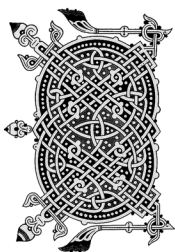


© 2024 О. Н. Агамирова
Москва, Россия



ИССЛЕДОВАНИЕ ФЕНОМЕНА «ПРОСТОЙ ИКОНЫ» КАК ЭЛЕМЕНТА НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Аннотация. С XVII в. в русском иконописании сложились отдельные направления, соответствующие социальному положению заказчиков. Состоятельные, образованные горожане предпочитали профессионально написанные изображения, соответствовавшие живописным канонам и практически утратившие связь с традиционной древнерусской иконой. Крестьяне же, быт и сознание которых в наименьшей степени оказались затронуты изменениями, а материальное состояние не позволяло приобретать дорогие произведения, по-прежнему ценили традиционные иконы в простом исполнении. Простые иконы, ориентированные в первую очередь на народную среду, изготавливались мастерами, не получившими специального академического образования, при помощи недорогих материалов. Далеко не всегда художественная форма и профессионализм исполнения соотносимы с силой религиозного содержания. Являясь частью отечественной истории и культуры, многие из таких иконописных образов обладают духовной ценностью и заслуживают искусствоведческого внимания.

Ключевые слова: икона, иконописный канон, церковная живопись, православная культура, традиции, преемственность.

Ссылка при цитировании: Агамирова О. Н. Исследование феномена «простой иконы» как элемента национальной культуры // Традиции и современность. 2024. № 39. С. 43–53

Агамирова Ольга Николаевна (Agamirova Olga Nikolaevna) – старший преподаватель кафедры живописи и композиции МГАХИ им. В. И. Сурикова, эл. почта: olga_teplova@inbox.ru

Научный православный журнал «Традиции и современность». 2024. № 39. С. 43–53

ISSN 2687-1122; ISSN 2687-119X || <http://naukapravoroslavie.ru>
УДК – 376.76; ББК – 77; 74.92; 86.22; <https://doi.org/10.33876/2687-119X/2024-39/43-53>

В искусстве есть понятие профессиональной живописи и дилетантской, любительской, которая обусловлена потребностью автора в художественном самовыражении, однако, как правило, не становится объектом искусствоведческих исследований. С иконописью же дела обстоят иначе. Величайшее искусство иконописи, по словам священномученика Сергия Мечева, в то же время характеризуется отсутствием того, что принято называть искусством (Сергий Мечев 2024).

Иконопись и живопись, несмотря на то что обе являются видами изобразительного искусства, имеют принципиально разные цели и функции. Задачи живописи эстетические, при этом живописное произведение отражает как многообразие окружающего мира, так и эмоции автора, несет на себе печать его личности. «Художник старается передать не только краски, но и их тональность, оттенки, переходы в складках и т. п. Иконописцы этого не делают. Их задача выявить не соотношение красок в этом мире, они хотят изобразить иную природу. В такой замечательной иконе, как икона Параскевы Пятницы, только один тон – красный, но это вовсе не делает ее похожей на раскрашенную бонбоньерку», – говорит Сергей Мечев (Сергий Мечев 2024). Если фотография изображает, по его словам, лишь «личину» человека, его сиюминутный образ, изменяющийся в зависимости от настроения или состояния здоровья, художник стремится передать в портрете уже его «лицо», душу. Иконописец же идет еще дальше – «он изображает не личину, не лицо, а именно лик» (Сергий Мечев 2024). Икона изображает «первообраз», божественную сущность человека, лишённую налета греховности и искажений, которые накладывает материальный мир.

В отличие от картин, иконы не пишутся для музея или выставки. Это не объект эстетического любования. Для христианина икона – способ молитвенного общения с Богом, возможность «увидеть невидимое». «Если созданное руками ремесленников, в хорошем понимании этого слова, произведение способно вызвать изображенным мотивом молитвенное чувство, то оно отвечает понятию икона», – пишет Михаил Красилин (Красилин 2011: 22).

Искусство церковное имеет свои особые, ему одному свойственные черты и требования. На иконе все изображено в одной плоскости, «неправильно», с точки зрения реальных пропорций. Так, свиток может быть показан с трех точек зрения – каким мы не сможем увидеть его в действитель-



Святая великомученица Параскева (Пятница) со святителем Николаем и священномучеником Власием. Икона. XV в.

Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Фото из открытых источников:

https://www.icon-art.info/masterpiece.php?mst_id=1201

ности. Происходит это не потому, что иконописец «не знает» о трехмерности пространства или не владеет в достаточной степени изобразительными средствами, позволяющими добиться большей реалистичности. Такие образованные люди своего времени, как Андрей Рублев, прекрасно знали и соотношения красок, и законы перспективы, но нарушали законы живописи при создании иконописных произведений. А профессиональный живописец



Фрагменты росписи П. Д. Корина в крипте Покровского собора Марфо-Мариинской обители. 1914 г. Фото из открытых источников

Павел Дмитриевич Корин при росписи крипты Покровского собора Марфо-Мариинской обители в

начале XX в. выбирает не тонкую академическую живопись, а именно яркий, «примитивный» с художественной точки зрения стиль древних икон.

Причина в том, что перед иконописцем стоят иные изобразительные задачи. Икона предназначена для долгого медитативного всматривания и моления. Эта функциональная направленность и определяет технические закономерности писания религиозных образов. Иконописец сознательно «пренебрегает» земными очертаниями и законами перспективы, изображая видимое с большой долей условности, ведь мир материи плоскостен, им не ограничивается весь объем бытия. Путем духовного поиска, познания, самоуглубления человек способен приоткрыть завесу божественности и узреть мир настоящий, мир духа.

Одним из исследователей особой философии написания икон является физик-механик, доктор технических наук, академик Б. В. Раушенбах (1915–2001). Свой интерес к религиозной тематике он объяснял тем, что «Образ Божий – Троичность – пронизывает всю материю», а размышляя над «логически безупречным» понятием Троицы, он, по сути, «занимался математикой» (Басов 2013). В статье «Путь созерцания» Б. В. Раушенбах говорит о методе познания, свойственном средневековому мышлению, когда разницы между философией и изобразительным искусством не существовало. Именно в созерцании иконы постигались истина, в красоте созерцаемых вещей «просвечивала» высшая красота Творца. Задачей же иконописца было путем использования условных приемов и художественных средств передать глубокие богословские представления (Раушенбах 2024).

Пространство иконы, предназначенное для созерцания и апеллирующее к разуму, четко оформлено. Оно представляет собой своеобразную схему, карту. Искусство иконописи оперирует устоявшимися идеограммами, знаками, визуальными моделями. Согласно словам Иоанна Дамаскина, икона является книгой для неграмотных, что обуславливает присутствие в ней дидактического элемента (Покровский 1899: 7). В отличие от картины, которая, независимо от стиля написания, является изображением зримого или мыслимого образа, в иконе с ее системой устоявшихся сюжетов и канонизированных образов нет такого простора для творчества и проявления личностных предпочтений автора – иконописец отражает не личное отношение, а общие понятия, правила изображения которых сложились в иконописный канон.

Иконописный канон начал формироваться в Византии. «Древним иконописцам лики святых были так же знакомы, как лица близких им людей» (Лосский, Успенский 2014), а изображения на хра-

мовых фресках носили свободных характер. Когда живое предание начало теряться, возникла потребность в создании правил писания религиозной живописи. Во многом формированию устойчивых и авторитетных визуальных моделей способствовали Вселенские соборы, где обсуждались вопросы и выносились решения церковно-политического характера. Иконописные каноны складывались на основе лучших образцов иконописи, определяемых этими собраниями.

К VII Вселенскому Собору (786 г.) были сформулированы основные принципы писания икон: традиции цвета, композиции, жестов. Существует также композиционный канон: некоторые элементы композиции располагаются друг относительно друга определенным образом, вписаны в геометрические фигуры. Канонизированы были цвета одежд святых, так как цвета в иконописи имеют символическое значение. Так, элементы синего облачения в одеяниях Христа и Богородицы указывают на божественное происхождение, символизируя тайну, мудрость и откровение. Изменения в этих правилах могли исказить посыл, который несла икона.

Канон, описывавший структуру иконы, определял ее писание как путь «от тьмы к свету»: высветление ликов и тканей служило цели проявления божественного света. Икона мыслилась как граница между мирами, проявленная философия бытия. В уставе Собора говорилось: «Честь, воздаваемая иконе, относится к ее первообразу, и поклоняющийся иконе поклоняется ипостаси изображенного на ней» (Деяния 1996: 590–591). Иконописные образы существуют вне времени и пространства. В этом «однообразии» и повторяемости иконописных произведений выражается цикличность и вневременной характер того, что они призваны отобразить.

Византийский иконописный канон, узаконенный Вселенскими соборами и церковной традицией, послужил основой для правил писания древнерусских икон. Относясь к византийским образцам как к почитаемым реликвиям, русские мастера стремились к их точному воспроизведению. Тем не менее русское церковное искусство, имея собственный путь, несколько трансформировало византийский канон, переняв его в более простом и обобщенном варианте. В древнерусских иконах более выражено геометрическое начало, когда композиция строится на сочетании простых ритмов; отличаются они большей степенью абстракции, условности в изображении пропорций и анатомических деталей.

Примером служит икона XVI в. «Святитель Николай Чудотворец с Деисусом и избранными святыми», хранящаяся в Музее христианского искусства. Фронтально изображенная поясная фигура святителя Николая окружена клеймами с полуфигурами свя-



Святитель Николай Чудотворец с Деисусом
и избранными святыми. XVI в.

Музей христианского искусства:

Церковно-археологический кабинет МДА.

Фото из открытых источников:

<https://christianmuseum.ru/c/kollektsiya/ikonopis/drevnyaya-rus-xv-xvi-vv/>

тых – включение в основной сюжет иконы дополнительных сюжетов или персонажей является древней традицией, пришедшей на Русь из Византии. Силуэт святого почти абстрактен: он соткан из крещатой фелони. Здесь нет ни складок, ни вырисовывающихся под тканью анатомических деталей. Вся эта икона с ее минимумом художественных средств и простыми, яркими, открытыми цветами отличается стремлением обобщить, идеализировать образ до предела, убрав из него все лишнее, земное.

Древнерусское иконописное искусство было каноническим, то есть традиционным, апеллирующим к авторитетным образцам. В своей работе иконописец опирался на нормы и уставы, он писал в рамках традиции, которая становилась обязательной структурной осью произведения. При этом канон не означает формальный свод неизменных правил: набор визуальных схем менялся и усложнялся, возникали изводы и вариации старых схем – в зависимости от региональных школ, индивидуальных авторских решений и времени.

Сведения о правилах иконописания систематизировались, оформившись в XVI в. в так называемые лицевые и толковые подлинники. Эти доку-

менты являются руководствами по иконографии и включают в себя описания сюжетов, композиций, цветов и прочих деталей икон (толковый подлинник), а также прориси икон по дням церковного почитания (лицевой подлинник).

В статье «О характере и задачах православного русского иконописания», опубликованной в Саратовских епархиальных ведомостях за 1890 г., так объясняется необходимость следования структурным ориентирам при написании икон: «Прежде всего св. иконы должны быть написаны в строго православном духе, должны вполне соответствовать учению православной Церкви... Нужно помнить, что икона есть средство для возбуждения и укрепления веры, а также и для научения ей. Последнее значение, т. е. значение средства для научения веры, иконы имеют в особенности для простого, неграмотного народа, который, не имея или имея очень мало возможности учиться вере по священным книгам, в значительной степени учится ей по священным изображениям, которым обыкновенно верит, т. е. верит, что изображенное напр. на иконе событие происходило или будет происходить именно так, как оно изображено» (Колосов 1890: 1009). Такой простой человек, рассматривая икону, видел в ней даже не аллегория, а действительность, историческую истину, живо трогавшую его сердце. Поэтому различия в изображениях одних и тех же событий или лиц могли «подрывать благоговение» к самому преданию и иконам, так как они уже не являлись в глазах верующих правдивыми: «По всему этому иконописцы не имеют права писать изображения святых произвольно и не с древних образцов» (Колосов 1890: 1013).

В развитии традиционной русской иконописи переходным периодом стало время конца XVI – начала XVII в. Образам этого времени свойственна повествовательность: мастера в ограниченном поле стараются разместить множество элементов, сделать изображение детализированным, виртуозным и сложным, за счет чего во многом теряется перспектива и глубина. Декоративность начинает превалировать над символизмом, величественная простота и традиционная классическая мерность композиции уступают новому направлению. Меняется колорит, мастера добавляют в свои произведения новые цвета: вместо красного – коралловый, вместо синего и зеленого – многочисленные смешанные оттенки.

Если внимание иконописца XV в. было полностью сосредоточено на символическом содержании иконы, мастеров нового времени начинает привлекать орнамент, детали одежды святых, роскошные украшения престола и другие второстепенные подробности, независимо от их духовного содержания.

Рисунок становится более реалистичным, опирающимся на правила живописи, включающие светотеневую моделировку и портретность. Возникает целый ряд новых тем, навеянных влиянием западных гравюр, в иконопись проникают техники и методики европейской масляной живописи.



Икона Благовещения из праздничного ряда иконостаса. 1680-е годы. Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. А. Рублева.

Фото из открытых источников:

<https://www.rublev-museum.ru/poster/exhibition/1148/>

Такая перемена в церковном искусстве являлась следствием глобальных перемен в самом восприятии человеком мира. Как пишет Б. В. Раушенбах, уже с эпохи Ренессанса «путь созерцания» сменяется логическим путем познания мира, строящимся на череде строгих умозаключений, но при этом всегда остающихся «в плену рассматриваемых частных» (Раушенбах 2024). Произведения на те же религиозные темы, принадлежащие мастерам эпохи Ренессанса, имеют уже совершенно иной характер, а высший смысл события «перестал быть непосредственно созерцаемым».

В середине XVII в. московский иконописец и график Симон Ушаков создает «Спас Нерукотворный» – образ Христа, который обилием деталей и живописностью светотеневой моделировки ткани больше напоминает реалистическую западноевро-



Спас Нерукотворный. Симон Ушаков. 1658. Государственная Третьяковская галерея.

Фото из открытых источников:

<https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/8823>

пейскую картину (Западалова 2019: 194), а не традиционную русскую икону, построенную по принципам лаконичности. Симон Ушаков образовал царскую иконописную школу, отличающуюся новым, совершенно иным подходом.

Также появляется стремление к украшению икон богатыми золотыми окладами, к превращению их в произведения ювелирного искусства. Традиция украшения религиозных образов существовала и в Византии, где иконы облачали красивыми вышитыми тканями, а также закрепляли на них частицы металла. В русской традиции эта тенденция укрепилась и со временем начала усложняться: в XVI в. появились цельнолитые оклады, а с XVII в. они стали закрывать все пространство изображения, кроме лика и открытых частей тела. Оклады могли быть металлическими, эмалевыми, резными, шитыми. Иконы, не закрытые окладом, с XVII в. составляли убранство лишь небольших небогатых храмов, а также крестьянских изб.

В книге В. Н. Лосского и Л. А. Успенского «Смысл икон» новые тенденции иконописи характеризуются так: «С утерей догматического сознания искусства искажается его основа и уже никакое художественное дарование, никакая изощренная техника заменить его оказываются не в состоянии

и иконопись становится полуремеслом или просто ремеслом» (Лосский, Успенский 2014). Русский философ и публицист Е. Н. Трубецкой (1863–1920) в книге «Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи» пишет: «В результате получается живопись чрезвычайно тонкая и изукрашенная, подчас весьма виртуозная, но в общем мелочная: в ней нет ни глубины чувства, ни высоты духовного полета – это мастерство, а не творчество...» (Трубецкой 1916: 37). Благодать дивных художественных откровений, рождавшихся в слезах и молитве, – по словам философа, – закрывается богатой чеканной одеждой.

К началу XVIII в. в России формируется такое явление, как «живописная» икона, рожденная придворной культурой и рассчитанная на просвещенного заказчика. К концу века такая икона по стилю написания сближается с академической живописью, неся в себе признаки последовательно сменявшихся в европейском искусстве основных направлений: барокко, рококо, классицизм.

Новое религиозное искусство отвечало «духу времени» и его потребностям. Как пишет профессор кафедры церковной археологии и литургии, доктор церковной истории Николай Васильевич Покровский (1848–1917), «каждая художественно-историческая эпоха имеет свое определенное направление, каково бы оно ни было по своим специальным признакам, имеет определенные принципы и нормы, удобно примиряемые с свободой субъективного художественного творчества» (Покровский 1899: 4–5). Церковное искусство не стало исключением и развивалось в соответствии с движением истории, адаптируясь ко вкусам времени, хоть и не так активно, как светская живопись.

И все же публикации того времени говорят о кризисе религиозного искусства, основанного на исторически сложившихся визуальных традициях. Как расцвет российской иконописи отразил духовный подъем поколений и рост национального самосознания, так и ее кризис стал выражением духовного кризиса и обмирщения общества. Но, несмотря на превратности истории, российская икона смогла сохраниться и предстать перед новыми поколениями: «Немая в течение многих веков икона заговорила с нами снова тем самым языком, каким она говорила с отдаленными нашими предками» (Трубецкой 1916: 38).

Одновременно с усиливающейся тенденцией украшательства и детализированности икон возникает и другое направление. В поисках выхода из кризиса происходит обращение к образцам предшественников, иконописному канону, несущему чистоту стиля и традиции писания сакральных изображений, к «золотому веку» русского иконопи-

сания, пришедшему на XV в. «Великое открытие древней иконы совершилось незадолго до того, когда она снова стала близкою сердцу, когда нам стал внятн ее забытый язык. Она явилась как раз накануне тех исторических переживаний, которые нас к ней приблизили и заставили нас ее почувствовать», – пишет Е. Н. Трубецкой (Трубецкой 1916: 39).

Таким образом, в русской иконописи сложились отдельные направления, соответствующие социальному положению заказчиков. Состоятельные горожане, представители аристократии, образованные круги населения предпочитали профессионально написанные произведения, соответствовавшие живописным канонам и практически утратившие связь с традиционной древнерусской иконой. Крестьяне же, быт и сознание которых в наименьшей степени оказались затронуты изменениями, а материальное состояние не позволяло приобретать дорогие произведения, по-прежнему ценили традиционные иконы в недорогом и простом исполнении.

Н. В. Покровский так описывает эту тенденцию: «В ряду этих художественных течений настоящего времени встречаем еще одно – более серьезное и целесообразное, хотя еще и не получившее прочной устойчивости и определенности. Это – направление художественно-археологическое» (Покровский 1899: 8). Под этим понятием автор подразумевает стремление приблизить современную живопись к древней: не только по отношению к росписям старинных храмов, живопись которых оказалась уничтожена, но и по отношению к храмам новейшим. И хотя не все эти попытки, по словам исследователя, являются удачными, вытекают они «из соображений правильных» и заслуживают уважения. Качество произведения здесь зависит от компетенции, таланта и опыта художника, степени его проникновения в дух и характер старого стиля.

Выход из кризиса церковного искусства исследователь видит в составлении нового образцового лицевого иконописного подлинника, служащего регулятором церковного искусства – такого, который отвечал бы потребностям времени, однако нес «веяние православной русской старины». За неимением такого регулятора церковное искусство во времена сумбура и кризиса развивалось во многом самопроизвольно: происходит обращение к основам иконописи, но с использованием более простых художественных методов, зачастую в грубой форме. Тем не менее на этом уровне происходит очищение иконы от налета живописи, возвращение ее к истокам.

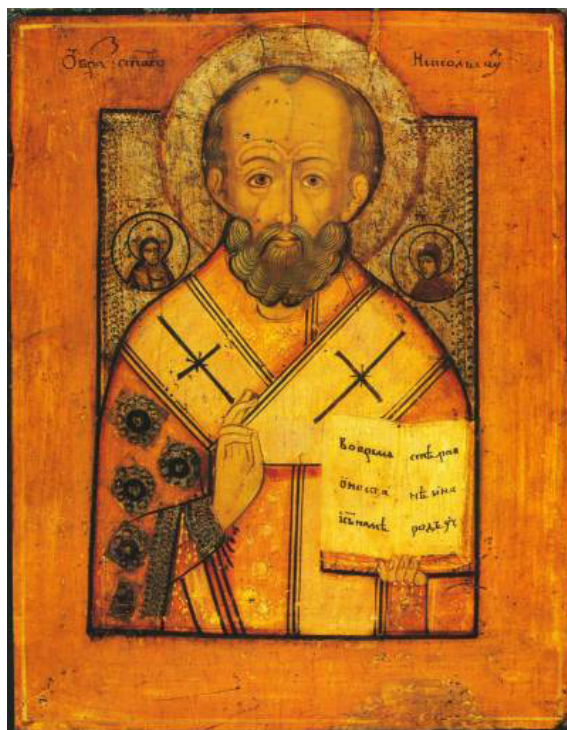
Говоря о таком явлении, как народные иконы, финский коллекционер и исследователь Харри Вилламо пишет: «С ними мы начали встречаться с XVII века. Они были наиболее распространены среди населения, удаленного от крупнейших центров культуры.

Изоощренный изобразительный язык строгановских икон был менее доступен крестьянскому социуму, нежели упрощенные образы-знаки, которые зачастую создавались непосредственно в той же среде. Несмотря на то, что все эти простые люди были крещены, их познания об основах православия оставались очень ограниченными, традиционные иконы слишком насыщены деталями и умозрительны, чтобы они могли понять суть изображения. Кроме того, эти иконы были слишком труднодоступны для жителей глухих лесов бескрайней России» (Вилламо 2001: 271). Эти простые незатейливые иконы существовали практически всегда, параллельно с «искусно написанными образами». Их доходчивость способствовала широкому распространению народного иконописания даже в самых отдаленных районах России», – пишет Харри Вилламо (Вилламо 2001: 280). Они были дешевы в производстве и потому доступны простому человеку.

Такие иконы «обычного обихода» способствовали утверждению народного направления в иконописи. Часто эти образы были написаны дешевыми красками на плохо обработанной доске, а простой рисунок и скудные краски делают их несколько «примитивными» с искусствоведческой точки зрения. *Однако не всегда художественная форма и эстетические качества соотносимы с религиозным содержанием создаваемого образа.* Бедность красок не влияет на духовную силу иконы. В этих наивных, упрощенных произведениях отражена тяга к возвышенному, искренние религиозные чувства, которые характеризуют само понятие иконы в его первоначальном смысле.

Сюжеты отражали повседневные потребности и проблемы простого народа с его тяготами жизни. Среди самых распространенных в народной среде иконографических сюжетов «Воскресение Христово», «Богоматерь Владимирская», «Богоматерь Казанская», «Богоматерь Знамение», «Богоматерь Всех Скорбящих Радость», «Чудо Георгия о змие», «Илия-пророк», «Св. мученики Флор и Лавр» и др.

По степени близости к народной жизни не имеет себе равных Святитель Николай Чудотворец. В московском Государственном научно-исследовательском институте реставрации хранится икона «Святитель Николай Чудотворец», которая привлекает внимание своей выразительностью при непритязательности изобразительных средств. Образ выполнен в народной традиции, его яркие желто-оранжевые тона создают приподнятое звучание. Написана эта икона была, предположительно, в селе Холуе Ивановской обл., ставшем к концу XVII в. носителем иконописных традиций Троице-Сергиевой лавры. Икона «Чудо о Флоре и Лавре» XIX в., являющаяся частью коллекции Х. Вилламо, также несет в себе черты народного творчества.



Святитель Николай Чудотворец.
Вторая половина XIX в.

Государственный научно-исследовательский
институт реставрации.

Источник изображения: Красилин 1996: 142, илл. 53

Среди святых также особым почитанием пользовался преподобный Сергей Радонежский, изображение которого становится популярным в XIX в., и преподобный Серафим Саровский, канонизация которого состоялась в 1903 г., но еще много раньше его иконографический образ сформировался и распространился в народной среде. В ликах святых, созданных простыми людьми, отражена многогранная составляющая национальной культуры. Часто можно встретить различные «наборы» святых и других сцен на одной доске («для бедного человека было идеалом получить на одной иконе целых тринадцать!» – Вилламо 2001: 274). Создатели таких икон упрощали сюжетную канву, исключая ряд фигур и деталей.

С начала XIX в., с развитием промышленности, появляется множество новых изобразительных возможностей и технологий. Иконы стали создавать тиражами – быстрым и недорогим способом. Возник спрос на доступные простым людям иконы, украшенные латунными киотами, копирующими лучшие ювелирные образцы – произведения Фаберже, Постникова, Жарова и других мастеров. Как ответ на высокий потребительский спрос в это время появляются религиозные изображения, вы-

полненные в полиграфической технике, иконы на жестяных коробках и т. д.

Хромолитография, изобретенная в первой половине XIX в., позволяла быстро, большими тиражами печатать религиозные образы на металле или картоне. Также появляются фольгопрокатные заводы, изготавлившие с минимальной себестоимостью из гальванизированной фольги металлические оклады для икон. Такие предметы создавались массово, распространяясь по всей Российской империи. Шли они и на экспорт, попадая в европейские страны, в особенности скандинавские.

Хотя среди «простых икон» достаточное количество неумело написанных образов, мой реставрационный и исследовательский опыт дает право говорить и демонстрировать произведения, выполненные в быстрой технике скорописи простым набором доступных и недорогих материалов и при этом наделенных духовной силой. Их можно наградить определением «символ времени». Наряду с появлением многочисленных образов, выполненных кустарно, небрежно и не совсем качественно, встречаются настоящие «жемчужины». На это намекают и многие исследователи: «Икона может быть технически совершенна, но духовно стоять на низком уровне; и наоборот, есть иконы, написанные грубо и примитивно, но очень высокого духовного уровня» (Лосский, Успенский 2014).

«Простые иконы», то есть ориентированные в первую очередь на народную среду, изготовленные при помощи недорогих материалов и потому доступные простому человеку, хоть и составляют целый пласт искусства, являются практически неизученным явлением. В современном искусствоведении не существует даже устоявшегося термина в

отношении таких произведений: они упоминаются с использованием таких понятий, как «народная», «крестьянская» или «примитивная» икона, однако термин «примитив» во многом ограничивает содержательные возможности «низовой» иконы.

Основания теоретико-искусствоведческого анализа этого обширного пласта художественной культуры только начинают закладываться. Среди исследователей, обративших внимание на историко-художественное значение этого культурного феномена, Е. Трубецкой, В. Н. Лосский, Л. А. Успенский, М. М. Красилин, а также финский автор Харри Вилламо, опубликовавший книгу, посвященную народным иконам. Искусствовед Н. Г. Велижанина рассматривает народную икону Новосибирской области (Велижанина 1987), а Т. В. Прохорова и В. В. Борисов обобщают материалы по сузунской иконе (Прохорова, Борисов 2023). Сотрудник Государственного художественного музея Алтайского края Л. Г. Красноцветова посвятила исследования творчеству народного иконописца Викулы Федоровича Былыкина (Красноцветова 1992). О важности обращения к народной иконописи пишет Прохорова Татьяна Викторовна, которая в 2012 г. защитила диссертацию по теме «Сибирская икона XVI–XIX вв.: становление и развитие иконографической традиции» (Прохорова 2012).

Музеев, посвященных этому малоизвестному культурному феномену, немного. Коллекция народных икон хранится в Музее иконописи и реставрации Киржача (Владимирская обл.). В XIX в., когда иконопись становится промыслом, на Владимирской земле образуется несколько артелей: Мстера, Палех, Холуй. Жители этих сел писали иконы в «суздальской» манере, которая характеризовалась



Сузунские иконы. Конец XIX – начало XX в. Источник: Чернов 2011

мягкостью и плавностью линий, тяготением к простой и симметрически уравновешенной композиции, а также яркой цветовой гаммой, что приближало технику к народному лубку.

Существует Музей сибирской народной иконы в поселке Сузун, одном из старейших населенных пунктов Новосибирской обл. (Музей 2024). В экспозиции музея представлено более двухсот экземпляров домашней народной иконы. Сузунский иконописный промысел снабжал иконами весь сибирский край. Важной особенностью сузунских икон по сравнению с другими местными центрами является их каноничность, строгое следование традициям древней живописи (Чернов 2011). Яркие и самобытные образы Богородицы, Спасителя, Николая Чудотворца, Архангела Михаила и других святых очаровывают своей трогательной простотой. Они лаконичны и лишены обилия мелких деталей. Крупные светлые пятна, выделяющие лики, словно приближают их к зрителю, контрастируя с темным фоном.

Также памятники народной иконописи, различные по своим художественно-стилистическим особенностям, хранятся в экспозиции Новосибирского художественного музея, в собраниях государственных музеев Барнаула, Бийска, Новокузнецка, Томска и других городов.

С точки зрения стилистики «простые иконы» характеризуются упрощенностью техники, использованием недорогих материалов, контрастностью цветового решения, ограниченным количеством красок, отсутствием сложных, переходящих друг в друга оттенков, упрощенными иконографическими изводами. Безымянные мастера стремились к *обобщению и лаконизму художественных средств*, отбирая только те, что обеспечивали выразительность – в этом проявляется неразрывная их связь с традицией древнерусских икон, в которых нет вычурности и декоративности, которые написаны скромными, минималистичными техническими приемами. Стилистика и художественные особенности таких произведений были близки, доступны и понятны народу.

Стилистический консерватизм, являющийся одним из главных качеств простых икон, послужил сохранению в них традиционной структуры. Этот пласт искусства оказался практически не затронут стилистическими нововведениями, охватившими произведения, которые создавались в

профессиональной среде для более взыскательной и состоятельной публики. При этом образный мир простой иконы предельно искренний и открытый, напрямую обращен к сердцу человека. Такие иконы берегли, спасали, защищали, передавали из поколения в поколение. Именно они зачастую составляют убранства мест, ставших пристанищами живой православной веры. Примером является келья проповедника Иоанна Крестьянкина, одного из наиболее почитаемых старцев Русской Православной Церкви рубежа XX–XXI вв. Находящиеся здесь иконы просты, лишены дорогих окладов.



Келья архимандрита Иоанна (Крестьянкина).
Фото с сайта Свято-Успенского Псково-Печерского монастыря:
<https://ppmon.ru/palomnikam/ekskursii/kelya-starca-ioanna/>

Знаменитый художник и верующий человек Виктор Васнецов, показывая однажды гостям свои религиозные работы, затем перешел к старинным иконам, находившимся в его собрании. Одна гостья выразила Васнецову свое недоумение: как может он после того, что написал сам, интересоваться какими-то потемневшими иконами. «А вы читаете газеты? – спросил ее Васнецов. – Так вот, знаете, – показал он на старинные иконы, – это передовая статья, а мои – только фельетон. Перед этими иконами я свечку поставлю, а перед своими – еще подумаю» (Сергий Мечев 2024). В ремесленных иконах, выполненных самыми простыми способами, но сохранившими связь с традицией, может содержаться этот сакральный смысл, указание на царство Божие, изображение реалий иного мира.

Итак, у живописца и иконописца разные цели, задачи и технические приемы, поэтому и оценка иконописных произведений с сугубо искусствоведческой позиции является неверной: «В самом основном взгляде на церковное искусство нередко

приходится в настоящее время встречать крупное недоразумение. В этом взгляде не проводится надлежащей границы, между искусством церковным и светским; то и другое трактуется с одной и той же точки зрения. И если в искусстве светском наклонность к реализму, натуральности движения, к портретности признается делом обыкновенным, то те же самые черты, нередко сполна, переносятся и на искусство церковное...» (Покровский 1899: 6).

Искусствовед может констатировать наличие или отсутствие в иконописном произведении тех или иных живописных приемов, но на основании этого анализа он не может сказать, «плоха» эта икона или «хороша». Изобразительная сила иконы

не зависит от того, какими средствами она была написана. Элитарная живопись не всегда духовна, а простое письмо не умаляет духовной силы образа. За пластом искусства, которое можно назвать «простыми иконами», стоит целая эпоха, они сыграли важную роль в отечественной истории и культуре, став ее неотъемлемой частью. Тем не менее до сих пор нет ни одного обобщающего труда, посвященного этой теме. И хотя далеко не все «простые» иконы являются шедеврами, необходимо начать работу по выявлению среди этого потока ценных произведений, созданных по традициям православной иконописи и несущих ее вневременное содержание.

Источники и материалы

Басов 2013 – Басов Д. «Я всегда был болельщиком церкви». Беседа с ученым Б. В. Раушенбахом // Сайт «Русская народная линия. Информационно-аналитическая служба». 08.06.2024. https://ruskline.ru/analitika/2013/06/08/ya_vsegda_byl_bolelwikom_cerkvi/

Деяния 1996 – Деяния Вселенских Соборов. Т. 4. СПб., 1996. С. 590–591.

Колосов 1890 – Колосов Н. О характере и задачах православного русского иконописания // Саратовские епархиальные ведомости. Вып. 23. Саратов, 1890. С. 1009–1032.

Музей 2024 – Музей сибирской народной иконы. Официальный сайт. <https://trip2sib.ru/putevoditel/muzey-sibirskoy-narodnoy-ikoni/> (дата обращения: 04. 12. 2024)

Раушенбах 2024 – Раушенбах Б. В. Путь созерцания // Сайт «Несусвет». <https://nesusvet.narod.ru/ico/books/raushen/put.htm> (дата обращения: 04. 12. 2024)

Сергий Мечев 2024 – Сергей Мечев, священномученик. Об иконах // Сайт храма Святителя Николая Чудотворца в Кленниках. <http://www.klenniki.ru/serg-mech-propov/32-st20> (дата обращения 20.11.2024)

Научная литература

Велижанина Н. Г. К истории иконописания в Западной Сибири // Традиционные обряды и искусство русского и коренных народов Сибири / отв. ред. Л. М. Русакова, Н. А. Миненко. Новосибирск: Наука, 1987. С. 125–141.

Вилламо Х. Народные иконы // Русская поздняя икона от XVII до начала XX столетия: Сборник статей / ред.-сост. М. М. Красилин. М.: ГосНИИР, 2001. С. 271–280.

Запаладова П. В. Размышления о живоподобном личном письме // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2019. № 1–2. С. 189–204.

Красилин М. М. Иконопись и декоративно-прикладное искусство // Духовная среда России. Певческие книги и иконы XVII – начала XX в. М., 1996. С. 83–169.

Красилин М. М. Народная икона: феномен национальной культуры // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2011. № 89. С. 22–39.

Красноцветова Л. Г. Алтайский иконописец В. Ф. Балыкин // Древнерусская традиция в культуре Урала: материалы науч.-практ. конф. (г. Челябинск, 28–30 апреля 1992 г.) / сост. Г. И. Пантелеева. Челябинск: [б. и.], 1992. С. 96–102.

Лосский В. Н., Успенский Л. А. Смысл икон. М.: Эксмо: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный ун-т, 2014 // Православный портал «Азбука веры». Раздел «Православная библиотека». https://azbyka.ru/otechnik/Vladimir_Losskij/smysl-ikon/1 (дата обращения 20. 11. 2024)

Покровский Н. В. Лицевой иконописный подлинник и его значение для современного церковного искусства / сообщ. Н. В. Покровского. СПб.: ОЛДП, 1899.

Прохорова Т. В. Сибирская икона XVI–XIX вв.: становление и развитие иконографической традиции: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, Алтайский государственный университет, 2012.

Прохорова Т. В., Борисов В. В. Сузунская икона: история изучения и новые материалы // Иконопись и народные промыслы: их связь и взаимное влияние / отв. ред. Я. Е. Смирнов. М.: Северный паломник, 2023. С. 219–238.

Трубецкой Е. Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи. М., 1916.

Чернов М. Сузунская народная икона // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2011. № 90. <https://antiqueland.ru/articles/292/> (дата обращения: 04.12.2024).

References

- Velizhanina, N. G. 1987. K istorii ikonopisaniya v Zapadnoi Sibiri [On the history of icon painting in Western Siberia]. In *Traditsionnye obryady i iskusstvo russkogo i korennykh narodov Sibiri* [Traditional rites and art of Russian and indigenous peoples of Siberia], edited by L. M. Rusakova, N. A. Minenko, 125–141. Novosibirsk: Nauka.
- Villamo, X. 2001. Narodnye ikony [Folk icons]. In *Russkaya pozdnyaya ikona ot XVII do nachala XX stoletiya: Sbornik statei* [Russian late icon from the 17th to the beginning of the 20th century: Collection of articles], edited by M. M. Krasilin, 271–280. Moskva: GosNIIR.
- Zapadalova, P. V. 2019. Razmyshleniya o zhivopodobnom lichnom pis'me [Reflections on life-like personal writing]. *Vestnik RGGU. Seriya: Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya* 1–2: 189–204.
- Krasilin, M. M. 1996. Ikonopis' i dekorativno-prikladnoe iskusstvo [Icon painting and decorative applied art]. In *Dukhovnaya sreda Rossii. Pevcheskie knigi i ikony XVII – nachala XX v.* [Spiritual environment of Russia. Song books and icons of the 17th – beginning of the 20th century], 83–169. Moscow.
- Krasilin, M. M. 2011. Narodnaya ikona: fenomen natsional'noi kul'tury [Folk icon: a phenomenon of national culture]. *Antikvariat, predmety iskusstva i kolleksionirovaniya* 89: 22–39.
- Krasnotsvetova, L. G. 1992. Altaiskii ikonopisets V. F. Balykin [Altai icon painter V. F. Balykin]. In *Drevnerusskaya traditsiya v kul'ture Urala: materialy nauchno-prakticheskoi konferentsii (Chelyabinsk, 28–30 aprelya 1992 g.)* [Old Russian tradition in the culture of the Urals: materials of the scientific and practical conference (Chelyabinsk, April 28–30, 1992)], edited by G. I. Panteleeva, 96–102. Chelyabinsk.
- Losskii V. N., and L. A. Uspenskii. *Smysl ikon* [The meaning of icons]. Moscow, 2014 // Pravoslavnyi portal «Azbuka very». Razdel «Pravoslavnaya biblioteka» [Orthodox portal «Azbuka Vera». Section «Orthodox Library»]. https://azbyka.ru/otechnik/Vladimir_Losskij/smysl-ikon/1
- Pokrovskii, N. V. 1899. *Litsevoi ikonopisnyi podlinnik i ego znachenie dlya sovremennogo tserkovnogo iskusstva* [The Illustrated Icon Original and Its Importance for Contemporary Church Art]. Saint Petersburg: OLDP.
- Prokhorova, T. V. 2012. Sibirskaya ikona XVI–XIX vv.: stanovlenie i razvitie ikonograficheskoi traditsii [Siberian Icon of the 16th–19th Centuries: Formation and Development of the Iconographic Tradition]. PhD diss. Abstract. Novosibirsk, Altai State University.
- Prokhorova, T. V., and V. V. Borisov. 2023. Suzunskaya ikona: istoriya izucheniya i novye materialy [Suzun Icon: History of Study and New Materials]. In *Ikonopis' i narodnye promysly: ikh svyaz' i vzaimnoe vliyanie* [Icon Painting and Folk Crafts: Their Connection and Mutual Influence], edited by Ya. E. Smirnov, 219–238. Moscow: Severnyi palomnik.
- Trubetskoi, E. 1916. *Umozrenie v kraskakh. Vopros o smysle zhizni v drevnerusskoi religioznoi zhivopisi* [Speculation in Colors. The Question of the Meaning of Life in Old Russian Religious Painting]. Moscow.
- Chernov, M. 2011. Suzunskaya narodnaya ikona [Suzun Folk Icon]. *Antikvariat, predmety iskusstva i kolleksionirovaniya* 90. <https://antiqueland.ru/articles/292/>

STUDY OF THE PHENOMENON OF THE «SIMPLE ICON» AS AN ELEMENT OF NATIONAL CULTURE

Abstract. Since the 17th century, separate trends have developed in Russian icon painting, corresponding to the social status of customers. Wealthy, educated townspeople preferred professionally painted images that corresponded to pictorial canons and had practically lost touch with the traditional Old Russian icon. Peasants, whose way of life and consciousness were least affected by the changes, and whose material condition did not allow them to acquire expensive works, still valued traditional icons in a simple execution. Simple icons, oriented primarily towards the people, were made by masters who did not receive a special academic education, using inexpensive materials. The artistic form and professionalism of execution are not always correlated with the strength of religious content. Being a part of the national history and culture, many of such iconographic images have spiritual value and deserve the attention of art historians.

Keywords: icon, iconographic canon, church painting, Orthodox culture, traditions, continuity.

Authors Info: Agamirova, Olga N. – Researcher of the department of «Artistic glass», Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts (Moscow, Russian Federation), E-mail: olga_teplova@inbox.ru

For citation: Agamirova, O. N. 2024. Study of the phenomenon of the «simple icon» as an element of national culture. *Tradition and modernity (Traditsii i sovremennost)* 39: 43–53