

© А. В. Костров

ИКОНА КУНАЛЕЙСКОГО ПИСЬМА — СЕМЕЙСКИЙ ВЗГЛЯД НА ОБРАЗ НЕБА

Икона в стиле «старого письма» является одним из символов старообрядческой культуры. Она воспроизводит дораскольную иконопись, но имеет свою логику эволюции, увязанную как с общим изменением общества и мировоззрения, так и с региональной спецификой. Последняя всегда имела место, но в после-раскольный период стала испытывать влияние развития разных старообрядческих анклавов. И если в одних регионах в силу их местоположения и близости к рынкам (кадровым и сбытовым) сложились мощные иконописные школы, то в Забайкалье местные старообрядцы долгое время использовали привозные иконы. Тем не менее, в конце XIX — первой трети XX в. у них стала складываться своя традиция наивного деревенского письма. Экспедиционные исследования последних лет, предпринятые нами в районах расселения семейских Западного Забайкалья, позволили выявить и локализовать, а также начать описание яркого очага местной иконописи. На данном этапе зафиксировано несколько десятков икон, которые по данным наших информантов написаны в семейском селе Большой Куналей. Судя по всему, здесь работали несколько иконописцев, один из которых достиг более высокого уровня и выработал узнаваемый авторский стиль. Иконы куналейского письма упрощённо, но вместе с тем выразительно и доходчиво визуализируют разные христианские сюжеты, в чём нашло своё отражение не только мастерство местных иконописцев, но также характер культуры и мировоззрения семейского сообщества.

Ключевые слова: старообрядчество, старообрядцы, семейские, Забайкалье, Бурятия, икона, иконопись, иконописец, куналейское письмо

Ссылка при цитировании: Костров А. В. Икона куналейского письма — семейский взгляд на образ Неба // Вестник антропологии. 2024. № 3. С. 52–69.

UDC: 39

DOI: 10.33876/2311-0546/2024-3/52-69

Original Article

© Aleksandr Kostrov

THE KUNALEY ICON — THE IMAGE OF THE HEAVEN AMONG THE SEMEISKIE

An icon in the style of “old painting” is one of the symbols of Old Believers’ culture. It reproduces the pre-schism iconography, but has its own logic of evolution

Костров Александр Валерьевич — д. и. н., профессор кафедры мировой истории и международных отношений, Иркутский государственный университет (Российская Федерация, 664003 Иркутск, ул. К. Маркса, 1). Эл. почта: a_kostrov@mail.ru ORCID ID: <https://orcid.org/0000-00015274-5424>

driven both by the general change in society and its world view and by the regional specificity. Although this specificity has always existed, in the post-schism period it began to be influenced by the development of various Old Believer enclaves. While in some regions, due to their location and proximity to labor and commodity markets, powerful icon-painting schools developed, in the Transbaikal region, the local Old Believers used imported icons for a long time. However, the evolution of their culture led them to develop their own tradition at the end of the XIX century — first third of the XX century, which was still being implemented as a kind of “naive” village painting. Our field research in recent years in the Semeiskie’s settlements in the Western Transbaikal region has allowed us to identify, localize, and begin to describe a bright hearth of local icon painting. At this stage, several dozen icons have been identified, which, according to our informants, were painted in the Semeiskie’s village of Bolshoy Kunaley. Apparently, several icon painters worked here, one of whom reached a high level and developed his own recognizable style. The icons of Kunaley depict various Christian motifs in a simplified, but at the same time expressive and understandable way, which reflects not only the high level of the local icon painters, but also the nature of the culture and world view of their group.

Keywords: *Old Believers religion, Old Believers, Semeiskie Old Believers, Transbaikal region, Buryatia, icon, icon painting, icon painter, Kunaley painting*

Author Info: **Kostrov, Aleksandr V.** — Doctor of History, Professor in Chair of World History and International Relations, Irkutsk State University (Irkutsk, Russian Federation). E-mail: a_kostrov@mail.ru ORCID ID: <https://orcid.org/0000-00015274-5424>

For citation: Kostrov, A. V. 2024. The Kunaley Icon — the Image of the Heaven among the Semeiskie. *Herald of Anthropology (Vestnik Antropologii)* 3: 52–69.

Семейские старообрядцы Забайкалья представляют собой территориально-культурную группу, имеющую сложную историю формирования и развития. Её материнской территорией выступили разные области Великороссии, транзитной — восточная часть Речи Посполитой (Ветка и прилегающие земли), а принимающей — западное и центральное Забайкалье, куда они были депортированы в 1760–1790-е гг. Культурное многообразие, принесенное на Ветку из разных регионов исхода, унификация в условиях влияния окружающих народов, перемещение в Сибирь и взаимодействие с местным населением (как и с прибывающими ссыльными и переселенцами) — всё это оказало заметное влияние на культуру и мировоззрение семейских. Важным элементом их картины мира, в значительной степени определяемой христианской религиозностью, стала визуализация образа Неба, которая нашла своё отражение в структуре и декоре одежды, бытовой резьбе и росписи, иллюстрации рукописей и, конечно же, в иконе. При этом исследование иконных собраний имеет серьёзный потенциал не только с точки зрения искусствоведения и реконструкции исторической системы связей группы. Оно также может дать ценную информацию для визуальной антропологии (антропологии визуального), то есть позволяет анализировать отражение мировоззрения в изобразительных материалах, воспроизводимых и/или функционирующих в изучаемом сообществе.

В последние десятилетия складывается традиция изучения сибирского старообрядческого иконотворчества (Алехин, Урлаткин 2000; Велижанина 1999 и др.). При этом Н. Г. Велижанина, наряду с другими видами сибирской иконописи, выделя-



Рис. 1. Резной киот с литыми образами и элементами росписи. Фото автора

Fig. 1. A carved icon case with moulded images and elements of painting. Photo by the author

разного аутентичного материала выделяются иконы, количество, качество и стиль которых обращают на себя особое внимание. Изучению этой яркой части местной традиции посвящена наша работа.

Сложная история формирования семейского анклава привела к наличию и развитию дальних связей с разными старообрядческими регионами (Ветка, Стародубье, Москва, Подмосковье, Нижегородчина, Урал и др.). Это, в частности, отразилось в том, что в их собраниях доминировала продукция, доставленная из известных иконописных центров. Так, дореволюционные авторы отмечали, что забайкальские старообрядцы много икон привозили с Урала (Максимов 2005: 117). В наших экспедициях прошлых десятилетий также фиксировались многочисленные образы, созданные в европейской части России.

Характерно, что литые иконы у семейских нередко ценились выше, чем писанные или «письменные», как они у них назывались. Это связано как с их компактностью, содержательностью и долговечностью, так, возможно, с тем, что в процессе производства они «очищались» огнём. Также немаловажную роль играла возможность начищать их до золотого блеска в преддверии праздников. Для этого семейские часто

ет семейскую (Велижанина 1999: 466). И если проблема бытования иконы у забайкальских старообрядцев привлекала внимание многих исследователей (Бураева 2002; Костров 2007; Костров 2015а; Костров 2015б; Ковригина 2011; Бураева, Васильева 2020 и др.), то иконописание в их среде изучено недостаточно. Открывателем этого феномена можно назвать Г. И. Ильину-Охрименко, которая, изучая народное (не религиозное) искусство семейских в 1960–1970-е гг., отмечала наличие у них икон, созданных местными «богомазами» (Ильина-Охрименко 1972). Первые шаги в направлении искусствоведческого описания предприняты А. В. Гудиной (Гудина 2012). Эта исследовательница предложила классификацию бытующих здесь икон и наметила подходы к выявлению их специфики. Вместе с тем, среди большого количества очень

использовали «дреству» — крупный песок, что приводило к постепенному стиранию мелких деталей изображения. В основном здесь была представлена продукция уральских, гуслицких, а также московских и других мастерских. При этом семейные собрания, сформированные несколькими поколениями, врезались в специально заказанные под них деревянные ставротеки. Последние представляют собой резной киот («киётку» (Словарь говоров 1999: 199), «тиот», «тиотку»), производимый из ценных пород дерева (часто кедр), и являются особым феноменом семейской культуры. В центре, как правило, помещалось Распятие, а по бокам врезались имеющиеся (иногда очень отличающиеся по размеру и декору) иконы. Киот обрамлялся резной рамой, что создавало эффект ковчега, при этом по бокам чаще всего помещались резные балясины, символизирующие «столпы» (колонны) храма. Этот сюжет, скорее всего, пришёл из книжной миниатюры, в частности — из иллюстрации Псалтыри «Царь Давид» (так пишется это имя в старообрядческой традиции). Навершие могло быть простым, а могло быть оформлено в виде резного кокошника, отсылающего к образу рая. К раю же апеллирует полихромная роспись, которую семейские наносили на поверхность киотов (Рис. 1), а также других предметов и локусов своего религиозного, домашнего и хозяйственного быта (Рис. 2). Эта роспись выступала в качестве маркера границ «чистого христианского» пространства, приближенного к



Рис. 2. «Передний угол» с сохранившейся домовой росписью. Фото автора
Fig. 2. The "front corner" with preserved mural painting. Photo by the author

Небу, и была одним из визуальных средств самоутверждения группы. То есть, наряду с литой иконой, произведённой в других регионах расселения старообрядцев, деревянная резьба и роспись семейских Забайкалья выступали важными компонен-

тами визуализации образа Неба, реализующейся в их культуре. При этом местные художники в качестве образцов часто использовали местную забайкальскую растительность (*Ильина-Охрименко* 1972). Во второй половине XX в., на фоне общей деградации традиционного семейского культурного комплекса, полихромная роспись стала закрашиваться однотонной масляной краской. Вместе с тем, характерно, что киоты чаще всего стали красить краской небесно-голубого цвета.

Что касается «письменных» образов, то ранее здесь не редкостью были уральская (в том числе невянская), московская, палехская и другая писаная икона. Однако, антикварный натиск привёл к вымыванию дорогих «школьных» (созданных мастерами известных иконописных школ) икон из быта забайкальских старообрядцев. Поэтому сейчас здесь чаще всего встречается «холуйский» (и другой) примитив и «деревенский наив». Первый представляет собой типичное профессиональное, но массовое и упрощённое письмо, созданное мастерами села Холуй Владимирского уезда (а также других промысловых центров) для христиан с невысокой покупательной способностью и распространяемое в дореволюционный период практически по всей Российской империи. Второй является материалом, создаваемым в сельской местности разных регионов с целью компенсирования недостаточного количества икон на конкретном локальном рынке или в силу предпочтения своей традиции иконописания. Для него характерны непрофессионализм, упрощение композиции и живописных приёмов, наивная повествовательность, призванная доходчиво визуализировать сюжеты священных текстов. И хотя икона деревенского письма могла мигрировать вместе со своими владельцами, ареал её распространения был гораздо меньше, чем у примитивной рыночной. То и другое сохранило свою представленность в быту современных потомков семейских в силу невысокой цены и минимального интереса со стороны антикваров. Это даёт возможность проводить исследования деревенской иконы, выявлять местный аутентичный материал и локализовать один из ярких очагов местной иконописной традиции.

Ранее считалось, что у семейских, в силу стесненного положения ссыльной группы, не было своего иконотворчества и что они, помимо дораскольных образов, использовали иконы, привезённые из других регионов (Москва, Ветка, Урал, Владимирские сёла и др.). Труды предшественников (*Ильина-Охрименко* 1972; *Велижанина* 1999; *Гудина* 2012) и наше экспедиционное обследование сёл Тарбагатайского, Мухоршибирского, Бичурского и других районов позволяет утверждать, что здесь в дореволюционное и в первое постреволюционное время существовала своя иконопись, которая имеет выраженную специфику и узнаваемый стиль.

Согласно данным Г. И. Ильиной-Охрименко, местные «богомазы» жили и работали в Большом Куналее, в частности — Сазонов. Также известны имена или прозвища иконописцев из других семейских сёл: С. К. Ерофеев (с. Никольское), «дед Михаил» (с. Бичура) и «Касиян» (с. Окино-Ключи) (*Ильина-Охрименко* 1972). Характерно, что это не близлежащие сёла, а населённые пункты, удалённые друг от друга, что может говорить о своих рынках и сферах влияния у местных мастеров, которые, скорее всего, работали под заказ. При этом большое количество местного иконописного материала, имеющего многочисленные технологические и стилистические отличия, не только подтверждает подобную множественность, но и позволяет предположить большее количество мастеров (и их учеников).

Опираясь на доступную информацию, в том числе на отдельные яркие и интересные иконы, фиксировавшиеся в ходе исследований, а также сведения информантов

(Полевые материалы автора — далее ПМА. Республика Бурятия, 2007–2021 гг.), мы предполагали возможность существования выраженного очага местной иконописи. Открытия летней экспедиции 2022 г., охватившей 12 деревень Тарбагатайского района (ПМА. Республика Бурятия, июль–август 2022 г.), подтвердили нашу гипотезу. Были зафиксированы не только десятки икон (в Большом Куналее, Тарбагатае, Куйтуне, Десятниково и других деревнях), выполненных в едином технологическом и живописном стиле, но и комментарии информантов, подтверждающие, что эти образа писались в одной из местных деревень. Более развёрнутые поиски (ПМА. Республика Бурятия, июль–август 2023 г.) показали, что подобный материал хоть и в меньшем количестве, но также фиксируется на территории Мухоршибирского, Бичурского, Хоринского, Селенгинского и других районов, а также в г. Улан-Удэ. При этом характерно, что помимо сёл Тарбагатайского района наибольшее количество зафиксировано в с. Хасурта Хоринского района, где живут потомки семейских, переселившихся сюда из с. Куйтун. Также несколько таких икон зафиксировано в Улан-Удэ, куда стекаются люди и ценности из всех районов, включая места проживания семейских. В результате этот феномен был нами описан и предложен для внесения в реестр объектов нематериального культурного наследия Республики Бурятия.

Судя по приблизительной датировке, это может быть дореволюционный материал, составивший конкуренцию привозной иконе, а возможно и компенсация её отсутствия в первые послереволюционные десятилетия. Но скорее всего — то и другое. Данные наших информантов говорят о том, что иконописец (иконописцы), который писал эти отличающиеся своим стилем образа, работал в селе Большой Куналей (ПМА. Республика Бурятия, Тарбагатайский район, июль–август 2022 г.) (Рис. 3). Также у информантов было зафиксировано название иконы «куналейского письма»



Рис. 3. Улица села Большой Куналей. Фото автора

Fig. 3. A street of Bolshoy Kunaley village. Photo by the author



Рис. 4. Обратная сторона иконы с одной врезной шпонкой. Фото автора

Fig. 4. The reverse side of an icon with one mortise-and-tenon joint. Photo by the author

(ПМА. Республика Бурятия, г. Улан-Удэ, июль 2022. С. П.).

Откуда могла появиться иконопись в этой местности? Известно, что в дореволюционное время у семейских, помимо их самих, также иногда занимались росписями «суздали» — переходные мастера разного уровня из Владимирской губернии (в том числе из Суздаля), а также «вятские» и другие «красильщики» (Ильина-Охрименко 1972; Болонев 2009). Поэтому можно предположить, что кто-то из них мог здесь остаться, «осемениться» (в том числе через брак) и заняться иконным промыслом. На развитие местного иконописания могли оказывать влияние ссыльные иконописцы, а также местные старообрядцы, ездившие в западные центры своего согласия и набиравшиеся там иконописного искусства. Примером может служить

уроженец села Никольское Спиридон Кузьмич Ерофеев, который до 1921 г. жил в Москве, где переписывал книги и писал иконы, а потом вернулся в Забайкалье, где продолжил заниматься этим до 1937 г. (Бураева 2002: 12). Вероятно, были и местные таланты, которые выросли на иллюстрировании рукописей и реставрации икон, чему их могли обучать как приезжие, так и местные умельцы. Исследовательница А. В. Гудина предполагает, что это могли быть бурятские мастера (Гудина 2012), в пользу чего говорит факт существования такого феномена как буряты-старообрядцы, а также некоторые стилистические черты иконописи.

Само же местное производство могло вырасти из необходимости и практики реставрации старых икон. Подобная необходимость обострялась традицией тщательно мыть образа перед великими праздниками, что вело к постепенной утрате ликов. Наличие отличающегося как реставрированного, так и аутентичного материала подтверждает, что в данной местности работали несколько иконописцев, которые на

сменяющихся этапах своего творчества и профессионального развития выдавали продукцию разного качества. При этом один из них достиг относительно высокого уровня, создал очень узнаваемый авторский стиль и оставил наибольшее количество образов. Пока мы достоверно не знаем его имени и можем только предполагать, что это был упоминавшийся Г. И. Ильиной-Охрименко Сазонов. Также нельзя исключать того, что это был С. К. Ерофеев, который имел соответствующую подготовку и мог переехать в Большой Куналей. При этом версия с Сазоновым более очевидна и в силу совпадения населённого пункта проживания и в силу качества живописи, слишком «народной» для человека, получившего профессиональное обучение. Так

или иначе, но этот иконописец и его окружение (а возможно и ученики) ещё не являлись школой иконописи, но подошли к зарождению выраженной местной иконописной традиции наивных писем.

В силу сложившихся правил местный мастер в любом случае должен был контактировать с другими иконописцами, так как в старообрядчестве для того, чтобы заниматься иконописью (особенно писать лики) мало научиться и получить благословение отца духовного, необходимо также получить благословение другого иконописца. Соответственно, при всех возможных вариантах, это в том числе предполагало актуализацию трансрегиональных старообрядческих культурных коммуникаций по линии согласия. То есть это хоть и местная, но часть большой истории.

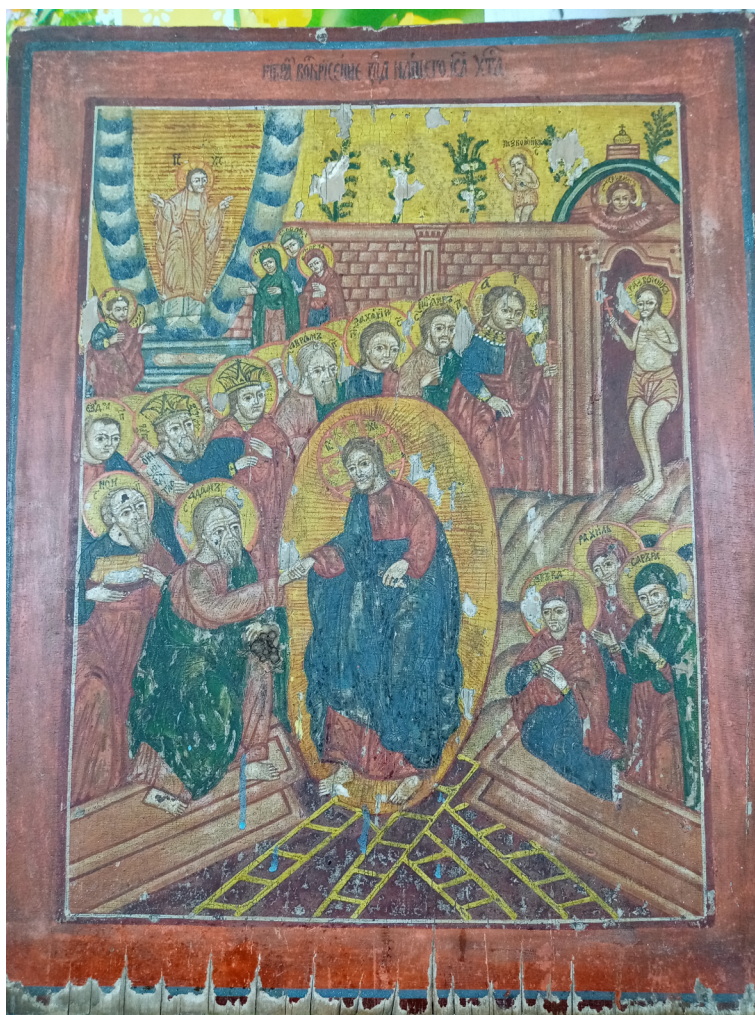


Рис. 5. Икона «Воскресение и Сошествие во ад». Дерево, темпера. Конец XIX — первая треть XX вв. Фото автора

Fig. 5. Icon of the Resurrection and Descent into Hell.
Wood, tempera. Late 19th — first third of the 20th centuries.
Photo by the author



Рис. 6. Иконография Адама. Фрагмент иконы «Воскресение и Сошествие во ад». Фото автора
Fig. 6. Iconography of Adam. Fragment of the icon "Resurrection and Descent into Hell". Photo by the author

Для икон куналейского письма характерно следующее. Чаще всего они выполнены на грубо обработанных кедровых досках разного (среднего или аналогичного, то есть от 20х25 до 35х40 см. с толщиной доски около 3 см.) размера, которые, очевидно, изготавливались самостоятельно. Как правило, они имеют одну заднюю врезную шпонку по центру, а в некоторых случаях не имеют её совсем. При этом встречаются как хорошо вырезанные (Рис. 4), так и довольно грубые шпонки, что, по нашим наблюдениям, коррелируется с качеством живописи. Соответственно, это могут быть произведения, созданные на разных этапах творческого роста одного иконописца, или продукция, созданная иконописцем и его уче-

никами. Исключение составляют несколько икон, произведённых в других регионах на хорошо подготовленных досках с торцевыми или с двумя профилированными задними шпонками, утративших лики и в рамках реставрации записанных местным мастером. Лицевая сторона не имеет паволоки и левкаса, поэтому чаще всего темперная краска наносилась толстым слоем прямо на древесину. Это привело к тому, что со временем красочный слой большей части икон покрылся глубоким кракелюром. Изображение чаще всего не покрывалось олифой, что также привело к замыванию некоторых образов при многократном мытье икон.

Образы написаны непрофессиональным мастером (или его учениками), что позволяет отнести их к такому упоминавшемуся уже феномену русской иконы, как «наив» (наивная народная икона). Часто они воспроизводились не по прорисям, о чём говорит композиция, соотношение её параметров, смещения и другие погрешности. То есть, примером для подражания были более старые иконы, а возможно и книжная графика. При этом подобные произведения не имеют черт, упоминавшихся предшественниками исследователями применительно к местным иконам из обследованных

ими музейных и церковных собраний, а именно — щедрой орнаментики с пышными «кудрями», проработанными цировкой (Велижанина 1999: 474). Вместе с тем, они имеют свои специфические черты, которые позволяют выделить их в отдельный вид. Наряду со стремлением повторить классические приёмы «школьных» иконописцев (опушь, рама, композиция, цветовая гамма облачений и др.), отмечается творческое переосмысление композиционных решений и колорита. Например, некоторые диспропорции (в том числе в масштабировании предстоящих, написанных на полях и др.). Также на многих иконах можно заметить использование разных оттенков интенсивного (иногда кричаще яркого) жёлтого цвета для заливки фона (фонов) и

нимбов, что с одной стороны может быть объяснено подражанием золочению, но с другой — выглядит как колористическое предпочтение иконописца, формирующее узнаваемый стиль. При написании этих икон использовалось всего 5 (реже 6 или 7) цветов. В то же время для колорита характерна контрастность, присущая бытовой культуре семейских, их костюму и росписям.

Иконография Христа, Богородицы и святых с одной стороны заметно упрощена, но с другой достаточно выразительна (Рис. 5, 6, 7, 8, 9 и др.) и своей экспрессией (особенно в таких многофигурных композициях как «Кирик и Улита» (Рис. 8, 9) и «Огненное восхождение Илии Пророка», несколько напоминает образы классической эфиопской иконы. Это говорит в пользу определённого профессионального уров-

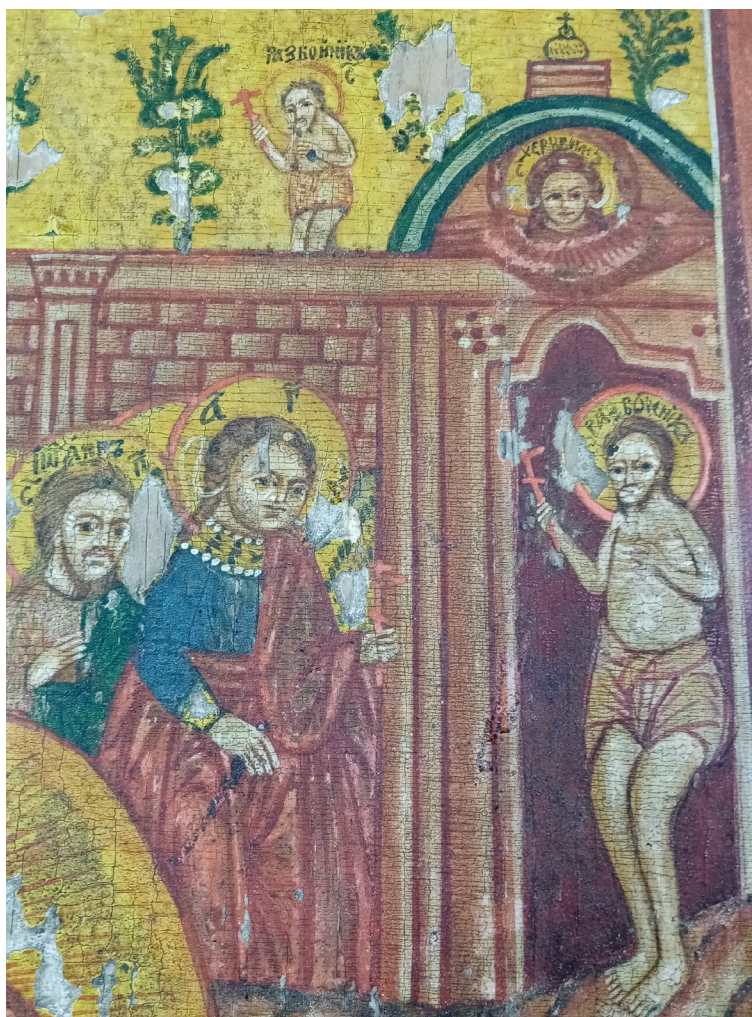


Рис. 7. Иконография Благочестивого разбойника, встречающего праведников в воротах рая. Фрагмент иконы «Воскресение и Сошествие во ад». Фото автора
Fig. 7. Iconography of the Pious Robber meeting the righteous at the gates of Paradise. Fragment of the icon "Resurrection and Descent into Hell". Photo by the author



Рис. 8. Икона «Кирик и Улита» со страстями.
Конец XIX — первая треть XX вв. Фото автора
Fig. 8. Icon "Kirik and Ulita" with Passion. Late 19th —
first third of the 20th centuries. Photo by the author

ня, который иконописец наработал за годы творчества, реализуя свой талант. При написании личного (открытых частей тела — ликов, кистей рук и др.) он пытался воспроизвести технику плавей. Одной из характерных черт является коренастость персонажей в многофигурных композициях (Рис. 5, 8 и др.). Ризы, архитектура и растительность выполнены хоть и схематично, но достаточно чётко. При этом в изображении строений иногда используется перспектива (Рис. 8). Особо стоит отметить узнаваемые авторские облака, символизирующие Небо, которые можно видеть на «Кирике и Улите» (Рис. 8), «Евангелисте» (Рис. 10), «Николе Чудотворце» (Рис. 11), и в других сюжетах. Палеография чаще всего тяго-

теет к нестройному полууставу. Общий же строй иконописных произведений можно охарактеризовать как выразительный и очень человеческий.

Впечатляет иконотворческий репертуар, который включает в себя достаточно много разных наиболее почитаемых образов. В частности, это: «Воскресение и Сошествие во ад» (Рис. 5), «Богородица-Елеус», «Богородица-Одигитрия», «Богородица-Оранта», «Богородица — Неопалимая купина», «Образ со акафистом Пресвятыя Богородицы», «Покров Пресвятой Богородицы», «Собор 12 апостолов», «Евангелист» (Рис. 10), «Никола Чудотворец — Никейское чудо» (Рис. 11), «Огненное восхождение Илии Пророка», «Кирик и Улита» (Рис. 8) и др. Такое многообразие может говорить о предпочтениях семейских, а также об относительно долгом периоде творчества иконописца и возможном наличии учеников.

При написании некоторых классических сюжетов происходило заметное упрощение композиции. Например, на иконе «Воскресение и сошествие во ад» (Рис. 5) имеется примечательное своей доходчивостью повествовательное упрощение, выразившееся в замене дверей ада лестницами, две из которых могут символизировать спуск, а две других подъём (по одной на каждую ногу). Также фрагмент «Восстание

Христа от гроба» смещён в верхний левый угол, а сфера, в которой традиционно изображается Спаситель, приведена в усечённом сверху виде. Такое композиционное решение, скорее всего, связано с тем, что икона писалась не по прориси и иконописец просто перерисовывал с другого образа, стремясь поместить ключевые фрагменты сюжета на поле иконной доски относительно малого формата (30х40 см). При этом подобное стеснение создано не столько размерами доски, сколько авторской крупной иконографией Христа и святых. Также в веренице людей, направляющихся за ангелом в рай, приведены только те, кто вошёл (избранные иконописцем Адам, Ной, Ездра, царь Давид, царь Соломон,



Рис. 9. Фрагмент иконы «Кирик и Улита». Фото автора
Fig. 9. Fragment of the icon "Kirik and Ulita".

Photo by the author

Авраам, который на иконе надписан как «Аврам», Захария и Иоанн Креститель), а большее количество остальных показано через фрагменты лиц и нимбов. При этом характерно, что образ Благоразумного разбойника написан два раза — в райском саду и во вратах Небесного града (что вполне традиционно), но при этом образы пророков Еноха и Илии в раю опущены (хотя для них вполне хватает места, в данном случае занятого растениями) (Рис. 7). Не исключено, что такая избирательность в упрощении, кроме прочего, могла быть вызвана тем, что Забайкалье традиционно было местом ссылки и каторги, а сами семейские — ссыльной группой. В частности, взаимовлияние старообрядческой и других культур региона выразилось в том, что в репертуаре семейских присутствовали каторжанские песни. Также нельзя исключать и влияния других местных культур (в частности бурятского буддизма) на колористические решения и другие предпочтения семейских иконописцев.

Из нескольких десятков обследованных нами икон наиболее частым сюжетом, помимо разных изводов Богородицы, оказался «Кирик и Улита» («Кирик и Иу-лита», имя святой в старообрядческой традиции пишется с одним «т»). При этом встречается вариант без страстей и со страстями (в размере 27х31х3 см.) (Рис. 8). Эти святые, как известно, были очень почитаемы у старообрядцев разных регионов



Рис. 10. Икона «Евангелист». Дерево, темпера. Конец XIX — первая треть XX вв. Фото автора
Fig. 10. Icon "Evangelist". Wood, tempera. Late 19th — first third of the 20th centuries. Photo by the author

как «гонимые за веру». Им молились за семейное благополучие и за здоровье детей, которых у старообрядцев, как правило, было много. На фоне отказа от научной медицины одним из основных средств борьбы с детскими болезнями и смертностью была молитва, в частности «Кирику и Улите». Поэтому их образ пользовался спросом у семейских, что привело к тому, что у местного мастера явно была «набита рука» и именно этот сюжет получался наиболее удачно. Более того, известно об использовании для лечения детей стружки, которая снималась ножом с задней стороны привозной «кипарисовой» (такие очень ценились) или «кедровой» иконы (ПМА. Республика Бурятия, Тарбагатайский

район, с. Куйтун, август 2007 г.). На обороте некоторых из обследованных икон действительно заметны следы подобного строгания. Поэтому объяснимо, что местная икона с образами этих святых, да ещё и выполненная на кедровой доске, пользовалась спросом.

Сейчас иконы куналейского письма бытуют как в домашнем, так и в церковном пространстве семейских старообрядцев и их потомков. Полагаем, что в период создания местных икон они в большей мере использовались в избах христиан или в моленных домах, куда они приносили образа из своих семейных собраний. Старовер жил в состоянии постоянного предстояния перед Всевышним, что требовало не только регламентации этого измерения жизни, но и её визуализации. Иконы семейские ласково называли «богушко» и помещали их на «коностас» (Словарь говоров 1999: 210) или «иконостав» (Словарь говоров 1999: 183) — полку, находящуюся в «переднем углу» (Словарь говоров 1999: 339). Последний, как правило, имел чёткую структуру, которая сложилась в семейском варианте старообрядческой традиции и задавала систему координат в ситуации коммуникации с Небом (во время молитвы и в других случаях). Полка чаще всего была расписана семейской полихромной ро-

списью, содержащей растительность, символизирующей райский сад или другие христианские сюжеты (например, восьмилепестковые розетки, являющиеся одним из символов Девы Марии). Задняя стена и полка покрывались «пеленой» — тканью, с одной стороны оберегающей образа от прикосновения к стене, а с другой символизирующей Небо. Именно поэтому ранее у семейских «пелена» часто делалась из яркой цветастой ткани, апеллирующей к райской растительности. Посредине при наличии ставился киот с литым Распятием в центре, а по бокам имеющиеся «писменные» и литые иконы. При отсутствии киота в центре композиции могли поместить писанные образа Бога («Троица Ветхозаветная», «Отечество», «Сопрестоліе», «Всевидающее Око», «Спас Нерукотворный», «Спас Вседержитель», «Воскресение и сошествие во ад» и др.) и литое распятие. Рядом помещали образа Богородицы, Иоанна Крестителя, Николы Чудотворца и других святых. То есть при формировании структуры божницы опирались на принципы небесной иерархии.

На краю полки «переднего угла», ниже или по бокам от неё вывешивались «лестовки» и «подрушники». «Лестовка» (старообрядческие чётки) содержит в своей структуре численные символы основных христианских категорий (3 — Троица, 7 — таинства, 4 — евангелисты, 12 — апостолы, 38 — недели Спасителя во чреве Богородицы, 40 — дни поста или дни до Вознесения, 33 — годы земной жизни Христа, 17 — ветхозаветные пророчества, 9 — чины ангельские) и символизирует лестницу молитвенного восхождения на Небо. «Подрушник» — цветастый коврик-подушечка для земных поклонов, который символика своего лицевого поля дополняет образ христианского Неба (Рис. 12). Характерно при этом, что лицевая часть «подрушника» содержит символику, в традиционном семейском варианте включающую 9



Рис. 11. Икона «Никола Чудотворец — Никейское чудо». Дерево, темпера. Конец XIX — первая треть XX вв.

Фото автора

Fig. 11. Icon "Nicholas the Wonderworker — the Miracle of Nicaea". Wood, tempera. The end of the 19th century — the first third of the 20th century. Photo by the author



Рис. 12. «Передний угол» в семейском доме. Фото автора
 Fig. 12. The "front corner" in the Semeiskie house.
 Photo by the author

фрагментов, комбинации которых символизируют крест, Христа и 4 Евангелистов с 4 Евангелиями, 9 чинов ангельских. По сторонам от полки с иконами на стенах, которые ранее нередко были украшены символической многоцветной домовой росписью (Рис. 2), вывешивались «карманы» («карманец», «карманица» (Словарь говоров 1999: 194) — яркие декоративные панно, которые могли символизировать 3, 4 или 5-частную (христианские числа, символизирующие Троицу, Евангелистов и Христа с Евангелистами) лестницу молитвенного восхождения на Небо (по аналогии с «лестовкой»). Также эти «карманы» выступали маркером границ сакрального и профанного пространств.

В ситуации молитвы христианин был облачён в моленную одежду (содержащую в своей структуре христианскую символику) и затеплял «свечи» (так на церковнославянском называются жертвенные свечи), которые крепились к краю полки перед иконами. После этого из «переднего угла» брались «лестовка» и «подрушник». Первая во время молитвы держится в левой руке, а второй помещается на пол перед молящимся (лицевой символической стороной кверху), что позволяет в момент земного поклона «прикоснуться к Небу», изображённому на иконах. Таким образом, икона в ситуации моления и вне её помещена в контекст символической системы, характерной для старообрядческой традиции вообще и для её специфического семейского варианта в частности. Соответственно, создание образов семейскими иконописцами не могло не испытывать влияние местного варианта этой системы. Поэтому можно сказать, что в определённом смысле куналейская икона была органична для семейской культуры и выражала взгляд её представителей на Небо.

Если привозная икона выступала как внешний канал, направляющий характер развития визуального измерения религиозной (и другой) культуры забайкальских старообрядцев, то местная икона, развивающаяся под влиянием внешней, тем не менее, вос-

принимала и выражала местную специфику. Она развивалась в контексте семейского варианта старообрядческой культуры и выступала в комплексе с местной традицией каллиграфии и иллюстрирования рукописей, фасонами и символикой (форм, цвета и чисел) ритуальной и другой одежды, росписей (маркирующих «чистое» христианское пространство, находящееся ближе к раю, чем внешний «мир»), а также с оформлением «переднего угла» избы или моленного дома. Но главное — эта иконопись развивалась в окружении семейских старообрядцев, которые имели свою специфическую картину мира (явленную, в том числе, в диалектно выраженной языковой картине мира) и как следствие — свой взгляд на образ Неба и свои подходы к его визуализации.

Иконам куналейского письма присущи наивная простота и детская искренность, которая позволяет душевно передавать и воспринимать высокие и строгие смыслы христианского учения. Они упрощённо и доходчиво визуализируют разные сюжеты Писания и Предания, в чём отразился не только уровень мастерства местных иконописцев, но также характер культуры и мировоззрения их группы. Вместе с тем, в феномене аутентичной иконы нашли своё отражение вкусы и запросы потребителя, которым являлся семейский старообрядец конца XIX — первой трети XX вв. и последующего времени.

Уникальность этих икон заключается в их аутентичности и историко-культурной ценности. Они производились одним или несколькими мастерами в старообрядческой деревне Большой Куналей в период конца XIX — первой четверти XX вв. Наряду с повторением основных сюжетов древлеправославной иконописи и стремлением воспроизвести технологические параметры этого сложного вида искусства, в подобных иконах запечатлён узнаваемый местный стиль. С одной стороны, он является забайкальским вариантом «деревенских писем», а с другой — он вобрал в себя семейскую культуру и обогатил её собой. Поэтому икона куналейского письма представляет собой одну из вершин развития религиозного искусства забайкальских старообрядцев и входит в сокровищницу отечественной культуры. Всё это говорит о необходимости её всестороннего изучения, в том числе в контексте выявления и сравнительного соотношения с произведениями других очагов семейского иконописания.

Автор выражает благодарность Митрополиту Сибирскому Сергию (Попкову) и отцу Валерию (Павлову) (Русская Древлеправославная Церковь), Е. И. Шаклеиной, С. В. Бураевой, В. Ф. Иванову.

Источники и материалы

Полевые материалы автора (ПМА). Республика Бурятия. 2007–2021 гг.

ПМА. Республика Бурятия, г. Улан-Удэ, ноябрь 2021 г. В. И.

ПМА. Республика Бурятия, г. Улан-Удэ, июль 2022 г. г.р. С. П.

ПМА. Республика Бурятия, Тарбагатайский район, с. Тарбагатай, июль 2022 г. С. П.

ПМА. Республика Бурятия, Тарбагатайский район, с. Тарбагатай, июль 2022 г. В. И.

ПМА. Республика Бурятия, Тарбагатайский район, с. Куйтун, август 2022 г. И. Ш.

ПМА. Республика Бурятия, Тарбагатайский район, с. Большой Куналей, август 2022 г. О. Р.

ПМА. Республика Бурятия, Тарбагатайский район, с. Большой Куналей, август 2022 г. Л. Н.

ПМА. Республика Бурятия, Бичурский район, с. Бичура, июль 2023 г. В. П.

Словарь говоров 1999 — Словарь говоров старообрядцев (семейских) Забайкалья / Под. ред.

Т. Б. Юмсуновой. Новосибирск: Изд-во СО РАН, НИЦ ОИГТМ СО РАН, 1999. 540 с.

Научная литература

- Алехин Ю. П., Урлаткин Е. Б. Некоторые аспекты бытования и изучения произведений сибирского старообрядческого иконотворчества // Сохранение и изучение культурного наследия Алтая. Сб. науч. статей. Вып. XI. Барнаул: Изд-во АГУ, 2000. С. 264–267.
- Болонев Ф. Ф. Старообрядцы Забайкалья в XVIII–XX вв. Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2009. 340 с.
- Бураева С. В. «Многогрешные художники» старого Забайкалья // Старообрядчество: история и культура. Вып. II. Барнаул: Лествица, 2002. С. 10–15.
- Бураева С. В., Васильева С. В. Старообрядческие иконы Бурятии: научно-популярное издание / Науч. ред. А. В. Костров. Улан-Удэ: ЭКОС, 2020. 160 с.
- Велижанина Н. Г. Типология сибирской старообрядческой иконописи // Мат. всеросс. науч. конф. «Культурное наследие средневековой Руси в традициях урало-сибирского старообрядчества». Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория, 1999. С. 465–475.
- Гудина А. В. Стилистические особенности народной иконы в Бурятии (XIX — начала XX вв.) // Гуманитарный вектор. 2012. № 3 (31). С. 193–199.
- Ильина-Охрименко Г. И. Народное искусство семейских Забайкалья XIX–XX вв.: резьба и роспись. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1972. 88 с.
- Ковригина И. А. Икона в народной культуре старообрядцев Забайкалья // Вестник Иркутского государственного технического университета. 2011. № 1 (48). С. 286–288.
- Костров А. В. Проблема бытования иконы в среде старообрядцев Забайкалья // Альманах современной науки и образования. 2007. № 7. Ч. 2. С. 85–87.
- Костров А. В. Икона // Старообрядцы (семейские) Бурятии: историко-культурный энциклопедический справочник. Улан-Удэ: ИД «Экос», 2015а. С. 29–30.
- Костров А. В. Красный (передний) угол // Старообрядцы (семейские) Бурятии: историко-культурный энциклопедический справочник. Улан-Удэ: ИД «Экос», 2015б. С. 30–31.
- Максимов С. В. Сибирь и каторга // История и культура семейских Забайкалья: хрестоматия. Улан-Удэ: Бэлиг, 2005. Ч. I. С. 111–117.

References

- Alekhin, Yu. P. and E. B. Urlatkin. 2000. Nekotorye aspekty bytovaniia i izucheniiia proizvedenii sibirskogo staroobriadcheskogo ikonotvorchestva [Some Aspects of the Existence and Study of Works of Siberian Old Believer Iconography]. In *Sokhranenie i izuchenie kul'turnogo naslediiia Altaia* [Preservation and Research of Altai's Cultural Heritage]. Issue XI. Barnaul: Izdatel'stvo AGU. 264–267.
- Bolonev, F. F. 2009. *Staroobriadtsy Zabaikal'ia v XVIII–XX vv.* [Old Believers of Transbaikalia Region in the XVIII–XX Centuries]. Ulan-Ude: Izdatel'stvo BNTS SO RAN. 340 p.
- Buraeva, S. V. 2002. «Mnogogreshnye khudozhniki» starogo Zabaikal'ia [“Most Sinful Artists” of Old Transbaikalia Region]. In *Staroobriadchestvo: istoriia i kul'tura* [Old Believers: History and Culture]. Issue II. Barnaul: Lestvitsa. 10–15.
- Buraeva, S. V. and S. V. Vasilieva. 2020. *Staroobriadcheskie ikony Buriatii: nauchno-populiarnoe izdanie* [Old Believer Icons of Buryatia: Popular Scientific Publication]. Ulan-Ude: EKOS. 160 p.
- Gudina, A. V. 2012. Stilisticheskie osobennosti narodnoi ikoni v Buratii (XIX — nachala XX vv.) [Stylistic Features of Folk Icons in Buryatia (10th–Early 20th Centuries)]. *Gumanitarniy vector* 3(31): 193–199.
- Ilyina-Okhrimenko, G. I. 1972. *Narodnoe iskusstvo semeiskikh Zabaikal'ia XIX–XX vv.: rez'ba i rospis'* [Folk art of the Semeys of Transbaikalia in the 19th–20th Centuries: Carving and Painting]. Ulan-Ude: Buryatskoe kniznoe izdatel'stvo. 88 p.
- Kovrigina, I. A. 2011. Ikona v narodnoi kul'ture staroobriadtsev Zabaikal'ia [Icon in the Folk Culture of the Old Believers of Transbaikalia Region]. *Vestnik Irkutskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta* 1(48): 286–288.

- Kostrov, A. V. 2007. Problema bytovaniia ikony v srede staroobriadtssev Zabaikal'ia [The Problem of the Existence of Icons Among the Old Believers of Transbaikal Region]. *Al'manakh sovremennoi nauki i obrazovaniia* 7(2): 85–87.
- Kostrov, A. V. 2015a. Ikona [Icon]. In *Staroobryadtsy (Semeiskie) Buryatii: istoriko-kul'turnyi entsiklopedicheskii spravochnik* [Old Believers (Semeiskie) of Buryatia: Historical and Cultural Encyclopaedic Reference Book], ed. by N. A. Morozova, A. A. Subbotin, L. P. Shishmareva. Ulan-Ude: «Ekos». 29–30.
- Kostrov, A. V. 2015b. Krasnyy (peredniy) ugol [Red (Front) Corner]. In *Staroobryadtsy (Semeiskie) Buryatii: istoriko-kul'turnyi entsiklopedicheskii spravochnik* [Old Believers (Semeiskie) of Buryatia: Historical and Cultural Encyclopaedic Reference Book], ed. by N. A. Morozova, A. A. Subbotin, L. P. Shishmareva. Ulan-Ude: «Ekos». 30–31.
- Maksimov, S. V. 2005. Sibir' i katorga [Siberia and Penal Labor]. In *Istoriia i kul'tura semeiskikh Zabaikal'ia: khrestomatiia* [History and Culture of the Semeiskie People of Transbaikalia: a Textbook]. Part I. Ulan-Ude: Belig. 111–117.
- Velizhanina, N. G. 1999. Tipologiiia sibirskoi staroobriadcheskoi ikonopisi [Typology of Siberian Old Believer Icon Painting]. In *Kul'turnoe nasledie srednevekovoi Rusi v traditsiiakh uralo-sibirskogo staroobriadchestva. Materiali vserossiiskoi nauchnoi konferentsii* [The Cultural Heritage of Medieval Russia in the Traditions of Ural-Siberian Old Believership. Proceedings of the All-Russian Scientific Conference]. Novosibirsk: Novosibirskaia gosudarstvennaia konservatoriia. 465–475.