

Икона-«гнездо». История комплексных святынь: от храмовых икон до советских «киотов»

ДМИТРИЙ И. АНТОНОВ

Рекомендация для цитирования:

Антонов Д. И. Икона-«гнездо». История комплексных святынь: от храмовых икон до советских «киотов» // Государство, религия, церкви в России и за рубежом. 2024. № 42(3). С. 60–99.
<https://doi.org/10.22394/2073-7203-2024-42-3-60-99>

For citations:

Antonov, D. I. (2024) "The Icon as a 'Nest'. The History of Complex Shrines: From the Church Icons to the Soviet Icons", *Gosudarstvo, religiia, tserkov' v Rossii i za rubezhom* 42(3): 60–99.
<https://doi.org/10.22394/2073-7203-2024-42-3-60-99>

Поступила в редакцию: 18.05.2024; прошла рецензирование: 25.06.2024; принята в печать: 16.07.2024.

Received: 18.05.2024; Revised: 25.06.2024; Accepted for publication: 16.07.2024.

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).
© 2024 by the author.

РГГУ, РАНХиГС (Москва, Россия). antonov-dmitriy@list.ru

ORCID: 0000-0002-8081-4420

В статье рассматриваются особенности создания и бытования икон в Средние века и Новое время. Автор показывает, что почитаемые моленные образа, как храмовые, так и домашние, чаще всего функционировали не самостоятельно, но как часть сложноорганизованного комплекса, состоявшего из риз, окладов, привесов, прикладов, тканей, киотов и других элементов. Иконы — и при создании, и в ходе своей «жизни» — выстраивались как комплексные (симбиотические, а позднее гибридные) объекты, все части которых воспринимали как «расширенное тело» святыни. Изменения пришли в начале XX в., когда в результате научной реставрации многие древние иконы были дезинтегрированы, расчищены и представлены на выставках. Вскоре после этого конфискация церковных ценностей, организованная большевиками, привела к разрушению практически всех комплексных икон по стране. Музеефикация расчищенных икон, их изучение и описание, тиражирование в печатных изданиях перенастроили оптику как специалистов, так и массового зрителя. Иконы стали понимать, воспринимать и описывать как «чистые изображения», произведения живописного искусства. Эта оптика стала общей для советских горожан, посещавших музеев и видевших издания по русской иконописи, а также для иностранцев, знакомых

с явлением в первую очередь благодаря альбомам и книгам. Однако, как показывает автор статьи, у этой «музейной» логики были четкие социальные границы. У жителей советской провинции восприятие икон не изменилось: мастера-образовники, работавшие в селах, изготавливали советские иконы как комплексные объекты, называли изображение картинкой и считали лишь одним из элементов иконы. Их творения оказались прямыми наследниками комплексных икон Средневековья — Нового времени. И создатели, и владельцы советских икон разделяли ту же оптику и ту же логику взаимодействия с моленными образами, которые веками доминировали в христианской культуре.

Ключевые слова: иконы, советские иконы, гибридные иконы, комплексные святыни, ризы, оклады, вотивы

The Icon as a “Nest”. The History of Complex Shrines: From the Church Icons to the Soviet Icons

Dmitriy I. Antonov

Russian State University for the Humanities; Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (Moscow, Russia). antonov-dmitriy@list.ru

ORCID: 0000-0001-5387-9387

The article examines the peculiarities of the creation and existence of icons in the Middle Ages and Modern Times. The author shows that revered prayer images, both in the church and at home, most often functioned as part of integrated objects that consisted of metal vestments, fabrics, votive gifts, cases and other elements. Icons were built as symbiotic and later as hybrid objects, all parts of which were perceived as an “expanded body” of the shrine. The changes came at the beginning of the 20th century, when, as a result of scientific restoration, many ancient icons were disintegrated, cleared and presented at exhibitions. Soon after, the confiscation of church valuables, organized by the Bolsheviks, led to the destruction of almost all integrated icons in the country. The museumification of the cleared icons, and their replication in print media has reconfigured the optics of both specialists and the mass audience. Icons began to be understood, perceived and described as “pure images”, works of pictorial art. This optics became common to Soviet citizens who visited the museum and saw publications on Russian iconography, as well as to foreigners who are familiar with the phenomenon primarily through albums and books. However, the author of the article shows that this “museum” logic had clear social boundaries. The perception of icons has not changed among residents of the Soviet province. The craftsmen who worked

in the villages made Soviet icons as integrated objects. They called the prayer image a picture and considered it only one of the elements of the icon. Their creations turned out to be the direct heirs of integrated icons of the Middle Ages and Modern Times. Both the craftsmen and the owners of Soviet icons shared the same optics and the same logic of interaction with prayer images that have been typical for Christian culture for centuries.

Keywords: Icons, Soviet icons, integrated icons, hybrid shrines, icon covers, ex-voto

Что сказали бы мы, если бы увидели закованную в золото и сверкающую самоцветными камнями Мадонну Боттичелли или Рафаэля?! А между тем над великими произведениями древнерусской иконописи совершались преступления не меньше этого; уже недалеко время, когда это станет всем нам понятным. Теперь на наших глазах разрушается все то, что до сих пор считалось иконою. Темные пятна счищаются. И в самой золотой броне, несмотря на отчаянное сопротивление отечественного невежества, кое-где пробита брешь.

Евгений Трубецкой

В ЭТОЙ статье речь пойдет об иконах как комплексных объектах — сложном синкретическом единстве изображения и многочисленных предметов, дополняющих и расширяющих его. Как я постараюсь показать, начиная с первых веков христианства такие комплексы воспринимались как единая святыня. Предметы, окружавшие моленный образ, превращались в его «расширенное тело». В XIX в. комплексные иконы распространились в новом для себя пространстве, завоевав крестьянские дома. Одновременно распространились *гибридные* иконы, в которых изображение уже не было автономным и не могло функционировать самостоятельно. А в XX в. комплексную морфологию унаследовали советские иконы, что определило и особенности, и «социальную биографию» этих артефактов.

Однако речь пойдет не только о принципах создания икон, но и о принципах взаимодействия с ними, а также о способах восприятия икон как таковых. Как мы увидим, в XX в., в силу определенных исторических событий и культурных сценариев, возник ощутимый водораздел между тем, что *называют* иконой и как *видят* икону представители разных социальных групп.

Начать этот разговор я хочу с одного любопытного эпизода, который произошел в 2023 г. на выставке советских икон, организованной нашей исследовательской группой в РГГУ¹. Стоя перед одной из витрин, я общался с коллегой-религиоведом. Он неожиданно признался, что раньше подобные иконы казались ему пошлыми, китчевыми и «не настоящими». Встречая их изредка в селах, он принимал их за продукт, порожденный одновременно дефицитом и безвкусицей. Только наши выставки и книги изменили его мнение и заставили увидеть в советских иконах не просто интересный культурный продукт, но и артефакты со своей эстетикой и художественной красотой.

Я начал расспрашивать коллегу о том, чем определялась его прежняя оптика. Оказалось, что всерьез воспринимать сельские иконы мешала сама их морфология: украшения из фольги, бумаги, воска казались лишней мишурой, потому что изображение должно быть видно во всех деталях. Икона — темперная живопись на деревянной доске, реже — изображение, созданное в другой технике, но только лишь изображение. Декор мешает видеть «саму икону», а, значит, чужероден ей; его изобилие говорит о недостатке вкуса и о непонимании смысла и предназначения моленного образа.

Эта беседа помогла нам обоим понять важные вещи. Для меня она оказалась ценной, потому что в рассказах собеседника ярко проявились идеи, которые доминируют в современном городском сообществе. Мнение о том, что икона — это «чистое» изображение, подобное картине в галерее, разделяют, прежде всего, посетители крупных музеев, которые видят иконы на экспозициях, и люди, которые смотрят печатные издания по иконописи. Как правило, эту идею дополняет представление об иконе как об «окне в иной мир», образе аскетичном и глубоком (благодаря «обратной перспективе»). Эти идеи в первой половине — середине XX в. обосновывали философы и богословы: Павел Флоренский, Сергей Булгаков, Леонид Успенский и др. Они же ввели понятие «канон» и «каноничность» в популярный дискурс об иконах². Яркие оклады и декоративные элементы никак

1. О понятии «советская икона» и о проекте их исследования см.: Антонов Д. И. Советские иконы и материальная религия эпохи коммунизма // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2024. № 3. С. 7–26.
2. См. об этом: Антонов Д. И. Иконопись как (не)каноническое искусство: «цензура коллектива» или «канон» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 2. С. 12–34.

не вписываются в такую картину — их воспринимают как наивное украшательство, «народное благочестие», не имеющее отношения к иконам как таковым. Похожие суждения я слышал от множества своих коллег и знакомых³. А начиная с 2021 г., когда мы занялись исследованием и экспонированием советских икон, такие рассказы стали повторяться регулярно: люди признаются, что всегда считали иконой только писанный на доске образ, а увидеть какой-то смысл или красоту в «декоре» им помогли наши выставки, лекции или публикации⁴.

Популярность этих идей — важный культурный симптом. Он говорит о радикальной перенастройке зрения, которая произошла в XX в. в определенных социальных слоях — и не произошла в других. Эта перенастройка оказалась результатом двух очень непохожих и не связанных между собой исторических событий. Их неожиданное сочетание породило новый тип зрителей/реципиентов и разные способы видения религиозных артефактов. Чтобы понять, как это произошло, нам придется начать издалека.

«Тело» иконы: сакральный образ как комплексный объект

Как хорошо известно, само понятие «икона» никак не привязано к материальному носителю. Греческое *εἰκόνα* (от др.-греч. *εἰκών*) означает «изображение», «образ». В христианской культуре им стали обозначать образ религиозный — независимо от его материала, выполняемой роли и места пребывания. В 787 г. Седьмой Вселенский собор постановил, что нужно «... чтобы святые и честные иконы предлагались (для поклонения) точно так же, как и изображение честного и животворящего креста, будут ли они сделаны из красок или (мозаических) плиточек или из како-

3. Ср. мнение священника, с которым мы беседовали в ходе радиопередачи, посвященной советским иконам: «Там, значит, цветы... И ты стоишь — очень сложно молиться на такую икону. Потому что глаз твой — и мы так, психика наша так устроена, что ты вот эти вот мелочи, ты начинаешь глазами бегать по самому киоту. Ты обращаешь внимание не на икону, а на... ее обрамление. Вот может быть, с религиозной точки зрения — да, это, может быть, не совсем... такой, правильный подход». [М., ок. 45 лет, священник, радиоведущий, г. Москва, зап. в феврале 2022 г.].
4. См., к примеру: «Спасибо. Этот фильм помог другими глазами взглянуть на такие иконы. Впервые поняла, какие они красивые». Комментарий к видео «Советские иконы: кратко о главном» с нашего YouTube-канала «Советские иконы» [<https://www.youtube.com/watch?v=EGE8bWd61Eo>, доступ от 27.02.2024].

го-либо другого вещества, только бы сделаны были приличным образом, и будут ли находиться в святых церквях Божиих на священных сосудах и одеждах, на стенах и на дощечках, или в домах и при дорогах»⁵. В разные эпохи иконы не только писали энкаустикой, темперой или маслом, но вырезали из камня, дерева и кости, изготовляли из металла, вышивали на ткани. Книжные миниатюры, храмовые фрески и образы на одежде тоже называли иконами и нередко обращались с ними как со святынями (молились, целовали, соскабливали с них краску для исцеления и т. п.). В XVII в. на Руси появились печатные моленные образы (раскрашенные гравюры и др.), в XIX в. массово распространились хромолитографии, а в XX в. иконы начали размещать на синтетических материалах. Никакой привязки к краскам или доскам здесь нет.

Каким бы ни был материальный носитель изображения, он сам по себе играл важнейшую роль в почитании религиозного образа. С физическим «телом» иконы взаимодействовали множеством способов. Его одаривали, одевали, украшали, наказывали, апроприировали благодатную силу через тактильные взаимодействия и т. п. Французский историк Жером Баше справедливо отмечал, что нам следует говорить не о средневековых религиозных «образах», а об «образах-объектах», в которых визуальное и материальное были неразрывно связаны и воспринимались в их синкретическом единстве⁶. Именно поэтому Стивен Хупер возражает против обычного для многих историков разделения *реликвий* как чудотворных святынь и *образов/изображений*⁷. Последние вовсе не являются «репрезентацией сакрального» (хотя именно так предлагали видеть их многие теологи) — они сами функционируют как чудотворные объекты, наделенные силой и агентно-

5. Деяния Вселенских соборов, изданные в русском переводе при казанской духовной академии. В 7 т. Изд. 3. Т. 7. Казань: Центральная типография, 1909. В электронных ресурсах: [https://azbyka.ru/otechnik/pravila/dejaniia-vselsenskih-soborov-tom7/1_15, доступ от 27.02.2024].
6. Baschet, J. (2008) *L'iconographie médiévale*, p. 30 ff. Paris: Gallimard (русский перевод М. Майзульса, http://voxmediiaevi.com/wp-content/uploads/2022/12/04_baschet.pdf, accessed on 14.11.2024].
7. Hooper, S. (2014) "Bodies, Artefacts and Images. A Cross-cultural Theory of Relics", in Robinson et al. (eds) *Matter of Faith: An Interdisciplinary Study of Relics and Relic Veneration in the Medieval Period*, pp. 190–199. Ср. близкие рассуждения ряда исследователей, изучающих реликвии в православном мире: Восточнохристианские реликвии / Ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Прогресс-Традиция, 2003; Реликвии в Византии и Древней Руси: письменные источники / Ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Прогресс-Традиция, 2006.

стью. Как и тела святых, их фрагментируют, перемещают, используют для защиты и излечения. Почитаемые изображения — такие же реликвии, как мощи, брандеа (контактные святыни) и другие объекты, источающие божественную благодать.

Что бы ни писали богословы, на практике материальный образ святого воспринимался не как абстрактный посредник для мысленного и моленного общения с Господом, а как особое «земное тело» святого, субститут его мощей, самостоятельный агент. Это тело, способное действовать, оживать, двигаться, кровоточить или плакать, наказывать грешников и вознаграждать праведников; прикосновение или приближение к нему целебно. Как отмечал Марк Фуллертон, аналогичные представления и контактные практики были широко распространены в греческих и римских религиозных традициях. Благодаря этому они быстро адаптировались в христианских сообществах на территории Римской империи, несмотря на то, что христиане были тесно связаны с аниконической иудейской культурой⁸.

На Руси, как и в других частях христианского мира, культ икон во всех ключевых деталях начал копировать культ святых. У чтимых образов были не только свои имена и календарные праздники — им служили церковные службы, для них создавались «жития» (истории явления и чудес). В честь икон освящали храмы и монастыри. Наконец, русские иконописцы начали писать *иконы икон* — в центре изображали сам чудотворный образ, а в боковых клеймах помещали сцены его деяний: явление иконы людям, ее чудесные перемещения, исцеление болящих, спасение городов и т. п. Иконы повсеместно играли роль святых защитников, наделенных своей силой и волей, способных даже конкурировать между собой. Их называли «богами», приветствовали, увидев на дороге или в доме, их украшали и «одевали», переносили и прикладывали к людям, животным и различным объектам, чтобы использовать исходящую от образа благодатную силу. В критической ситуации иконы пытались принудить к чуду, а в отчаянном положении могли «наказать», бросив на землю или в огонь, подвесив вверх ногами и т. п.⁹

8. Фуллертон М. Д. О чудотворных образах в античной культуре // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Сост. А. М. Лидов. М.: Мартис, 1996. С. 12–18.

9. Антонов Д. И. У святых очи вертел? Фигуры без глаз на русских миниатюрах // Сила взгляда: Сб. науч. стат. / Отв. ред. и сост. Д. И. Антонов. М., РГГУ: 2014. С. 21–23.

Представления об агентности и чудотворной силе изображенного (резного, литого...) «тела» святого ни в коей мере не были отличительной чертой «народного» или «низового» христианства. Их разделяли в равной степени малограмотные верующие и ученые книжники, миряне и клирики, представители церковной и светской власти¹⁰. О чудесах, совершенных «ожившим» изображением или в результате физических манипуляций с изображением рассказывали жития святых, богословские и исторические тексты. Эти представления стали аксиоматичными для христианской культуры и на Востоке, и на Западе. Обратную позицию отстаивали лишь редкие богословы, мнение которых не могло возобладать¹¹.

Неудивительно, что изображенное «тело» святого не воспринималось как произведение искусства, то есть объект, предназначенный для сугубо эстетического созерцания, с визуальным анализом и эмоциональным восприятием стилистических форм и художественных особенностей. Такие зрительские практики начали распространяться среди образованной элиты, ценителей и знатоков искусства с эпохи Возрождения и оставались прерогативой узких социальных слоев. Как в период Средневековья, так и в религиозной традиции следующих эпох сакральные образы были акторами, действующими субъектами, адресатами коммуникации (молитвенной, тактильной, реципрокной, медитативной и др.), а не шедеврами для рассматривания и зрительского удовольствия. Стремление к красоте безусловно существовало среди мастеров, заказчиков и «пользователей» религиозных образов, однако эта красота воспринималась не как самоцель, а следова-

10. О понятиях «народного», «массового» «низового» и т.п. христианства и о проблемах в определении их социальных границ см., к примеру: *Панченко А. А.* Иван и Яков — необычные святые из болотистой местности. М.: НЛЮ, 2012. С. 277–279, 300–302.

11. Так, Франкфуртский собор 794 г. отверг решения византийского Седьмого Вселенского собора об иконопочитании. Составленные при дворе Карла Великого «Каролингские книги» (автором, вероятнее всего, был Теодульф Орлеанский) опровергали учение о благодатности, чудотворности и посреднической роли икон. Несмотря на все это, практики почитания сакральных образов-объектов распространились на Западе христианского мира точно так же, как на Востоке. Когда позицию радикальных богословов стремились утверждать насильственно, это приводило к иконоборчеству и борьбе с культом образов, как это произошло в Византийской империи VIII–IX вв., а затем в протестантских регионах Европы. Об отношении раннехристианских теологов к изображениям см., к примеру: *Бусева-Давыдова И. Л.* Русская иконопись от Оружейной палаты до модерна. Поиски сакрального образа. М.: БускМАрт, 2019. С. 10–15.

тельно, не порождала соответствующих зрительских практик¹². На широких материалах это анализировали Ханс Бельтинг, Дэвид Фридберг и другие исследователи средневекового религиозного искусства.

Образ-объект украшали и одаривали, как одаривают патрона и защитника. Чем более почитаемым был религиозный объект, тем активнее развивались вокруг него соответствующие практики. Это происходило в Византии с первых веков легализованного христианства, а впоследствии и в католических странах, и на Руси. Иконы обновляли, записывая потемневшее изображение новым красочным слоем. Их окружали и частично завешивали тканями, украшениями из металла и т.п. (см. ниже). Изображение фактически скрывалось от глаз — его не воспринимали как нечто значимое само по себе¹³. Почитаемый образ, будь то икона или круглая скульптура, быстро превращался в «магнит» для даров — регулярных и экстраординарных (вотивных, приносимых по обету в результате кризисной ситуации)¹⁴.

«Модераторы» и «пользователи» религиозных объектов — церковные и светские власти, клирики, прихожане, паломники — воспринимали святыню как благодатное материальное тело, чем бы оно ни было дополнено и закрыто. Кроме того, они постоянно взаимодействовали со «вторым телом» святыни — незримой благодатью, изливаемой вокруг нее. Эту благодать воспринима-

12. В Московской Руси представление о том, что иконы должны быть написаны умами, «хитрыми и гораздыми» иконописцами впервые звучит в середине XVI в. в решениях Стоглавого собора; в XVII в. его отстаивал Иосиф Владимиров. Однако речь шла не о самоценном искусстве, услаждающем зрителя, а о том, что святыне образы не должны быть уродливыми по форме или «неверно» (с точки зрения ученых критиков) написанными. Даже «нелепо написанные» иконы достойны почитания — их нельзя уничтожать, но следует поместить в какое-нибудь «честное место», чтобы «малоразсудные люди» не соблазнялись, глядя на них. Эстетика образа играет здесь не первостепенную и определяющую, а вторичную и прикладную роль. См.: *Бусева-Давыдова И.Л.* Русская иконопись от Оружейной палаты до модерна. Поиски сакрального образа. С. 28.
13. См. о «модернизирующей» семиотической идеологии (установка на переделку, замену), которая резко противостоит «исторической» и «антикварной» идеологиям, характерным для искусствоведов, музейного сообщества и ценителей/собираателей старины: *Антонов Д.И., Завьялова А.И.* Советские иконы и семиотические идеологии: что руководит людьми, когда они руководят иконами // *Государство, религия, церковь в России и за рубежом*. 2024. № 3. С. 136–163.
14. О русских обетных практиках и вотивных дарах см.: *Антонов Д.И.* Вотивные дары на Руси: предметы и практики // *Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»*. № 4, 2022. С. 50–69; *Майзульс М.Р., Зотов С.О., Антонов Д.И.* Восковые ноги и железные глаза: вотивные практики от Средневековья до наших дней. М.: Слово/Slovo, 2022. С. 296–340.

ли как физическую, распространяемую в пространстве сущность. Множество действий в христианских традициях было направлено на то, чтобы «приложить» это незримое тело к объекту или субъекту, на который хотели повлиять. Как я писал в ряде работ, контакт с незримым телом святыни (через приближение к ней, направление ее в нужную сторону и т. п.) воспринимался как эквивалент тактильного прикосновения к реликвии¹⁵. Это второе, незримое тело не страдает в том случае, если материальное тело-носитель разделяется, фрагментируется или частично разрушается. Более того, благодать можно перенести на новый объект, создав дочернюю реликвию, которая будет почитаться, как и материнская. Роль самого изображения, визуального образа в исходной стилистической и композиционной форме, оказывалась здесь исчезающе малой.

Одновременно с писанными и резными, в Византии появились иконы, изготовленные из драгоценного металла. Самые ранние из известных, серебряные, датируются VI–VII вв. Вероятно, это дало рождение металлическим окладам, которые появились вслед за ними и закрывали писанный на доске образ, нередко оставляя открытыми только лики (а также руки и другие части тела, если они были изображены не прикрытыми одеждой). Такие оклады отчасти имитировали драгоценные иконы из золота и серебра¹⁶.

Практика украшения религиозных образов металлом, тканями, драгоценностями, камнями, кораллами и проч. быстро распространилась в разных частях христианского мира и развивалась в католических и в православных странах вплоть до XX в. На Русь традиции регулярного украшения икон пришли из Византии с принятием христианства. Сакральные образы сверху и снизу драпировали тканями — убрусами и пеленами. На иконные доски прибавляли специально созданные украшения: цаты, пояса, короны. Из Византии заимствовали и традицию изготовления железных окладов. Самый ранний известный русский оклад, закрывавший почти все изображение, был создан в XI в. для ико-

15. О «двух телах» икон/реликвий см.: Антонов Д. И. Апроприация силы: незримое «тело» святыни в христианских традициях // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2021. № 3. С. 7–25; Антонов Д. И., Доронин Д. Ю. Отпечаток на стекле: контактные реликвии на постсоветском пространстве // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2021. № 3. С. 209–243.

16. Бусева-Давыдова И. Л. Русская иконопись от Оружейной палаты до модерна. Поиски сакрального образа. С. 139.

ны апостолов Петра и Павла, причем иконописец изначально рассчитывал на то, что образ закроют металлом (поля были покрыты не краской, а мастикой)¹⁷. Популярны были басменные оклады — из тонких тисненных листов металла, которые прибивали на иконную доску, закрывая поля и фон иконы. С XVII в. помимо наборных окладов стали изготавливать цельные, позднее распространились литые. Технологии развивались, металлические ризы становились все более разнообразными.

Как отмечает И. А. Стерлигова, уже с середины I тыс. оклады воспринимали как неотъемлемую часть визуального облика иконы, и к ним было приковано особое внимание: «И в Византии, и на Руси все описи храмовой или домово́й “свято́сти” начинаются с перечня более драгоценных икон»¹⁸. Камни и металлы не только украшали писанный образ в виде инкрустаций, накладок, обрамлений и проч. — в Византии с VI в. их нередко *изображали* на иконах, имитируя красками разноцветные камни, жемчуг, золото и серебро.

Помимо оклада и привесов, почитаемые иконы на Руси часто дополняли рамами или убирали в киот, причем рамы и киоты тоже могли быть расписными, резными, украшенными, инкрустированными и т. п. Иногда икону даже помещали последовательно в несколько киотов¹⁹. Для почитаемых образов сооружали аналои, балдахины, сени и специальные повозки для перемещения²⁰. Покровы, пелены, лампады, рипиды и другие элементы (декоративные «яблоки», «яйца», кисти и т. п.), подвешивали и на саму икону, и на киот, и вокруг него, дополняя сложный ансамбль. Такие комплексы были динамичными: их обновляли, расширяли, с ними совершали различные манипуляции,

17. Стерлигова И. А. Драгоценный убор древнерусских икон XI–XIV веков. М.: Прогресс-Традиция, 2000. С. 96–97. Как отмечает И. А. Стерлигова, «Создание запрестольного образа, как правило, сопровождалось одновременным созданием для него металлической ризы, что могло вносить коррективы и в живописный строй иконы — например, он мог вообще не иметь золотого фона». См.: Стерлигова И. А. О литургическом смысле драгоценного убора русской иконы // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство. СПб.: Дмитрий Буланин, 1994. С. 220–229. [https://azbyka.ru/otechnik/ikona/vostochnohristianskij-hram-liturgija-i-iskusstvo/16#note688_return, доступ от 27.02.2024].

18. Стерлигова И. А. О литургическом смысле драгоценного убора русской иконы.

19. Там же.

20. Стерлигова И. А. Икона как храм: пространство моленного образа в Византии и древней Руси // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Индрик, 2006. С. 612.

поднимая или снимая различные элементы, чтобы приложить-ся к иконе в торжественном случае, чтобы омыть ее водой, чтобы перенести икону в крестном ходе, поменять накладную ризу и т. п.²¹

У почитаемых икон могло быть несколько окладов — их меняли перед праздниками, «переобряжая» икону. При этом украшение иконы ризами описывали как «одевание», а снятие риз как «обнажение». В старообрядческом сочинении «Щит веры» (1791 г., авторство приписывают поморцу Тимофею Андрееву) воображаемый противник беспоповцев утверждал, что они, якобы, «...многие святые иконы дерзостно обнажиша и обнажают из окладов и из риз среброкованных»²². В XIX в. митрополит Филарет Дроздов сравнивал украшение икон серебряными окладами с прикрытием наготы человека, цитируя евангельские слова: «Наг и одеяста Мя»²³ (Мф. 25:36). В XX и XXI вв. люди в некоторых регионах сообщали, что бог не должен стоять голым²⁴.

В иконы и в оклады могли интегрировать мощи — медальоны, ковчезцы и другие вставки усиливали благодать святых. Их выделяли визуально, как отдельный драгоценный элемент. Кроме того, частицы мощей подвешивали к иконе в крестах, панagiaх в качестве даров²⁵. Грань между иконами и украшенными реликвариями, мощевиками, на которых часто помещали образ святого, здесь фактически стиралась (при том, что иконы и мощи были тесно связаны уже с первых веков христианства)²⁶.

Наконец, почитаемые храмовые иконы обрастали дарами — привесами и прикладами, — которые были регулярными и экстраординарными (вотивными). Иконы одаривали разнообразными украшениями, монетами, шейными гривнами, драгоценными поясами, венцами, дорогими «портами» (оде-

21. См. многочисленные византийские и русские примеры в: *Стерлигова И.А.* Икона как храм: пространство моленного образа в Византии и древней Руси.

22. *Бусева-Давыдова И.Л.* Русская иконопись от Оружейной палаты до модерна. Поиски сакрального образа. С. 139.

23. Там же. С. 141.

24. *Мороз А.Б.* Выносной крест и переходящая икона: реплики богослужебных практик в зоне католическо-православного пограничья и их динамика в позднесоветское и постсоветское время // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2024. № 3. С. 204–231.

25. *Цеханская К.В.* Почитание православных святых в России. М.: Паломник, 2013. С. 354.

26. См. об этом подробнее: *Антонов Д.И.* Два «тела» иконы: общение с сакральным образом как апроприация силы.

ждами) и проч. (вплоть до различных сосудов, блюд и других окказиональных предметов), а на праздники могли декорировать цветами или ветками. В рамках поминальной практики к иконам прикладывали специально созданные пелены и украшения умерших, так, что «...в пространство чудотворной храмовой иконы включались все “сродники” вкладчика, в том числе и усопшие»²⁷.

В результате этих практик само изображение оказывалось зачастую (почти) невидимым — красочный слой, часто потемневший, просматривался только в прорезях оклада, был отделен от наблюдателей множеством декоративных и сопутствующих элементов (см. ил. 10, 11). Почитаемые храмовые иконы представляли собой комплексные объекты, огромные ниши, заполненные разнообразными предметами. Так, на новгородской иконе XII в. «Знамение» в начале XVII в. помимо золотых панагий, двух крестов, цепи, четырех пар серег и двух пар рясен, трех перстней и множества золотых монет находились: «2 понагеи серебряные, 126 крестов и понагей на аспидех и на раковинех и на ентамах. 2 убрусца жемчужных, 19 гривен серебряных. 47 серги кошельки и голубцы. 8 цепочек серебряны», а на чудотворной «Богородице Грузинской» в суздальском Покровском монастыре в конце XVI в. находилось 225 прикладов²⁸. Описная книга Болховского Троице-Оптиного монастыря, которую в 1701 г. составил дворянин А.Б. Палицын, так рассказывала об образе Богоматери Тихвинской: «Венцы и оклад серебряны озолочены в венцах двадцать два камения. Нат короною девять камней с короны и с зерны, подпись жемчужная. В поднизи тринадцать камение, два ожерелья жемчужные. На окладе на полех четыре иконы в гнездах за слюдовою. В привесе рясы жемчужные с камением, шасть поногий серебряных, в том числе пять поногий за хрусталем, шестнадцать крестов серебряных». Кроме того, на иконе висели серебряные серьги и крест с драгоценными камнями, пять золотых монет, золотой перстень «с яхонтом с лазоревым», а над киотом укрепили три деревянных вызолоченных креста, занавесь, золоченую лампаду и кисть из шелка и золотых нитей. В той же описи 1701 г. говорится про образы Пресвятой Богородицы «Страшная»

27. Стерлигова И.А. Икона как храм: пространство моленного образа в Византии и древней Руси. С. 619.

28. Стерлигова И.А. О литургическом смысле драгоценного убора русской иконы.

и «Отечество В Силах» с бумажными завесами, «один белый, а другой полосатой»²⁹.

В самом начале синодального периода церковные власти попытались приостановить, рационализировать, цензурировать многие религиозные практики (В.М. Живов называл череду подобных кампании «дисциплинарной революцией» XVII–XVIII вв.)³⁰. В 1722 г. вышел известный указ снимать votivные подвески, «привесы и приклады» с икон. Но это распоряжение мало повлияло на практику одаривания — в некоторых крупных центрах указ выполнили, в других явно проигнорировали, а со временем иконы снова заросли обетными дарами. Что касается регулярного декора, его не запрещали вовсе.

Комплексные иконы существовали не только в храмах, но и в богатых домах. Так, в XIX в. иконостас моленной купца М.Ф. Зенкова оценивался в 3500 р. серебром «по богатству окладов», а купец Ф. Панфилов и его сын украсили свои иконы такими окладами из драгоценных камней, жемчуга и позолоты, что их цена достигла 4500 р.

В конце XVIII и XIX в., с удешевлением серебра и развитием технологий работы с металлами, оклады распространились максимально широко, и в храмах, и в частных домах. Традицию активно развивали старообрядцы — оклады, в том числе дорогие и технологически сложные, изготавливали и поповцы, и представители некоторых беспоповских согласий, прежде всего поморцы³¹. На фотографии моленной комнаты П.М. Рябушинского (кон. XIX в.), старообрядца, предпринимателя, основателя династии Рябушинских, видно около 40 крупных и небольших икон — все они (возможно, за исключением самых мелких, которые плохо раз-

29. *Копова М.А.* Иконное наследие Орловского края XVIII–XIX веков. М.: Индрик, 2012. С. 452. См. также описания различных комплексов даров у русских средневековых икон в: *Цеханская К.В.* Почитание православных святых в России. С. 178–180 и далее. На материалах XIX в. такие описания (иногда яркие и подробные) встречаются в художественной литературе, в записках путешественников, в краеведческих/церковных трудах и т.п. См., к примеру, множество описаний в: *Архимандрит Макарий.* Памятники церковных древностей. Нижний Новгород: Нижегородская ярмарка, 1999. С. 258 и далее.

30. Термин «дисциплинарная революция» применительно к европейской истории Нового времени обосновал Ф. Горски. См.: *Живов В.М.* Дисциплинарная революция и борьба с суевением в России XVIII в.: «провалы» и их последствия // *Антропология революции: Сборник статей по материалам XVI Банных чтений журнала «Новое литературное обозрение».* М., 2009. С. 327–360.

31. *Бусева-Давыдова И.Л.* Русская иконопись от Оружейной палаты до модерна. Поиски сакрального образа. С. 145–146, 274, 275–277.

личимы на снимке), убраны в металлические ризы³². Ту же картину — иконы сплошь закрытые окладами, украшенные тканями и цветами, — показывают фотографии старообрядческих скитов Нижегородской области, сделанные М. П. Дмитриевым на рубеже XIX–XX вв.³³

Материальные «тела» почитаемых изображений не просто расширялись за счет предметов, которыми их украшали и дополняли — эти предметы становились частью единого образа-объекта. Как отмечает И. А. Стерлигова, «все предметы, касавшиеся святыни, навсегда исключались из мирского обихода»³⁴. Их воспринимали как напитанные его благодатью³⁵. Их крали так же, как крали частицу самой иконы или креста, — о таких практиках упоминают русские тексты начиная с Церковного устава князя Владимира³⁶.

Образ сияющей, богато украшенной иконы был настолько привычен в визуальном пространстве и нормативен в религиозной традиции, что он начал влиять на церковную гимнографию. Как отмечает И. А. Стерлигова, русские акафисты Богородицы нередко упоминают о сверкании и украшении — здесь метафорика небесной святости и образы реальной украшенной иконы сливались воедино: «Радуйся Царице, одесную Царя представшая. Радуйся, рясны златыми украшенная» (акафист иконе Богородицы Тихвинской), «...увенчанная диадимой царскою от триединого Бога» (акафист новгородской иконе Богородицы Знамение, в число украшений которой входил венец с перегородчатой эмалью) и т. п.³⁷

Синкретизм изображения и сопутствующих предметов ярче всего проявился в истории композитных или *гибридных* (*mixed*

32. Опубликовано: там же. С. 280.

33. См. фотографии Оленинского, Шарпанского, Чернухинского скитов в: Почтовые открытки фотографа Максима Дмитриева из коллекции Льва Тельнова / сост. О. А. Рябов. Нижний Новгород: Книга, 2007. С. 126, 128.

34. Стерлигова И. А. О литургическом смысле драгоценного убора русской иконы.

35. Так, в 1521 г., когда в Псково-Печерском монастыре написали новую икону Успения Богородицы, различные предметы, соприкасавшиеся со старым образом, стали почитать как самостоятельные реликвии, наполненные благодатью — части комплексной святыни обрели новое значение после изменения ее центрального элемента. См.: Маханько М. А. Почитание и собирание древних икон в истории и культуре Московской Руси XVI в. М.: БуксМАрт, 2015. С. 125.

36. Его тексты складывались с конца X по XII в. Об этой практике см.: Антонов Д. И. У святых очи вертел? Фигуры без глаз на русских миниатюрах. С. 14–42.

37. Стерлигова И. А. О литургическом смысле драгоценного убора русской иконы.

media) объектов, которые создавались в смешанной технике из разных (часто вторично используемых) материалов. Так, в северной Европе распространились «запертые сады», деревянные складные алтари, отчасти связанные с паломнической традицией. Расцвет их популярности пришелся на XVI–XVII вв. Утопающие в богатом растительном орнаменте из бумаги, пергамена, бисера, глины, шелка, бусин и т. п., они превращались, по верному замечанию Барбары Баерт, в «гнезда» или «ниши»: мелкие предметы не просто аккумулировались в общей рамке, но становились частью сложной комплексной святыни³⁸. В России близкие паломнические реликвии стали популярны в XIX в. — вертепы, Голгофы в стеклянных сосудах, сложные композиции изначально создавали с помощью изображений (писаных или печатных) и множества мелких предметов.

Абсолютное большинство икон в Средние века и Новое время не было классическим гибридом, где каждый элемент неотделим или почти неотделим от других. Изображение на доске было автономно, могло функционировать самостоятельно. Однако значимые иконы быстро превращались в симбиотические объекты, построенные по принципу взаимодополнения — иногда сразу или практически сразу после написания изображения, а иногда в течение их «жизни». В богатых храмах и домах эта практика могла распространяться на все моленные образы. Как писал в середине XVII в. Павел Алеппский, путешествуя по Московии, «У всякого в доме имеется бесчисленное множество икон, украшенных золотом, серебром и драгоценными камнями, и не только внутри домов, но и за всеми дверями, даже за воротами домов; и это бывает не у одних бояр, но и у крестьян в селах, ибо любовь и вера их к иконам весьма велики»³⁹. Разумеется, в крестьянских избах

38. Baert, B. (2018) “Art and mysticism as horticulture: Late Medieval Enclosed Gardens of the Low Countries in an interdisciplinary perspective”, H. Appleton, L. Nelstrop (eds) *Art and Mysticism: Interfaces in the Medieval and Modern Periods*, pp. 104–127. New York: Routledge, 2018; Baert, B., Isterbeke, H., Watteeuw, L. (2017) “Late Medieval Enclosed Gardens of the Low Countries: Mixed Media, Remnant Art, Récyclage and Gender in the Low Countries (Sixteenth Century Onwards)”, G. Jurkowlanec, I. Matyjaszkiewicz, Z. Sarnecka (eds) *The Agency of Things in Medieval and Early Modern Art. Materials, Power and Manipulation*, pp. 33–47. New York: Routledge.

39. Павел Алеппский (архидиакон). Путешествие Антиохийского Патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским (по рукописи Московского главного архива М-ва иностранных дел) / пер. с араб. Г. Муркоса. М.: Об-во истории и древностей российских при Московском ун-те, 1896 [https://azbyka.ru/otechnik/Istoriya_Tserkvi/puteshestvie-antiohijskogo-patriarha-makarija-v-pocciyu-v-polovine-17-veka/3, accessed on

не было ни золота, ни серебра — вероятно, речь идет об украшении сельских храмовых икон, а возможно об имитации драгоценностей из более дешевых материалов. Различные украшения могли дополнять живопись даже на мелких и недорогих образах.

На многих иконах изображение было плохо видно не только из-за комплекса окружающих предметов, но из-за потемневшего красочного слоя. Темные доски с едва различимыми фигурами стали синонимом старой иконы, и это даже вызывало определенный нишевый спрос — для крестьян и староверов, которые хотели купить за небольшие деньги «древнюю икону», изготовляли подделки, покрывая новую икону слоем темной олифы, используя темные краски и старые доски⁴⁰.

На Руси комплексные иконы за много веков существования принимали самые разные формы. Они сильно разнились материалами и технологиями. Однако в XIX в. их история получила довольно неожиданное развитие. Именно тогда, благодаря двум технологическим изобретениям, комплексные иконы стремительно завоевали новое для себя пространство. А многие из них превратились в настоящие гибридные объекты, сблизившись с различными *mixed-media* артефактами.

Из храма в избу: «миграция» комплексных икон в XIX в.

Домашние иконы у небогатых владельцев довольно сильно отличались от храмовых. Это были писанные или литые образки, не закрытые дорогими окладами и не увешанные драгоценными предметами. Домашние иконы тоже украшали и одаривали тканями, цветами, ветвями, свечами, мелкими монетами и проч., но большой схожести с роскошно декорированными церковными иконами это не давало. Нишей, которую заполняли и декорировали различными объектами, чаще служила не отдельная икона, а вся божница, весь красный угол.

Ситуация резко изменилась в первой половине XIX в. В это время в Российской империи распространились дешевые, яркие

14.11.2024]. Близкие описания, относящиеся к другим восточнославянским регионам см. в статье Е. Е. Левкиевской, публикуемой в этом выпуске журнала: *Левкиевская Е. Е. Красный угол в крестьянском жилище: сакральные, информационные и коммуникативные функции // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2024. № 3. С. 183–203.*

40. См. об этом, к примеру: *Тарасов О. Ю. Икона и благочестие: Очерки иконного дела в императорской России. М.: Прогресс, Традиция, 1995. С. 414.*

и доступные широкому покупателю печатные иконки. Это произошло благодаря изобретению литографии в 1794 г. и хромографии по бумаге и металлу в 1830-е гг. В 1840-х гг. в России заработали печатные станки. Литографические иконки начали массово печатать при монастырях. В нижней части хромографических образков, как правило, печатали текст об одобрении цензурным комитетом, с указанием даты.

В 1850-х гг. новые технологии проникли в села Вязниковского уезда Владимирской губернии — важнейшие центры создания дешевых «расхожих» икон⁴¹. В 1870-х гг. в крупных российских типографиях, прежде всего одесских — Е. Фесенко и И. Тиля — стали выпускать хромографические иконы, наклеенные на доску, а с 1890-х гг. началось производство печатных икон на жести. Монополию на них получили фабрики Жако и Бонакера в Москве. Как отмечал О. Тарасов, сперва образы печатали по иконописному подлиннику Солнцева, а затем пригласили палехских мастеров для разработки новых образцов⁴².

Дешевые и яркие печатные образа быстро стали популярны в русской провинции. Хромографические иконы распространились массово, заполнили монастырские и церковные магазины и оказались настолько успешным конкурентом писаных икон, что постепенно привели к угасанию их промысла. Мастера-иконописцы писали жалобы в Святейший Синод. Однако попытки властей ограничить производство хромографий ни к чему не привели — вплоть до революции печатные образки доминировали на рынке. Некоторые иконописцы даже начали писать иконы «под Жако», имитируя популярные печатные образки.

Параллельно происходил еще один процесс, крайне важный для будущей истории советской иконы. Технологии создания листового железа развивались и привели к появлению фольги — очень тонкого и дешевого металла. Фольгу гальванизировали, что помогало окрашивать ее в золотой и бронзовый цвета. В результате мастера, изготавливавшие недорогие иконы, получили в свое

41. Подробно об этом см.: *Доронин Д. Ю.* Советская икона нижегородского юго-запада: генезис и локальные традиции // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 4. С. 70–93. Там же см. обзор литературы XIX и XX вв. по вопросу (работы И. А. Голышева, Н. П. Кондакова, К. Вальчак и др.).

42. *Тарасов О. Ю.* Икона и благочестие: Очерки иконного дела в императорской России. С. 255.

распоряжение материал, который позволял имитировать роскошные оклады и декоративные элементы храмовых икон. В селлах Вязниковского уезда заработали десятки фольгопрокатных заведений и фольгоуборочных мастерских.

Появление печатных икон и дешевой фольги привело к рождению иконы нового типа. Недорогой образок — печатную хромолитографию или писаную на тонкой дощечке икону — прикрепляли на заднюю стенку деревянного киота и украшали ризой, декоративными рамками и другими элементами из фольги. Сложный бриколаж закрывали стеклом. Иконы такого типа, «киотки» или «фолежки», стали самым массовым, популярным и востребованным типом икон во второй половине XIX в. — и оставались таковым вплоть до революции.

Пытаясь конкурировать с производителями хромолитографий, мастера-иконописцы переключились на массовое производство расхожих икон-подкладниц. Их часто писали на тонких досках (такие иконы называли «щепными»). А чтобы ускорить и удешевить производство, фигуры святых изображали не полностью — на иконе выписывали только лики и руки, а остальное обводили контуром. После этого изображение сразу закрывали окладом — либо из недорогого металлического сплава, либо из фольги. Во втором случае иконы называли «подфолежными» или попросту «подфолежками». Такие изображения уже не могли функционировать самостоятельно, без своего убранства. На некоторых подфолежках, сняв оклад, можно обнаружить даже несколько рук или ликов у Христа или святого — вероятно, при смене поврежденного оклада на новый проще было быстро написать новый лик или кисть руки, чем подбирать или изготавливать оклад с аналогичными прорезями. Таким образом, в стране распространились комплексные иконы, построенные уже по принципу не симбиоза, а гибрида, где все элементы были нерасторжимы и формировали неделимое целое.

Важными центрами массового производства фолежных икон были Холуй, Палех и Мстёра. Офени скупали иконы у мастеров крупными партиями и распространяли их на возах, а позже начали отвозить по железной дороге в отдаленные концы империи, включая Сибирь, Польшу и Кавказ. Поток фолежных икон доходил до стран восточной Европы и Балкан. Знаменитым южным центром создания киоток стала Борисовская слобода Курской губернии. Интереснейшие «фолежки» создавали и в других регионах.

Как это веками происходило в храмах, для украшения домашних икон начали применять не только металл (фольгу), но и другие материалы: бумагу, воск, материю, тонкие листы латунной жести, золотое шитье и проч. Киот, закрытый стеклом, стал аффордансом (термин, введенный психологом Джеймсом Гибсоном), т.е. призывом к действию, к использованию объекта определенным образом. Закрытая ниша приглашала заполнять ее новыми, ценными, символически значимыми предметами и украшениями. В киоте начали крепить засушенные цветы, венчальные свечи, венки невесты и проч. Вскоре женщины начали массово изготавливать искусственные бумажные цветы и для свадеб, и для икон — это стало одним из популярных промыслов конца XIX — начала XX в.

Фолежный убор производил сильный психологический и эстетический эффект благодаря тому, что он отражал свет. В плохо освещенной избе икона-киотка начинала светиться, а зажженная рядом лучина буквально озаряла прежде темный и плохо различимый красный угол. О «сиянии» и «свечении» храмовых икон говорилось во множестве средневековых текстов. Теперь «светиться» начали домашние иконы, и упоминания об этом наполнили литературу XIX в.⁴³

Благодаря киоту домашняя икона оказалась построена по тому же принципу, что и почитаемые храмовые образа. Религиозное изображение утопало в декоративных элементах, деревянную раму раскрашивали, сверху и снизу украшали материей, цветами и т.п. Массовый покупатель — крестьяне и горожане из низких чинов — получили возможность приобретать сложноорганизованный моленный объект — фактически переносить храмовую икону в домашнее пространство.

Стратегия такого «переноса» оказалась крайне выигрышной на рынке и стимулировала мастеров на поиск новых решений. В некоторых регионах возникли такие типы фолежных уборов, которые копировали и храмовый декор, и элементы церковного убранства, превращая домашний моленный образ в буквальную копию почитаемой храмовой иконы.

Так, во многие киотки (чаще всего — южные, борисовские) стали помещать бумажную или фолежную фигурку голубя — Свя-

43. См. об этом: *Доронин Д. Ю.* Сияющие святыни: промысел расхожей иконы и его аффордансы в XIX–XX вв. // *Государство, религия, церковь в России и за рубежом.* 2024. № 3. С. 100–135.

того Духа, окруженного расходящимися лучами. Это известный элемент храмового декора, который встречался во многих церквях XVIII–XIX вв. над Царскими вратами иконостаса (ил. 1). Еще один перенесенный элемент — высокие подсвечники и свечи, созданные из фольги и бумаги. Их размещали справа и слева от иконки в центре киота, имитируя высокие напольные храмовые подсвечники с большими свечами, которые располагали в храмах рядом с почитаемыми иконами. Наконец, в киоте часто делали фолежные боковины, которые своей формой копировали колонны с каннелюрами, типичные для многих церквей XVIII и XIX вв.

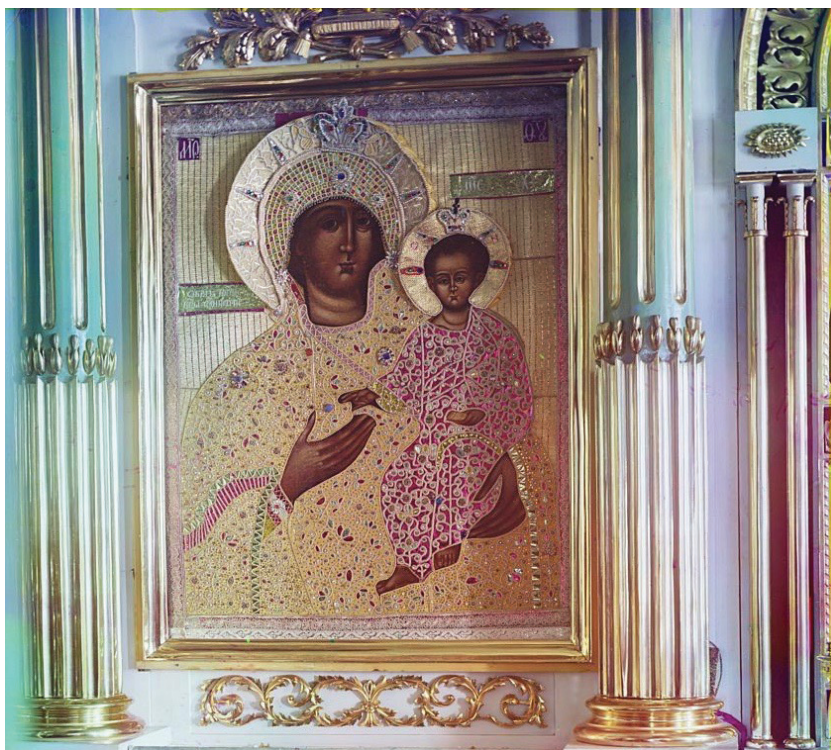


Ил. 1. Голубь — Святой Дух с расходящимися во все стороны лучами: элемент храмового декора над царскими вратами.

С.М. Прокудин-Горский. Иконостас церкви Св. Николая Чудотворца, Ростов Великий, 1911 г.

В киотки перенесли и довольно неожиданный элемент барочного декора — «виноградь», напоминающее разрезанный инжир или подсолнух. Такой элемент встречался на храмовых стенах, колоннах, капителях и т.п. (ил. 2). В иконах-киотках его располагали,

как правило, по углам (ил. 3, 4). Вскоре формы начали разниться, превращая «подсолнух» в гроздь ягод или в подобие облаков (впрочем, последние могли рождаться независимо, имитируя другие элементы храмового декора, в том числе резных деревянных окладов).



Ил. 2. Барочный декоративный элемент в правом верхнем углу снимка — «виноградье», напоминающее подсолнух, в храмовом интерьере. Колонна с каннелюрами рядом с иконой.

С.М. Прокудин-Горский. Икона Божьей Матери Одигитрии. Горицкий монастырь, Горицы, Вологодская обл., 1909 г.



**Ил. 3, 4. Элементы фолежного убора. На первой иконе — вино-
градье, напоминающее инжир. На второй подобные элементы
принимают уже новые формы.**

**Дореволюционные иконы-киотки. Фото Д. И. Антонова, Воро-
неж, 2022 г.**

Некоторые мастера шли еще дальше. Ярчайший пример переноса храмового интерьера в домовые иконы — тверская традиция фолежных икон. Здесь с помощью гальванизированной фольги имитировали тканевые завесы над иконой, перехваченные веревками, свисающие бархатные кисти, колонны и проч. Этот тип декора повторяется на множестве икон и сохраняет устойчивые признаки — прежде всего форму ткани, висящей сверху. В Торжке нам удалось обнаружить храмовую икону-прототип, вероятную материнскую модель для таких киоток. Это икона Богоматери Тихвинской из деревянного Тихвинского (Старо-Вознесенского) храма. В самой церкви сейчас висит крупная, во всю стену, распечатка дореволюционной фотографии С.М. Прокудина-Горского (1910 г.) — интерьер церкви с почитаемой иконой (ил. 5). Ключевые элементы ее убранства в точности воспроизводятся на фолежных киотках конца XIX — начала XX в. Возможно, что такой тип декора был характерен и для других икон в регионе — в этом случае образцов было несколько. Но почитаемая Тихвинская икона в любом случае была одним из главных прототипов.

По тому же принципу в Тверской губернии украшали и другие киотки — в том числе с резными деревянными фигурками Нила Столобенского, которые массово изготавливали в Нило-Столобенской пустыни и ее окрестностях (ил. 6–8).



Ил. 5. С.М. Прокудин-Горский. Интерьер Тихвинского (Старо-Вознесенского) храма; икона Богоматери Тихвинской. Фото 1910 г.



Ил. 6, 7, 8. Дореволюционные иконы, тверская традиция убора. Фольжные колонны с каннелюрами, фигурки голубя. На всех иконах фольговый декор копирует тип занавеси, который мы видим над храмовой иконой Богоматери в Тихвинском храме. В киотках с архангелом Михаилом и Нилом Столобенским имитируется также бахрома и декор тканей в виде витых лент/ веревок. На иконе Нила фольга сверху имитирует свисающую кисть, как в Тихвинском храме. За спиной фигурки Нила расположена миниатюрная икона Николая Мирликийского — это моделирует интерьер кельи или храма.

Тверская область: г. Торжок; музей Нило-Столобенской пустыни; пос. Славный. Фото Д. И. Антонова, 2022 и 2023 гг.

Такой перенос не уникальное явление, он в целом характерен для деревенских мастеров, копировавших городские образцы. Так, деревянная резьба русских изб часто имитировала элементы каменного декора. На дореволюционных наличниках деревянных домов можно увидеть занавеси, кисти, колонны с канелюрами и проч. (ил. 9). Воспроизведение форм «высокого» искусства и архитектуры в дешевых материалах, чаще всего в дереве, при оформлении предметов массового потребления — явление известное. В этом плане иконы-киотки были вписаны в общий вектор. Но в отличие от наличников и других бытовых элементов они копировали не только отдельные формы, но и материалы (металл), и комплексный принцип храмовых святынь. Таким образом, перенос оказался максимально выраженным — это было не просто внешнее подобие, но создание буквальных аналогов, и морфологических, и функциональных.



Ил. 9. Деревянный наличник, имитирующий матерчатые занавеси с кистями и колонны с канелюрами.

Фото Д. И. Антонова, Нижний Новгород, 2023 г.

Барбара Байерт применяла термин «замещение», описывая Мехеленские (нидерландские) «запертые сады». Это замещение было связано с паломническими практиками: почитаемое место,

чаще всего Иерусалим с его святынями и храмами, воспроизводили в миниатюрной модели с помощью различных материалов. Многие из них были привезены из Святой земли и в этом плане являлись брандеа, контактными святынями. Применительно к иконам-киоткам XIX — начала XX в. тоже можно говорить о замещении — храмового комплексного объекта домашним, в красном углу. Характерно, что некоторые предметы, которые оказывались в киоте, тоже были принесены из церкви и чаще всего были связаны со свадебной обрядовостью (венчальные свечи, венки невесты, цветы с ее платья). Храмовые и домашние иконы начали создаваться и развиваться по схожим принципам.

Однако в начале XX в. произошли резкие перемены.

Искусствоведы и богоборцы: как иконы стали изображениями

Интерьеры многих российских храмов с XVIII в. отражались в живописи, а с XIX в. — на фотографиях. Они позволяют увидеть комплексные объекты, в центре которых находились иконы и другие реликвии. Параллельно снимки фиксировали множество подокладных и фолежных икон — уменьшенные подобию храмовых комплексов. Таким образом объектам молились и в доме, и в церкви, и в дороге. Практики взаимодействия с иконами — украшение, одаривание, окружение свечами, лампадами и проч. — определяли способы их видения и описания.

Все начало меняться в первые десятилетия XX в. В это время, благодаря практике реставрации, произошло сенсационное для многих открытие русского средневекового искусства (в 1913 г. московская выставка древнерусского искусства в Императорском Археологическом институте произвела настоящий фурор)⁴⁴. Научная реставрация предполагала серию манипуляций. Иконы извлекали из киотов, с них снимали все привесы, оклады, все элементы, набитые на доску. Расчищали слои краски, которыми иконописцы в разные века записывали оригинальное изображение, поновляя потемневший образ. Так, уже в 1904–05 гг. иконо-

44. О выставке и реакциях на нее см.: Шевеленко И. Д. «Открытие» древнерусской иконописи в эстетической рефлексии 1910-х годов // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia* X: «Век нынешний и век минувший»: культурная рефлексия прошедшей эпохи. В 2 ч. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2006. Ч. 2. С. 259–281; Тарасов О. Ю. Икона и благочестие: Очерки иконного дела в императорской России. С. 443–445.

писец и реставратор В. П. Гурьянов снял оклад с Троицы Рублева и провел первичную расчистку красочного слоя. Это не встретило одобрения со стороны монастырских властей — икону снова закрыли и почитали в виде комплексного объекта, как в прошлые века. Только после революции, в 1918–19 г., под руководством того же Гурьянова работы продолжились и живопись окончательно раскрыли из-под позднейших записей. Этот процесс охватил тысячи образов.

Открытие целого пласта «забытой» религиозной живописи и демонстрация русских икон на мировых и российских выставках дали мощный импульс для искусствоведов, которые начали активно изучать русскую иконопись, ее региональные школы, стилистику и эволюцию. Об иконографии стали писать философы и богословы: П. П. Муратов, Е. Н. Трубецкой, о. П. Флоренский и др. Иконы оказались предметом коллекционирования и экспонирования. Набитые на доски украшения, киоты, ризы и вся совокупность окружающих предметов внезапно превратились из «одеяния» и «благочестия» (одно из распространенных названий) в «позднейшие напластования» — наравне со всеми красочными слоями, помимо первичного. Это было естественно и необходимо для изучения многовекового искусства, скрытого от глаз. Но одновременно это перестраивало оптику специалистов и ценителей древностей — комплексный объект воспринимался ими уже не как *икона*, а как совокупность совершенно разных предметов, из которых значим лишь один. Изображение, скрытое множеством «лишних» слоев, требовало бережного извлечения и «расчистки».

Практика такого «разоблачения» затронула сперва лишь исторически ценные, древние иконы. Однако вскоре она перекинулась практически на все образа. Этому поспособствовали уже совсем другие факторы — русская революция и начало антирелигиозных кампаний советской власти. Закрытие храмов, истребление и продажа тысяч икон (наравне с другими церковными ценностями) привели к тому, что большое число сохранившихся древнерусских изображений физически пропало. А в 1922 г. советское правительство начало кампанию по конфискации храмовых ценностей в пользу государства. Постановление «О ликвидации церковного имущества» было принято в самом начале года, 2 января, а 16 февраля за ним последовал указ «Об изъятии церковных ценностей для реализации на помощь голодающим». Это дало начало первой волне антицерковных кампаний, которые достиг-

ли апогея в 1930-е гг. В ходе этой деятельности власти изымали все храмовые объекты, имевшее материальную стоимость. К ним относились оклады, привесы, votивные дары из дорогих материалов и любые другие элементы, формировавшие комплексные святыни в храмах. Иконы буквально обдирали, а симбиотические объекты разрушали — даже если сама икона не интересовала заправлявших процессом большевиков.

Ожесточенная борьба с религией пошла на убыль в послевоенные годы, но вновь активировалась при Хрущеве. Только с 1960-х гг. начался общий курс на сохранение того наследия, что уцелело. Искусствоведение и реставрация стали активно развиваться, иконы и фрески изучали, описывали и экспонировали в крупнейших музеях. Постепенно они стали одним из «культурных брендов» страны. Фактически произошел возврат к процессам, прерванным революцией.

Однако размещенные в музеях и воспроизводимые на репродукциях иконы выглядели не так, как раньше. В абсолютном большинстве они были «освобождены» от того оформления, которое веками определяло их бытование в храмах и программировало их визуальное восприятие. Синонимом слова «икона» для историков, искусствоведов и людей, далеких от церковной традиции, оказался писанный образ — исходная форма. Во второй половине столетия и в СССР, и за рубежом русские иконы воспринимали исключительно как живопись — с тысячелетней традицией, региональными стилистическими и иконографическими особенностями. О том, что иконы дополнялись чем-то еще, вспоминали редко либо попросту не знали. Для простых обывателей, неспециалистов, получить информацию об этом было затруднительно — в ситуации, когда большинство храмов было закрыто, а сохранившиеся церковные интерьеры разорены. Икона для широких кругов зрителей стала музейным объектом, лишенным контекста.

Эта ситуация уникальна лишь одним — стремительностью перемен. Изменения произошли за несколько десятилетий; «икону» стали видеть, определять, воспринимать по-новому в течение примерно двух поколений. Однако на больших исторических дистанциях такая перенастройка взгляда происходит регулярно — в результате музеефикации практически любых исторических объектов. Музеи в большинстве случаев анатомируют (лишая «одежды» и всех внешних покровов) и атомизируют (вырывая из контекста) то, что экспонируется. С одной стороны, это опре-

деляется неполной сохранностью многих комплексов, от которых доходят до нас лишь фрагменты. С другой стороны, это вызвано сознательной установкой на демонстрацию «исходных/оригинальных» форм — даже если в реальном бытовании предмет немедленно или в краткие сроки дополнялся другими элементами. Деконтекстуализируя объект, музей создает новые контексты, чаще всего помещая морфологически подобные предметы к подобным — даже если в период использования и бытования они не соседствовали друг с другом.

Специфику музейных стратегий описывали с разных сторон⁴⁵ (помимо работ музеологов, наиболее известны, пожалуй, рассуждения Мишеля Фуко о музеях как примере гетеротопии и Бенедикта Андерсона о карте, переписи и музее как инструментах колониального освоения и присвоения пространства). Нам нужно поговорить об этом в связи с материальным контекстом. Аналог «музеефицирующего» подхода — в том аспекте, который интересует нас здесь, — можно найти, анализируя зазор между медицинскими, биологическими и социальными нормами. Врачу необходимо для осмотра человеческое тело, и только оно, без закрывающих его предметов и тканей, что не раз вызывало сложности во врачебной практике в разные эпохи. «Человек» в биологическом смысле также мыслится и изображается обнаженным, а не наряженным по моде или в карнавальной маске. Однако в обиходной жизни человек без одежды воспринимается радикально по-другому. Костюм не только способ скрыть наготу, но сложное средство для выстраивания гендерных, социальных, возрастных, национальных, региональных, матримониальных, профессиональных и множества других ролей. Костюм создает многочисленные социальные послания, совокупность текстов, прямо или косвенно ориентированных на разных адресатов. В социальной жизни человек такой же «симбиотический объект», как религиозный образ. Хотя принципы выстраивания его «расширенного тела» отличны от тех, которые действуют в храмовом пространстве, лишенный одежды, он точно так же переходит в редкий, не самый типичный регистр своего существования.

Выстраивание сложных и подвижных материальных комплексов вокруг людей и вещей (живых и неживых акторов), постоянная контекстуализация субъектов и объектов — универ-

45. См., к примеру: Долак Я. Вещь в музее. Музейная коллекция как структура // *Studia Slavica et Balcanica Petropolitana*. 2018. № 2 (24). С. 25–32.

сальная социальная стратегия. Она настолько же характерна для бытового и для религиозного обихода, как «обнажение», дезинтеграция и реконтекстуализация характерны для «классической» музейной парадигмы. Как отмечал музеолог Майкл Мур, «Изолированный предмет — гипотетическая конструкция <...> Изолировать объект от любых физических и социальных связей и спрашивать, что он означает — это абсурд или редукция, так же как изолировать слово в предложении, книге или лекции и спросить, что оно собой представляет»⁴⁶. Музей наделяет объекты новыми значениями и контекстами, формирует нового зрителя и специфические регистры видения. Если при этом некие предметы уже не наблюдаются или почти не наблюдаются в своей «естественной» среде, музейная оптика приводит к полной перенастройке зрения: предметы воспринимают и понимают только так, как говорит о них музей — на экспозициях или в репродукциях.

Как хорошо известно, греческие и римские статуи лишь с эпохи Возрождения, когда их начали эстетизировать, извлекать из земли и изучать, «превратились» в белые изваяния. В период создания и бытования в античной Греции и Риме они были раскрашены, одеты, часто декорированы и окружены дарами; они стояли на возвышениях или в нишах, в центре храмового комплекса, в окружении различных предметов. Вокруг них происходили ритуальные действия, их окуривали, частично скрывали от взглядов или освещали. Лишенные своих одеяний и красок, они воспринимались бы как заготовки или как бедные, не почитаемые статуи. Однако благодаря музеефикации и утрате исходного контекста их воспринимают как эстетически прекрасные именно в таком состоянии. Попытка раскрасить и одеть скульптуры покажется варварством и дурновкусием как современным обывателям, так и большинству искусствоведов. Более того, ценители нередко писали, что без рук или ног некоторые скульптуры обрели особую грацию. Они породили бесчисленные художественные реплики в искусстве XX–XXI вв. (к примеру, известные скульптуры Аристиды Майоля «Весна [без рук]», «Гармония» и др.). В римском храме (и практически в любой живой религиозной традиции) испорченную скульптуру восприняли бы как оскорбительную и ужасную — ее нужно было либо восстановить, либо заменить. Однако при «музейной» опти-

46. Там же. С. 26.

ке — которая, разумеется, не ограничивается музейными стенами и становится способом восприятия разных эстетизированных исторических артефактов, от архитектурных построек до семейных реликвий — эффект руинированности ведет к перенастройке взгляда. Предмет наделяется аурой старины, что позволяет увидеть в нем новые нюансы и наделить его новыми смыслами (что в целом характерно для «исторической» семиотической идеологии)⁴⁷. Сказанное можно отнести к большинству религиозных предметов, экспонируемым в музеях. Русские иконы — характерный пример того, как музеефикация, параллельно с разрушением храмовой среды, в кратчайшие сроки перенастроила оптику зрителя, способы восприятия и языки описания одного и того же предмета.

О том, как эти процессы повлияли на искусствоведов, размышляла И.А. Стерлигова. Она пишет о «довольно парадоксальной» ситуации, когда одни исследователи занимаются исключительно древнерусской живописью и считают украшения икон чем-то наносным и не имеющим отношения ни к авторскому замыслу, ни к художественному облику самой иконы, а другие изучают исключительно оклады и прочие материальные объекты, в отрыве от живописи. Изначальный синкретизм и материальные аспекты религиозной традиции в большинстве случаев игнорируют и те, и другие⁴⁸. Лишь немногие реставраторы и исследователи пытаются учесть в своих работах тот облик, который придавали иконе сразу или вскоре после ее создания — включая инкрустации и накладки, гвозди, сохранившиеся элементы ризы и т.п.

О том, как те же процессы повлияли на самые широкие социальные слои, можно судить по тем разговорам, с описания которых я начал эту статью. Икона стала синонимом «изображения», причем чаще всего — темперного на досках. Все историческое разнообразие материалов, технологий, способов организации сузилось до одной конкретной формы — безусловно важной и ценной, но далеко не единственной. То, что не соответствует этой форме, часто воспринимается как безвкусица или примитив, напластование и чужеродный элемент. Музейная оптика стала обиходной.

47. См. о ней: Антонов Д.И., Завьялова А.И. Советские иконы и семиотические идеологии: что руководит людьми, когда они руководят иконами. С. 136–163.

48. Стерлигова И.А. Древнерусские украшенные иконы XII–XIII веков. Опыт реконструкции // Византийский временник. 1999. Т. 58. № 83. С. 178.



Ил. 10, 11 — Корсунская икона Богородицы. Перв. пол. XVI в.;
оклад, малый киот и створки — 1590 г.; большой киот — 1877
г., мастер А. Жилин. Оклад и киоты со створками — золото, се-
ребро, чернь, чеканка, гравировка, эмаль по скани, золочение,
камни, стекла, жемчуг.



Ил. 12 — Корсунская икона Богоматери без оклада.

Подчеркну, что сказанное не относится к сфере оценок — это не «хорошо» и не «плохо». Моя статья ни в коей мере не «апология окладов» и не «обвинение музеев» (к сожалению, эту очевидную вещь нужно проговорить, учитывая, что многие коллеги склонны искать в научных работах позицию «самого автора» и приписывать ему или ей те представления и ту систему оценок, которые изучаются на историческом материале)⁴⁹. Наша задача

49. «Обвинения» исследователя в том, что он (якобы) разделяет ту логику и объяснительные модели, которые изучает, встречается нередко. Как минимум дважды я сталкивался с этим на примере собственных работ. После выхода моих книг, посвященных Смутному времени, меня упрекали (в том числе в одной из опубликованных рецензий) в том, что я «верю» авторам, логику которых реконструирую. Хотя никаких намеков на такую «солидарность» или в моих текстах нет, как нет там любых личностных оценок — само изучение мотивов и сюжетов вместо «объективной реальности» вызывает у многих историков подозрения, что автор видит «реальность» в этих сюжетах. Наивность такого подхода удивляет, но это отнюдь

лишь в том, чтобы понять логику процессов и выявить их неочевидные последствия. Как будет видно, эти последствия определяют многое не только в суждениях, но и в действиях людей, так или иначе распоряжающихся советскими иконами, которые интересуют нас в рамках этого выпуска журнала.

Село vs город: комплексные иконы в советской провинции

Превращение икон в «чистые изображения» — явление широко распространившееся, но не универсальное. У него можно обнаружить интересные социальные границы, которые выстроились к середине прошлого столетия. Там, где религиозная традиция не была жестко прервана, описанной перенастройкой взгляда не произошло. В XX в. это довольно четко разделило советский город, где контроль над религиозными практиками был более строгим, а иконы сосредоточились в пространстве музеев, и село, где работали мастера-кустари, массово создававшие советские киотки. Для провинциальных изготовителей и заказчиков этих артефактов икона отнюдь не стала «чистым изображением», но осталась тем симбиотическим объектом, которым была в живой религиозной традиции.

Писать образы святых в советской провинции решались редчайшие художники. Традиция иконописи была насильственно прервана, выжившие мастера еще до войны были вынуждены перекалифицироваться. Иконы наивного письма на бумаге, картоне или дощечке, созданные советскими художниками-оформителями или просто любителями, порой встречаются в киотах советских икон, но это большая редкость. Сельские иконы середины — второй половины XX в. в своей массе создавали по другим принципам.

Как это ни парадоксально в рамках «музейной» оптики, *иконопись* оказалась совершенно необязательной и ненужной для создания *икон*. Советские мастера продолжили многовековую традицию

не редкое явление. Не так давно автор магистерской диссертации, посвященной современным религиозным практикам, предположила в своей работе, что в моих статьях говорится про объективное, онтологическое существование незримой благодати, изливаемой иконами. Вероятно, это можно объяснить тем, что в своих исследованиях я разделяю принцип исследовательского релятивизма и не пользуюсь словами «будто», «якобы», «суеверие» и т. п. (как не пользуюсь и обратными оценками). Нетрудно предположить, что анализ «музейной оптики» в этой статье будет воспринят некоторыми коллегами не как исследование культурной ситуации, а как «личная инвектива автора» в адрес искусствоведения.

изготовления комплексных моленных объектов — в деревянных киотах, под стеклом, с ризами и сложным декором. Это определяло не только ремесленную практику, но и принципы восприятия *иконы* как таковой. Под этим словом мастера-образовники, заказчики и владельцы понимали весь симбиотический объект. Изображение играло здесь вспомогательную роль. Это могла быть дореволюционная хромофотография, советская фотографическая иконка, репродукция, вырезка из книги или календаря. Образ Господа или святого — даже изготовленный в церковной фотомастерской и купленный в Троице-Сергиевой лавре — называли не *иконой*, а *картинкой*⁵⁰. Как не раз говорили нам в экспедициях, для того чтобы сделать *икону*, сперва нужно было достать *картинку*. При этом изображение в киоте легко могла заменить резная фигурка святого, резное или литое распятие, почтовая открытка с видом монастыря и даже елочная игрушка, дореволюционный рождественский ангел.

Крупные иконы на дереве (не на фанере или тонких дощечках) — там, где они сохранялись, — тоже считали *иконами*, самостоятельным моленным образом, эквивалентным иконе-киотке. Благодаря своей структуре, объемной и сложной (доски, краски, нередко разные дополняющие элементы), они обладали минимально необходимой «телесностью» и могли функционировать без окладов и риз. Но более тонкие иконы, независимо от материала и размера, как и в прошлые века, осознавались только как заготовки. Киот и декор создавали для них необходимое «тело», превращая в полноценную *икону*.

Материнской моделью для советских мастеров служили не исчезнувшие храмовые образы, а киотки XIX — начала XX в. Таким образом, в XX в. произошел вторичный перенос — морфология советских икон копировала устройство и организацию дореволюционных икон-киотов, которые, в свою очередь, воспроизводили принципы украшения храмовых икон и элементы храмового интерьера.

50. См., к примеру, в рассказах образовниц, работавших в советские годы: [А сами иконы откуда брали? Фотографии? У кого-то покупали?] Картинки, покупали. [Где покупали?] Ну, как где? В Загорск я ездила, там покупала» (Ж., 1939 г.р., образовница, с. Перехваль Липецкой обл.); «Иногда картинку приносят вот, и то, вот, допустим, иногда на эту же картинку /наклеивали сверху новую/, то есть мы не выбрасывали» (Ж., 1953 г.р., образовница, с. Репное, Воронежская обл.). О принципах работы советских мастеров см. также: Доронин Д. Ю., Завьялова А. И. Цветы Липовки: ардатовская фолежная икона советского времени // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2023. № 2. С. 32–55.

Советские иконы представляли собой такие же «гнезда», как храмовые комплексные иконы и дореволюционные киоты. Они обладали тем же аффордансом — деревянная ниша, закрытая стеклом, приглашала наполнять себя церковными, ритуальными, символически значимыми предметами. Туда продолжали вкладывать венки невесты или цветы с ее платья, венчальные свечи и другие мелкие объекты (иногда нам встречались пуговицы и перья для туши — вероятно, предметы, связанные с детьми). Традиция, сформировавшаяся в храмах и перенесенная в дом в середине XIX столетия, продолжилась в советские годы в новых социальных и материальных условиях.

Начиная с 1990-х гг. советские иконы все чаще стали наполняться новыми предметами. Распространение мелких печатных иконок (в том числе автомобильных) и различных предметов с церковной символикой и с образами святых (закладки, календарики, наклейки и проч.) привело к постоянной необходимости утилизировать их, избавляясь от старой и ненужной продукции. Практики утилизации развивались, и одной из них стало помещение этих предметов под стекло икон-киотов. Особенно часто это делали в том случае, когда сама икона покидала домашнее пространство и оказывалась в часовне, на роднике, в церковном «приносе» и т. п. От ритуально значимых предметов избавлялись двухэтапно — сперва убирая в икону-киотку, а затем унося ее из дома. Аффорданс киота-«гнезда» продолжил работать и в этой ситуации.

Советские мастера пронесли сквозь XX век, со всеми его катаклизмами и социальными пертурбациями, традиции изготовления симбиотических икон. Благодаря этому многие религиозные практики, которые веками существовали на Руси, трансформировавшись, продолжили развиваться в советской провинции. Однако с исчезновением СССР и стремительным возрождением церковной промышленности эти практики стали быстро угасать. Потребность в создании комплексных икон исчезла. Исчез спрос. Мастера забросили свое ремесло или — в редких случаях — превратили в своеобразный крафт с использованием новых инструментов и материалов (прицерковные кружки для детей по вырезанию из фольги). Ремесленные традиции, зародившиеся в Средние века и прошедшие сквозь советскую эпоху, почти повсеместно исчезли в регионах. Однако параллельно они стали возвращаться в храмовое пространство, для которого в последнее десятилетие все чаще создают сложноорганизованные комплексные иконы.

* * *

Усилия реставраторов XX в. представили миру икону-изображение как произведение искусства, творение «чистой живописи». Вскоре после этого деятельность большевиков привела к тому, что эта оптика оказалась едва ли не единственно возможной для советских горожан и для иностранцев. Однако для жителей советских сел, в которых работали мастера-образовники, ситуация в восприятии икон не изменилась. Изменились лишь материалы, социальные и экономические особенности промысла. Советские иконы — прямые наследники комплексных икон Средневековья и Нового времени. Их создатели и владельцы разделяли ту же оптику и ту же логику взаимодействия с иконами, которые веками доминировали в христианской культуре. Характерно, что инструменты, которыми работали советские «образовники» и которые они изобретали из подручных предметов, оказывались типологическими аналогами инструментов, известных на Руси с первых веков христианства.

Но хотя советские иконы унаследовали ту морфологию и те принципы функционирования, которые были характерны для их предшественников, в них оказалось заложено множество противоречий, связанных с особенностью материалов и условий создания. В последние десятилетия эти артефакты оказались в точке пересечения разных семиотических идеологий. Многие модераторы (священники, церковные и монастырские работники, частные владельцы) считают их отжившими, наивными и ненужными. Советские иконы проигрывают в их глазах не только писаным, но и современным печатным иконкам. Все это ведет к быстрому уничтожению этих комплексных объектов. О том, как складывается и какими факторами определяется их судьба в современной России, мы поговорим в отдельной статье нашего тематического выпуска⁵¹.

Библиография / References

Антонов Д.И. Апроприация силы: незримое «тело» святыни в христианских традициях // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2021. № 3(39). С. 7–25.

Антонов Д.И. Вотивные дары на Руси: предметы и практики // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». № 4. 2022. С. 50–69.

51. Антонов Д.И., Завьялова А.И. Советские иконы и семиотические идеологии: что руководит людьми, когда они руководят иконами. С. 136–163.

- Антонов Д. И. Иконопись как (не)каноническое искусство: «цензура коллектива» или «канон» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024 № 2. С. 12–34.
- Антонов Д. И. Советские иконы и материальная религия эпохи коммунизма // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2024. № 3. С. 7–26.
- Антонов Д. И. У святых очи вертел? Фигуры без глаз на русских миниатюрах // Сила взгляда: глаза в мифологии и иконографии. Сб. науч. стат. / Отв. ред. и сост. Д. И. Антонов. М., РГГУ: 2014. С. 15–43.
- Антонов Д. И., Доронин Д. Ю. Отпечаток на стекле: контактные реликвии на постсоветском пространстве // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2021. № 39 (3). 209–243.
- Антонов Д. И., Завьялова А. И. Советские иконы и семиотические идеологии: что руководит людьми, когда они руководят иконами // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2024. № 3. С. 136–163.
- Бусева-Давыдова И. Л. Русская иконопись от Оружейной палаты до модерна. Поиски сакрального образа. М.: БуксМАрт, 2019.
- Восточнохристианские реликвии / Ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Прогресс-Традиция, 2003.
- Долак Я. Вещь в музее. Музейная коллекция как структура // Studia Slavica et Balcanica Petropolitana. 2018. № 24 (2). С. 25–35.
- Доронин Д. Ю. Советская икона нижегородского юго-запада: генезис и локальные традиции // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 4. С. 70–93.
- Доронин Д. Ю., Завьялова А. И. Цветы Липовки: ардатовская фолежная икона советского времени // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2023. № 2. С. 32–55.
- Живов В. М. Дисциплинарная революция и борьба с суеверием в России XVIII в.: «провалы» и их последствия // Антропология революции: сб. статей по материалам XVI Банных чтений журнала «Новое литературное обозрение». М., 2009. С. 327–360.
- Комова М. А. Иконное наследие Орловского края XVIII–XIX веков. М.: Индрик, 2012.
- Левкиевская Е. Е. Красный угол в крестьянском жилище: сакральные, информационные и коммуникативные функции // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2024. № 3. С. 183–203.
- Майзульс М. Р., Зотов С. О., Антонов Д. И. Восковые ноги и железные глаза: вотивные практики от Средневековья до наших дней. М.: Слово/Slovo, 2022.
- Маханько М. А. Почитание и собирание древних икон в истории и культуре Московской Руси XVI в. М.: БуксМАрт, 2015.
- Мороз А. Б. Выносной крест и переходящая икона: реплики богослужебных практик в зоне католическо-православного пограничья и их динамика в позднесоветское и постсоветское время // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2024. № 3. С. 204–231.
- Павел Алеппский (архидьякон). Путешествие Антиохийского Патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским (по рукописи Московского главного архива М-ва иностранных дел), вып. 1: От Алеппо до земли казаков / пер. с араб. Г. Муркоса. М.: Общ-во истории и древностей российских при Московском ун-те, 1896.
- Панченко А. А. Иван и Яков — необычные святые из болотистой местности. М.: НЛО, 2012.

- Реликвии в Византии и Древней Руси: письменные источники / Ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Прогресс-Традиция, 2006.
- Стерлигова И. А. Драгоценный убор древнерусских икон XI–XIV веков. М.: Прогресс-Традиция, 2000.
- Стерлигова И. А. Древнерусские украшенные иконы XII–XIII веков. Опыт реконструкции // Византийский временник. 1999. Т. 58. № 83. С. 178–185.
- Стерлигова И. А. Икона как храм: пространство моленного образа в Византии и древней Руси // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. М.: Индрик, 2006. С. 612–637.
- Стерлигова И. А. О литургическом смысле драгоценного убора русской иконы // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / Ред.-сост. А. М. Лидов. СПб.: Дмитрий Буланин, 1994. С. 220–229.
- Тарасов О. Ю. Икона и благочестие: Очерки иконного дела в императорской России. М.: Прогресс, Традиция, 1995.
- Фуллerton М. Д. О чудотворных образах в античной культуре // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси / Сост. А. М. Лидов. М.: Мартис, 1996. С. 11–18.
- Цеханская К. В. Почитание православных святых в России. М.: Паломник, 2013.
- Шевеленко И. Д. «Открытие» древнерусской иконописи в эстетической рефлексии 1910-х годов // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia X: «Век нынешний и век минувший»: культурная рефлексия прошедшей эпохи*. В 2 ч. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2006. Ч. 2. С. 259–281.
- Baschet, J. (2008) *L'iconographie médiévale*. Paris: Gallimard.
- Baert, B. (2018) "Art and mysticism as horticulture: Late Medieval Enclosed Gardens of the Low Countries in an interdisciplinary perspective", H. Appleton, L. Nelstrop (eds) *Art and Mysticism: Interfaces in the Medieval and Modern Periods*, pp. 104–127. New York: Routledge, 2018.
- Baert, B., Iterbeke, H., Watteuw, L. (2017) "Late Medieval Enclosed Gardens of the Low Countries: Mixed Media, Remnant Art, Récyclage and Gender in the Low Countries (Sixteenth Century Onwards)", G. Jurkowlanec, I. Matyjaszkiewicz, Z. Sarnecka (eds) *The Agency of Things in Medieval and Early Modern Art. Materials, Power and Manipulation*, pp. 33–47. New York: Routledge.
- Hooper, S. (2014) "Bodies, Artefacts and Images. A Cross-cultural Theory of Relics", in Robinson et al (eds) *Matter of Faith: An Interdisciplinary Study of Relics and Relic Veneration in the Medieval Period*, pp. 190–200. London: British Museum.