

УДК 008

## **НАРОДНАЯ ИКОНА КАК ОБЪЕКТ ИЗУЧЕНИЯ В МУЗЕЕ ИСТОРИИ ПРАВОСЛАВИЯ НА ЗЕМЛЕ КУЗНЕЦКОЙ**

*Алексеева Л. С.*, аспирантка, Кемеровский государственный университет культуры и искусств, заведующая Музеем истории православия на земле Кузнецкой, религиозная организация «Кемеровская епархия Русской православной церкви (Московский патриархат)» (г. Кемерово). E-mail: [alekslora@rambler.ru](mailto:alekslora@rambler.ru)

*Оленич Л. В.*, доцент кафедры теории и истории искусства, Кемеровский государственный университет культуры и искусств, искусствовед, член Союза художников России (г. Кемерово). E-mail: [olenich\\_l@mail.ru](mailto:olenich_l@mail.ru)

Музеи – одна из ключевых структур в деле развития общества. Они не только собирают и хранят музейные предметы, но также занимаются их изучением и презентацией. Эту же цель преследуют и создаваемые и воссоздаваемые церковные музеи. На примере иконного фонда епархиального Музея истории православия на земле Кузнецкой в статье рассмотрены и проанализированы произведения, в которых ясно проявляются черты этнокультурных изобразительных традиций.

**Ключевые слова:** церковный музей, экспозиция, научно-исследовательская деятельность музея, народная икона, красота, традиция, роскошь, канон.

## FOLK ICON AS AN OBJECT OF STUDY AT KUZNETSK LAND ORTHODOX CHURCH HISTORY MUSEUM

*Alekseeva L. S.*, Post-graduate Student, Kemerovo State University of Culture and Arts, Head of Museum of History of Orthodoxy in Kuznetsk Land, Religious Organization “Kemerovo Diocese of the Russian Orthodox Church (Moscow Patriarchate)” (Kemerovo). E-mail: alekslora@rambler.ru

*Olenich L. V.*, Docent of Chair of Theory and History of Art, Kemerovo State University Culture and Arts, Art Critic, Member of Union of Artists of Russia (Kemerovo). E-mail: olenich\_1@mail.ru

Revival of the Russian Orthodox Church revived the activity of study and preservation of spiritual and cultural values of Orthodoxy when dioceses, churches and monasteries reopened church museums. Network expands with ecclesiastical museums in Western Siberia. Kuznetsk Land Orthodox Church History Museum is among them.

The current situation puts all the museums to be more actively involved in the solution of socio-cultural issues in their regions. Incorporating into dioceses' missionary work, museums rely on pre-revolutionary spiritual heritage. The example of Kuznetsk Land Orthodox Church History Museum presented typological research activities museums of South-Western Siberia.

In this paper, on the example of the fund collection, the diocesan museum presents art and cultural analysis of the 17th century icon “The Nativity of the Virgin” and works relating to the New Era “The Assumption of the Virgin” and bilateral banners of nuns of Dionysia.

To summarize, the authors come to the conclusion that systematic research of the diocesan museum allows you to explore the tradition of icon painting, including iconographic features of folk icon.

**Keywords:** church museum, exhibition, research and development activities of the museum, beauty, canon, folk icon, tradition, luxury.

Середина 80-х годов XX столетия стала переломным моментом в существовании Русской православной церкви. Глубокие перемены, происходящие в стране, коснулись не только государственно-экономической жизни общества, но и его идеологии. Благодаря закону «О свободе совести и о религиозных объединениях» Русская православная церковь, наряду с другими общественными организациями, получила возможность участвовать в социальной жизни. С возрождением Русской православной церкви восстанавливается и целое направление научной деятельности по изучению и сохранению духовных и культурных ценностей православия. При многих епархиях, храмах и монастырях вновь открываются церковные музеи.

Сеть церковных музеев расширяется и на территории Западной Сибири. В их числе и Музей истории православия на земле Кузнецкой, образованный 3 ноября 2010 года по инициативе епископа Кемеровского и Новокузнецкого Аристарха (Смирнова). Этот музей появился позднее других учреждений такого типа на территории Сибири.

Необходимость создания Музея истории православия на земле Кузнецкой была вызвана тем,

что на территории Кемеровской и Новокузнецкой епархии сохранилось определенное количество материалов, которые имели бесспорное историко-культурное значение. И до образования музея, и в настоящее время предметы поступают на хранение, как правило, в качестве даров, как от священнослужителей, так и от прихожан храмов. И все они являются свидетельствами, памятниками тех или иных периодов культурно-религиозной жизни в Кузбассе. При условии их систематизации и размещения в экспозиции это может выполнять репрезентативные функции, отражая самые главные события в становлении церковной жизни на карте региона. Образцом для создаваемого музея послужил Церковно-археологический музей имени Святейшего Патриарха Московского и всея Руси Алексия II при **Московской православной** духовной академии, основанный в 1814 году и воссозданный в 1948 году [27].

Начальным этапом комплектования музейных фондов Кемеровской епархии стал процесс классификации стихийно образовавшегося массива материалов различного характера: от архивных источников до произведений искусства. Все это распределяется по основным разделам,

которые состоят из архивных документов (отчетов благочиния, наградных писем, приказов, рапортов, периодики и т. п.), старопечатных книг и богослужебных изданий Нового времени, предметов церковной и бытовой утвари, священнических облачений, видео- и аудиоматериалов. Значительную группу артефактов музейной коллекции составляют произведения изобразительного и декоративно-прикладного искусства: это иконы, медное литье, деревянная скульптура, полотна светских живописцев.

Сравнение этой коллекции с фондами других церковных музеев на территории юга Западной Сибири позволяет говорить о довольно типичном наборе ее разделов. И в более широком смысле тоже можно говорить об аналогичных проявлениях деятельности сибирских музеев. И в Музее истории православия на Алтае (г. Барнаул), и в Музее истории Новосибирской епархии (г. Новосибирск), и в Церковно-историческом музее при Томской духовной семинарии (г. Томск) вместе с комплектованием, учетом, сохранением и экспонированием памятников ведется широкая работа по сбережению, изучению духовного наследия и просвещению общества. Этим определяются и основные векторы научно-исследовательской деятельности.

Современная ситуация ставит музеи перед необходимостью все активнее включаться в решение социально-культурных проблем своих регионов. Встраиваясь в миссионерскую, образовательную, информационную работу епархий, музеи увеличивают сферу своих контактов, сплаывая дореволюционный опыт и новые формы коммуникации с населением. Здесь очень важны разные способы взаимодействия со светскими структурами. Церковные музеи активно сотрудничают с вузами и культурными учреждениями регионов. Так, например, в Томске в рамках празднования Дня славянской письменности и культуры памяти святых первоучителей Кирилла и Мефодия состоялся форум «Православное наследие как источник духовного и общественного развития России», одна из секций которого была посвящена вопросам музейной педагогики в стенах музея Томской духовной семинарии.

Такая же социальная открытость характерна и для Музея истории православия на Алтае, действующего на базе Барнаульской духовной

семинарии. Однако здесь научная деятельность больше направлена на анализ и изучение существующей музейной коллекции, в первую очередь исследуются иконописные традиции, в том числе иконографические особенности народной иконы [11, 12].

В процессе научно-исследовательской деятельности Музея истории православия на земле Кузнецкой тоже обозначились собственные подходы к изучаемым объектам: привлечение широкого культурно-исторического контекста, особое внимание к местным краеведческим изысканиям, взаимодействие со светской методологией в познании тех или иных явлений церковной жизни.

Исходя из этого при построении уже первой экспозиции «Патриархи в Кузбассе» специалистами музея были изучены и отобраны те материалы, в которых соединяются общецерковные события с местным процессом епархиального существования. При разработке тематико-экспозиционного плана и построения выставки использованы материалы епархиального музея, архива Московской патриархии (г. Москва), администрации Кемеровской области, Кемеровского областного краеведческого музея, архива Кемеровского епархиального управления, личных архивов церковнослужителей. Научной основой данной выставки стали публикации кемеровских и новокузнецких ученых (Адаменко А. М., Горбатов А. В., Быкасова Л. В., Тресвяцкий Л. А., Шадрин и др.). Открытие выставки «Патриархи в Кузбассе» состоялось 24 апреля 2011 года.

Особенным аспектом деятельности музея стал долговременный проект с Межрегиональным общественным фондом «Фонд Святого Всехвального апостола Андрея Первозванного» (г. Москва). Под патронажем данной организации существует Собрание русских икон – одна из крупнейших частных коллекций, которая насчитывает более 600 икон и предметов церковного декоративно-прикладного искусства. Данное собрание на несколько лет предоставило Музею истории православия на земле Кузнецкой передвижную выставку шедевров древнерусской иконописи, выполненных в различных стилях и техниках. Эта выставка создана с той целью, чтобы музейный посетитель мог ознакомиться с иконографическим репертуаром русской иконы Средневековья и Нового времени.

В состав экспозиции вошли иконы начала XVI – рубежа XIX–XX веков высокого художественного качества. Это позволяет соотносить материалы из собственных фондов епархиального музея с передвижной экспозицией и вырабатывать более точные критерии художественно-эстетической оценки. В таком случае объектом изучения становятся и свои, и привозные иконы. В музейном собрании в разделе «Иконный фонд» количественно преобладают те образы, которые можно отнести к «народной иконе». Рассмотрение художественно-культурных и иконографических особенностей образов, относящихся к «народной иконе», представленных в экспозиции кемеровского епархиального музея, является целью данной публикации.

Народная икона как явление была открыта собирателями и учеными сравнительно недавно. Появление и развитие иконописания на территории Западной Сибири рассмотрено в трудах Н. Г. Велижаниной «О своеобразии иконописи Западной Сибири» [7], «К истории иконописания в Западной Сибири» [8]; И. А. Мануйловой «Истоки формирования и основные особенности сибирской иконы» [15]; И. А. Евтихеевой «Чудотворные иконы Томской епархии» [10], а также исследователями М. Н. Софроновой, Т. А. Бычковой, Т. В. Прохоровой, Н. П. Железниковой и др.

В свет выходят альбомы-альманахи, посвященные изучению иконы: «Иркутские иконы: каталог», «Невьянская икона» (вступ. ст.: Г. В. Гольнец, Н. А. Гончарова, М. П. Боровик, О. П. Губкин) [18], «Сибирская икона» (вступ. ст.: Н. Д. Зольникова, Н. Г. Велижанина, Н. В. Казаринова и др.) [26].

Самая репрезентативная из всероссийских выставок народной иконы состоялась летом 2012 года в галерее З. Церетели АХ и вызвала большой интерес публики, собрав вокруг себя целый ряд экспертно-научных высказываний и журналистских мнений. Это должно стимулировать дальнейшую систематизацию пока еще разрозненных представлений о границах такого объекта изучения, его атрибутивных признаках.

Чаще всего народная икона сводится к примитиву, к крестьянским или местным городским традициям, но есть и другие явления, которые тоже имеют общие с ней типологические признаки. Из теоретической неопределенности выстраивается известный перечень сближаемых

понятий, на самом деле не симметричных друг другу: бесхитrostное искусство, примитив, провинциальная икона, крестьянская икона, самодеятельное иконописание и т. п. Разнородность этих терминов ясно просматривается в принадлежности одних из них к формальным, а других – к социокультурным характеристикам иконы. Поскольку речь идет о сложном, гетерогенном феномене в искусстве, то для полноты понимания надо объединять разные подходы к нему.

В анализе иконы, как правило, сначала выделяются ее пластические свойства: лаконичность композиции, простота и ограниченность живописной гаммы, плоскостность, силуэтность изображения, его схематизм, пиктографичность. С этим современные исследователи нередко сочетают и указание на социальную принадлежность заказчика и исполнителя (изографа). Например, Е. В. Ройзман, коллекционер, предоставивший свои иконы для упомянутой выставки, пишет о «крестьянских художниках-самоучках» как о типичных авторах народных икон, заказанных селянами [23].

С таким набором формальных и социокультурных признаков в описании феномена народной иконы можно согласиться, но это обязательно нужно дополнить рассмотрением богословско-эстетических аспектов иконописания. И здесь нельзя ограничиться обычным цитированием сочинения Павла Алеппского о том, как москвиты привязаны к иконам: они даже не смотрят на красоту изображения и на мастерство живописи, считая все иконы красивыми. В сущности этому вторит и мнение Е. Савкиной, которая утверждает, что искусство иконы «безотносительно к художественному качеству... служило в истории объединяющим элементом того, что было разрознено не только социально и политически, но и национально. Критерий его был один, и в нем вероучительная сторона не отделялась от эстетической... богословской» [24]. В этом наблюдении показана только самая внешняя сторона явления.

На самом деле объединяющим началом в православной жизни был канон, доминирующий в культурном сознании. Как пишет В. В. Василик, «термин канон парадигматическим и дидактическим значением... отчасти соотносился с понятием “образ”. <...> В чем-то канон можно сравнить с печатью, запечатлевшейся в сердце и уме верующего» [5]. Категория красоты – неотъемлемый

компонент канонического мировидения. Как осознанный, самостоятельный принцип изображения она была присуща и народному иконописанию, с нею связаны способы выражения вероучительных смыслов иконы. Через красоту осуществляется соборное предназначение иконопочитания, ведь она обращена ко всем, соприродна людям. Богословская эстетика уже на ранних этапах истории святоотеческой мысли наделяет красоту универсальным значением. В сочинениях Дионисия Ареопагита Красота, как и Добро, и Любовь, а также Свет, – божественные атрибуты, неотделимые друг от друга. «Из Добра все возникло и существует, будучи выведено из совершенной Причины, и именно в нем все создано... и в Него все возвращается как в свой для каждого предел. <...> Умственным Светом называется превосходящее всякий свет Добро... все надмирные, около мира и в мире пребывающие умы от своей полноты просвещающее... обновляющее... всех собою охватывая, объемлющее... все умственное и разумное собирающее и сочетающее. <...> Это добро воспевается... и как Прекрасное, и как Красота, и как Любовь... и другими... благолепными применяемыми к Богу наименованиями... Прекрасное и Красота не должны различаться в Их все соединяющей Причине. <...> Сверхсущественное Прекрасное называется Красотой потому, что от Него сообщается собственное для каждого очарование всему существу, и потому, что Оно – Причина благоустроения и изящества всего и... потому Оно всех к Себе привлекает, отчего и называется красотой; и потому что Оно все во всем сводит в тождество» [9].

Разумеется, в отличие от просвещенных, придворных изографов, народные мастера не погружались в богословские тексты, но они жили в атмосфере канонической культуры и проникались общностью ее смыслов. Канон – это модель бытия, единая для всех христиан картина мира. Отсюда и понимание красоты, происходящее от единого церковного корня, но по-разному преломляемое в формах элитарного и народного иконописания. Общим для того и другого свойством красоты является роскошь. Но, конечно, в элитарной среде такое свойство проявлялось наиболее полно. Очень убедительно это показано еще в одном иностранном высказывании об эстетических пристрастиях в столичной жизни средневековой Руси: «Царь Иван регулярно устраивал

пиры для сотен и даже тысяч гостей. Он был любителем ярких зрелищ... В огромных палатах, своды которых опирались на разукрашенные многоцветными орнаментами пилоны, ставились столы длинными рядами... <...> Длинные скамьи, на которых сидели приглашенные, покрывали парчовыми тканями и бархатом, а иногда по воле Государя гостей обряжали в расшитые золотом длинные кафтаны и охобни, отороченные горностаем. Царь Иван восседал на высоком резном троне, украшенном жемчугами и бриллиантами. Трон опирался на резные львиные лапы, а на его спинке был изображен позолоченный двуглавый орел с распростертыми крыльями. На стене висело множество икон» [14]. В этом свидетельстве английского путешественника Ченслера высказано крайнее удивление избыточностью форм придворного быта на Руси. Иностранцы не видели в этом ничего другого, чем царскую прихоть. К XVI веку уже сформировалась разница между западноевропейскими и древнерусскими эстетическими установками. Европа ориентировалась на позднеренессансное понимание красоты, в котором возобладало дискурсивное начало: красиво то, что выверено и воплощено художником. А Русь еще сохраняла преемственность с византийской концепцией «умонепостижимой» Красоты и сакрализацией роскошно-прекрасного. Одним из первых заметил эту особенность восточнохристианского эстетического сознания Н. Н. Пунин: «Византия, понятая как проблема красочности и как отстоявшийся синтез духа... через века давляет нам <...> Роскошь, вот слово, которое мы употребляем часто в пошловатом или слишком надменном значении. <...> В бесчисленных рядах наших ощущений есть ощущение, не разложимое ни на какие элементы, возбуждаемое только объектами известного порядка и, в то же время, заливающее наше сознание иногда с силой, не меньшей, чем любовь? Каким именем можно было бы определить тот острый и волнующий восторг, который охватывает, повергая в меланхолическую тревогу, во что-то темное и горячее, во что-то мистическое и алчное всякий раз, как мы созерцаем роскошь: золото, драгоценные камни, пурпур и порфир, объекты столь отличные от творчества выработанных предметов? <...> Мы не можем забыть наследия, так осторожно принятого <...> Иоанном III, и, склоняясь долу перед магией Европы, помним, как нас то-

мила магия более величественная. <...> Гордые своим «варварством» и далекие от экзотических свечений Парижа, ищем мы Возрождения Византии. Роскошь ее жизни и великолепие ее искусства разрывают наш долгий и глубокий сон. <...> Народ, привыкший к этой горячей и сверкающей жизни, выносил искусство, столь отличное яркостью своих форм от мраморов Эллады и ... росписей Помпейских домов. Сама идея мозаики, может быть, действительно возникающая из «идеи» драгоценного камня, действовала возбуждающе своей ограниченной и яркой красотой. Золотые и серебряные фоны, отливающие багряными, изумрудными и молочно-белыми перламутрами в сумерках апсид, парусов и арок, светящиеся долматики и лоры, диадемы и поручни, усыпанные жемчугами, золото и пурпур – возбуждали душу, утомленную бедствиями... ужасами мора, религиозными исканиями, жизнью» [22]. В такой эмпатической стилистике, свойственной эпохе ар нуво, Н. Н. Пунин выстраивает характеристику чувственного восприятия византийцев, визионерски погружаясь в их мироотношение. В этом русский искусствовед сближается со святоотеческой эстетикой, в которой не отрицалась «видимая красота, как результат божественного творчества. <...> Она интересна не сама по себе, но как некое указание на прекрасное более высоких уровней, как знак духовно прекрасного [4]. Действительно, обращаясь к тварной красоте византийки рассматривали ее по-разному: иногда метафорически, но важнее здесь были символические аспекты, связанные в патристике с развитием неоплатонической эстетики.

Видимый мир оставался объектом восхищения. В «Беседах на Шестоднев» Василий Великий пишет: «Поверив Моисею, что сотворил Бог небо и землю, прославим наилучшего Художника, премудро и искусно сотворившего мир, и из красоты видимого уразумеем Превосходящего всех красотой» [6]. Такое «шестодневное» мироощущение и заложено в основу канонического сознания на Руси. Принятие видимого мира как творения Бога-художника концентрируется в роскошной красоте, соединяющей природное и рукотворное. Это и воплощается в православном иконописании. Только в элитарном искусстве (как столетия назад, так и сейчас) роскошь драгоценных материалов сплавляется с изыскан-

ностью художественного исполнения, а в народной иконе роскошь часто имитируется фольгой вместо металлов, поталью или охрой вместо позолоты, маслом на клеенке взамен темперы на доске и т. п. И сама живопись народного изографа не претендует на равенство с высоким мастерством, но в творческой увлеченности она мало кому уступает.

В высокопрофессиональном образе, по мнению современного иконописца, должно отражаться триединство «богослова – ученого-историка – художника» [16]. Почти такое же триединство было свойственно и средневековой элитарной иконе, только роль ученого-историка исполняла глубоко укорененная каноническая традиция, ответственность перед которой не подвергалась сомнению. Что касается народной иконы, то здесь богословие и ученость заменялись образцом и сильной эмоциональной причастностью к канонической модели бытия. Ю. М. Лотман относил канон к «эстетике тождества» и считал, что произведение, на ней основанное, выполняет «лишь мнемоническую функцию» [13], напоминает о том, что вспоминающий знает благодаря канону. «Получатель произведения XIX века прежде всего слушатель – он настроен на то, чтобы получить информацию из текста. Получатель фольклорного (а также и средневекового) художественного сообщения лишь поставлен в благоприятные условия для того, чтобы прислушаться к самому себе. Он не только слушатель, но и творец. С этим и связано то, что столь каноническая система не теряет способности быть информационно активной. <...> Если деканонизированный текст выступает как источник информации, то канонизированный – как ее возбудитель» [13]. Можно еще подчеркнуть, что и «получатель», и автор произведения должны быть одинаково приобщены к канонической системе, подключены к одному и тому же механизму «напоминания» и «возбуждения». Поэтому в народной иконе редко встречаются догматические искажения или дерзкое нарушение иконографии. При этом в ней всегда присутствует фольклорный компонент как синтез этнокультурных и христианских традиций. Интерпретируя высокий образец, народный изограф обращается к почвенным художественным приемам, иногда возвращая их из отдаленного прошлого.

В Музее истории православия на земле Кузнецкой рядом с произведениями элитарного мастерства, самодельными образами есть и народные иконы. Уточним, что в данном случае к «самодельным образам» нами причисляются работы светских художников, начинающих заниматься иконописанием и еще не овладевших в полной мере содержательными и формальными аспектами религиозного искусства.

В ряду народных икон в коллекции Музея истории православия на земле Кузнецкой есть несколько произведений, в которых, на наш взгляд, особенно ясно проявляются черты этнокультурных изобразительных традиций. Первая из них, по времени создания самая ранняя, относится к XVII веку – «Рождество Богородицы». Сюжет размещен на крупной доске без паволоки. Композиция стиснута с боков и развивается зигзагообразно, ее динамика направлена к кульминационной сцене с родителями Богородицы – «ласкание младенца». Цветовая гамма отличается яркой декоративностью. Краски иконы звучные, насыщенные – киноварь, золото, охра, травяная и маляхитовая зелень, белила. Живописные пятна распределяются по принципу контрастности, но при этом хорошо сбалансированы. В данном случае неожиданно то, что в арсенале наивного художника оказались дорогие пигменты, использованные очень смело, даже импульсивно. Иконописец утрирует масштабы и пропорции фигур. Голова у главных персонажей слишком крупная, что делает ее несоразмерной с фигурой, с очень маленькими размерами ладоней и стоп. Это позволило сосредоточиться на ликах, тщательно прописать черты, придать им благообразие. При этом позы, жесты вполне естественны. Несомасштабность основных и второстепенных действующих лиц типична для народного искусства. В данном случае крупнее изображены святые Иоаким и Анна, несущие дары. В композиции все действующие лица объединяются в три группы, размещенные симультанно, как близкие по времени фрагменты одного священного события. Трижды присутствует в этих группах святая Анна: сидящая на ложе, с девами-помощницами обмывающая родившую Марию и вместе со св. Иоакимом ласкающая младенца. В каждой из сцен есть свои иконографические особенности. Женские образы, кроме св. Анны и новорожденной Марии, здесь пред-

стают простоволосыми. Так разграничиваются их статусы: святость Анны и Марии, «заземленность» остальных. Из немногих бытовых деталей, поднятых до символа, мастер удивительно тонко выстраивает сакральное пространство, наполненное любовью – даром св. Духа. Здесь царственная роскошь дома потомков Давидовых создается золочеными деталями с пышными орнаментами. Особенно выделена арочная сень, под которой родители Богородицы любят ее, в соответствии праздничному тропарю (глас 4) «От корене Есеева и от чресл Давидовых Богоотроковица Мариам рождается дньс нам: радостию бо радуются всяческая... Иоаким веселится и Анна торжествует, зовущи: неплоды рождает Богородицу и Питательницу жизни нашея» [2]. Так показана литургическая связь между словом и образом, с творческой свободой осмысленная изографом, проявляется глубоко личное переживание религиозного текста.

Из произведений, относящихся к Новому времени, в экспозиции вполне соответствует характеристикам «народной иконы» образ «Успение Богородицы», созданный в конце XIX века и, судя по размерам, предназначенный для небольшой сельской церкви или домашней божницы. Композиция написана на доске в смешанной технике с применением металлического порошка, имитирующего золото. В стилистике иконы просматриваются южнорусские традиции с влиянием польского церковного искусства. Формат доски горизонтальный в отличие от классических образцов такой композиции из древнерусских иконостасов. В верхних углах иконы – симметричные друг другу продолговатые постройки с высокой двускатной крышей, напоминающие европейские базилики. Фигура Богородицы на смертном одре – самая крупная, соразмерен ей только образ Спасителя, но он возвышается над гробом едва наполовину роста, апостолы же в полтора раза меньше. Как и в предыдущем примере, размерами выделяется главный персонаж. Утяжеленность построения за счет горизонтальных планов усиливает скорбность события, хотя живописная гамма по-народному очень декоративная, яркая. Лики этнически выражены: с большими темными глазами, продолговатым овалом, напоминающими гуцульский тип красоты. Художник внимателен к эмоциональным характеристикам

персонажей. Типично в этом случае, что личное письмо отличается большей тщательностью исполнения. При этом анатомические пропорции не соблюдаются, фигуры укорочены и спрятаны под драпировками. По преданию, гроб Божией Матери был пышно убран. В соответствии с этим автор иконы украшает одр белыми драпировками с растительным орнаментом, характерным для русских промыслов росписи по дереву. Литургические аспекты образа с одной стороны выражаются вполне традиционно, а с другой – неожиданно. Апостол Петр изображен с кадилом как священник в момент отпевания, что часто встречается и в профессиональных иконах. В данном случае удивляет другой литургический момент: возле изголовья одра Богородицы на полу поставлено большое Евангелие как элемент, к которому сходятся основные линии построения – от поворота головы и взгляда Спасителя, устремленного к лику Девы Марии. Этим подчеркивается не только евангельский источник события, но и указывается на богослужебные особенности его празднования, отраженные и в песнопении (Кондак, глас 1): «В молитвах неусыпающую Богородицу, и в предстательствах непреложное упование, гроб и умерщвление не удержаста: якоже бо Живота Матерь, к животу престави» [3].

К числу народных икон Новейшего времени в экспозиции можно отнести произведения ныне пребывающей на покое схимонахини Дионисии (в миру А. И. Кувшинова, год рождения 1923), прожившей всю жизнь в Кузбассе. С 1951 года по обету она занялась иконописанием, несмотря на все запреты советского режима в отношении «религиозной пропаганды». Не имея возможности получить профессиональное образование, будущий мастер брала консультации у соседа, С. Н. Корчагина, народного художника, писавшего «лебединые» ковры на клеенке для продажи. В середине прошлого века ковры на клеенке оставались явлением живой народной культуры – и городской, и сельской. Их тематика, как правило, была ориентирована на идиллические сюжеты и обязательно включала красивый пейзаж с водоемом, животными, птицами (чаще всего с лебедями). Это было воплощением народной мечты о гармоничной жизни. Такую эстетику схимонахиня Дионисия соединила с религиозными смыслами. Она писала иконы, создавала настенные росписи так, как подсказывал ей собственный

вкус и духовные дарования. Изучая немногие иконостасы, которые сохранялись в ситуации гонения на Церковь, художница сформировала свою стилистику, синтезирующую народные традиции и некоторые приметы академической иконы. В экспозиции музея находятся две двусторонние хоругви работы схимонахини Дионисии, выполненные на рубеже 50–60-х годов прошлого века. Обе хоругви больших размеров, с типичным трехчастным разделением внизу полотнища. Живоподобные изображения сделаны на клеенке, приклеенной к основе из бордового сукна. На первой хоругви основной сюжет – «Богоявление». Квадратный формат композиции обрамляется зелено-желтым орнаментом с шестиконечными звездами по углам. Сюжет выстроен по вертикальной оси, в центре которой – фигура Спасителя. Вверху – не парящий, а как бы стоящий с раскрытыми крыльями символ Святого Духа, по сторонам – Иоанн Предтеча и группа ангелов. Внизу, на отворотах, в середине расположен стоящий ангел, маленькие, тоже вырезанные из клеенки херувимы и символы Евхаристии. Цветовое решение имеет характерный для живописи на клеенке (без грунта, масляными красками) матово-тусклый оттенок. Но художница стремится сбалансировать живописную гамму, сочетая контрасты, сближая цвета. Так же она komponует и второй сюжет – «Воскресение» – на другой стороне хоругви. Фигура Спасителя расположена строго по оси, коленапреклоненные ангелы симметрично – по бокам. Но эта жесткая геометрия не превращает изображение в схему. За счет мягкости очертаний, холодной гаммы, дающей перспективу, создается особое мистическое пространство. Здесь нет слишком явного искажения пропорций, но фигуры написаны условней и не так тщательно, как лица. Это общая примета народных икон. Фронтально располагая главных персонажей, мастер дает возможность не просто разглядеть их лица, но встретиться взглядом, попасть под «излучение» широко распахнутых глаз. Именно так в народных представлениях выражается благообразие божественного лика. Тут нет какого-то этнически ориентированного типа красоты, скорее всего, так, довольно отвлеченно, выражается народный идеал каллокагатии. Есть ли здесь традиционное соединение красоты и роскоши? На первый взгляд, нет. Ведь в распоряжении художницы был предельно ограниченный набор материалов.



И все-таки у композиций есть обрамление в виде грубой имитации барочного орнамента; вручную, из желтых хлопчатобумажных ниток сделана бахрома и пушена по краю хоругвей; к верхним перекладам полотнищ прикреплены тяжелые кисти, взятые от каких-то знамен. Евангельские сюжеты воссозданы со всей иконографической точностью. При этом здесь очень ясно присутствует глубоко личностное начало в интерпретировании темы.

Рассмотренные образы, несмотря на разницу в их историческом и географическом происхождении, принадлежат к сфере народной иконы, несут в себе ту модель бытия, которая столетия назад укоренилась в этнокультурном сознании и до сих пор сохраняется в нем.

Исходя из вышесказанного, можно отметить, что в церковных музеях на основе существующего иконного фонда планомерно ведется исследовательская работа, позволяющая ученым делать важные открытия в области иконописания, его техники, колористики и иконографии. Сами же церковные музеи открыты для взаимодействия и сотрудничества с другими учреждениями культуры – государственными, музейными, частными. Они становятся выставочными площадками для других музеев, коллекции которых ранее не демонстрировались в определенном регионе, нередко в них проводятся и мероприятия, имеющие отношение к духовной и культурной жизни или к памятным датам истории России.

#### Литература

1. Алексеева Л. С. Деятельность епархиального Музея истории православия на земле Кузнецкой в сфере духовно-нравственного воспитания // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2012. – № 20. – С. 62–65.
2. Булгаков С. В. Настольная книга для священно-церковно-служителей. – М.: Издат. отд. Москов. патриархата, 1993. – С. 347.
3. См. там же. – С. 315.
4. Бычков В. В. Малая история византийской эстетики. – Киев, 1991. – С. 70.
5. Василик В. В. Происхождение канона. (Богословие, история, поэтика). – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2006. – С. 20.
6. Василий Великий. Беседы на Шестоднев. – Минск: Изд-во Белорус. экзархата, 2006. – С. 27.
7. Велижанина Н. Г. О своеобразии иконописи Западной Сибири // Сибирская икона. – Омск, 1999.
8. Велижанина Н. Г. К истории иконописания в Западной Сибири // Традиционные обряды и искусство русского и коренных народов Сибири. – Новосибирск: Наука, 1987. – С. 125–141.
9. Дионисий Ареопагит. О божественных именах. О мистическом богословии. – СПб., 1994. – С. 107.
10. Евтихьева И. А. Чудотворные иконы Томской епархии // Православие и Россия: прошлое, настоящее, будущее. – Томск: Изд-во НТЛ, 1998. – С. 117–141.
11. Железникова Н. П. Православные традиции в региональном художественном наследии: дис. канд. искусствоведения: 17.00.04 / [Алт. гос. ун-т]. – Барнаул, 2004.
12. Замолоцких Г. Д. Первые иконы в Музее истории православия на Алтае [Электронный ресурс] // Вестн. Алт. гос. пед. акад. – 2007. – № 7–2. – С. 136–138. – URL: <http://elibrary.ru/item.asp?id=18917216>
13. Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. – М.: Наука, 1973. – С. 16.
14. Масси С. Земля Жар-птицы. Краса былой России. – СПб., 2000. – С. 74.
15. Мануйлова И. А. Истоки формирования и основные особенности сибирской иконы // Традиции и современность: сб. ст. Тюмен. музея изобраз. искусств. – Тюмень, 1998. – С. 64–66.
16. Мурзин Е. Традиция и новаторство // Храмовоздатель. – 2012. – № 1. – С. 20.
17. Народные иконы Новосибирской области в Новосибирской картинной галерее // Музей. – 1983. – № 4. – С. 87–92.
18. Невьянская икона. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1997. – 248 с.
19. Положение о Музее истории православия на земле Кузнецкой: утв. Епархиальным архиереем Православной религиозной организации Кемеровской и Новокузнецкой епархии Русской православной церкви Аристархом, епископом Кемеровским и Новокузнецким 02.12.2010.
20. Полякова Е. А. Социокультурные функции церковных музеев: история и современность (на примере Церковно-археологического кабинета Томской духовной семинарии) [Электронный ресурс] // Вестн. алт. науки. – URL: <http://elibrary.ru/item.asp?id=18157316>

21. Прохорова Т. В. Сибирская икона XVI–XIX веков: становление и развитие иконографической традиции: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / [Алт. гос. ун-т]. – Барнаул, 2012.
22. Пунин Н. Н. К проблеме византийского искусства // Аполлон. – 1913. – № 3. – С. 20–21.
23. Ройzman Е. В. Народная икона [Электронный ресурс]. – URL: <http://roizman.livejournal.com/1195536.html>
24. Савкина Е. Народная икона [Электронный ресурс] // Мир православия, 2004. – № 4 (73). – URL: <http://www.baltwillinfo.com/mp4-04/mp-5.htm>
25. Томская православная духовная семинария [Электронный ресурс]: сайт. – URL: [http://tompds.ru/index.php?option=com\\_content&view=article&id=4&Itemid=3](http://tompds.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=4&Itemid=3)
26. Сибирская икона=Siberian Icon / редкол.: В. И. Байдин и др. – Омск: Иртыш–92, 1999. – 272 с.
27. Церковно-археологический кабинет при Московской духовной академии. Московская православная духовная академия [Электронный ресурс]: сайт. – URL: <http://www.mpda.ru/cak/info>

#### References

1. Alekseeva L. S. Dejatel'nost' eparhial'nogo Muzeja istorii pravoslavija na zemle Kuzneckoj v sfere duhovno-nravstvennogo vospitanija // Vestn. Kemerov. gos. un-ta kul'tury i iskusstv. – 2012. – № 20. – С. 62–65.
2. Bulgakov S. V. Nastol'naja kniga dlja svjashchenno-cerkovno-sluzhitelej. – М.: Izdat. otd. Moskov. patriarhata, 1993. – С. 347.
3. Sm. tam zhe. – С. 315.
4. Bychkov V. V. Malaja istorija vizantijskoj estetiki. – Kiev, 1991. – С. 70.
5. Vasilik V. V. Proishozhdenie kanona. (Bogoslovie, istorija, poetika). – SPb.: Izd-vo S.-Peterb. un-ta, 2006. – С. 20.
6. Vasilij Velikij. Besedy na Shestodnev. – Minsk: Izd-vo Belorus. ekzarhata, 2006. – С. 27.
7. Velizhanina N. G. O svoeobrazii ikonopisi Zapadnoj Sibiri // Sibirskaja ikona. – Омск, 1999.
8. Velizhanina N. G. K istorii ikonopisanija v Zapadnoj Sibiri // Tradicionnye obrjady i iskusstvo russkogo i korennyh narodov Sibiri. – Novosibirsk: Nauka, 1987. – С. 125–141.
9. Dionisij Areopagit. O bozhestvennyh imenah. O misticheskom bogoslovii. SPb., 1994. – С. 107.
10. Evtihieva I. A. Chudotvornye ikony Tomskoj eparhii // Pravoslavie i Rossija: proshloe, nastojashchee, budushchee. – Tomsk: Izd-vo NTL, 1998. – С. 117–141.
11. Zheleznikova N. P. Pravoslavnye tradicii v regional'nom hudozhestvennom nasledii: dis. kand. iskusstvovedenija: 17.00.04 / [Алт. гос. ун-т]. – Барнаул, 2004.
12. Zamolokih G. D. Pervye ikony v Muzee istorii pravoslavija na Altae [Elektronnyj resurs] // Vestn. Alt. gos. ped. akad. – 2007. – № 7–2. – С. 136–138. – URL: <http://elibrary.ru/item.asp?id=18917216>
13. Lotman Ju. M. Kanonicheskoe iskusstvo kak informacionnyj paradox // Problema kanona v drevnem i srednevekovom iskusstve Azii i Afriki. – М.: Nauka, 1973. – С. 16.
14. Massi S. Zemlja Zhar-pticy. Krasa byloj Rossii. – SPb., 2000. – С. 74.
15. Manujlova I. A. Istoki formirovanija i osnovnye osobennosti sibirskoj ikony // Tradicii i sovremennost': sb. st. Tjumen. muzeja izobraz. iskusstv. – Tjumen', 1998. – С. 64–66.
16. Murzin E. Tradicija i novatorstvo // Hramozdatel'. – 2012. – № 1. – С. 20.
17. Narodnye ikony Novosibirskoj oblasti v Novosibirskoj kartinnoj galeree // Muzej. – 1983. – № 4. – С. 87–92.
18. Nev'janskaja ikona. – Ekaterinburg: Izd-vo Ural. un-ta, 1997. – 248 s.
19. Polozhenie o Muzee istorii pravoslavija na zemle Kuzneckoj: utv. Eparhial'nym arhierееm Pravoslavnoj religioznoj organizacii Kemerovskoj i Novokuzneckoj eparhii Russkoj pravoslavnoj cerkvi Aristarhom, episkopom Kemerovskim i Novokuzneckim 02.12.2010.
20. Poljakova E. A. Sociokul'turnye funkcii cerkovnyh muzeev: istorija i sovremennost' (na primere Cerkovno-arheologicheskogo kabineta Tomskoj duhovnoj seminarii) [Elektronnyj resurs] // Vestn. alt. nauki. – URL: <http://elibrary.ru/item.asp?id=18157316>
21. Prohorova T. V. Sibirskaja ikona XVI–XIX veka: stanovlenie i razvitie ikonograficheskoj tradicii: dis. ... kand. iskusstvovedenija: 17.00.04 / [Алт. гос. ун-т]. – Барнаул, 2012.
22. Punin N. N. K probleme vizantijskogo iskusstva // Apollon. – 1913. – № 3. – С. 20–21.
23. Rojzman E. V. Narodnaja ikona [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://roizman.livejournal.com/1195536.html>
24. Savgina E. Narodnaja ikona [Elektronnyj resurs] // Mir pravoslavija. – 2004. – № 4 (73). – URL: <http://www.baltwillinfo.com/mp4-04/mp-5.htm>
25. Tomskaja pravoslavnaja duhovnaja seminariia [Elektronnyj resurs]: sajt. – URL: [http://tompds.ru/index.php?option=com\\_content&view=article&id=4&Itemid=3](http://tompds.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=4&Itemid=3)
26. Sibirskaja ikona=Siberian Icon / редкол.: V. I. Bajdin i dr. – Омск: Иртыш–92, 1999. – 272 с.
27. Cerkovno-arheologicheskij kabinet pri Moskovskoj duhovnoj akademii // Moskovskaja pravoslavnaja duhovnaja akademii [Elektronnyj resurs]: sajt. – URL: <http://www.mpda.ru/cak/info>