



тых иконописных селах Владимирской губ., скорее всего в с. Холуй.

С переходом устьянских земель к Вологодской епархии культ праведного Прокопия постепенно уходит из Поморья. К XIX в. ареал почитания святого охватывает преимущественно земли Вологодской епархии.

Русский Север стал родиной двух уникальных культов святых детей-праведников. Здесь же сформировалась их иконография, основы которой нередко закладывались современниками Артемия Веркольского и Прокопия Устьянского — местными мастерами-иконописцами. Неслучайно северные иконы содержат немало ценных сведений по истории края. На них можно встретить изображения северных подвижников благочестия, виды городов и монастырей, сцены поморского быта, орудия труда северного крестьянства. Таким образом, они пополняют изобразительную летопись древнего Севера.

### Литература

Вревкина 2002 — *Вревкина Г.А.* О судьбе мощей праведного Прокопия Устьянского // Святые и святыни северорусских земель. Каргополь, 2002. С. 51—58.

Верюжский 1879 — *Верюжский И.* Святой праведный Прокопий Устьянский чудотворец. Вологда, 1879.

Верюжский 1880 — *Верюжский И.* Исторические сказания о жизни святых, подвизавшихся в Вологодской епархии, прославляемых всею церковью и местночтимых. Вологда, 1880.

Голубинский 1903 — *Голубинский Е.Е.* История канонизации святых в русской церкви. М., 1903.

Мильчик 1987 — *Мильчик М.И.* Веркольский монастырь в иконографии XVII — XVIII вв. // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1986. Л., 1987. С. 487—496.

Мильчик, Ушаков 1981 — *Мильчик М.И., Ушаков Ю.С.* Деревянная архитектура Русского Севера. Л., 1981.

Ровинский 1881 — *Ровинский Д.А.* Русские народные картинки. Кн. 3. СПб., 1881.

### Сокращения

АОМИИ — Архангельский областной музей изобразительных искусств.

ГРМ — Государственный Русский музей.

ГТГ — Государственная Третьяковская галерея.

ИИМК — Институт истории материальной культуры.

РНБ — Российская национальная библиотека.

СГИАПМЗ — Соловецкий государственный историко-архитектурный и природный музей-заповедник.

ШКМ — Шенкурский краеведческий музей.

Г.В. ГОЛЫНЕЦ  
(Екатеринбург)

## ИКОНОПИСЬ ГОРНОЗАВОДСКОГО УРАЛА<sup>1</sup>

Исследовательский интерес к уральской иконописи наметился еще в конце XIX в. В 1887 г. ее поздние образцы экспонировались на Сибирско-Уральской научно-промышленной выставке в Екатеринбурге и попали в музей Уральского общества любителей естествознания. В этот же период о местных иконописцах и в их числе о невянцах Богатыревых и Чернобровиных вспомнил в своих очерках «Платина» и «Самоцветы» Д.Н. Мамин-Сибиряк. Три десятилетия спустя, в 1923 г., представитель французской миссии Красного Креста Ж.С. Дюлонг выступил на общем собрании УОЛЕ с докладом, открывшем перспективы научного изучения уральской и, прежде всего, невянской иконы. Однако вскоре это изучение было насильственно прервано. Возобновившись лишь в 1970-е гг., в наши дни оно получило широкое распространение, вызванное и религиозным возрождением, и усилением внимания к духовной жизни российской провинции, и характерной для постмодернистской ситуации эстетической толерантностью. Одна за другой в городах Урала прошли выставки и искусствоведческие конференции, посвященные культовому искусству края. Результатом многолетних исследований местных краеведов, историков, культурологов, искусствоведов стала коллективная монография «Невянская икона», получившая высокую оценку специалистов и давшая импульс дальнейшей работе [Невянская икона 1997] (см. также рецензии: [Вздорнов 1999; Киселев 1998; Соколов 1999]). Расширению представлений о стилистическом многообразии и художественных достоинствах иконописи восточных регионов России способствовали такие издания, как обстоятельный каталог «Уральская икона» [Уральская икона 1998] и коллективная монография «Сибирская икона» [Сибирская икона 1999]<sup>2</sup>. Вслед за экспозицией «Памятники культуры уральского старообрядчества», сформированной в Сверд-

<sup>1</sup> Статья написана при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (грант № 01—06—80379а).

<sup>2</sup> Главы о невянских иконописцах и упоминания о невянской иконе содержатся также в книгах [Очерки 2001; Старый Невьянский завод 2001; Тарасов 1995; Красилин 2002а; Красилин 2002б]

ловском  
1993 г.,  
были в  
ринбур  
кусств.  
издатель  
в Екате  
икона».

Как  
звали  
стать оп  
конца X  
ских вла  
кровите  
тянулись  
старооб  
заклады  
преобра  
энергию  
огненно  
риархали  
изобрета  
ний, соз.  
путствую  
но ревню  
художест  
те с пере  
ства.

Невя  
лательн  
Демидов  
го иконо  
лись маст  
основе пр  
и произв  
здавались  
стерские,  
передава  
к сыну, на  
перного п  
художест  
тогда, ког  
тутил пер  
Тагилу. В  
от неболь  
ных много  
живописц  
селениях  
всему гор  
свое врем  
невьянско  
скую икон

<sup>3</sup> Говори  
лы на горн  
ленность ре  
старообрад

ловском областном краеведческом музее еще в 1993 г., произведения невянских иконописцев были в 2001 г. включены в экспозицию Екатеринбургского музея изобразительных искусств. А двумя годами раньше Е.В. Ройзман, издатель вышеназванной монографии, создал в Екатеринбурге частный музей «Невянская икона».

Как известно, «каменному поясу», как называли горнозаводской Урал, суждено было стать оплотом «древлего благочестия». Сюда с конца XVII в., спасаясь от преследований светских властей и официальной церкви, под покровительство местных заводладельцев потянулись с европейской территории России старообрядцы. Индустриальную базу страны закладывали люди, бежавшие от петровских преобразований, те, кто сочетал творческую энергию, деловитость и готовность к «горной огненной работе» с приверженностью к патриархальным устоям жизни. Именно поэтому изобретатели всевозможных усовершенствований, создатели новой промышленности и сопутствующего ей искусства были одновременно ревностными хранителями древнерусских художественных заветов, преодолевших вместе с переселенцами тысячеверстные пространства.

Невянский чугунолитейный и железодобывательный завод — первая горная столица Демидовых — стал центром старообрядческого иконописания на Урале. Здесь обосновывались мастера из различных уголков России. На основе привезенных иконописных подлинников и произведений древнерусской живописи создавались новые иконы, организовывались мастерские, складывались династии изографов, передававшие из поколения в поколение, от отца к сыну, навыки и стилистические приемы темперного письма. Значение старообрядческого художественного центра Невьянск сохранил и тогда, когда в промышленном отношении уступил первенство Екатеринбургу и Нижнему Тагилу. Выполняя разнообразные заказы — от небольших домашних икон до монументальных многоярусных иконостасов, — невянские живописцы заводили мастерские в других поселениях и распространяли свое влияние по всему горнозаводскому краю. Это дало нам в свое время основание обозначить понятием невянской школы уральскую старообрядческую иконопись в целом<sup>3</sup>. Она заметно отлича-

<sup>3</sup> Говорить о существовании иконописной школы на горнозаводском Урале позволяют: обособленность региона; наличие здесь идейных центров старообрядчества и определенного заказчика —

лась от той церковной живописи, которая была ориентирована непосредственно на современное западноевропейское искусство и которую правительство и Святейший Синод культивировали в официальных храмах как Урала, так и всей России.

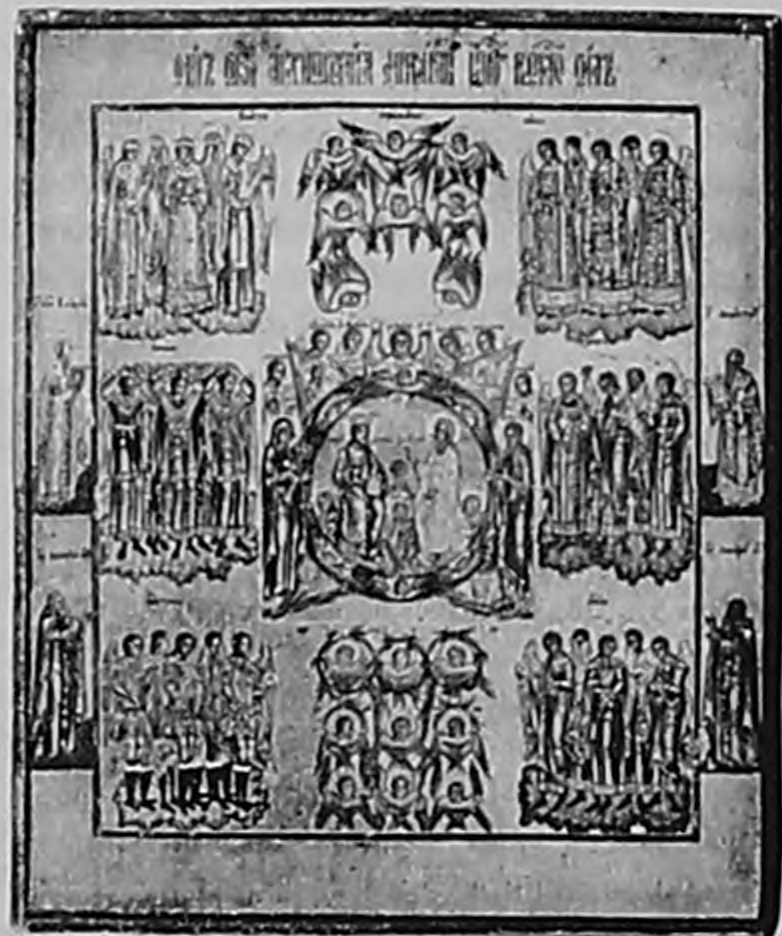
Черты самобытности начали проявляться в невянской иконе, по-видимому, с 1720-х — 30-х гг., когда к раскольникам, ранее переселившимся на Урал из Москвы, Тулы и с Русского Севера, присоединились после «выгонок» старообрядцы с Верхней Волги, Керженца, Ветлуги, из районов, пограничных с Польшей (Ветка и Стародубье). Однако памятников невянской иконописи от этого времени сохранилось очень мало и они требуют дальнейшей атрибуции, о чем будет сказано ниже. Есть основание предположить, что расцвет невянской иконописи, давший возможность говорить о школе, произошел позже, во второй половине XVIII — первой половине XIX столетия. После разгрома в 1760 — 80-х гг. при Екатерине II скитов в Европейской России масштабные силы старообрядчества сосредотачиваются на Урале. Испытывая давление государства и официальной церкви, сталкиваясь с недоброжелательством местных властей, различные согласия, несмотря на все противоречия между ними, не могли не почувствовать своего духовного единства. Сплачивающая роль принадлежала часовенному согласию приемлющих священство старообрядцев-поповцев. Они отстаивали свои принципы жизни, церковный обряд, именно их «тщанием и усердием» стимулировалось на Урале развитие иконописи. Общему подъему культуры края способствовало открытие в 1740-е гг. уральского, а в 1820-е сибирского золота. Золотая лихорадка захватывает и сам Невьянск, окрестности которого стали одним из мест золотодобычи. Появилась возможность широкого культового строительства, в результате чего невянские иконописцы были обеспечены крупными заказами сначала старообрядческой, затем единоверческой, а позже и ортодоксальной церкви.

Мироощущение старообрядчества, его желание противостоять мирской суете и сохранить коллективную целостность проявилось в преобладании в невянской иконе общего над

старообрядческой торгово-промышленной верхушки; своеобразие социальной среды, из которой выходили иконописцы; преемственность в передаче иконописного мастерства, в частности, существование династий; излюбленные иконографические типы, характерные стилистические признаки и приемы темперной техники [Голынец 1985; 1987; 1988; 1995].



Троица Новозаветная и Бесплотные силы. На-лепок. Бумага, рисунок. 23x21 (изобр). 27,8x20,8 (лист). На лицевой стороне чернилами пером надписи и обозначение цветов. На обороте чернилами пером: «Тита Сарафан»; филигрань: 1797; герб Ростовского уезда. Ростовская фабрика Ивана Яковлева. Частное собрание.



Икона «Собор Святого Архистратига Михаила и Утро Бесплотных сил». На полях: справа — св. Медосий и Макарий Желтоводский, слева — св. Власий и св. Моисей Мурин. Начало — середина XIX в. Дерево, левкас, темпера. 35,5x29,7. Екатеринбургский музей изобразительных искусств (ВФ-129; 10984). На доске вязью имя: «... Михайлы...».

индивидуальным, в «обезличенности» лично-го. Имперсональный, отстраненный, с широко поставленными большими, слегка навывкате глазами, с припухшими веками и коротким, прямым, с едва заметной горбинкой носом, полнощекий, с округлым подбородком, волнистой линией чуть улыбающихся губ, с чертами лица, сближенными по вертикали, — таков тип ангельских, молодых мужских и женских персонажей. Образы средовеков и старцев кажутся более индивидуализированными и порой даже ассоциируются с уральскими ревнителями «древлего благочестия», но это достигается лишь благодаря очертаниям причесок, усов и бород, как в иконе «Три святителя» (начало XIX в., Екатеринбургский музей изобразительных искусств), запечатлевшей чрезвычайно популярных в староверческой среде отцов церкви: Иоанна Златоуста с бородой «на два космачика», Василия Великого с клинообразной длинной бородой и Григория Богослова с окладистой, округлой бородой с пробором. Лица же в этой и подобных ей иконах почти одинаковы: большие глаза с опущенными вниз наружными углами, удлинённые верхние веки, отчетливо нижние выглядят укороченными и спря-

ленными, правильные носы, «летающие» морщины лба и тройные складки щек. Однако нельзя не отметить и неповторимые, острые по характеристике экспрессивные образы. В изборожденных морщинами аскетичных лицах Ильи Пророка, Иоанна Предтечи, Николая Чудотворца, апостолов, написанных невянцами с контрастом темного санкиря и вохрения в белизну, ощутимы отголоски драматизма палеологовской живописи. Стереотипность ликов компенсируется динамичностью ракурсов, патетикой жестов, ритмом клубящихся драпировок, которые окутывают фигуры по диагонали, закручиваются и рассыпаются в виде мелких гребешков волн или ниспадают, приумножаясь ритмическими повторами колеблющихся золотых пробелов.

Невянские мастера пользовались при написании икон прорисьями — рисунками-переводами с утвердившихся в Древней Руси канонических композиций. В музеях и частных собраниях Урала сохранилось не менее пяти-сот этих вспомогательных контурных рисунков на бумаге производства главным образом ярославской, ростовской и костромской мануфактур, имеющей филигранный водяной зна-

Знаменщица Вет подлинны

ки с мон готовлен автогра принадле единенн невянск опублик сийскому

<sup>4</sup> В од мечая в не ковские вл тить на тр и Костром ны XVIII счтано и о том, что лишено ос

<sup>5</sup> Свое ник получи основанног Там во втоу лекс бумажи предпринят ни находи Ушакова, И Зубова, знал занца, Федо могоща, Ер 1895—1898



Знаменщик Иван Москалев. Прорись иконы «Троица Ветхозаветная». Сийский иконописный подлинник. Вторая половина XVII в.



Федор Малыганов. Икона «Троица Ветхозаветная». Невьянск. 1824 г. Частное собрание.

ки с монограммами владельцев и временем изготовления<sup>4</sup>. На листах встречаются надписи, автографы мастеров, даты, указания, кому принадлежал иконографический образец. Соединенные вместе прориси могли бы составить невянский иконописный подлинник, подобный опубликованному в XIX в. строгановскому или сийскому<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> В одной из первых публикаций я писала: «Отмечая в невянской школе строгановские и московские влияния, хочется особое внимание обратить на традиции живописи Ярославля, Ростова и Костромы как конца XVII, так и первой половины XVIII столетия» [Голынец 1987, 64]. Так же считаю и ныне, поэтому замечание В.И. Байдина о том, что я отказалась от этой точки зрения, лишено основания [Байдин 2002, 58].

<sup>5</sup> Свое название сийский иконописный подлинник получил от Антониево-Сийского монастыря, основанного в XVI в. на р. Сия в Архангельской губ. Там во второй половине XVII в. был собран комплекс бумажных переводов с икон разного времени и предпринята попытка их систематизации. В собрании находились образцы Прокопия Чирина, Симона Ушакова, Иосифа Владимирова, Федора Евтихьева Зубова, знаменщика Ивана Москалева, Степана Резанца, Федора Усольца, Семена Спиридонова Холмогорца, Ермолая Вологжанина и др. [Покровский 1895—1898].

Н.В. Покровский считал, что в сийском подлиннике сошлись «древнейшее и позднейшее, корень и дерево» христианской иконографии [Покровский 1999, 233]. Подобное можно было бы сказать и о невянских образцах, добавив, что крона дерева разрослась, включив новые ветви: к канонам византийско-русского средневековья, к архаике Севера, к иконографическим компромиссам XVII столетия московской Оружейной палаты и мастеров Поволжья прибавились приметы XVIII — XIX вв. Горнозаводские художники сумели взять то, что было им ближе, ограничились меру европеизма и, оставаясь в пределах иконографического канона, продиктованного церковным преданием, откликнулись на современную действительность, отразили особенности уральского менталитета. Это было под силу только выдающимся творческим индивидуальностям, каковыми оказались представители невянских династий — Богатыревы, Чернобровины, Малыгановы, Анисимовы, Романовы.

В горниле их творчества переплавились разные начала: характерный пример — созданная на основе прориси знаменщика Ивана Москалева (вторая половина XVII в.) из сийского лицевого подлинника икона Федора Малыганова «Троица Ветхозаветная» (1824), которая



убеждает, сколь неоднозначной была интерпретация невянскими иконописцами образцов, попадающих вместе с мигрантами на Урал [Покровский 1895—1898, вып. III, л. 172 (рис. 34); Уральская икона 1998, 168 (№ 132)]. Соединение элементов двух художественных систем — Средневековья и Нового времени, — не лишая лучшие невянские иконы целостности и гармонии, обостряет в них ощущение первоначального взгляда на мир, присущего наивному искусству.

Сохраняясь в иконе в виде графики, выполненной иглой по левкасу (белому грунту) или чеканом по позолоте, графика прорисей органично дополнялась живописью невянских художников. Первое, что обращает на себя внимание даже неискушенного зрителя, — щедрое применение золота. Листовое сусальное золото наносилось на полимент — красно-коричневую краску, которой предварительно покрывался левкас. Полимент придавал золоту насыщенный глубокий тон. благородный металл сказочно обогащался цвечением, гравировкой, черневым узорочьем. Золотая полифония складывалась из контрастов фактур и поверхностей, живописно преломляющих лучи света. Икона становилась их источником. Невьянцы искусно владели секретами ремесла и умели соподчинить друг другу выразительные средства графики, живописи и других материалов.

Колорит невянских икон примечателен сложной цветотональной структурой. Изысканность сочетаний, например, серо-сиреневого и голубого, лилового и горчичного или фиолетового и оливкового в драпировках одежд правильно пропорционированных фигур, особенно в богатыревских иконах, невольно ассоциируется со светской живописью того времени. Обращает внимание в иконах этого же круга классическое, «итальянское» сочетание красного, синего и охряного с золотом. Оттенок цвета варьируется в одном произведении и даже в отдельно взятой фигуре. Богата палитра малахитово-зеленых и лазоревых с нюансами голубовато-зеленых тонов. В произведениях, отвечающих народному вкусу, больше декоративности. Покровный слой олифы облагораживал пестроту, он учитывался мастерами как необходимая составная часть общего звучания.

В одном из краеведческих изданий конца XIX в. приводится перечень красок, которыми пользовались уральские иконописцы. Здесь значатся кармин и киноварь, а в пометах, сде-

ланных мастерами на прорисях, — краплак и бакан. Их сложными сочетаниями и объясняется невянская гамма. В упомянутом перечне названы также отсутствующие в средневековых руководствах для иконописцев минеральные пигменты, промышленное производство которых было освоено уже в XVIII — начале XIX в.: швейнфуртская зелень, кроны зеленый и желтый, берлинская лазурь, покупаемые «в съестных лавках», на Ирбитской и Нижегородской ярмарках. Очевидно, поэтому от невянских икон остается впечатление свежести, новизны [Комаров 1889].

Невянские мастера обнаруживали тенденцию к сохранению и возрождению древних традиций, вплоть до реминисценций краснофонной новгородской иконы. Но всё же именно в фонах, пейзажных и интерьерных, острее сказывались веяния Нового времени: типичный для иконописи переходного периода компромисс между объемным ликом и плоскостным доличным обернулся у невянцев необычностью сочетания стилизованных фигур и ликов с глубиной пространства. В этом отличие невянской иконы от во многом близкой к ней палехской. Достаточно сравнить фантастические палатки и горки-лещадки в палехских иконах с пейзажно-картинными видами и «ренессансными» дворцами в невянских.

Уральские иконописцы, без сомнения, знакомы с лицевыми иллюстрированными Библиями, например, с «Нюрнбергской немецкой Библией» и с изданиями образцов для ювелиров, скульпторов и столяров типа шеститомной «Аугсбургской золотой резьбы». Проводниками европейских вкусов были проживавшие рядом с «кержаками» выходцы с Украины, пленные поляки и шведы, специалисты из Германии, работавшие на горнодобывающих и металлургических предприятиях. Европейским влияниям на невянскую иконопись в процессе ее эволюции способствовали и взаимосвязи между центрами «древлего благочестия», часть которых находилась на католических землях в Польше, Прибалтике, Румынии, а также зарубежные контакты Демидовых и других промышленников. Сложившаяся в глубине России, на границе Европы и Азии, невянская школа, не отступая от византийского канона, синтезировала различные западные влияния.

Невянская икона несет приметы стиля барокко как в допетровском (близком маньеризму), так и послепетровском (включающем элементы рококо) вариантах: пышные золотые кар-

туши, (темно-1 ставле тяжело вающи туры и вьющи терны тика од лообраз ния шиу выража ниво экт в невя тилетий ми «вто чуть ли невянс судьбах

Буду невянс логичес искусств внес в с XVIII — ется ста мастера для нове ни знам Л.И. Ра ставляв ского ор боты (пе ластной ский муз ритм арх лей подч писи, пр ям пропо ризонтал текстурны руются, г ротондал контурам невековы иконы, и можно н: объемной впрочем, лись анти нерусским которые в ма. Послед рообрядче резко отли

туши, обрамляющие золотые же надписи на темно-красных фонах; вычурные троны, «составленные» из выгнуто-вогнутых завитков; тяжеловесные узорчатые драпировки, открывающие перспективные сокращения архитектуры и фигур дальних планов; беспокойные, выходящие линии облаков и горизонтов. Характерны также сложная полихромная орнаментика одежд с часто встречающимися колоколообразным цветком и рогом изобилия, сочетания широкки и глассирования. Стиль барокко, выражающий свойственное народному сознанию экспрессивное восприятие мира, нарастает в невянской иконе вплоть до первых десятилетий XIX в. и, подкрепленный тенденциями «второго барокко» 1840-х гг., сохраняется чуть ли не до конца столетия. Таким образом, невянская школа обогащает наши знания о судьбах барокко в России.

Будучи типологически связана с барокко, невянская школа периода ее расцвета хронологически совпадает с развитием в русском искусстве классицизма, который, несомненно, внес в ее стилистику свою долю. На рубеже XVIII — XIX вв. в архитектуре Урала начинается становление классицизма, и невянские мастера этого времени пишут заказные иконы для новых интерьеров. Так, иконостас молельни знаменитого екатеринбургского дворца Л.И. Расторгуева — П.Я. Харитоновна, представлявший собою ампирный портик коринфского ордера, заполняли иконы невянской работы (первая четверть XIX в.; Свердловский областной краеведческий музей, Екатеринбургский музей изобразительных искусств). Ясный ритм архитектурных вертикалей и горизонталей подчинил себе барочную динамику живописи, продиктовал созвучные интерколумниям пропорции иконных досок (двухчастные горизонтальные праздники). Со временем архитектурные фоны в самих иконах классицизируются, приобретают сходство с интерьерами ротондальных храмов, закрепляются четкими контурами. Классицизм, наложившись на средневековый канон, проявил линейную основу иконы, изобразительные средства которой можно назвать графической пластикой или объемной графикой. В невянской иконе, как, впрочем, и во всей иконописи XIX в., сомкнулись античные традиции, воспринятые древнерусским искусством через Византию, с теми, которые возрождались в искусстве классицизма. Последние, безусловно, допускались в старообрядческую икону очень ограниченно, что резко отличало ее от икон, выполняемых в тех-

нике масляной живописи воспитанниками Санкт-Петербургской Академии художеств, их учениками и последователями.

Захватили невянскую икону и веяния романтизма. О них говорят и золотые небеса, под светящимся «божественным сфумато» которых развиваются события евангельской истории: поклонение волхвов; искушение Иосифа, которое происходит в саду у заросших вьющейся зеленью туфовых руин, напоминающих о бренности земной жизни; омовение младенца, совершающееся в уютной пещерке, похожей на сложенные из камня искусственные гроты. Романтичны виды естественной природы — долины с пасущимися у рек стадами, обрывы скал со свисающими корнями и травами, рукотворные парки, огражденные стройными решетками и вазонами на столбах. Романтизм нашел почву в драматическом мировосприятии, «религиозном пессимизме» старообрядцев, ощущавших себя изгнанниками церкви и государства [Рябушинский 1994, 83]. Яркий пример — икона Богатыревых «Рождество Христово» (1830-е гг. (?); Свердловский областной краеведческий музей), в которой главное событие сопровождается сценами, акцентирующими чувство тревоги, страха на грани жизни и смерти, ожидания погони, жестокой расправы. Романтически возвышен в богатыревской иконе образ не сгоревшего в огне борца за истинную веру Льва Катанского, патрона одного из лидеров и «распространителей раскола» Льва Расторгуева. Святитель словно парит в великолепном парчовом одеянии над холмами позёма. Фигура подвижника таинственно материализуется в светло-зеленой отраженной листовым золотом атмосфере (1819; Свердловский областной краеведческий музей).

Четких формальных признаков романтизм в иконе не имел и растворялся в стилистике барокко, однако способствовал начавшемуся еще в XVII в. переосмыслению иконного пространства, разделенного на средник и клейма, в развернутую на плоскости грандиозную панораму. Невьянцы любили изображать в пространстве шествия, например, «Перенесение мощей Николая Чудотворца из Мир в Барри» или «Перенесение мощей Иоанна Златоуста из Коман в Царьград», где можно было блеснуть мастерством, показав разномасштабные дали и укрупненные первые планы, угловые точки зрения на архитектурные постройки с выходящими из под арок толпами. Выразительна увиденная с птичьего полета панорама Невской битвы, запечатленная в иконе Ивана (?) Бога-



тырева «Александр Невский» (начало XIX в.; Екатеринбургский музей изобразительных искусств). Тщательно выписаны миниатюрные войска — кони, копья, плащи и шлемы; сражающиеся на мечах (в житии Александра Невского — на копьях) князь новгородский и шведский воевода Биргер. На дальнем плане изображены плывущие по речному простору на корабле святые Борис и Глеб: явившись в необыкновенном видении морскому дозорному, «старейшине земли Ижорской» Пелгусию, они предсказывают победу Александру. Монументальная фигура уже не реального князя, а канонизированного преподобного (Феодора), возвышается до ирреальных заоблачных сфер, где ему покровительствуют Иисус Христос и ангел. В этой иконе начала XIX в. есть все основания видеть аллегорию событий 1812 года. Вспомним, что Александр Невский был патроном императора Александра I, относившегося к старообрядцам значительно терпимее, нежели его предшественники; общавшегося с их старшинами во время посещения Урала в 1824 г. и даже, по рассказам, ценившего их иконопись<sup>4</sup>.

Широко известен факт, произошедший за некоторое время до создания богатыревской иконы: в 1800 г. Бонапарт, захватив Баварию, был пленен картиной художника немецкого Возрождения Альбрехта Альддорфера «Битва Александра Македонского с Дарием» (1529) и похитил ее из мюнхенской Старой Пинакотеки. Будь уже в то время Александр I императором России, возможно, Наполеон воздержался бы от этого поступка: картина, изображающая победу античного полководца, соименного русскому императору, словно предвещала будущее поражение Наполеона. По немецким гравюрам, имевшим хождение на Урале, Богатыревы могли составить представление о композиции Альддорфера и близких к нему художников. Во всяком случае, икона уральского мастера и полотно прославленного немецкого живописца перекликаются между собой космичностью театра военных действий, романтизмом восприятия природы и даже рисунком архитектурных сооружений.

Нельзя не отметить в невянских иконах местные уральские реалии, оказавшиеся со-

<sup>4</sup> Упоминания об этом содержались в архиве С.Д. Нечаева: «Один из них (иконописцев Богатыревых. — Г.Г.) имел счастье поднести своей работы икону Казанской Божьей Матери покойному Государю и удостоился в награду получить золотые часы. <...> Они теперь уверяют, что Государь отменно любил древнее письмо» [Нечаев 1894, 219].

звучными многим мотивам, пришедшим еще в XVII столетии в русскую иконографию из западных лицевых Библий и эстампов. В горизонтальной монументальной иконе начала XIX в. «Рождество Богоматери» (Челябинская областная картинная галерея) сюжет развивается в анфиладах колонн, ассоциирующихся с ампириными интерьерами уральских дворцов. В иконе того же времени «Троица Ветхозаветная» иконописцев Богатыревых (Свердловский областной краеведческий музей) ангелы представили Аврааму в живописном английском парке перед богатым особняком с мансардой, намекающим на среду обитания заводчиков и начальников рудников. Берега Иордана напоминают всхолмленные берега Нейвы, словно увиденные с ярусов наклонной Невьянской башни, чей силуэт угадывается в изображениях маленьких городков на дальних планах. И «богатыревский Иордан», и «уральские увалы Палестины», и «невьянские башенные контуры» святых городов являют попытку приобщить свой край к Священной Истории через образы мирового искусства.

Появляется характерный уральский ландшафт с обыгрыванием горок-лещадок как выходов горных пород («каменных палаток»), поросших хвойными деревьями. «Ярче всего новшества невянской иконы проявились в стихии пейзажа, который здесь становится именно стихией в полном смысле слова. Природа, сохраняя общую вертикальную структуру средневековых "лещадок", оживает корешками и молодой порослью. Поразительнее же всего художественная минералогия лучших икон: быть может, никогда еще в византийской традиции земля — в ее статусах почвы или камня — не трактовалась столь экспрессивно и красочно, столь во всех смыслах органично. Икона тем самым входила в прочный контакт с местным ландшафтом». Таков меткий «взгляд со стороны» известного московского исследователя зарубежного искусства М.Н. Соколова<sup>7</sup>. Для изображения почвы применена коричнево-зелено-голубая трехцветка, а камни и скалы наведены фиолетово-сиренево-серым, что создает впечатление некоторого натуроподобия.

<sup>7</sup> Из письма М.Н. Соколова автору (1998, март). Столь естественная для населения горнозаводского Урала любовь к минералогии нашла и более откровенное, наивное отражение в иконе второй половины XIX в., уже не невянской, а скорее академической (в частности, в работах А.К. Денисова-Уральского, включавшего в пейзажные фоны икон реальные уральские самоцветы).

Од  
ские те  
тиной.  
му см  
ругут  
се гла  
средн  
внешн  
лотам  
двмст  
неры  
объеми  
сущно  
Стили  
дась к  
характ  
бой, в  
стихия  
тальны  
исполн  
тыже  
бытна  
ловност  
Опа  
основ  
ских оч  
ного вр  
своей си  
ных ми  
дожник  
или зав  
других  
нить три  
точную  
внешн  
ных кра  
пестрой  
ности гу  
невьянс  
ние на в  
распрост  
в Сибир  
Мир  
ташлось  
его фант  
кние офи  
жские. Э  
своей ико  
сторону  
вещи, о  
ды уральс  
ни. С 183  
своей ико  
трудность  
невьянска  
произведе

Однако ни романтические, ни реалистические тенденции все-таки не делают икону картиной, поскольку подчиняются догматическому смыслу. При этом невяньские мастера берегут плоскостность композиции, «удерживая» ее гладким листовым золочением полей и неба средника, нимбами, шрифтами надписей. И хотя внешние признаки невяньского письма по золотым фонам, изощренная техника говорят о заимствовании «фряжской» (итальянской) манеры с ее приближениями к трехмерному, объемному изображению, наши мастера, в сущности, давали лишь подобие «живства». Стилизация светотени в личном письме сводилась к графическим линиям и пятнам, наиболее характерным на подбородке, над верхней губой, в рисунке глаз. Такое письмо было свойственно, прежде всего, обобщенным, монументальным образам. Противоположная манера исполнения объемных ликов мягкими плавными также известна невяньцам, но она менее самобытна и скорее приводит к разрушению условности религиозного образа.

Опираясь на общие древнерусские основы, иконопись различных старообрядческих очагов под воздействием импульсов Нового времени и местного уклада приобретала свои самобытные черты. В результате сложных миграционных процессов уральские художники впитывали и творчески перерабатывали завоевания старообрядческой иконописи других регионов России. Они не могли не оценить графику отточенных линий Выга, «платочную» (цветочную) орнаментику и гамму вишневых, небесно-голубых и крапивно-зеленых красок ветковских мастеров, сочетания пестрой раскрашенности и событийной жанровости гуслицкой иконописи. В свою очередь, невяньская школа оказывала обратное влияние на вышеназванные центры и одновременно распространяла свое воздействие на восток — в Сибирь и на Алтай.

Мироощущение старообрядчества не оставалось неизменным. Вспышки раскольничьего фанатизма постепенно угасали, росло влияние официальной церкви и светских начал жизни. Это не могло не сказаться на невяньской иконе, которая стала эволюционировать в сторону декоративного искусства, роскошной вещи, олицетворяющей баснословные капиталы уральской торгово-промышленной буржуазии. С 1830-х гг. золото применялось в невяньской иконе столь обильно, что начинало затруднять восприятие живописи. Тем не менее невяньские мастера создавали значительные произведения и во второй половине XIX в. Это

касается, в частности, династии Чернобровиных, которые перешли в единоверие и после запрещения в 1845 г. раскольничьей живописи работали для ортодоксальной церкви, демонстрируя высокое мастерство и стилевые признаки школы. Так, Иван Чернобровин в 1863 г. «подписал» один из трех иконостасов (Сретенский) для Никольского храма, построенного в д. Быньги под Невьянском еще в конце XVIII в. Развитию невяньского иконописания способствовало постепенное изменение политики царского правительства в отношении старообрядцев, что выразилось, например, в императорском указе 1883 г., вновь официально разрешившем им заниматься своим промыслом.

Нам уже приходилось писать о том, что невяньская иконопись, обслуживавшая различные социальные слои, — явление неоднородное, что в ней существовало, например, архаизирующее направление, связанное с потребностью самых строгих ревнителей старой веры, живших в лесных скитах и монастырях. Но наиболее полно признаки школы выражала все-таки икона, выполнявшаяся по заказам уральской торгово-промышленной верхушки, икона круга Богатыревых и близких к ним мастеров. Их творчество — концентрированное выражение школы: здесь экспрессия народного чувства слита с утонченностью мастерства.

Зафиксированные в прорисях признаки невяньская иконопись пыталась сохранить вплоть до начала XX столетия. Однако они тиражировались всё более механически и не могли не ослабевать. Целостность сменялась эклектикой, аскетический идеал — сентиментальной красотой. Сокращалось количество заказов: «В прежнее время промысел находился в сравнительно цветущем состоянии, иконописных мастерских насчитывалось до десятка, теперь же заказы настолько уменьшились, что и в трех мастерских сидят иногда без работы», — сообщалось в краеведческом издании [Комаров 1889].

Старообрядцы многое сделали для сохранения в отечественном искусстве православной древнерусской традиции. В то время, когда ортодоксальная церковь предпочитала академическую живопись, общины «древлего благочестия», опираясь на собственные капиталы, обеспечивали своих иконописцев разнообразной работой и поддерживали в них творческое начало. Но на рубеже XIX — XX столетий, когда в силу различных идеологических и эстетических причин традиции Древней Руси оказались широко востребованы, старообрядческие мастера остались в тени иконописцев Па-



леха, Мстеры и Холуя, всегда лояльных к государству, его церкви и ставших исполнителями их заказов. Невьянская школа уходила в прошлое. Уходила не бесследно. На протяжении своего развития она оказала заметное влияние на фольклорную икону, дольше не расстратившую творческий потенциал, на местную книжную миниатюру, на роспись по дереву и металлу, на всю художественную культуру Урала.

Сегодня перед исследователями невянской иконы стоят разнообразные задачи: датировка и определение авторства<sup>8</sup>; уточнение в целом иконографии невянской школы, которая, опираясь на византийскую и древнерусскую иконографическую традиции, имеет и свои живые особенности, лишь частично, в деталях, отмеченные нами выше. Знание их даст возможность увидеть в кажущихся «иконографических ошибках» невянских мастеров творческое развитие церковного предания, почувствовать сокровенные переживания ревнителей старой веры в конкретной исторической ситуации Нового времени. Далее возникают еще более сложные проблемы: опыт стилистического анализа, накопленный отечественным искусствоведением XX в., должен органично слиться с богословской мыслью, что позволит раскрыть поэтику невянской иконы, столь необычно соединившей в себе горнее и долнее, страстную проповедь и сосредоточенную молитву.

### Литература

Байдин 2002 — Байдин В.И. Заметки об иконописцах-старообрядцах на горных заводах Урала в первой половине — середине XVIII в.: новые имена и новое об известных мастерах // Вестник музея «Невянская икона». Вып. 1. Екатеринбург, 2002. С. 58—81.

Вздорнов 1999 — Вздорнов Г.И. Невьянская икона // Вопросы искусствознания. 1999. № 1. С. 603—606.

Голынец 1985 — Голынец Г.В. Экспертиза произведений изобразительного искусства в следственной практике // Судебно-экспертное исследо-

<sup>8</sup> Так, необходимы дополнительные подтверждения правильности датировок, возникающих в результате прочтения плохо сохранившихся надписей на полях икон. Именно эти надписи могут быть одной из причин неточностей. О работе на старых досках, о сознательной стилизации под древние образцы особенно популярной в старообрядческой среде в XIX в. «греческой иконы Италии», то есть поздневизантийской иконы, неоднократно писали историки искусства.

вание человека и его деятельности: Межвуз. сб. науч. тр. Свердловск, 1985. С. 91—94.

Голынец 1987 — Голынец Г.В. К истории уральской иконописи XVIII — XIX веков: Невьянская школа // Искусство. 1987. № 12. С. 61—68.

Голынец 1988 — Голынец Г.В. Невьянская иконописная школа второй половины XVIII — XIX в. и ее стилистические особенности // Из истории художественной культуры Урала: Сб. науч. тр. Свердловск, 1988. С. 31—44.

Голынец 1995 — Голынец Г.В. Уральская икона // Сезоны: Хроника российской художественной жизни. М., 1995. С. 74—85.

Киселев 1998 — Киселев М.Ф. Невьянская икона // Урал. 1998. № 2—4. С. 182—183.

Комаров 1889 — Комаров А.В. Иконописный промысел // Промыслы Екатеринбургского уезда Пермской губернии / Под ред. П.Н. Зверева. Екатеринбург, 1889. С. 113—115.

Красилин 2002а — Красилин М. Русская икона XVIII — начала XX в. // История иконописи: Истоки, традиции, современность. VI — XX века. М., 2002. С. 209—230.

Красилин 2002б — Красилин М. Непопулярные иконы // Искусство. 2002. № 1. С. 55—59.

Невянская икона 1997 — Невьянская икона / Науч. ред. и авт. обзор. ст. Г.В. Голынец. Авторы статей В.И. Байдин, Н.А. Гончарова, О.П. Губкин. Авторы аннотаций О.И. Бызов, О.М. Власова, Н.А. Гончарова, Г.И. Пантелеева, Л.Д. и Ю.М. Рязановы. Екатеринбург, 1997.

Нечаев 1894 — Нечаев С.Д. Исследования о Пермском расколе в начале царствования Императора Николая I. М., 1894.

Очерки 2001 — Очерки истории культуры и быта старого Невьянска: Люди, памятники, документы. Екатеринбург, 2001.

Покровский 1895—1898 — Покровский Н.В. Памятники древней письменности: Сийский иконописный подлинник. СПб., 1895—1898. Вып. I—IV.

Покровский 1999 — Покровский Н.В. Очерки памятников христианского искусства. СПб., 1999.

Рябушинский 1994 — Рябушинский В.П. Старообрядчество и русское религиозное чувство. М., 1994.

Сибирская икона 1999 — Сибирская икона. Омск, 1999.

Соколов 1999 — Соколов М.Н. Невьянская икона // Пинакотека. 1999. № 8—9. С. 54.

Старый Невьянский завод 2001 — Старый Невьянский завод. Екатеринбург, 2001.

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 XX в. Екатеринбург, 1998.