

НАРОДНЫЕ ТРАДИЦИИ В ПРАВОСЛАВНОЙ ИКОНЕ

И.Л. БУСЕВА-ДАВЫДОВА
(Москва)

К ФЕНОМЕНОЛОГИИ НАРОДНОЙ ИКОНЫ

Термин *народная икона* существует достаточно давно, хотя до сих пор не получил еще четкого определения. Тем не менее ясно, что существует некое множество икон, которые объединяются по формальным признакам, по кругу излюбленных сюжетов, по способу (а иногда и по месту) производства, наконец, по социальной принадлежности заказчиков — преимущественно из крестьянской среды¹. Каковы основные характеристики таких икон? Как они связаны с особенностями народного благочестия и народного иконопочитания? Насколько это соответствует или противоречит каноническому церковному пониманию образа? Все эти вопросы сейчас стоят на повестке дня и нуждаются по крайней мере в заинтересованном обсуждении².

Мы уже отмечали, что народная икона как заметное явление русской культуры зародилась не ранее XVI в. и достигла значительного распространения в XVII столетии [Бусева-Да-

¹ Сюда же надо отнести низшие слои городского населения, особенно провинциальных городов. Имеющийся материал показывает стилистическое единство «крестьянской» и «бедняцкой» иконы, хотя икон, заказанных малосостоятельными горожанами, изначально было меньше и сохранились они, вследствие динамики городской жизни в XX в., несравненно хуже. С другой стороны, иконы, заказанные для храма крестьянской общиной, нередко не относятся к категории «народных».

² В той или иной степени перечисленные проблемы затрагивались в работах [Королюк 1971; Каменская 1973; Тарасов 1995; Красилин 1998].

выдова 2000]. Это объяснялось как экономическими, так и духовно-религиозными причинами. Тем не менее XVII — XVIII вв. всё же следует считать лишь подготовительным этапом к бурному развитию народного иконописания в XIX в., и особенно во второй его половине. В экономической области это было связано со становлением капитализма, что в конце концов привело к отмене крепостного права. В свою очередь, отмена крепостного права дала крестьянам возможность более свободно проявлять и удовлетворять свои духовные потребности. Этим обусловлено, например, появление огромного количества новых монашеских обителей: их число по России возросло с 476 в 1825 г. до 1025 в 1914 г., причем если раньше к выходцам из крестьян принадлежало не более 7 % братии, то в начале XX в. даже в московском Донском монастыре их доля составляла около 60 % [Монашество 2002, 304—307]. После отмены крепостного права стало развиваться и крестьянское паломничество, с одной стороны, вызванное крестьянским благочестием, а с другой, постоянно питавшее и стимулировавшее это благочестие. В 1858 г. Иерусалим посетили около 800 русских паломников, а в период с января 1898 г. по март 1899 г. — более 6000; основную их часть составляли простолюдины [Православная жизнь 2001, 236].

В конце XVIII — XIX вв. заметная доля российского торгового капитала сосредоточилась в руках старообрядцев, известных своим пристрастием к иконной святыне; возросла и степень их участия в общественной жизни (последнему отчасти способствовало учреждение единоверия в 1800 г. и вынужденный переход некоторых состоятельных старообрядцев в единоверие после запрета на запись их в ку-



печеское сословие в 1855 г.) [Вургафт, Ушаков 1996, 94—97]. По различным подсчетам, старообрядцы разных согласий составляли от трети до двух третей населения Мстеры, а в 1854 г. там построили единоверческий храм Св. Троицы. В результате всех перечисленных причин уже к 1860-м гг. производство народных икон во Мстере достигло невиданных размеров и исчислялось десятками тысяч в год.

Суздальские иконописные села — Мстера, Палех и Холуй — занимают ведущее место в производстве народных икон XIX в. Благодаря налаженной системе торговли продукция «суздальских богомазов» имела широчайшее распространение как в России, так и за ее пределами. Однако это не исключало существования местных центров, где писали недорогие заказные иконы (мстерцы и палешане собирали заказы, очевидно, преимущественно в своей губернии). Записи заказа, процарапанные или написанные карандашом на обороте икон, обычно содержат название сюжета, имя и место жительства заказчика, а иногда пожелания последнего к стилистике или оформлению образа. Понятно, что иконы с тезоименитыми святыми или с нетривиальной иконографией нельзя было купить с воза у офени, что оставляло нишу для местных мастеров. Имела значение также и доступность региона: по наблюдению Н.В. Гавриловой, народные иконы, исполненные иконописцами Саратовской обл., встречаются преимущественно в отдаленных и труднодоступных районах волжского левобережья, в то время как ближе к северу их вытесняли суздальские «краснушки» [Народная икона 1979; Гаврилова 2001, 226]. Из других центров народной иконы XIX в. на территории России в настоящее время выделяют уральские (в частности Невьянск) [Невьянская икона 1997; Уральская икона 1998], кубанские [Красилин 1998, 47—48], поволжские (Романов, Павлово)³. В действительности таких центров было значительно больше. Стилистика

³ Изучением этих центров в настоящее время занимаются И.Л. Хохлова, Л.Л. Полушкина (Романов), Н.И. Комашко (Павлово).

уральских, романовских, павловских икон в большей или меньшей степени отличается от «суздальской», но в принципе укладывается в классификацию, созданную еще И.А. Гольшевым — первым автором исследования о мстерском иконописании.

Согласно Гольшеву, сами мстерские мастера делили иконы «простого письма» на *живописные, цветные, цветные чеканные, подстаринные, красные, подризные, подуборные и подфолежные* [Гольшев 1865, 100—102]. *Живописные* иконы связывают с подражанием академическому направлению; *цветные* иконы писались по сусальному серебру, колорит их можно назвать «цветным» весьма условно, поскольку набор цветов был ограничен и тяготел к охристо-коричневой гамме [Баранов 2001, 244]. *Подстаринные* иконы, «писанные темными красками, с темноватыми лицами и на темном фоне», по справедливому мнению В. Баранова, не имели ничего общего с дорогими имитациями древнерусской иконописи: «это расхожие иконы, входящие в категорию дешевых, которые продавались сотнями по небольшому ценам» [Баранов 2001, 246]. Наконец, на *подризных* и *подфолежных* иконах прописывались только лики и руки, а остальная поверхность доски закрывалась дешевым окладом или фольгой (*подуборные* иконы, по сообщению И.А. Гольшева, — те же *подстаринные*, но с окладом по полям и с венцами).

Все выделенные группы, кроме первой, близки друг другу по стилистике и колориту. Именно иконы этих категорий составляли значительную часть «народных» образов XIX в. в Центральной России. Следовательно, они воплощали в себе некие свойства, которые потребители считали необходимыми и достаточными для священного образа. Каковы же были эти свойства и как можно их истолковать?

Прежде всего, народная икона обязательно должна была быть написана на доске. Если даже в качестве основы использовался холст (что встречается редко и скорее в случае с *живописными* иконами), он наклеивался на доску, то есть играл роль традиционной павлоки. Доски расхожих икон толстые (3—3,5 см),



иногда без шпонок, но чаще с одной-двумя врезными шпонками; обороты, боковые части и торцы окрашены в черный или черно-коричневый цвет. Часто икона имеет ковчег или даже двойной ковчег — заглубленный средник и выступающий валик по краю полей. Поля окрашены охрой, реже суриком («краснушки»); фон — охра или имитация золочения («приправка» сусального серебра соком ягод крушины). Излюбленными сюжетами являются несколько типов и изводов Богородичных икон, Никола Чудотворец, «полницы» (двенадцать праздников с Воскресением Христовым в центре), святые-помощники (Флор и Лавр, Власий, Георгий, Илья Пророк, Михаил Архангел, Параскева), несколько преподобных⁴, а также тезоименитые святые. Композиции тяготеют к архаически-симметричным вариантам, обычны «трехрядницы» (с фризообразными композициями в три ряда друг над другом) и иконы «в четвертях» (четыре сюжета на одной доске). Формы предельно упрощены, плоскостны, лики пишутся в два тона — коричневый санкирь и один слой более светлого вохрения, с редкими белильными оживками. Фон сохраняет намек на пейзажность, но чрезвычайно условную — по меткому выражению М.М. Красилина, доведенную «до абсурдного совершенства» (синяя полоса — небо, зеленая — растительность, коричневая — почва) [Красилин 1998, 43]. Колорит неяркий, цветовая гамма ограничена, довольно часто используются темные охры и сажа, из красных — так называемый «бакан» и сурик, синий — индиго (крутик); зеленый и желтый (кроны фабричного производства) редки.

При рассмотрении этих особенностей можно исходить из технологии производства и стоимости материалов, действительно объясняющих ряд перечисленных особенностей (оранжевый свинцовый сурик заметно дешевле алой киновари, поэтому в красной части спектра народных икон уверенно преобладает оранжевый цвет). Но все они были приняты в народ-

⁴ Этот состав народного пантеона хорошо виден по собранию финского коллекционера Х. Вилламо [Willamo, Krasilin, Kotkovaara, Thomenius 1989; Вилламо 2001].

ной культуре, что говорит об их соответствии народному идеалу. Более того, в некоторых случаях можно судить о предпочтениях заказчика по записям заказа на обороте, где неоднократно встречаются указания «зелена краску не нады» или «темну краску» [Гаврилова 2001, 225].

Таким образом, суженность цветовой гаммы не объяснялась экономией дорогих пигментов. Надо думать, что особенности народной иконы сложились как равнодействующая разных составляющих, идущих от иконописца и от заказчика. При этом надо учитывать, что иконописец выступал в двух ипостасях: не только как ремесленник, обеспокоенный исключительно повышением рентабельности своего производства, но и как хранитель древних сакральных традиций.

Дерево в качестве основы сакрального изображения для простого русского человека давно уже казалось единственно возможным. Распространение икон на холсте, начавшееся при царском дворе во второй половине XVII в., не внесло сюда существенных поправок (и, надо думать, не только потому, что холст в домашнем использовании представлялся значительно менее прочным и удобным). Мы уже высказывали мысль, что икона в народной культуре воспринималась как предмет особого рода, в нерасторжимом единстве его содержательных и формальных, сущностных и окказиональных (с современной точки зрения) сторон. Поэтому в понятие «икона» входила и деревянная основа, которая в расхожих иконах подчеркнута заявляет о себе: их доски значительно толще, чем это требуется реально. Наклеенная на доску паволока семантически восходила к первоистоку христианского образотворчества — Нерукотворному Лику Спасителя, запечатлевшемуся на убрусе (куске полотна)⁵. Небезынтересно, что для досок «расхожих» суздальских икон нехарактерны торцевые шпонки, которые широко использовались с первой четверти XVIII в. и к XIX в. прекрасно себя заре-

⁵ Паволока не является обязательным элементом народной иконы, но всё же встречается часто хотя бы в виде «серпянки» или «рединки» — ткани с очень редким переплетением нитей.

комен.
способ
роблен
при вр
ки су
раскол
ку вре
вдоль в
то врем
ки на о
перек в
ние дос
для пот
но, вх
признав
То
двойно
но углу
явилось
вания в
оклада,
поврежд
этой оп
краям
иконной
дим как
ного обр
шедшего
распрост
ного сер
ковчегов
гов в ико
жие икон
их часть
не рассчи
сохранен
дицией, в
ниматься
ражения,
цию дема
полняли
мнению С
четом сим
для хране
непосвяще
Двойн
рота были
икону с се

комендовали как лучший способ противодействия короблению доски. Конечно, при врезке торцевой шпонки существует опасность расколоть доску, поскольку врезка осуществляется вдоль волокон древесины, в то время как обычные шпонки на обороте врезаются поперек волокон. Но коробление досок было привычным для потребителей и, очевидно, входило в суммарные признаки иконы как таковой.

То же можно сказать о двойном ковчеге. Изначально углубление средника появилось для удобства набивания на поля басменного оклада, чтобы исключить повреждение живописи при этой операции. Валик по краям лицевой стороны иконной доски был необходим как опора для рельефного обрамления оклада, вошедшего в употребление с XVI в. В XVII в. распространились рамочные оклады из цельного серебряного листа, которые не требовали ковчегов (с этим связано исчезновение ковчегов в иконах работы царских мастеров). Расхожие иконы иногда обивали басмой, но большая их часть имела рамочные оклады или вообще не рассчитывалась на оклад. В таких условиях сохранение двойного ковчеге стало лишь традицией, которая подсознательно могла восприниматься как отграничение священного изображения, сокрытие его внутри доски. Функцию демаркации сакрального и профанного исполняли также окрашенные поля иконы. По мнению О.Ю. Тарасова, доска с полями и ковчегом символизировала Ковчег Завета — «ящик для хранения святыни и ее сокрытия от глаз непосвященных» [Русская иконопись 2003, 52].

Двойной ковчег и врезные шпонки с оборота были призваны идентифицировать новую икону с ее древними аналогами и оригиналами



Воскресение Христово с избранными святыми («трехрядница»). Конец XVIII в. Собрание Государственного научно-исследовательского института реставрации.

(учитывая, что любая домашняя икона считалась «копией копии первообраза»). Тому же служили нарочито темные краски, воспроизводившие не живопись древних образов, а их внешний облик после потемнения олифы. Скорее всего, аналогичную цель преследовала и окраска оборота. Существует мнение, что она появилась в результате утилитарных требований (необходимость предохранения древесины от жука-древоточца), а красящий состав представлял собой смесь сажи с чесночным соком. Однако сажа не обладает инсектицидными свойствами, а чесночный сок не дает длительного эффекта. Такая пропитка не встречается на древних памятниках, то есть сама по себе она не была элементом традиции. Главным ее свойством, очевидно, было создание впечатления древности доски.

Отчасти «древность» подстаринных икон близка старообрядческой культуре, но не связана с этой культурой исторически. Сами ста-

рообрядцы просто наиболее ярко выразили традиционное народное патриархальное отношение к старине как самостоятельной ценности [Бусева-Давыдова 2002a]. В случае с иконой «старое» — это вечное или, по крайней мере, многократно превосходящее длительность человеческой жизни, что неизбежно бросало на предмет некий сакральный отблеск. Кроме того, через старую семейную икону осуществлялась связь с предками, молившимися ей. Не случайно на иконах встречались надписи типа: *«Лета 7080... сей иконе молится Воскресенский поп Григорий Тимофеев сын Морозов, а после его молится сын его Максим Григорьев... с Михаилом да Степаном да с Иваном»* [Описная книга 1851, 140].

Круг сюжетов народных икон сильно ограничен даже по сравнению с личными иконами горожан. Довольно редко встречаются самостоятельные иконы на сюжеты двенадцатых праздников (очевидно, в тех случаях, когда данный праздник в селе заказчика являлся храмовым [Цеханская 1998, 126]). В целом же праздники фигурировали в составе «полниц» из 12 клейм вокруг средника. Казалось бы, что «полницы» должны быть экономически более выгодными для покупателя, потому что на одной доске он получал набор из 13 сюжетов; то же можно сказать и об иконах «в четвертях». Однако цена на икону зависела не только от цены основы (доски), но и от количества изображенных персонажей: более дорогие иконы писались «полюднее», поэтому разница не могла быть принципиальной. Скорее всего, покупателю казалось, что сосредоточение разных сюжетов на одной доске ведет к концентрации святости, уподобляет икону церковному иконостасу [Красилин 1998, 43]. Это наглядно прослеживается в истории бытования «полниц», которые возникли вовсе не как народный сюжет, а как произведение «высокой» религиозной культуры.

Отбор сюжетов народной иконы нуждается в серьезном исследовании, поскольку повторение строго определенных иконографических типов и изводов пока объясняется лишь в

пользовались популярностью как покровители коневодства, но, во-первых, в их житии нет никаких оснований связывать их с конями, во-вторых, они выступают преимущественно вместе с Архангелом Михаилом — так называемое «Чудо Архангела Михаила о Флоре и Лавре», известное в русской иконописи с XV в., смысл которого был полностью утрачен и в письменных источниках не отразился. Не знал таких источников и суздальский иконописец: в народном сознании исчезла смысловая связь между фактами жития и желаемым действием со стороны святого, что характерно для утративших смысл магических ритуалов. Из сюжетов, связанных с Архангелом Михаилом, закрепилось его изображение как предводителя ангельского воинства при кончине мира, которое возникло в древнерусской миниатюре и житийных клеймах, а в XVII в. выделилось в отдельный сюжет, очевидно, приобретший функцию оберега. Михаил исполнял и обязанности целителя в апокрифическом сюжете об Архангеле Михаиле и апостоле Сисинии, побеждающих двенадцать трясовиц-лихорадок — дочерей царя Ирода.

В отношении иконографии заметим, что она обнаруживает удивительную стабильность. «Иконографический взрыв» второй половины XVII в. практически целиком остался в более высоком слое религиозного искусства; в народной иконе закрепились композиционные схемы, известные в некоторых случаях еще с домонгольских времен. «Новое благочестие» XVII в. воспользовалось новой западноевропейской иконографией, которая требовала усилий при восприятии и обеспечивала живое, непосредственно-эмоциональное отношение к изображенному. Народной культуре, как и в «классическом» средневековье, требовалось прямо противоположное — наличие иконографической матрицы, однозначное указание на сюжет, не позволяющее неправильных толкований. Для распознавания «матрицы» довольно было немногочисленных деталей, что обусловило лаконичность композиций народной иконы. Нам уже приходилось писать, что для молитвы простому русскому человеку дос-

таточн
вообш
ляется
где из
Это по
класси
и подф
нялся
ми —
На
не сов
ви? В
рые па
различ
нием н
Диони
ных пс
скорее
ибо в
лудить
некие
небесн
светов
прочие
красот
мудрос
словов
водит с
доподо
[Диони
1997, 21
но, что
Синода
вавшее
тян по
ны, отн
попытк
принци
можнос
ред «чер
качеств
прета вы
соответс
изображ
славном
здравом
насмешки

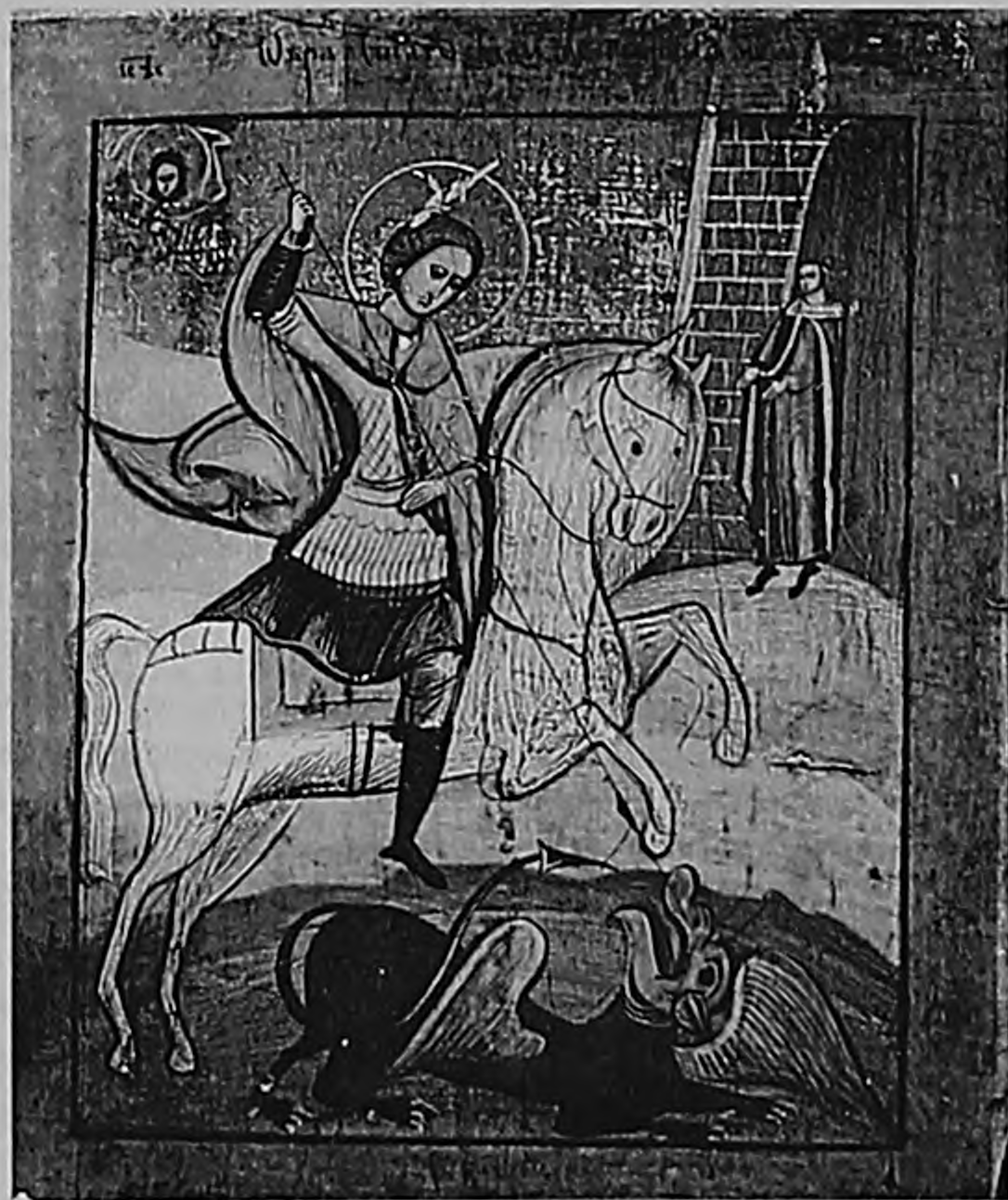
точно было априорного знания о сюжете или вообще только о том, что данный предмет является иконой: так молились перед образами, где изображение исчезло под темной олифой. Это позволило появиться *подкладницам* (по классификации И. А. Голышева, *подризницам* и *подфолежницам*), где единый образ расчленился между двумя материальными носителями — доской («личное») и окладом (фигуры).

Насколько народные представления об иконе совпадают или расходятся с учением Церкви? В этой области обнаруживаются некоторые парадоксы. Так, молитва перед доской с неразличимым или «плохописанным» изображением находит оправдание в сочинениях Псевдо-Дионисия Ареопагита с его теорией «неподобных подобий»: «Я думаю... что из подобий скорее неправдоподобные возвышают наш ум, ибо в более достойных изображениях и заблудиться скорее могут те, кто считает, что есть некие златоподобные небесные сущности и световидные мужи... и прочие подобного вида красоты... Возвышенная мудрость святых богословов благочестиво низводит себя и до неправдоподобных подобий» [Дионисий Ареопагит 1997, 21]. Небезынтересно, что постановление Синода 1744 г., повелевавшее отбирать у крестьян потемневшие иконы, отнюдь не содержит попытки опровергнуть принципиальную возможность молитвы перед «черной доской»: в качестве причины запрета выдвигается не несоответствие «икон без изображения» православному канону или здравому смыслу, но... насмешки иностранных

путешественников, которые «по дорогам ездят и становятся для обношевания в крестьянских избах» [Полное собрание законов 1830, 99].

Согласно Иоанну Дамаскину, иконы имеют также меморативную и миметическую функции (о теории образа у Иоанна Дамаскина см. [Бычков 1991, 162—171]). Однако обе они для иконы второстепенны. Главной же является способность образа служить посредником между человеком и Богом, «возводить ум к первообразному». Исполняла ли эту роль народная икона? Учитывая цитированное выше положение Псевдо-Дионисия, можно сказать, что формальные качества предмета никак не связаны с этой главной функцией иконного образа, и поэтому народная икона выполняет ее не хуже, чем любая другая.

Однако такое умозаключение будет неверным. Потемневшая, «облинявшая» или «плохописанная» икона *могла бы* отсылать к сак-



Св. великомученик Георгий (Чудо Георгия о змие). XIX в. Частное собрание.

ральному первообразу, но в действительности ее посредническая роль в народной культуре весьма проблематична. Есть множество фактов, которые показывают, что иконы воспринимались как самостоятельные божественные сущности (и даже существа). В просторечии их называли «богами» (отсюда название полки для икон — «божница»). Это словоупотребление зафиксировано В.И. Далем: «только с богами (образами) своими и знает»; «боги ходят» — об иконах, поднятых в крестный ход [Даль 1994, 258]. «Богом» считалась каждая икона в отдельности — в том числе и с изображением праздников, а не только единоличных святых.

Разные иконографические варианты богородичных икон мыслились как разные «Божьи Матери». Текст одного заговора из сборника Л.Н. Майкова гласит: «На златом престоле сидит, аки Мария запрестольная, сама Богородице Владимирская, рожество Богородице, знаменье Богородице, введенье Богородице, всем скорбящим Богородице. И подите вы на тридевять ключев, принесите студеной воды, оттирайте, отмыкайте своими белыми руками у раба Божия всякую болезнь...» [Майков 1994, 85]. Таким образом, читающий заговор обращался к пяти (!) Богородицам сразу.

Упоминание «белых рук», которыми Богородицы растирают болящего, говорит о материальном характере сущностей, воплощенных в иконах. Предполагалось, что иконы видят происходящее в доме, причем это не духовное всеведение, а физическое зрение: чтобы икона не стала свидетельницей недостойных сцен, ее достаточно было задернуть занавеской-запоной, то есть «закрывать ей глаза». Поговорка «фугаются — хоть святых выноси» предполагала, что в другом помещении или на дворе иконы уже не услышат брани. Иконы «наряжали», причем терминология и отчасти формы «наряда» соответствовали реальной одежде и украшениям (риза, венец, очелье, цата)⁶. Хорошо известен и обряд погребения обвет-

⁶ Есть указание, что термин «риза» применительно к окладу иконы использовался именно в крестьянской среде [Цеханская 1998, 58].

шавших икон, когда их, подобно покойникам, зарывали в землю.

Овеществление сакральных сущностей в иконе в целом противоречило каноническому пониманию образа, но стимулировалось некоторыми особенностями церковного почитания икон — в первую очередь культом чудотворных образов. Хотя, согласно учению Церкви, чудеса исходили не от иконы как материального объекта, а от изображенного на ней святого (Спасителя, Богоматери), одни иконы обладали чудотворными свойствами, а другие — нет. Попытки объяснить этот факт могли запутать даже искусственного читателя. Иосиф Волоцкий, например, касаясь вопросов иконопочитания, писал: «Пречистый... образ аще и от тленных вещей устрааается, но отнели ж вообразится от каковы вещи, оттоле Божество его неразлучно пребывает от него». Таким образом, Бог постоянно пребывает в своей иконе. Икону Богоматери также следует «почитати и поклонятися, якож самой оной» [Иосиф Волоцкий 1994, 258—259], что словно ставило знак тождества между первообразом и иконой. «Простецам» же и вовсе невозможно было представить, что реальное физическое целование доски со священным изображением относится не к этому изображению, а к его небесному первообразу.

Нам кажется, что в *народном* почитании икон абсолютизировались или гипертрофировались отдельные аспекты *церковного* почитания священного образа — того почитания, которое сложилось в реальной практике русской Церкви. Осмысление иконы в народной культуре не всегда укладывалось в рамки учения об иконопочитании, но и не противостояло ему. Что же касается формальных качеств народной иконы, то «отсечение» в ней всего необязательного способствовало вычленению сути моленного образа. В принципе, суздальские «богомазы» продолжили дело греческих живописцев, постепенно «очистивших» икону от иллюзионизма античности. Иллюзионизм исчез вовсе не потому, что он был неканоничен или неодобрительно воспринимался представителями Церкви [Бусева-Давыдова 2002б]: «живоподобие» изображения не требовалось

для исполнения иконой ее главной функции, то есть было излишним. Поэтому техника письма и стиль изображения эволюционировали в сторону большей простоты и схематизма. Русские народные иконы демонстрируют следующий, завершающий этап этой эволюции, за которым начинается распад миметического образа. Как подметил О.Ю. Тарасов, скупость и лаконичность художественного языка «расхожих» суздальских икон еще более усиливают то впечатление неотмирности, бестелесности, сосредоточения духовной энергии, которым отличалась иконопись Древней Руси [Тарасов 1995, 431]. Под таким углом зрения «расхожие» образа XIX в. могут считаться венцом всего православного иконописания.

Литература

Баранов 2001 — Баранов В. К вопросу об атрибуции мастерских писем // Русская поздняя икона от XVII до начала XX столетия: Сб. ст. / Ред.-сост. М.М. Красилин. М., 2001. С. 243—252.

Бусева-Давыдова 2000 — Бусева-Давыдова И.Л. Народная икона: к определению предмета // Вестник РГНФ. 2000. № 3. С. 216—226.

Бусева-Давыдова 2002а — Бусева-Давыдова И.Л. «Старое» и «новое» как категории русской культуры XVII века // Искусствознание: Журнал по истории и теории искусства. 1/02. М., 2002. С. 204—219.

Бусева-Давыдова 2002б — Бусева-Давыдова И.Л. К проблеме канона в православном искусстве // Искусствознание: Журнал по истории и теории искусства. 2/02. М., 2002. С. 269—278.

Бычков 1991 — Бычков В.В. Малая история византийской эстетики. Киев, 1991.

Вилламо 2001 — Вилламо Х. Народные иконы // Русская поздняя икона от XVII до начала XX столетия: Сб. ст. / Ред.-сост. М.М. Красилин. М., 2001. С. 271—280.

Вургафт, Ушаков 1996 — Вургафт С.Г., Ушаков И.А. Старообрядчество. Лица, события, предметы и символы. Опыт энциклопедического словаря. М., 1996.

Гаврилова 2001 — Гаврилова Н.В. Надписи XVIII — XIX веков на иконах Саратовского края // Русская поздняя икона от XVII до начала XX столетия: Сб. ст. / Ред.-сост. М.М. Красилин. М., 2001. С. 217—226.

Гольшев 1865 — Гольшев И.А. Богоявленная слобода Мстера, Владимирской губернии, Вязниковского уезда: История ее, древности, статистика и этнография. Владимир, 1865.

Даль 1994 — Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1: А — З. М., 1994.

Дионисий Ареопагит 1997 — Дионисий Ареопагит. О небесной иерархии. СПб., 1997.

Иосиф Волоцкий 1994 — Иосиф Волоцкий. Послание иконописцу. М., 1994.

Каменская 1973 — Каменская Е.Ф. Иконы-краснушки // Вопросы русского и советского искусства: Мат. науч. конф. 1972 — 1973. ГТГ. Вып. 3. М., 1973. С. 129—145.

Королюк 1971 — Королюк В.Д. Русская крестьянская иконопись (традиция и развитие) // Etudes Balkaniques. Sofia, 1971. P. 83—101.

Красилин 1998 — Красилин М.М. Народные иконы: региональные особенности // Русское народное искусство. Сообщения. 1996. Сергиев Посад, 1998. С. 40—52.

Майков 1994 — Великорусские заклинания: Сборник Л.Н. Майкова / Послеслов., примеч. и подгот. текста А.К. Байбурина. СПб., 1994.

Монашество 2002 — Монашество и монастыри в России. XI — XX века. Исторические очерки. М., 2002.

Народная икона 1979 — Народная икона, миниатюра и скульптура Саратовского края. Каталог выставки / Сост. Н.В. Гаврилова, В.В. Лопатин, М.Г. Ким. Авт. вступ. ст. Н.В. Гаврилова. Саратов, 1979.

Невьянская икона 1997 — Невьянская икона / Науч. ред. Г.В. Голынец. Екатеринбург, 1997.

Описная книга 1851 — Описная книга церквей Княгининского уезда 1679 г. / Сообщ. иеромон. Макарием // Записки Отделения русской и славянской археологии Имп. Археологического общества. Т. 1. СПб., 1851.

Полное собрание законов 1830 — Полное собрание законов Российской Империи. Т. XII. СПб., 1830.

Православная жизнь 2001 — Православная жизнь русских крестьян XIX — XX веков. Итоги этнографических исследований. М., 2001.

Русская иконопись 2003 — И по плодам узнается древо. Русская иконопись XV — XX веков из собрания Виктора Бондаренко. М., 2003.

Тарасов 1995 — Тарасов О.Ю. Икона и благочестие. Очерки икононого дела в императорской России. М., 1995.

Уральская икона 1998 — Уральская икона. Живописная, резная и литая икона XVIII — начала XIX в. / Авт.-сост. Ю.А. Гончаров, Н.А. Гончарова, С.П. Губкин, Н.В. Казаринова, Т.А. Рунева. Екатеринбург, 1998.

Цеханская 1998 — Цеханская К.В. Икона в жизни русского народа. М., 1998.

Willamo, Krasilin, Kotkovaara, Thomenius 1989 — Willamo H., Krasilin M., Kotkovaara K., Thomenius K. Ikoneja: Kokoelma Katri I Hatti Willamon. Espoo, [1989] (каталог собрания).