

Фолежные оклады брянской работы: к «материальному повороту» в современном русском религиоведении

Рекомендация для цитирования:

Давыдов И. П., Сухова М. С. Фолежные оклады брянской работы: к «материальному повороту» в современном российском религиоведении // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2024. № 42(3). С. 249–273.
<https://doi.org/10.22394/2073-7203-2024-42-3-249-273>

For citations:

Davydov, I. P., Sukhova, M. S. (2024) "The Foil-Made (Folezh) Rizas Originated From Bryansk: to the Material Turn in Modern Russian Religious Studies", *Gosudarstvo, religii, tserkov' v Rossii i za rubezhom* 42(3): 249–273.
<https://doi.org/10.22394/2073-7203-2024-42-3-249-273>

Поступила в редакцию: 23.09.2024;

прошла рецензирование: 15.10.2024;

принята в печать: 26.10.2024.

Received: 23.09.2024; Revised:

15.10.2024; Accepted for publication:

26.10.2024.

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.

ИВАН П. ДАВЫДОВ

МГУ им. М. В. Ломоносова (Москва, Россия).

ioasaph@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-2512-0127

МАРИЯ С. СУХОВА

Независимый исследователь (Брянск, Россия). sukhova8mariya@gmail.com

Объектом исследования является декоративное и votivное убранство русской иконы середины XIX — начала XXI в., а предметом — оклады, ризы, нимбы и венцы фолежных и подфолежных образ(к)ов. Новизна постановки вопроса видится соавторам в двух аспектах: (а) используется ясно очерченный одним регионом «Брянский кейс», до сих пор не попавший в поле зрения специалистов-иконоведов; (б) внимание сосредоточено не столько на результате декорирования фольгой иконных досок, сколько на тонкостях процесса производства деталей, из которых собирается готовый киот, что позволяет различать местные приемы обращения с фольгой и грамотно атрибутировать сохранившиеся памятники народного ремесла. Основные методы исследования выдержаны в рамках материального, иконоческого, семиотического и «поворота к религии», а именно: включенное наблюдение, дескрипция, case study, комплексный религиоведческий анализ. Соавторы пришли к выводу, что можно уверенно говорить о непрерывающейся преемственности поколений мастеров на Брянщине, а фиксация разнообразной техники обра-

ботки фольги и подручных материалов способствует современной музееведческой каталогизации и искусствоведческой атрибуции фольжных и подфольжных икон.

Ключевые слова: материальный поворот в гуманитарных науках, декоративно-прикладное искусство, русская икона, фольжный оклад, иконология, религиоведение, культурная и историческая память, Брянск

The Foil-Made (Folezh) Rizas Originated From Bryansk: to the Material Turn in Modern Russian Religious Studies

Ivan P. Davydov

Moscow State University (Moscow, Russia). ioasaph@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-2512-0127

Maria S. Sukhova

Independent Researcher (Bryansk, Russia). sukhova8mariya@gmail.com

The object of the study is decoration and votive embellishment of the Russian icons from the mid-19th to early 21st centuries; the subject of the study is the rizas, halos and crowns of the foil-made and underfoiled images. The co-authors see the novelty of the posing the question in two aspects: a) the “Bryansk case” that is clearly limited by one region and has not yet come to the attention of iconologists is used; b) attention is focused not so much on the result of decorating the icon boards with foil, but on the subtleties of the technological process of producing parts from which the finished icon case is constructed, which allows us to distinguish local methods of processing foil and correctly attribute the surviving monuments of folk crafts. The main research methods are maintained within the framework of the material, iconic and semiotic turns in human sciences, with participant observation, description, case study, and complex religious studies as the main methods. The authors come to the conclusion that the current state of the foil (folezh) craft in the Bryansk region allows us to confidently speak about the continuing succession of generations of masters, while the detailed expertise of the processing of foil and available materials contributes to the up-to-date museumification and art history attribution of foil-covered and foil-covered icons.

Keywords: cultural turns in humanities, arts, Russian icon, folezh, iconology, religious studies, cultural and historical memory, Bryansk

АКТУАЛЬНОСТЬ темы продиктована возрастающим в среде современных отечественных религиоведов, историков, археологов, этнографов, археографов, фольклористов, искусствоведов, музееведов и галеристов¹ интересом к феномену «материальной религии» (material religion)² или «религиозной материальности» (religion materiality), проявившемуся в том числе и в советскую эпоху, например, в форме кустарного обряжения домашних святынь подручными средствами (в качестве альтернативы советскому «иконоклазму» и официальной атеистической пропаганде)³. Цель данного исследования — показать непрерывную преемственность навыков фолежного мастерства, поныне востребованного на Брянщине в не меньшей степени, чем в других известных центрах этого промысла (таких как, например, Курская, Владимирская, Нижегородская земли), для чего решались следующие задачи:

(а) сбор наглядного материала в ходе ознакомительных поездок по Брянской области 2023–24 гг., включая наблюдение за работой ныне действующих семейных «артелей»;

(б) детальное описание процесса изготовления фолежного оклада брянскими умельцами (из семьи Суховых);

(в) экспликация особенностей форм бытования фолежных (только обрамленных фольгой / фольгированным картоном)

1. Иконопись и народные промыслы: их связь и взаимное влияние. / Материалы науч. конф. Отв. ред. Смирнов Я. Е. М.: Северный Паломник; Ростов: Ростовский кремль, 2023; Иконопись и народные промыслы. / Каталог выставки. Сост. Аристова А. В. М.: Северный Паломник; Ростов: Ростовский кремль, 2022.
2. Morgan, D. (2021) *The Thing About Religion: An Introduction to the Material Study of Religions*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press; Brent, P.S. (ed.) (2015) *Key Terms in Material Religion*. Bloomsbury Academic. London and New York: Bloomsbury Publishing; Clark, E. S., Lindsey, M. R. (eds.) (2022) *Digital Humanities and Material Religion. An Introduction*. Berlin and Boston: Walter de Gruyter GmbH; Droogan, J. (2013) *Religion, Material Culture and Archaeology*. Bloomsbury Academic. London and New York: Bloomsbury Publishing.
3. О фолежных иконах-«киотках» XIX и XX вв. как материальном, социальном и религиозном феномене см. книги и статьи исследовательской группы Центра визуальных исследований Средневековья и Нового времени РГГУ: Антонов Д. И., Доронин Д. Ю. Советские иконы. История и этнография Нижегородской традиции. М.: Индрик, 2023; Антонов Д. И. Советские иконы как исследовательский проект // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. №9. С. 155–164; Антонов Д. И. Икона-«гнездо». История комплексных святынь: от храмовых икон до советских «киоток» // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2024. № 3. С. 60–99; Доронин Д. Ю. Массовая крестьянская икона в России: история критики и семиотические идеологии // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 2. С. 35–60; и др.

и подфолежных (с полным фольговым окладом) икон в домашнем обиходе, церковной ограде и музейном пространстве, что способствует интеграции брянской локальной традиции в общую российскую «иконическую географию».

Фолежный оклад как процесс: методологическое введение

Ситуация мультипарадигмальности в современном религиоведении позволяет совмещать в одной методологической стратегии несколько исследовательских оптик⁴. В нашем случае таковыми окажутся подходы, опирающиеся в первую очередь на материальный (вещественный), а также иконический, семиотический повороты в гуманитарных науках⁵ и, кроме того, на наметившийся «поворот к религии»⁶ (даже среди индифферентно настроенных к ней ученых).

Как известно, материальный подход в своем современном изводе, игнорирующем наследие марксизма-ленинизма, стал развиваться примерно с середины 1990-х гг. В англо-американском сегменте науки о религии, прицельно изучающем «религиозную материальность» христианства (religion materiality; material Christianity)⁷, он уже настолько прочно закрепился, что за рубежом издаются академические компендиумы и руководства (так, в 2022-23 гг. в Великобритании увидели свет «The Cambridge Handbook of Material Culture Studies» и «The Routledge Handbook of Material Religion»), а с 2005 г. в США выходит высокорейтинговый специализированный журнал «Material Religion. The Journal of Objects Art and Belief» (ISSN 1743-2200; URL: <https://www.tandfonline.com/journals/rfmr20/about-this-journal#aims-and-scope>),

4. Парадигмы исследования религии в XXI в. / под ред. О. Ю. Бойцовой. М.: Изд-ль Воробьёв А. В., 2020. С. 8–144; Давыдов И. П. Религиоведение как призвание и профессия в свете кантовского «Спора факультетов» // История и теория культуры: Альманах. Вып. 4. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2024. С. 410–429.
5. О некоторых из них нам уже приходилось писать, поэтому ниже внимание будет уделено преимущественно материальному повороту (повороту к материальности). См., напр.: Аникьев И. И., Давыдов И. П., Фадеев И. А. *Magnum Ignotum*. Т. 7: Литургия. Икона. Идентичность. / под общ. ред. И. П. Давыдова. М.: Т 8 Издательские Технологии, 2023. С. 5–17.
6. De Vries, H. (2019) *Philosophy and the Turn to Religion*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
7. Ocker, Ch., Elm, S. (eds.) (2020) *Material Christianity. Western Religion and the Agency of Things*. Cham: Springer.

который, помимо прочего, призван показать «...как религия проявляется в образах материальной культуры, предметах религиозного и литургического назначения, архитектуре и сакральном пространстве, произведениях искусства и артефактах массового производства»⁸.

Фолежный оклад православной (а также католической и униатской) иконы — это, безусловно, продукт массового, преимущественно восточноевропейского, кустарного (нередко монастырского) промысла, получивший импульс к развитию благодаря усовершенствованию и удешевлению металлопрокатной отрасли тяжелой промышленности, способный и сегодня открыть новые страницы истории иконного дела как в России последних двухсот лет, так и в порубежье того же периода⁹. Сияние, напоминающее о божественном свете, — элемент, без которого не мыслится ни одна христианская икона. Ради достижения этого эффекта на Руси с древних времен использовали соответствующие краски, создавали драгоценные оклады из серебра и золота, усыпанные жемчугом и самоцветами¹⁰. Оплатить такое убранство мог далеко не каждый прихожанин, однако в XIX в. в Российской империи широко распространился дешевый материал, который дал возможность даже не отличавшимся зажиточностью мещанам и крестьянам принести домой частичку «божественного света» в виде украшенных сияющими окладами образов Иисуса Христа, Богородицы, Николая Чудотворца или других почитаемых святых¹¹.

Примечательно, что до сих пор искусствоведов и музееведов заботит или история «вырезания из металла» (количество ману-

8. "Material Religion: The Journal of Objects, Art and Belief", *Reviews of Peer-Reviewed Journals in the Humanities and Social Sciences* [<https://journalreviews.princeton.edu/2017/02/28/material-religion-the-journal-of-objects-art-and-belief/>, accessed on 02.08.2024].
9. Бусева-Давыдова И.Л. Русская иконопись от Оружейной палаты до модерна: поиски сакрального образа. М.: БуксМАрт, 2019. С. 302–306; Модерн в русской иконе / Каталог выставки. Кураторы М. Б. Миндлин, Ж. Г. Белик, С. В. Гнутова. М.: ЦМИ им. Андрея Рублева. 2023.
10. Стерлигова И.А. Драгоценный убор древнерусских икон XI–XIV веков. Происхождение, символика, художественный образ. М.: Прогресс-Традиция, 2000.
11. О московских подфолежных иконах писал еще М. Ю. Лермонтов в своей нравственной поэме «Сашка» 1835–36 гг.: «Свеча горела трепетным огнем, / И часто, вспыхнув, луч ее мгновенный / Вдруг обливал и потолок, > и стены. / В углу переднем ф<ó>льга образов / Тогда меняла тысячу цветов, / И верба, наклоненная над ними, / Блистала вдруг листьями золотыми». (Гл. 1. Стрф. 14. Цит. по: Лермонтов М. Ю. Собр. соч. в 4 т. Т. 2: Поэмы. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1962. С. 355).

фактур фолежного производства: сколько и где было, осталось, возродилось), или проблемы атрибуции сохранившихся артефактов (преимущественно ярославского, московского, воронежского, нижегородского исполнения)¹². О разнообразных способах и инструментах нанесения орнамента на оловянную, медную, латунную, алюминиевую (даже жестяную, после дополнительного нагрева и прокатки) фольгу, превращающих капризный в работе тончайший лист металла в объемное кружевное узорочье, обычно упоминают вскользь¹³ (а сравнительный анализ разных локальных традиций отнесен на перспективу). Поэтому данная публикация «Брянского кейса», включающая также репрезентативный визуальный ряд и практический комментарий, призвана хотя бы отчасти закрыть эту лакуну.

Мы надеемся, что когда-нибудь будет написана история инструментального оснащения труда фолежниц, мастерски владевших приемами ажурного вырезания, тиснения, сгибания, графления, штампа, просечки, сквозной прорези, выколотки, чеканки, склейки, бумажной аппликации, текстильного коллажа, инкрустации бисером и стеклярусом, росписи масляными красками, тонировки, лакировки и т.д., роднящими этот жанр рукоделия с ювелирным, эмальерным, гравировальным, «ризоделательным», литейным, резчицким, «богомазным», книгопечатным и др. церковными и народными декоративно-художественными промыслами. Все эти материаловедческие знания необходимы сегодня для изучения иконописных традиций, проведения грамотной атрибуции, профессиональной реставрации и бережной консервации обветшавших фолежных уборов икон.

Нетрудно догадаться, что до Октябрьской революции близкое соседство монастырских артелей с более крупными типографскими, лакокрасочными, стекольными, часовыми, ювелирными, текстильными, дерево- и металлообрабатывающими производствами накладывало свой отпечаток на технологию обращения к фольге и с фольгой — от заводчан перенимались инструменты (штампы, чеканы, пробойники, резцы, молотки, фигурные ножницы по металлу и т.п.) и технологии достижения «спецэффек-

12. Яворская С.Л. Искусство вырезания. Вырезание из металла. К проблеме исследования и атрибуции икон с фольговыми окладами. // Иконопись и народные промыслы: их связь и взаимное влияние. С. 135–158.

13. Антонов Д.И., Доронин Д.Ю. Советские иконы. С. 40; Яворская С.Л. Искусство вырезания. Вырезание из металла. К проблеме исследования и атрибуции икон с фольговыми окладами. С. 149.

тов» (вплоть до валиковой перфорации, холодной эмали и имитации золочения). Существенное влияние на мастеров оказывали дешевизна и легкодоступность расходных материалов — монохромных гравюр и типолитографий, цветной бумаги, пчелиного воска, хлопчатобумажной ткани, податливой фольги (а не толстого листового проката), даже пеньки и соломы (которые использовались для плетения своеобразных веревочных вставок в стиле макраме; а из засушенных цветов или лоскутков полотна делались «обетные» букеты, вкладывавшиеся в готовые киоты во время крещения, браковенчания, отпевания, праздничных и траурных молебнов).

Те же самые слова справедливы и для периода «пост-/советской иконы», выжившей в СССР упорством энтузиастов-одиночек, полуподпольно учившимся у изгнанных из монастырей умельцев¹⁴.

Благодаря заметному «повороту к вещественности» таких дисциплин, как, например, культурантропология, история и социология вещей¹⁵, исследовательский вопрос в гуманитаристике (а не только в технических науках) все чаще звучит не «что?», а «как?»¹⁶. То есть теперь «религиозная материальность» фокусируется, помимо прочего, на изучении технологии изготовления и оперирования ритуальными предметами в профанном пространстве поселковой мастерской или местного музея краеведения¹⁷, а не только на опыте воплощения в дереве или металле творческой фантазии верующих, нуждающемся в семиотической интерпретации¹⁸ или музееведческой каталогизации¹⁹. Подчерк-

14. Антонов Д. И., Доронин Д. Ю. Советские иконы. С. 32, 58–67.

15. Социология вещей. Сб. статей. / под ред. В. Вахштайна. М.: ИД «Территория будущего», 2006; Kotrosits, M. (2020) *The Lives of Objects: Material Culture, Experience, and the Real in the History of Early Christianity*. Chicago: University of Chicago Press.

16. См., напр.: Тимофеева Р. А., Сергеева Е. В. К вопросу о технике орнаментального фона русских икон середины XIX — начала XX столетия: постановка проблемы. // Иконопись и народные промыслы: их связь и взаимное влияние. С. 159–177.

17. Сакральный локус — это, по-прежнему, прерогатива ритуалистики и социальной антропологии. Ср.: Дубовка Д. Г. В монастырь с миром. В поисках светских корней современной духовности. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в С.-Петербурге, 2020.

18. Heywood, I., Sandywell, B. (eds.) (1999) *Interpreting Visual Culture. Explorations in the Hermeneutics of the Visual*. London and New York: Routledge.

19. Townsend, B. G., Crispin P., Brent, P. S. (eds.) (2017) *Religion in Museums: Global and Multidisciplinary Perspectives*. Bloomsbury Academic. New York and London: Bloomsbury Publishing.

нем, что сегодня, когда теоретиками повсеместно регистрируется всплеск академического интереса к визуалистике²⁰, материальный поворот в религиоведении все чаще начинает соседствовать с иконическим²¹. Тем любопытнее будет приоткрыть завесу творческого закулисья брянских мастерских («фолежниц»/«фольгоуборщиц», как их некогда называли на Руси²²).

«Брянский кейс» Суховых

Операциональный подход. Как было сказано выше, специалистами разного профиля сегодня предпринимаются попытки не только сохранить, описать и систематизировать фолежные и подфолежные иконы, но и реконструировать утраченные технологии, которые исчезли быстрее, чем превратились в прах созданные с помощью них уникальные памятники материальной культуры. Нам стала доступна редкая возможность говорить о целом ряде таких технологий довольно точно, благодаря опыту семьи Суховых из города Почепа Брянской области, которые смогли восстановить (а иногда и переизобрести) методику и инструментарий изготовления фолежного убранства.

Точка отсчета — наследие. У истоков семейного дела Суховых, начало которого было положено почти полвека назад, стояли супруги Любовь Михайловна и Павел Михайлович. Они не являлись потомственными мастерами. Поворотным моментом в фольгоуборочном ремесле для Суховых-старших оказались образы, оставленные Любови Михайловне матерью. Часть иконных досок украшали оклады из медной фольги, как потом выяснилось, позолоченной и посеребренной методом гальванопластики. Аккуратно снимая деталь за деталью, Суховы впервые познакомились

20. Mirzoeff, N. (1999) *An Introduction to Visual Culture*. London and New York: Routledge; Mirzoeff, N. (ed.) (2002 [1998]) *The Visual Culture Reader*. London and New York: Routledge; Morgan, D. (2005) *The Sacred Gaze. Religious Visual Culture in Theory and Practice*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press; Morgan, D., Promey, S.M. (eds.) (2021) *The Visual Culture of American Religions*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press; Петровская Е.В. Теория образа. М.: РГГУ, 2012.

21. "Editorial statement" (2005), *Material Religion. The Journal of Objects, Art and Belief* 1(1): 4–8; Meyer, B. (2016) "The Icon in Orthodox Christianity, Art History and Semiotics", *Material Religion. The Journal of Objects, Art and Belief* 12(2): 233–234; "Visual Culture and Material Culture Paradigms for the Study of Religion" (2009), *Material Religion. The Journal of Objects, Art and Belief* 5(3): 355–356.

22. Бусева-Давыдова И.Л. Русская иконопись от Оружейной палаты до модерна. С. 304.

со строением киота и фолежного оклада, особенностями и порядком крепления тончайших украшений.

Киоты представляли собой деревянные ящики с прямыми или слегка скругленными углами глубиной около 7–10 см. Дно такого ящика набиралось из досок небольшой толщины, крышку заменяло прозрачное стекло, входившее в пазы, пропиленные в трех из четырех боковых стенок. Четвертая стенка по высоте доходила как раз до этих пропилов, что позволяло беспрепятственно задвигать и выдвигать стекло, фиксировавшееся на месте рейкой-штапиком. Подфолежные образы представляли собой грубо опиленные доски с едва уместившимся на них «личным письмом» или же бумажные типолитографии — которые крепились ко дну ящиков гвоздями. Кроме того, в киотах размещалась система тонких брусков и планочек, которые служили опорой для элементов воздушного фолежного убранства (к слову, более надежные переплеты свидетельствовали бы о том, что первоначально киоты предназначались для барочных икон, декорированных тяжелой и хрупкой ажурной гипсовой позолоченной лепниной, что было характерно, например, для Белгородчины, Москвы и Твери).

На расстоянии кажущийся практически цельным, фолежный оклад тем не менее состоял из большого количества деталей. Судя по положению мелких гвоздиков, являвшихся для старинных икон основным крепежным средством, и слоев фольги, в первую очередь фиксировались фрагменты фоновой подкладки, поверх прибивались ризы. Большую часть бокового пространства занимали широкие фолежные полосы, сложенные ступенчатым каскадом с геометрическим орнаментом по внутреннему краю. Не укрывали эти массивные элементы лишь маленькие участки на стыках в углах киота, которые декорировались дополнительными вставками позолоченной бумаги. Было ли это художественным приемом, следствием экономии более дорогого материала или тем и другим сразу, сейчас сказать трудно. Однако выразительность ажурным углам, размещенным поверх этой подкладки, приглушенный блеск «золота» точно придавал. Прилегающие к стенкам киота края оклада прикрывались каймой, которая прятала шероховатости и секреты «обойного» монтажа. На финальном этапе украшения иконы неизвестный мастер, а точнее, мастера закрепляли нимбы и венцы.

Вывод о том, что оклады из наследства Любови Михайловны были выполнены разными мастерами, Суховы сделали поз-

же, встречая в храмах Брянской области и частных коллекциях образцы икон, схожих по уровню исполнения, орнаментации, характерным приемам обработки фольги и специфике материалов. Совокупность этих факторов позволила отличать руку того или иного мастера.

Возвращение утраченного. Перебирая поврежденные временем оклады, супруги Суховы думали о восстановлении потерянных элементов. Сделать это хотелось максимально близко к оригиналу, однако серьезным препятствием было отсутствие инструментов и аутентичных материалов.

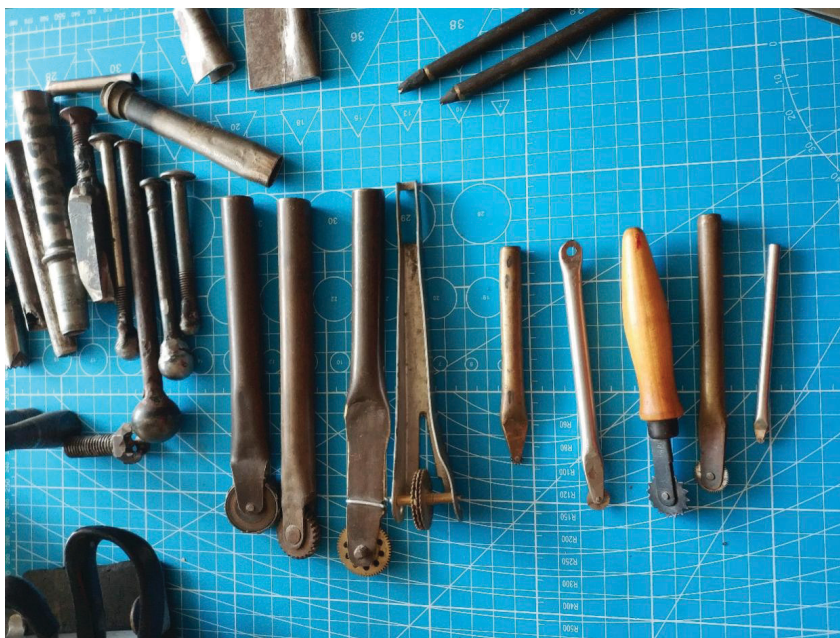
Решение подсказали сохранившиеся фрагменты фолежного убранства, каждый из которых супруги детально рассмотрели, изучили все надрезы, выпуклости и линии. Эти наблюдения позволили сделать вывод, что обработка фольги у старых мастеров сводилась к ряду основных процессов: *прорисовыванию, прочерчиванию, вырезанию, вырубанию и чеканке.*

Повторить первые два процесса оказалось легко. Опытным путем фолежные мастера выяснили, что для нанесения аккуратных линий без надрывов материала нужны стилусы — мягкие карандаши или ручки, а также упругая подкладка. Для последнего подошла сложенная в несколько раз газета. Вырезать необходимые детали Любовь Михайловна попыталась обычными маникюрными ножницами. По краям это получалось аккуратно и без особых усилий. А вот делать таким образом точные надрезы посередине, не деформируя тонкую фольгу, было нереально. Павел Михайлович предложил попробовать хирургический скальпель и — вместо легко приходящей в негодность газеты — полоску резины толщиной около 0,7 см. Спустя 10–12 лет этот прием был усовершенствован: по подсказке трубчевского мастера-фолежника Александра Черепанова в качестве рабочего стола начали использовать толстый лист стекла, а кончик скальпеля или резака смачивать лампадным маслом. В итоге лезвие скользило легко и оставляло идеально ровный надрез.

Отдельной проблемой для супругов Суховых стало воспроизведение вырубных элементов. Они отличались от вырезанных деталей идентичностью формы и геометрической четкостью краев. Обычные ножницы с задачей не справлялись. Выйти из положения помогли слесарные навыки Павла Михайловича и наличие хорошо оснащенной по тем временам мастерской, где можно было найти все необходимое: от элементарных молотков до токарного станка. В итоге в распоряжении Любви Михайловны по-

явились первые пробойники, выточенные из обрезков металлических профилей. Коллекция пробойников позже неоднократно пополнялась и сегодня насчитывает 18 штук. Одни используются для изготовления каймы, другие — для создания плоскостного растительного узора, третьи — для формирования многоярусных цветов в технике спирали.

Для воссоздания объемных элементов Павел Михайлович изготовил несколько чеканов, наварив шарики от старых подшипников на болты и прутки арматуры. В конечном счете у Суховых сложился набор из 10 чеканов в ассортименте, под любой нужный диаметр. И лишь один из них заводской, советский — самое позднее пополнение (см. ил. 1.).



Ил. 1. Инструментарий фолежника

Еще один крупный блок инструментов появился в результате попытки воспроизвести пунктирные линии, которыми выделялись края старинных образов, кайма, а также некоторые детали риз и нимбов. Указанные линии напоминали следы ролика для копирования лекал выкроек в швейном ателье. По аналогии с этим портняжным инструментом Павел Михайлович (часов-

щик-любитель) сконструировал несколько роликов из часовых шестеренок с разным диаметром и шагом зубцов. В дальнейшем характеристики одного из этих инструментов позволили создавать на фольге растительные орнаменты со сложными завитками. Им обрабатывали края вырезанных деталей: близко расположенные небольшие точки создавали эффект тончайшей канители, сглаживали неровности вырезки, делали форму элементов четче.

Собранный Суховыми на первом этапе набор инструментов позволил восполнить утраты фолежного убора домашнего иконостаса. Иконы вернулись в красный угол в достойном виде. Позже часть образов Любовь Михайловна пожертвовала открывшимся после запустения советского времени храмам. Это была общая тенденция поворота к вере — прихожане хотели видеть место соборной молитвы обновленным, сияющим, и отдавали кто что мог. В церкви несли и чудом сохраненные в недрах чердаков писанные иконы, и серьезно потрепанные временем подфоленные образы, которые позже пришлось реставрировать. Появились в храмах также печатные иконы, украшенные замысловатым коллажем и аппликациями из всего, что под руку попадалось: папиросной бумаги, лоскутков парчи и бархата, блесок, тонкой алюминиевой и медной проволоки, искусственных цветов и тому подобного. В этот же период конца 80-х гг. — начала 90-х гг. прошлого столетия кто-то передал Любви Михайловне несколько рулонов плотной алюминиевой фольги, из которой некогда штамповали крышки для молочной продукции местного молокозавода. Алюминиевая фольга оказалась прочнее старинных медных листов, при этом она была более податливой, лучше принимала и держала форму, не давала неприятных трещин и заломов.

Следующим шагом совершенствования мастерства Суховых стало оформление небольших печатных «софринских» образков, но технология авторского фолежного дела быстро усложнялась. Киоты по размеру стали повторять полноценные старинные образцы. «Багетное» убранство превратилось в тончайшее прорезное металлическое кружево с контрастной подложкой. Вместе с окладом эволюционировал и орнамент. От незамысловатых завитков Любовь Михайловна перешла к вырезанию переплетенных виноградных лоз и фантазийных цветочных элементов. Она создавала эскизы, черпая вдохновение в работах старых мастеров, естественной красоте природы,

бытовых мелочах (наподобие конфетной обертки). Постепенно Суховы накопили внушительную подборку орнаментов, которая сегодня включает более 30 боковых и примерно столько же угловых декоров.

Бумажные шаблоны некоторых популярных орнаментов применялись настолько активно, что их приходилось достаточно часто обновлять. Но есть и особая группа шаблонов, использовавшихся лишь по одному разу. Речь идет об эскизах риз и нимбов для старинных подфолежных икон, утративших оклад. Каждый из них полностью индивидуален. Для человека неподготовленного (навыки Любови Михайловны на тот момент не включали умение рисовать иконописную фигуру, грамотно укладывать складки ткани, сглаживать дисбаланс пропорций) создание шаблонов такого плана, а затем и их воплощение в фольге требовало огромной концентрации воли и терпения, а также наличия смекалки и художественного вкуса. Первые образцы получались излишне плоскостными, но позже с внедрением скульптурных стеков этот недочет удалось полностью устранить. Над оформлением икон сегодня трудятся Суховы-младшие: сын Павла Михайловича и Любови Михайловны Сергей Павлович и внучка Мария Сергеевна.

Отработанная технология. Сейчас оформление *типовой типографской иконы* в мастерской Суховых происходит так: сначала по старинному образцу изготавливают прямоугольный деревянный киот с выдвижным покровным стеклом. Параметры киота зависят от размера иконы и выбранного для нее орнамента. Стандартный печатный образ формата 11×13,5 см, как правило, размещают в киоте 21×23,5×5 см. Чтобы крупные иконы смотрелись органично, размеры убранства пропорционально увеличивают. У самых масштабных экземпляров ширина полей может достигать 12 см. Типовой оклад для «софринской» иконы состоит из четырех угловых и четырех боковых декоров, фигурной каймы и узких фолежных полос (см. ил. 2).



Ил. 2. Распределение декоративных элементов фолежного убранства в киоте (до монтажа).

В соответствии с результатами замеров нарезают заготовки из фольги и склеивают для достижения искомого формата универсальным клеем (к примеру, «Момент Классик»). Подготовленные отрезки фольги выравнивают с помощью линейки. Прочностные характеристики современного материала позволяют работать с двойным слоем, потому одинаковые фрагменты складывают попарно и временно соединяют с помощью загиба уголков, что сокращает трудозатраты.

Далее заготовки перемещают на сложенную в несколько раз газету. На фольгу накладывают шаблон с орнаментом. Рисунок переносят на заготовку с помощью простого карандаша, при этом обязательно соблюдают поля креплений и правильный нажим. Ведь

при слишком сильном давлении на элементе вместо четких линий появляются неаккуратные широкие борозды. При слабом нажиме рисунок получается слепым. *Вырезка* является самым трудоемким процессом в создании фолежных окладов. Использование стекла и масла обеспечивает идеальный рез, однако оно же делает работу со скальпелем физически утомительной. Чтобы лезвие проткнуло два слоя фольги, лежащей на стекле, а затем, не соскользя, с ювелирной точностью прошло по намеченной траектории и вовремя остановилось, нужна полная концентрация внимания.

Края успешно вырезанных заготовок получаются слегка загнутыми. Чтобы сделать деталь идеально ровной, используют инструмент, собранный Павлом Михайловичем из выжимного валика от стиральной машины времен СССР. Вырезанные декоры укладывают на стекло или другую ровную поверхность и аккуратно, чтобы не распались все еще скрепленные пары, несколько раз прокатывают этим валиком.

Следующий этап вновь требует смены рабочей поверхности. На стол возвращают уже знакомую газету. В качестве основного инструмента на этот раз выступает ролик с часовой шестеренкой диаметром около 1 см и шагом зубцов менее 0,1 см. По изнаночной стороне с помощью него очерчивают контуры орнамента и при необходимости прорисовывают внутренние элементы. Также этот ролик вместе с его более крупной вариацией (диаметр 4 см, шаг зубцов менее 0,3 см) используют для декорирования креплений, на которые под линейку наносят чередующиеся линии. Край крепления при желании обрабатывают фигурными ножницами или советским фотографическим резакон. Затем детали снова укладывают на стекло и слегка прокатывают валиком, чтобы устранить случайные деформации.

На этом для большинства типовых орнаментов основная механическая обработка элементов завершается. Однако есть варианты фолежного убранства, предусматривающие наличие объемных вкраплений. Например, гроздей винограда или сердцевин цветов. Для придания им округлой формы используют различные чеканы, а «наковальней» выступает пластина плотной резины толщиной 2 см, на которую декор укладывают лицевой стороной. Каждая вновь прочеканенная ягода деформирует соседнюю, однако пластичная фольга постепенно вытягивается, а легкие касания карандаша создают правильную форму грозди.

После того как все объемные элементы приобрели желаемый вид, соединенные попарно детали разделяют и окрашивают аэро-

зольной краской. В числе ходовых оттенков — розовое и желтое золото. Финальным штрихом для угловых и боковых декоров оказывается расстановка цветowych акцентов из стразов, бисера и половинок бусин. Учитывая, что клеить бижутерию приходится на краску-металлик, делают это при помощи стоматологических пинцетов, с соблюдением многих предосторожностей, предотвращающих загрязнение лицевой поверхности клеевыми подтеками.

Кайма представляет собой фолежные полосы, основным украшением которых является линия полусфер, очерченных пунктирными окружностями. Оптимальная длина полос не превышает 30 см. С такими деталями удобнее работать: они меньше деформируются. Как и при изготовлении основных декоров, заготовки для каймы объединяют попарно и фиксируют загибами уголков.

На столе размещают спил липы или другой мягкой породы: древесные волокна позволяют комфортно вырубать из фольги те или иные элементы с помощью различных пробойников, похожих на полукруглые стамески или токарные резцы по дереву. Из-за специфики загибов, образующихся при пробое, валик, применявшийся для выравнивания основных декоров, здесь не используют. Заготовку перекадывают на ровную поверхность и простукивают молотком. Следующий этап обработки каймы — формирование объемных деталей. В качестве рабочей поверхности для этого применяют резиновую пластину и чеканы в виде металлической трубочки, один из концов которой оснащен мелкими зубцами, и стержня со сферической рабочей частью. Отчеканенный край снаружи становится похож на бусы. Кайму, как и основные декоры, можно красить аэрозолем.

Когда создание элементов типового фолежного оклада завершено, киот готовят к их монтажу. Ажурный оклад нуждается в эффектном контрастном фоне. Последний изготавливают из полупрозрачной блестящей упаковочной пленки для букетов. Наибольшее одобрение получила золотая пленка с легким медным оттенком. На ее фоне выигрышно смотрятся оклады и в розовом, и в желтом золоте. Чтобы пленка легла без складок и заломов, сначала в киоте размещают обрамление из гибкого картона или плотной бумаги. Если в старину функцию арматуры выполнял деревянный плинтус треугольного сечения, то нынешняя замена древесины картоном позволила снизить вес конструкции и трудозатраты, а также удешевить производство.

Край иконы обязательно декорируют. Самый простой и дешевый способ сделать это — скрыть под креплениями боковых дета-

лей оклада. Украшенные чередующимися пунктирными линиями и фигурным срезом, полосы креплений создают четкий фолежный контур, плавно перетекающий в кружево основных декоров. Боковые детали прямо перед закреплением проходят финишную обработку. Сначала каждому декору с помощью труб разного диаметра (чем шире элемент, тем больше диаметр трубы) придают слегка выгнутую форму, затем загибают крепление под прямым углом к основной части. После фиксации в киоте деталь слегка пригибают по направлению к подкладке.

Как дополнение к такому варианту оформления краев иконы или в качестве самостоятельного решения часто используют цепочку стразов или бусин. При подборе таких заметных украшений мастера руководствуются принципами сдержанности и гармонии: пестрота и кричащие оттенки не способствуют созданию настроения торжественности и одухотворенности.

Оформление *старинной подфолежной иконы*, полностью утратившей свое первоначальное убранство, предусматривает все описанные процедуры, но при этом имеет ряд серьезных дополнений и нюансов. Оклад для образа такого плана, помимо перечисленного набора деталей, включает фоны, ризы, нимбы, иногда еще и венцы. Главная сложность в исполнении этих элементов — необходимость создавать их с нуля, с опорой лишь на несколько ориентиров в виде ликов, рук, стоп. Ведь в большинстве подфолежных икон отсутствуют даже контуры одеяний, не говоря о складках ткани или намеках на украшения.

Проблемы в атрибуции и идентификации начинаются, когда дело доходит, например, до многочисленных икон Божией Матери. Ведь есть изводы, лишенные вообще каких бы то ни было живописных намеков на прототип. К примеру, Скоропослушницу от Тихвинской отличает лишь корона, наличие которой в давно утраченном окладе на доске могут подтвердить следы от гвоздей, и то если венец крепился отдельно, а не в составе нимба. В таких случаях изредка подсказку может дать тыльная сторона иконы или киота, ибо некоторые старые мастера или бывшие владельцы могли делать там рукописные пометки.

Когда название установлено, начинается изучение иконоведческой литературы и иконописных подлинников. Мастера-оформители выделяют варианты, близкие по строению к имеющемуся случаю. Они нужны в качестве опоры для создания будущего эскиза. Чтобы рисунок был точным, контуры ликов, рук, стоп, а при наличии и все схематичные пометки иконо-

писца с помощью перманентного маркера с тонким стержнем с иконной доски переносят на прозрачную пленку, а оттуда через стекло — на бумагу.

Далее изображение достраивают максимально близко к каноническим иконописным пропорциям, в том числе заходя за пределы имеющейся доски, если это необходимо. Абсолютно точно соблюсти канон при работе с подфолежным образом в большинстве случаев невозможно из-за коробления не загрунтованной древесины при высыхании или по причине поточного производства: лики прописывали более опытные иконописцы, все остальное — подмастерья. Ошибки при такой конвейерной организации иконного дела были, скорее, правилом, нежели исключением. Теперь остается лишь, по возможности, эти неточности нивелировать, по-другому укладывая складки облачений и филигранно прорабатывая детали отделки.

Но важно помнить, что в итоге эскиз необходимо перенести на фольгу, которая меняет объемное восприятие: мелкие складки на одежде могут зрительно некрасиво смяться, а отдельные элементы узора слиться и потеряться. Поэтому при изображении одеяний сохраняют только основные изгибы ткани, намечающие скрытую под ними фигуру. Среди декоров предпочтение отдают наиболее четким, лаконичным и акkuratным.

Эскизы нимбов создают также на основе образцов. Вокруг контуров лика, полученных с помощью перманентного маркера и прозрачной пленки, выстраивают окружность, центр которой находится примерно в районе лба, а нижний край проходит чуть ниже ключиц. У нимбов Богоматери или святых окружность полностью заполняют лучами разной длины либо оформляют орнаментом по внешнему краю. Эти элементы имеют по большей части декоративное значение и могут варьироваться, в отличие от креста и букв на нимбе Спасителя, которые нельзя заменить другими украшениями или проигнорировать. Их можно лишь дополнить легким узором.

Завершается реконструкция подфолежной иконы эскизами более мелких деталей — фонов, венцов и т. п. Переносят рисунки на фолежные заготовки так же, как орнаменты боковых и угловых декоров, но с поправкой на зеркальность: изображение прорисовывают на лицевой стороне фольги. Далее детали вырезают: ризы — с отступлением 0,5 см от контура, нимбы и другие элементы — прямо по нему. Прорези для ликов, рук и стоп делают с помощью скальпеля. Затем каждую деталь укладывают лице-

вой стороной на газету и по краям всех разрезов прорабатывают зубчатыми роликами, чем добиваются изящных очертаний контуров фигур. Стилусом наносят легкую штриховку на те или иные части драпировки, чтобы показать отличие тканей. Этим же инструментом отмечают контуры венцов и нимбов, прорисовывают лучи и орнаменты. Объемные акценты на деталях расставляют чеканами разных размеров. А для проработки выпуклых складок используют набор скульптурных стеков разной формы. В рамках финального осмотра определяют недоработанные элементы, вносят необходимые правки.

Далее поля, оставленные по краю ризы, надрезают и загибают внутрь. В результате этих манипуляций одеяния приобретают дополнительный объем. Подготовленную таким образом ризу вместе с другими деталями отправляют на покраску. Высохшие элементы освежают яркими акцентами в виде бусин и стразов, затем начинают финальный монтаж под стекло.

Еще один важный нюанс, отличающий оформление подфолежного образа от печатного, — глубина киота. В первом случае она больше минимум на толщину доски. Как и в старинных образцах, сегодня площадь подфолежной иконы увеличивают планками, закрепляемыми по периметру. Ширина этого обрамления рассчитывается таким образом, чтобы на нем можно было зафиксировать не только ризу с фонами и нимбом, но и картонную основу под подкладку, а также другие детали. Далее все элементы, как правило, крепят в следующем порядке: картонное обрамление → подкладка → фоны → ризы → боковые декоры по периметру образа → кайма, формирующая внутренний контур → угловые декоры → кайма или полосы, формирующие внешнюю рамку → нимбы → венцы при наличии.

Отточив почти за пять десятилетий (1970-е — 2020-е гг.) технологию, показывающую достойный результат, семья Суховых продолжает изучать образцы старых мастеров, совершенствовать методы и инструменты, искать более подходящие материалы. При этом приоритет Суховы все же отдают старинным подфолежным образам, которые без окладов в лучшем случае пылятся на чердаках, а в худшем — исчезают в огне церковных печей.

Заключение и выводы

Хотелось бы подвести некоторые итоги, касающиеся «материального поворота» в искусствоведении, музееведении и религиоведении.

нии. Итак, в рамках ознакомительных поездок по Брянской области, состоявшихся в 2023–24 гг., нами был собран богатый материал, включающий образцы фолежных окладов XIX — двух десятилетий XXI века (см. фоторяд к статье). Проведенное методом включенного наблюдения участие в работе одной из действующих фолежных «артелей» Брянщины, посещение церквей и музеев, беседы с их настоятелями, сотрудниками, рядовыми «захожанами» и просто любопытствующими, позволили сделать следующие выводы:

1. Детально описанная технология изготовления фолежного оклада в семье Суховых, восстановленная супругами Павлом Михайловичем и Любовью Михайловной во 2-й половине XX в. и развитая их детьми и внуками, наглядно демонстрирует как не исчезнувшие в годы советского лихолетья линии преемственности мастерства, так и весь процесс изготовления материально-артефакта «изнутри».

2. По наблюдениям, сделанным в ходе поездок, можно сказать, что наивысшую ценность фолежные и подфолежные иконы имеют для семей, дорожающих своей историей и наследием: они хранят образа как реликвии и ценные предметы, и передают их из поколения в поколение.

Большинство людей, достаточно равнодушных к прошлому своего рода и религии, по отношению к иконам, украшенным фолежным декором, проявляют уважение с примесью суеверной почительности. Так, после кончины набожных родственников они, как правило, не оставляют дома принадлежавшие покойным образа, а передают в церкви²³.

Во многих провинциальных (особенно сельских) храмах РПЦ МП на Брянщине иконы в фолежном убранстве составляют абсолютное большинство. Священнослужители с благоговением принимают в дар любые образа. Подфолежные иконы почтенного возраста (около века и более) или бумажные экземпляры с фолежным декором, обладающим художественной ценностью, занимают места в наосе или нартексте, а менее примечательные — в часовнях (в т.ч. над многочисленными святыми источниками). Серьезно поврежденные образцы, не подлежащие реставрации, вынужденно сжигаются в церковных печах во избежание осквернения (см. рис. 3).

23. «Именно икона своим заразительным присутствием порождает сакральность общественного пространства, внутри которого она излучает святость образа». *Мондзен М.-Ж.* Образ, икона, экономия. Византийские истоки современного воображаемого / пер. с франц. Марка Гринберга. М.: V-A-C Press, 2022. С. 185.



Ил. 3. Современное состояние фолежных икон. Интерьер часовни над святым источником

В Русской древлеправославной церкви фолежные и подфолежные иконы принимают редко, по суровой необходимости, при этом стараются задвинуть в дальний угол. Появившееся после раскола убранство из фольги воспринимается старообрядцами как «петровский новодел», сусальный и глянцевый, но «ненастоящий», т.е. как нечто чуждое высокой молитвенности независимо от уровня исполнения.

В запасниках краеведческих музеев Брянщины искусствоведы-энтузиасты собирают и аккуратно хранят иконы с фолежным декором, стремясь выяснить основные тенденции развития технологии его изготовления и выстроить экспозицию, исходя из практики преемственности поколений фолежников (как монастырских, так и деревенских).

Современные брянские мастера фолежного дела (пока что весьма немногочисленные) идут дальше: бережно сохраняя, исследуя и копируя старинные иконы и образцы окладов, фолежники используют их как наглядное пособие, развивая традиции и сберегая память поколений (см. ил. 4).



Ил. 4. Деталь старинного оклада XIX века

3. Широко представленные на Брянщине фолежные оклады неоднородны по своей морфологии. Они отличаются по мастерству исполнения, типу орнаментов, приемам обработки фольги и специфике используемых материалов (металл, древесина и растительные волокна, папье-маше, стеклярус, речной перламутр и жемчуг, текстиль, пчелиный воск, сухоцвет). Совокупность этих факторов позволяет выделить в общей массе иконы, с большей долей вероятности оформленные одним и тем же масте-

ром, обладающим собственным уникальным почерком, или его подмастерьями.

4. Профессионалы различают, во-первых, несколько десятков растительных и геометрических орнаментов, оригинальная и смелая рекомбинация элементов которых придает неповторимый колорит, обозначая руку конкретного фолежника. А во-вторых, регулярное предпочтение тех или иных броских акцентов (бусин, жемчужин, искусственных цветов) на фоне более скромного и аскетичного убранства может служить, помимо прочего, идентификационным маркером сельской (руральной), городской (урбанистической) и смешанной (рурбанистической) культуры Брянщины.



Ил. 5. Бумажные шаблоны растительных орнаментов (копируются на фольгу)

Библиография / References

- Аникьев И.И., Давыдов И.П., Фадеев И.А. *Magnum Ignatum*. Т. 7: Литургия. Икона. Идентичность / под общ. ред. И.П. Давыдова. М.: Т 8 Издательские Технологии, 2023.
- Антонов Д.И. Икона-«гнездо». История комплексных святынь: от храмовых икон до советских «киоток» // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2024. № 3. С. 60–99.

- Антонов Д. И. Советские иконы как исследовательский проект // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. №9. С. 155–164.
- Антонов Д. И., Доронин Д. Ю. Советские иконы. История и этнография Нижегородской традиции. М.: Индрик, 2023.
- Бусева-Давыдова И. Л. Русская иконопись от Оружейной палаты до модерна: поиски сакрального образа. М.: БуксМАрт, 2019.
- Давыдов И. П. Религиоведение как призвание и профессия в свете кантовского «Спора факультетов» // История и теория культуры: Альманах. Вып. 4. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2024. С. 410–429.
- Доронин Д. Ю. Массовая крестьянская икона в России: история критики и семиотические идеологии // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 2. С. 35–60.
- Дубовка Д. Г. В монастырь с миром. В поисках светских корней современной духовности. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в С.-Петербурге, 2020.
- Иконопись и народные промыслы. Каталог выставки / Сост. Аристова А. В. М.: Северный Паломник; Ростов: Ростовский кремль, 2022.
- Иконопись и народные промыслы: их связь и взаимное влияние. Материалы науч. конф. / Отв. ред. Смирнов Я. Е. М.: Северный Паломник; Ростов: Ростовский кремль, 2023.
- Лермонтов М. Ю. Собр. соч. в 4 т. Т. 2: Поэмы. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1962.
- Модерн в русской иконе / Каталог выставки. Кураторы М. Б. Миндлин, Ж. Г. Белик, С. В. Гнутова. М.: ЦМИ им. Андрея Рублева, 2023.
- Мондзен Мари-Жозе. Образ, икона, экономия. Византийские истоки современного воображаемого / пер. с франц. Марка Гринберга. М.: V-A-C Press, 2022.
- Парадигмы исследования религии в XXI в. / Колл. моногр. под ред. О. Ю. Бойцовой. М.: Изд-ль Воробьев А. В., 2020.
- Петровская Е. В. Теория образа. М.: РГГУ, 2012.
- Социология вещей. Сб. статей. / под ред. В. Вахштайна. М.: ИД «Территория будущего», 2006.
- Стерлигова И. А. Драгоценный убор древнерусских икон XI–XIV веков. Происхождение, символика, художественный образ. М.: Прогресс-Традиция, 2000.
- “Editorial statement” (2005), *Material Religion. The Journal of Objects, Art and Belief* 1(1): 4–8.
- “Material Religion: The Journal of Objects, Art and Belief”, *Reviews of Peer-Reviewed Journals in the Humanities and Social Sciences* [<https://journalreviews.princeton.edu/2017/02/28/material-religion-the-journal-of-objects-art-and-belief/>, accessed on 02.08.2024].
- “Visual Culture and Material Culture Paradigms for the Study of Religion” (2009), *Material Religion. The Journal of Objects, Art and Belief* 5(3): 355–356.
- Brent, P. S. (ed.) (2015) *Key Terms in Material Religion*. Bloomsbury Academic. London and New York: Bloomsbury Publishing.
- Clark, E. S., Lindsey, M. R. (eds.) (2022) *Digital Humanities and Material Religion. An Introduction*. Berlin and Boston: Walter de Gruyter GmbH.
- De Vries, H. (2019) *Philosophy and the Turn to Religion*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

- Droogan, J. (2013) *Religion, Material Culture and Archaeology*. Bloomsbury Academic. London and New York: Bloomsbury Publishing.
- Heywood, I., Sandywell, B. (eds.) (1999) *Interpreting Visual Culture. Explorations in the Hermeneutics of the Visual*. London and New York: Routledge.
- Kotrosits, M. (2020) *The Lives of Objects: Material Culture, Experience, and the Real in the History of Early Christianity*. Chicago: University of Chicago Press.
- Meyer, B. (2016) "The Icon in Orthodox Christianity, Art History and Semiotics", *Material Religion. The Journal of Objects, Art and Belief* 12(2): 233–234.
- Mirzoeff, N. (1999) *An Introduction to Visual Culture*. London and New York: Routledge.
- Mirzoeff, N. (ed.) (2002 [1998]) *The Visual Culture Reader*. London and New York: Routledge.
- Morgan, D. (2005) *The Sacred Gaze. Religious Visual Culture in Theory and Practice*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.
- Morgan, D. (2021) *The Thing About Religion: An Introduction to the Material Study of Religions*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Morgan, D., Promey, S. M. (eds.) (2021) *The Visual Culture of American Religions*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.
- Ocker, Ch., Elm, S. (eds.) (2020) *Material Christianity. Western Religion and the Agency of Things*. Cham: Springer.
- Townsend, B. G., Crispin P., Brent, P. S. (eds.) (2017) *Religion in Museums: Global and Multidisciplinary Perspectives*. Bloomsbury Academic. New York and London: Bloomsbury Publishing.