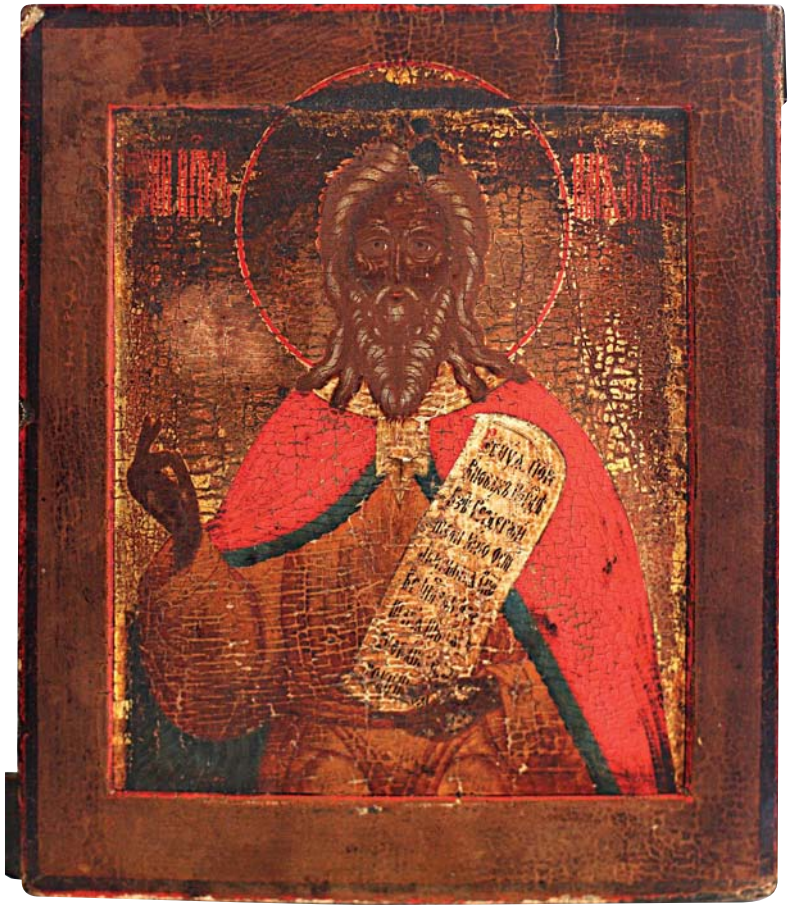
Великопоженская икона в цивилизационном контексте старообрядчества

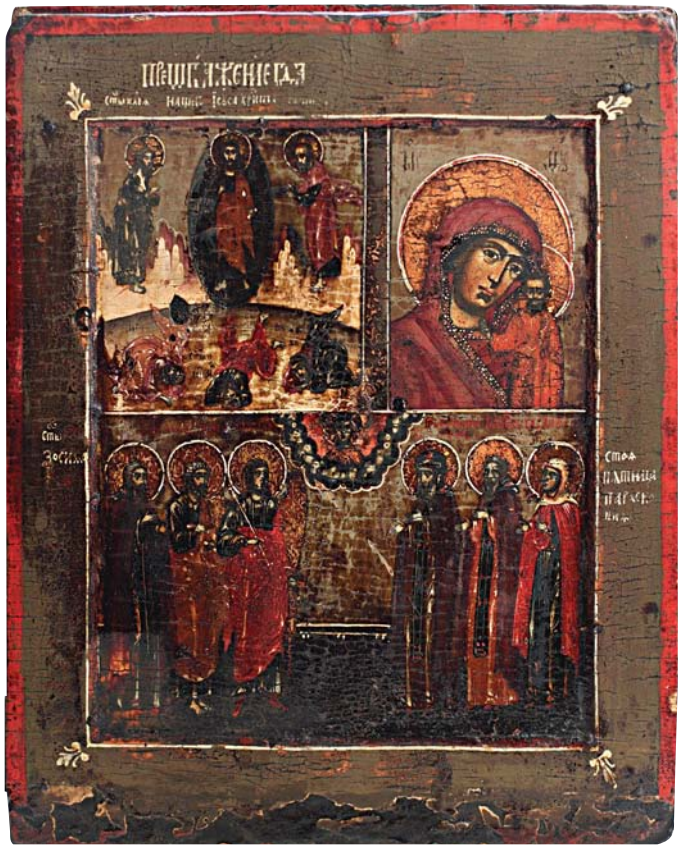


1

В предыдущих статьях журнала, посвященных великопоженской иконе[1], мы показали, что в регионе Усть-Цильмы существовало сильное самостоятельное иконописание. Сравнительный анализ пижемских почвенных образцов и пигментов красок икон подтвердил предположение, первоначально основанное на знаточеском анализе массива местных икон и преданиях ителей, которые сообщали о Великопоженском ските (ныне деревня Скитская на притоке Печоры Пижме) как иконописном центре.

Великопоженское иконописание базировалось на выгорецкой традиции, но обладало и своими особенностями. Устьцилемы ориентировались на образцы Выга, но при этом не были изолированы от тех основ, на которых развивалась собственно выгорецкая традиция. Например, поясной образ Ильи Пророка в архаичной новгородской стилистике, почти неизвестный в иных регионах, неоднократно встречался нам в регионе Усть-Цильмы (илл. 1). В принципе, это неудивительно, учитывая новгородские корни первых русских поселенцев Печоры. В музее Журавского хранится небольшая новгородская икона Покрова Богородицы, датируемая XVI веком. Некоторое время назад в регионе еще бытовали средневековые иконы, когда-то привезенные поселенцами. Сегодня от массива этих икон практически ничего не осталось, однако очевидно, что в прошлом некоторые иконные сюжеты могли приобретать для устьцилемов в силу каких-то обстоятельств особое значение и служить образцами для частого копирования. Так, поясной образ Ильи стал востребованным и любимым именно в этих местах.

До нас дошло имя усть-цилемского иконописца конца XVII – начала XVIII века – Стахей Устинов сын Дуркин. Очевидно, помимо насельников великопоженской киновии в регионе в разные времена работали иные иконописцы. В самом скиту мастера могли различаться по манере. Пока данных об иконописцах нет, но не исключено, что они будут найдены в разного рода архивах, в том числе семейных. В Усть-Цильме сейчас многие интересуются прошлым, своей генеалогией, устраивают домашние музеи.



2

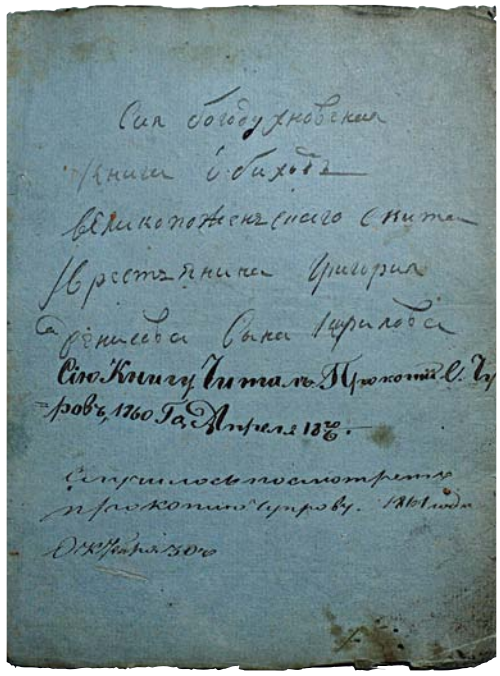
3

4

5

В целом иконный пласт региона Усть-Цильмы, сердцевиной которого является великопоженская икона, довольно разнообразен. По нашей оценке, иконы местного письма составляют в регионе не менее трех четвертей всего массива икон. Остальное – в основном старообрядческие образа из других мест России. Они принадлежат преимущественно к концу XIX – началу XX века и стали появляться на Печоре в заметном количестве в пореформенное время параллельно с активизацией и диверсификацией внутренних связей российского экономического пространства. Вместе с тем, в частном владении встречаются и более ранние представители северных регионов, например, Великого Устюга с характерными круглыми сквозными шпонками (илл. 2). Образ Иоанна Богослова (илл. 3, 4, 5) противоречит местной манере, что особенно заметно в палеографии. Родовое единство старообрядческой иконы и книги проявляется, в частности, в добротном книжном шрифте на иконах[2]. Рассматривая страни-

6



8

7

цы рукописных книг (илл. 6, 7), принадлежавших Великопоженскому скиту (илл. 8), мы ясно видим источник происхождения иконных шрифтов. В случае же с образом Иоанна Богослова мы не можем соотнести шрифт на иконе с печорской книжной традицией. Основа иконы сделана из благородного дерева, ее обработка в сочетании с характером шпонок нетипична для региона Усть-Цильмы. Икона явно привнесена извне, скорее всего, из Средней России.

В усть-цилемском ареале бытуют, как на всем Русском Севере, резные деревянные иконы (илл. 9, 10). Очевидно, что это слишком простая в изготовлении вещь, чтобы быть предметом специального импорта из других регионов. Резные иконы Печоры на первый взгляд не отличаются от своих аналогов из других регионов Поморья. Специальные исследования, возможно, могли бы выявить технологические особенности местной резной иконы, прежде всего, если говорить о красках.

Особого внимания заслуживает вопрос о литых иконах. В музее Журавского хранится форма для отливки наперсного креста XVIII века, что дает основание предполагать местное литье, тем более что медная руда здесь известна с давних времен. Было ли литейное производство в собственно Великопоженском скиту, мы не знаем. Литых икон в регионе остается много, но то, что до сих пор сохранилось — это в основном поздние привозные изделия. Из материалов Преображенской ста-

9

10

Требованія просимъ адресовать: *Москва, Преображенскъ, ул. Девятая рота, въ контору старообрядческой типографіи.*

Книги можно получать у слѣдующихъ лицъ:

Пинюжаны, Перм. губ., ст. Мураши, у Л. Г. Перминова.
Пронскъ, Рязанской губ., у П. В. Княгинина.
Рига, у Ан. Ер. Трифонова.
Рѣжица, у Ф. Ал. Литвякова.
Саратовъ, у Ф. М. Захарова, Кирпичная улица.
С. Ирюмское, Тобол. губ., у А. А. Завьялова.
С.-Петербургъ, у Ѳ. Иванова, за Московской заставой, Волковская ул., 19.
Тирасполь, Хер. губ., у В. И. Полякова,
Усть-Цыльма, Архангельской губ., у С. Е. Чупрова,
Фролова.

Труды
I Всероссійскаго Съѣзда христіанъ-поморцевъ, пріемлющихъ бракъ.

кі декабря ҂зуіі лѣта.

ИЗДАНІЕ ВТОРОЕ.

На первое наложенъ арестъ съ возбужденіемъ судебнаго обвиненія по 73 ст. угол. улож.

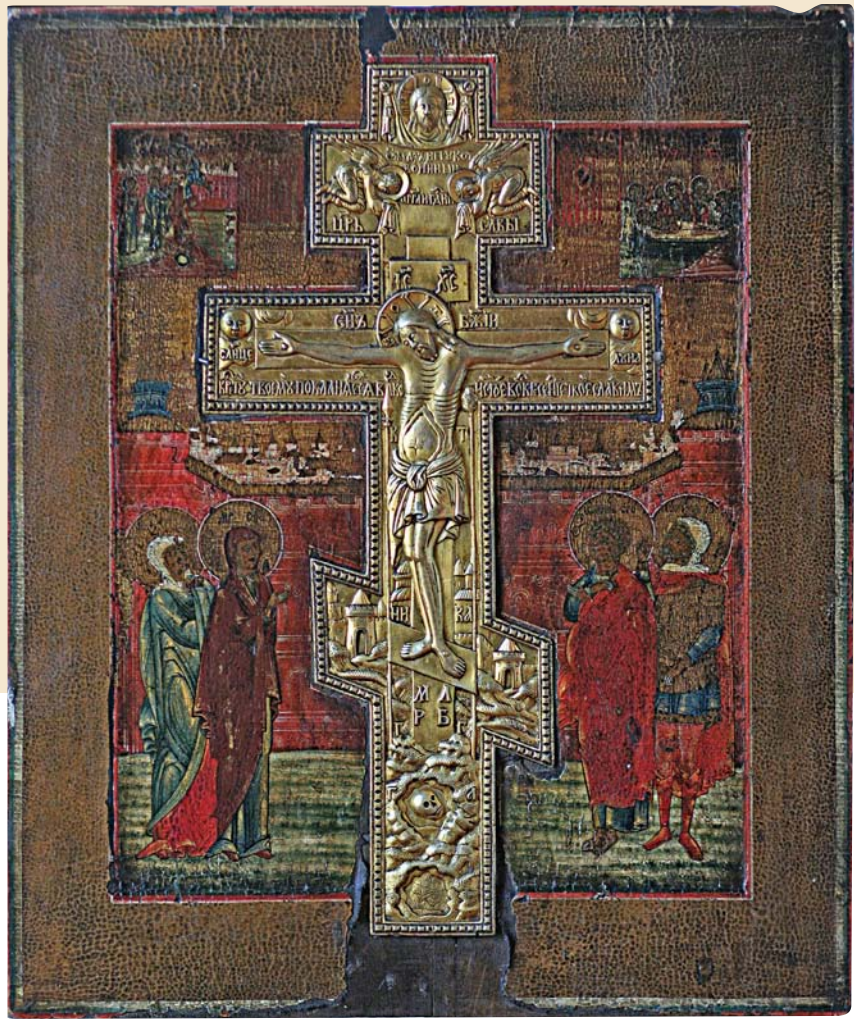
11

ПРОИЗВОДСТВО

христіанскихъ мѣдныхъ иконъ и тѣлесныхъ крестовъ всѣхъ сортовъ (мѣдныхъ и серебряныхъ) и золоченіе иконъ черезъ огонь.

АДРЕСЪ: Москва, Преображенское, ул. 9 рота, соб. домъ, № 12, **Фелицатѣ Егоровнѣ Панкратовой.**

Прейсъ-куранты высылаются по требованію безплатно.

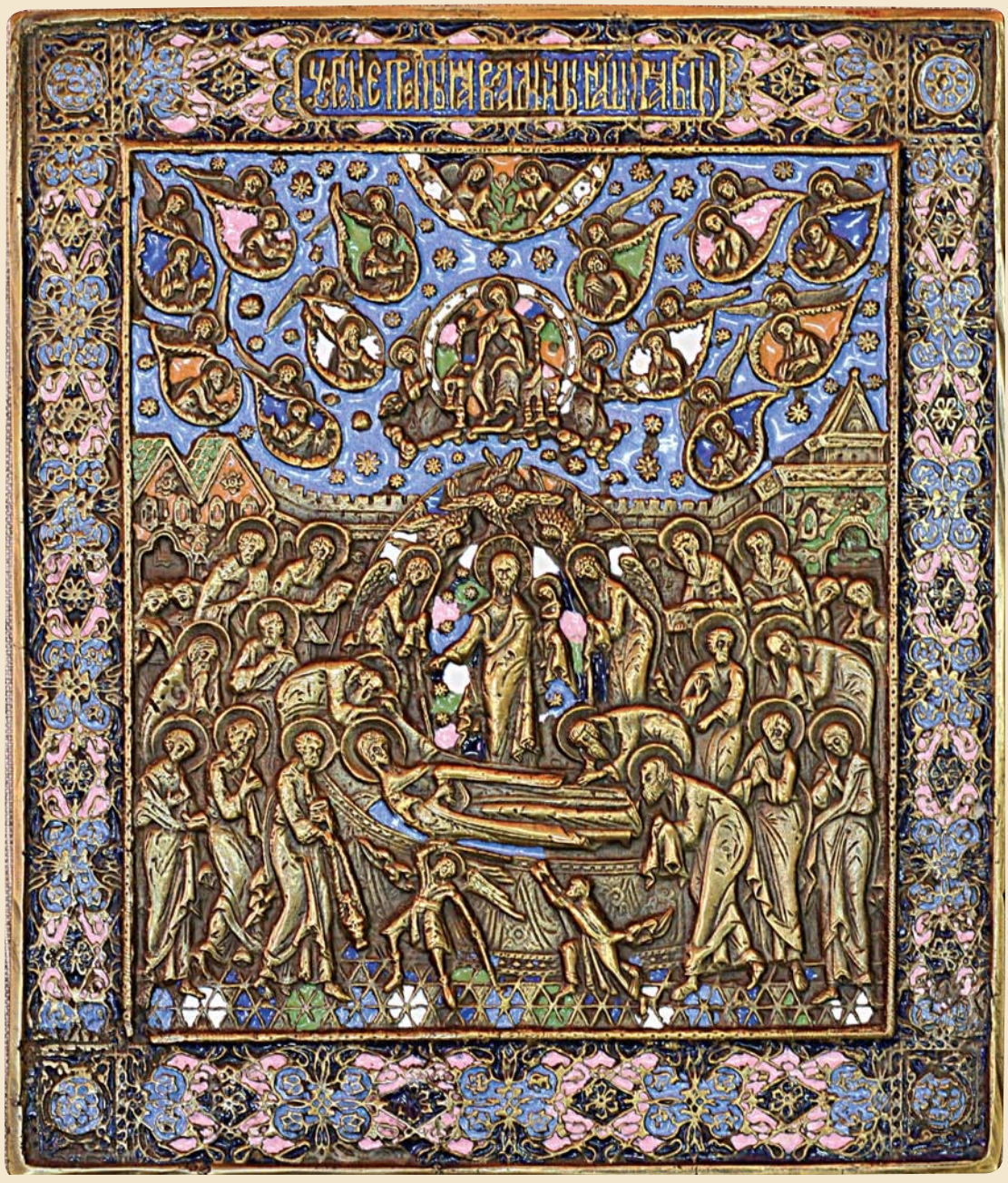


12

рообрядческой типографии[3] нам известен, по меньшей мере, один житель Усть-Цильмы, бывший в конце XIX – начале XX века официальным торговым агентом московских преображенских промышленников, – С.Е. Чупров (илл. 11).

Крест поморского типа добротного литья и плотного огневого золочения в иконе «Распятие» (илл. 12) может происходить как из Москвы, так и из Олонецкого края.

13



Икона «Успение Богородицы» (илл. 13) является переливкой начала XX века с оригинала преображенской мастерской. Она вполне могла быть выполнена на Печоре, но точно установить место изготовления предмета затруднительно. Вряд ли поможет и сравнительный анализ сплавов. В медном ломе, который часто использовался в позднем литье, могли содержаться никелированные вещи, что заведомо делает сомнительной атрибуцию по никелю — региональному геологическому маркеру области Тиманского кряжа.

Вопрос о начале собственно скитского великопоженского иконописания остается недостаточно ясным, поскольку затруднена датировка ранних произведений. Нам не удалось встретить в регионе подписных датированных икон. Это может быть объяснено как строгим следованием старообрядцами православной традиции не подписывать образа, так и сильной затертостью подавляющего большинства сохранившихся предметов. Подписи на иконах выполняются обычно более мелким и тонким шрифтом, чем сюжетные надписи. Если подписи где и были, у них почти не оставалось шансов сохраниться.

Среди икон великопоженского письма мы встречаем немало качественных, стилистически и технологически однородных предметов. Они представляют собой особую группу высокого стиля, которую можно считать относящейся к периоду расцвета великопоженского иконописания. Хронологически это конец XVIII — начало XIX века, период высшего расцвета иконописи большинства старо-

14

15

обрядческих центров. Иконы высокого стиля вкраплены в массив более простых произведений, иногда современных им, но чаще более ранних и более поздних. Более ранние обладают типичными чертами лаконичной и выразительной северной иконы. Образ Михаила Архангела (илл. 14, 15) технологически великопоженский, а с художественной точки зрения он отражает процесс формирования стиля. По нашей оценке, он принадлежит к середине XVIII века. (В трактовке Архистратига, кстати, заметно влияние средневековых образов, что является еще одним подтверждением, что Выг был главным, но не единственным источником великопоженского письма.)

О кульминации стиля, приходящейся на конец XVIII – начало XIX века, как и великопоженской иконе в целом, мы вынуждены судить в основном по сильно поврежденным предметам, часто руинам. Но вот образ Богородицы «Утоли печали» сохранился относи-

16

тельно хорошо и к тому же качественно раскрыт (илл. 16). Приметы отличия иконы от выгорецких аналогов очевидны: характерная, глуховатого тона охра полей, грубая простого плетения паволока, своеобразный кракелюр, плотное высокопробное золото фона. И вместе с тем великолепные плави ликов, возвращающие нас к лучшим примерам Выгореции. Немаловажно качество выдержки и обработки доски (илл. 17), в традициях Выга. От Выга заимствованы и крепко сидящие торцевые шпонки. Икона многократно подвергалась воздействию резких перепадов влаги и температуры, но доска осталась ровной. К высокому стилю можно отнести иконы: «София – Премудрость Божия, с собором святых» (илл. 18), «Распятие» (илл. 12), «Илья Пророк» (илл. 1), «Всех Скорбящих Радость» (илл. 19), в определенной степени «Николай Чудотворец» (илл. 20). К сожалению, патина времени и утраты не позволяют в полной мере насладиться красотой этих произведений, до сих пор находящихся в молитвенном обиходе.

17

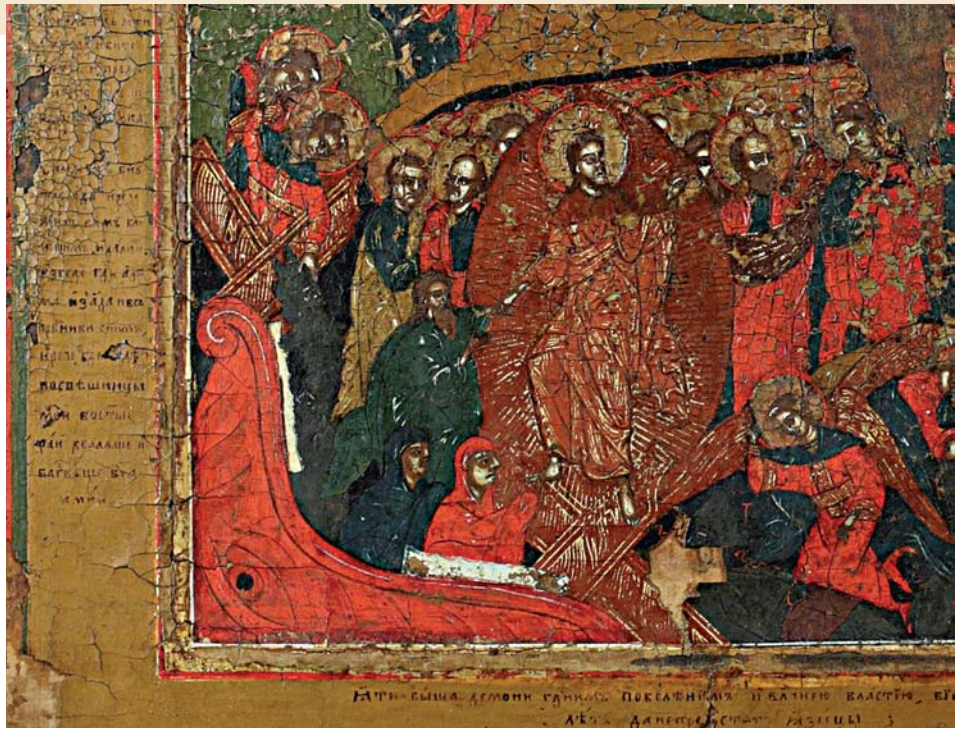
18

19

20

21

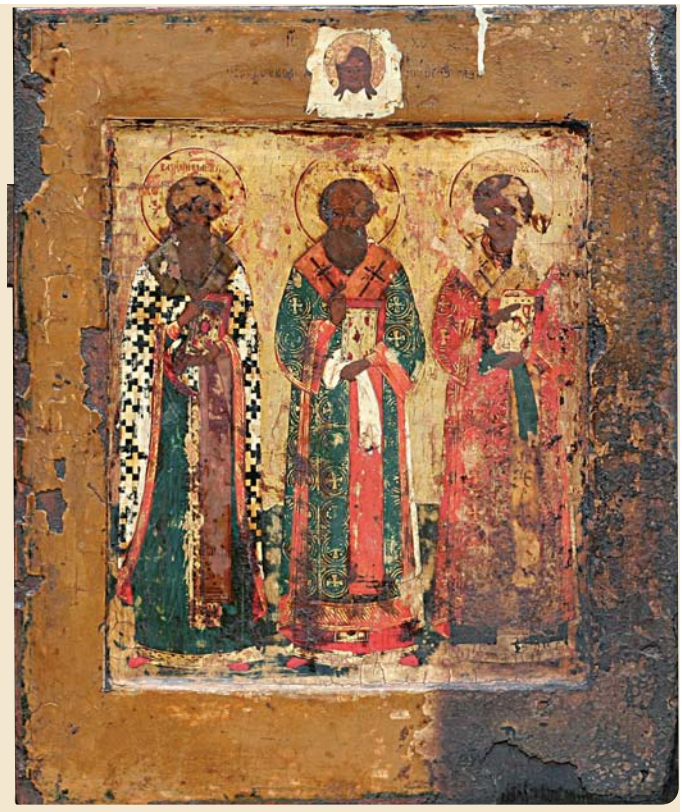
22



Нам пока трудно определить точные границы высокого стиля Великопожни. Трудно сказать, с какого именно десятилетия XIX века начинается снижение великопоженского стиля, сопровождающееся увеличением притока икон из других регионов. Вот примеры икон (илл. 21–23), в которых уже сказывается некоторое упрощение приемов письма. В отношении некоторых икон конца XIX – начала XX века сложно однозначно определить, привезены ли они извне или, может быть, написаны на месте, но не в Скитской, и уже с использованием покупных материалов (илл. 24). Не исключено, что как раз новые возможности товарного обмена, рыночная конкуренция сыграли свою роль в упрощении великопоженского иконописания. Впрочем, снижение стиля в течение XIX века присуще многим старообрядческим иконописным центрам, что указывает на некие единые закономерные причины этого явления, коренящиеся в существенном изменении условий русской жизни.

В наши дни происходит расширение знания о старообрядческих иконописных центрах. В исследовании многих из них сделаны только первые шаги и постоянно открываются новые направления поиска. Место великопоженского иконописания в ряду прочих представляется своеобразным и важным. У собирателей-старинщиков есть своя корпоративная и очень условная градация иконописного мастерства: «деревня», «монастырь», «школа». Эта градация применяется даже к таким иконописным центрам, как Мстера или Палех. Можно услышать парадоксальное определение художественно-

23



24

го уровня иконы: «Мстера-монастырь». Это словосочетание означает лишь, что икона мстерской работы, но невысокого уровня, ниже обычного мстерского «школьного» качества. Пользуясь этой корпоративной терминологией, можно сказать, что великопоженские иконы высокого стиля – это «школа». Такая характеристика иконы – редкость, а для Севера – в особенности.

Северные письма – это обычно свободная форма, незаученность, импровизация, наивность – святая простота в самом высоком значении этого слова. Но если говорить о выгорецкой иконе, то ее высшие образцы настолько аристократично-совершенны и не вяжутся с обычными представлениями о сельском творчестве, что возникает соблазн предположить, что они написаны в условиях столичной (питерской) иконописной мастерской. Нам представляется, что даже если какая-то часть выгорецких икон была изготовлена в столице, то это не имеет принципиального значения – ведь особенности и дух выгорецкого стиля родом совсем не из Северной Пальмиры. В то же время факт существования вдали от столицы великопоженской «школьной» иконы говорит о том, что северные крестьяне-староверы были способны создавать изысканные произведения, находясь в простой обстановке и суровой среде обитания. Они, скорее всего, были знакомы со столичным искусством, могли находить в нем вдохновляющие моменты, но оставались на своей стезе.

Размышления о великопоженской иконе возвращают нас к важному для русской цивилизации факту существования в Новое время двух культур – дворянской и народной. Мы хорошо знаем дворянскую культуру. Наша история известна нам как история дворянства с ее войнами и дворцовыми переворотами. Художество, музыка, литература – все это принадлежало в послепетровской России дворянскому слою. Дворяне и сродные им разночинцы могли говорить о народе, сочувствовать ему, но сам народ, казалось, заявлял о себе только во время бунта. С точки зрения дворянской народ представлялся объектом этнографии, а не субъектом истории и культуры.

Происходящее на наших глазах открытие все новых иконописных центров позволяет нам услышать и понять язык недворянской, народной России. Культура и искусство этой иной России оказывается несводимой к одним лишь фольклорным элементам быта и обряда. Великопоженская икона – это дошедшее до нас слово самобытной русской цивилизации, заявляющей о себе из-под покрова западнической дворянской культуры.

В процессе советской модернизации (опять-таки западнической) совершился полный драматизма и противоречий массовый переход крестьян в города и приобщение к деятельности государственного масштаба. Суть произошедшего тектонического сдвига отражает картина народного художника России Р.Н. Ермолина, написанная в 1976 году, «На усть-цилемской свадьбе» (илл. 25). В старинной северной избе доиндустриальная эпоха встречается с веком космоса. Вместе пируют представители социальных слоев, между которыми могли бы лежать столетия, а всего лишь несколькими десятилетиями ранее – культурная пропасть. Русский человек оказался способным шагнуть из деревни в век атома, поскольку уже в знаемых с детства былинах Киевской Руси мыслил категориями

25

26

державы, а в переживании раскола мыслил вселенски, поскольку был воспитан в сложной и по своему аристократичной и изысканной культуре, частью которой являлась икона.

Усть-цилемский старообрядческий очаг уникален. Большинство старообрядческих центров – это переселенческие анклавы Нового времени. Усть-цилемский очаг локализован в изначальном месте своего бытования. Рассеянные по России устьцилемы сохраняют связи со своей землей. Сородичей со всей страны собирает традиционная Петровщина – праздник поминовения предков, уходящий корнями в дохристианскую эпоху. Горка с массовыми хороводами и пением и сегодня объединяет людей как столетия назад.

Повсеместно сегодня утрачено старинное искусство старообрядческих иконописных «пошибов». Пресеклось оно и на Печоре. Однако устьцилемы до сих пор сохраняют народные промыслы. Ложки, старинный костюм и обувь, элементы охотничьего и рыбацкого снаряжения – все это делается в Усть-Цильме и окрестных селениях до сих пор и выдерживает конкуренцию промышленных изделий, поскольку лучше адаптировано к условиям среды обитания. А главное – устьцилемы, будучи вполне современными практичными людьми, сохраняют уважение и приверженность вере предков.

Недавно на Печоре произошло событие, значение которого нам еще предстоит оценить. Попечением и участием Культурно-паломнического центра имени протопопа Аввакума была срублена на Пижме, перевезена за сотни километров и установлена на месте гибели протопопа и его соузников часовня. В день памяти мучеников 27 апреля 2012 года состоялось ее освящение (илл. 26).

Духовные начала жизни устьцилемов не ушли в прошлое. Как знать, может быть, мы еще увидим возрождение великопоженского иконописания, а наши исследования помогут восстановить старинный стиль.

Андрей АФАНАСЬЕВ,
Юрий АФАНАСЬЕВ

Авторы выражают благодарность Сергею Афонину за помощь консультациями и материалом.

[1] Ю. Афанасьев, А. Афанасьев. «Великопоженская икона». Антиквариат и предметы коллекционирования, №5, 2011 г., Москва, стр. 10–21.
Ю. Афанасьев, А. Афанасьев, В. Ярош. «Краски великопоженских икон». Антиквариат и предметы коллекционирования, №5, 2012 г., Москва, стр. 10–16.
Ю. Афанасьев. «Великопоженская икона». Вторые Мяндинские чтения. Материалы всероссийской научно-практической конференции. Усть-Цильма, 11–12 июля 2010 года. Издательство «Кола», Сыктывкар, 2011 г., том 1, стр. 315–317.

[2] Т. Нечаева, М. Чернов. «Гуслицкие письма»: иконы и иконописцы». Антиквариат № 7–8, 2012 г., Москва, стр. 4–41.

[3] Труды всероссийского съезда христиан – поморцев, приемлющих брак. Преображенская старообрядческая типография Г.К. Горбунова, Москва, 1910 г.