types of piety that emerged in this country in the mid-17th century, following the schism of the Russian Orthodox Church. Hence the two words in the title: "Icon" and "Piety". The author intended to show the special place icons held in the Russian national consciousness within the ideal model of Holy Russia or, in other words, the specific features of the Russian icon's ontology.

The monograph comprises three long chapters. Each chapter focuses on a fairly extensive subject which is internally bound with that core theme.

The *first chapter* examines the history of religious feeling in both Muscovy and Imperial Russia and goes further to include the general European context. For the first time in historiography the various sides of icon worship by Old Believers between the 18th and early 20th centuries are highlighted against the background of idea evolution in the Russian religious consciousness, including the cornerstone ideas of tsardom and priesthood. The idea of a connection between sanctity and ethnocultural space actively developed in Muscovy eventually caused a sharp divergence of religious practices in Imperial Russia. The "tsardom", once perceived as the "the Great Icon", began to be seen by too many Russians as a "graceless" empire devoid of its original charisma and not stamped with sacred exclusiveness.

The *second chapter* dwells on the issues of icon making and the development of an exceedingly complex make-up of the craft practised in the villages of Palekh, Mstera and Kholui, the three major centres of folk icon painting in Imperial Russia. The chapter encompasses a study of the various types of praying icons, and also of the significance of daily life and work forms used by icon painters and icon traders. Central here are the distinctive features of icon "mass production" by Russian craftsmen, a set of related crafts, posters and advertisements of icon painting workshops, fashions and language, customs and ritualistic practices. The sections on surveillance of icon painters and the religious resurrection of the "Holy Russia" model under Nicholas II prove that the internal life of the icon painting craft in Russia always remained well within the limits of the people's religious life and, moreover, of state politics.

Finally, the *third chapter* analyses the artistic composition of icons painted between the 17th and early 20th centuries. Researching the work guidelines followed by icon painters and the artistic language of the icon, the author endeavours to look at them as an integral part of the universal poetic style mechanisms in the art of "grassroots baroque" and "folk mannerism", as well as of the specifically Russian religious feeling and piety types.

Олег Юрьевич Тарасов
ИКОНА И БЛАГОЧЕСТИЕ:
Очерки иконного дела
в императорской России

Художественный редактор
В.А. Пузанков
Технический редактор
В.А. Юрченко
Корректор
В.В. Евтюхина

ИБ 20057
ЛР № 060775 от 25.02.92.
Подписано в печать 1.08.95.
Гарнитура Балтика.
Печать офсетная.
Усл.печ.л. 44,46 + 6,24 вкладка.
Усл.кр.-отт. 70,59.
Уч.изд.л. 63,0.
Тираж 5000 экз.
Заказ № С077.
Изд. № 49470.
А/О Издательская группа
«Прогресс»
119847, Москва,
Зубовский бульвар, 17

Отпечатано в Словении
Типография «Гореньски тиск»