

МИНОБРНАУКИ РОССИИ
ФГБОУ ВО «Российский государственный гуманитарный университет»

На правах рукописи

Доронин Дмитрий Юрьевич

«СОВЕТСКАЯ ИКОНА» КАК СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН
(ПО МАТЕРИАЛАМ НИЖЕГОРОДСКОГО РЕГИОНА)

Специальность – 5.10.1 Теория и история культуры, искусства
Диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук

Научный руководитель:
доктор исторических наук, доцент
профессор кафедры истории и теории культуры
факультета культурологии РГГУ
Антонов Дмитрий Игоревич

Москва
2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	4
Глава 1. Типы расхожих икон, регионы и акторы промысла в России XVII – начала XX вв.	33
1.1. «Суздальщина» и нижегородский юго-запад: исторический, географический, религиозный контексты	33
1.2. Массовая икона: история критики и семиотические идеологии	41
1.3. Акторы промысла расхожей иконы	53
- «Неистовые иконописцы»: зарождение массового промысла расхожей иконы и контроль над ним в XVII – начале XX вв.	54
- Капитализированный субъект промысла (мастерские, мануфактуры, фабрики)	67
- Деревщики и киотчики	69
- Изготовители и поставщики фольги	72
- Уборщицы (цветочный иконообдельческий промысел)	75
- Изготовители и поставщики моленных образов: печатные мастерские и «журналы для народа»	77
- Офени-иконщики и «образники»	81
- Монастыри	84
Глава 2. Пересборка материального и рождение «советской иконы»	87
2.1. Материалы и техники «сияющей иконы» в XIX – начале XX в.	87
- «Фолежный век» в русской литературе	96
2.2. Трансформация фолежной иконы-киотки в советский период	104
- Смена технологии: от хромолитографии к фотографии	106
- Трансформации основного материала: фольга – лыко – фольга	108
- Икона как бриколаж	114
2.3. Локальные традиции нижегородской «советской иконы»	117

Глава 3. Пересборка социального: новые практики и новые акторы промысла

«советской иконы»	129
3.1. «Советская икона»: практики и семиотические идеологии	129
3.2. Новые акторы иконного промысла	135
- От монахинь к кустарям	135
- Фотоателье: религиозный самиздат	137
- Новые офени: «цыгане» и «баптисты»	139
- Теневые поставщики: несуну и продавцы сельпо	142
3.3. Мастера из нижегородских сел: типология и жизненный путь	143
3.3.1. Образовники с. Шилокша	145
- Монастырь и село	145
- Агафья Степановна Калёнова (Ганя)	157
- Надежда Яковлевна Моденова (Надёнка)	162
- Вера Михайловна Вискова	164
3.3.2. Образовники с. Липовка	165
- Мордовское наследие и Ардатовская традиция «советской иконы»	165
- Раиса Ивановна Серова	170
Заключение	175
Список информантов	182
Список литературы	183
Приложение 1: Иллюстрации	206
Приложение 2: Опросный гайд «Фолежные иконы-киотки советского времени»	221

Введение

Актуальность темы исследования

Наша диссертация посвящена практически не изученному до сих пор явлению – «советским иконам». Этим термином мы обозначаем иконы, которые в эпоху СССР кустарным способом изготавливали преимущественно сельские мастера, используя материалы, доступные в советском селе или городе. После антирелигиозных кампаний 1920–1930-х гг. официальное производство икон, за редким исключением, было полностью прекращено, иконописная традиция прервалась, исчезли церковное ремесла, мануфактуры, а также инфраструктура распространителей (офеней) и сбыта (иконные ряды, монастырские лавки) религиозных товаров. В советские десятилетия иконы изготавливали не артели, мануфактуры, иконные мастерские или фабрики, а кустари-одиночки (см. Приложение, ил. 38–41). Иконный промысел существовал нелегально, в условиях гонений на религию, товарного дефицита и неофициальных, «теневых» социальных связей. Эти кустарно изготовленные иконы играли важнейшие роли в религиозной культуре и, шире, в сельской жизни 1920–1990-х гг. Они оказались важным связующим звеном между угасшими дореволюционными и возрожденными в постсоветской России церковными ремеслами.

На историко-этнографических источниках и полевом материале наших экспедиционных исследований «советская икона» впервые описывается как одна из форм и наследница массовой ремесленной (так называемой «расхожей») иконы, производимой чаще всего «мирскими иконниками» (т.е. светскими мастерами из крестьян) как минимум с XVII в. В диссертации рассматривается история возникновения и развития в России расхожих икон, социокультурные и материально-технологические аспекты их промысла в XVII–XX в. Такие иконы предназначались для простого народа, и поэтому были недорогими, яркими и быстрыми в изготовлении. На протяжении нескольких веков поколения мастеров следили за появлением новых материалов, художественных стилей и технологий (гравюра, хромолитография, гальванопластика и пр.), адаптируя их для своего ремесла – так складывались различные формы массовой иконы и организации ее промысла – от семейных мастерских до фабрик. Развитие и смена этих форм рассматривается нами в русле так называемого материального поворота, утвердившегося в последние несколько десятилетий в исследованиях религиозных практик и артефактов. При обращении к социальному контексту нас интересует *социальные (акторные) сети* иконного промысла и *семиотические идеологии*, а при анализе материально-технологического контекста – различные *аффордансы* (материалы, технологии, культурные установки и пр.), определяющие возможность развития промысла расхожих икон того или иного типа. Концептуализация историко-этнографических и полевых материалов наших

экспедиций с помощью этих понятий, заимствованных из современных исследований материальной религии (Material Religion), позволяет более ясно представить генезис и процессуальность промысла расхожей иконы как социокультурного явления. Мы поясняем эти понятия во Введении, а во второй главе приводим различные примеры аффордансов и семиотических идеологий применительно к разным формам расхожей иконы XVII – начала XX в. и затем к «советской иконе».

«Советская икона» возникла вследствие бурного развития расхожей иконы и резкого насильственного прекращения ее промысла в первой трети XX в. В XIX в. расхожие иконы принимали всё новые формы (щепные, подкладные, фолежные, печатные), заполнили рынок и достигли пика популярности. Это вызывало критику Церкви, русских традиционалистов (от церковной до художественной и научной среды), ценителей и потребителей дорогих, не массовых икон. Однако после революции 1917 г. многообразие форм этих икон быстро исчезло, поскольку промышленная капитализированная инфраструктура их массового производства и распространения при советской власти оказалась разрушена. Только два вида расхожих икон – фолежная икона-киотка (т.е. декорированный фольгой моленный образ, помещенный в деревянный ящик-киот) и, в меньшей степени, печатная икона – продолжили развиваться в СССР.

Резкое изменение социального, политического контекста и товарно-материальных реалий после создания СССР привело к радикальной трансформации иконного промысла и рождению нового явления, которое мы называем «советской иконой» или фолежной иконой-киоткой советской эпохи. В новых условиях возник новый промысел создания и декорирования икон – промысел, в который были вовлечены другие социальные акторы, в котором использовались другие материалы и технологии.

«Советские иконы» играли важнейшую роль в религиозной жизни как сельских, так и городских жителей в период существования СССР. Во второй половине XX в. сформировалось множество локальных традиций их изготовления, с разными технологиями, орнаментами и видами декора. Помимо традиционных для таких расхожих икон материалов (доски, фольга, стекло) в условиях дефицита в ход нередко шли вещи, производимые советской промышленностью для других целей (пластмассовые цветы, новогодняя мишура, пионерские галстуки, фольга с молочного производства и от трансформаторов). Изготовление и распространение таких икон формировало сети теневых взаимодействий (поставщиков материала, мастеров, потребителей), что определяло сложную «биографию» артефактов. Вокруг этих икон выстраивалось множество неочевидных социальных, экономических и религиозных практик.

В конце XX в. в большинстве регионах кустарный промысел фолежных икон-киоток исчезает, поскольку в это время особенно динамично развивается другая доступная форма расхожей иконы – печатная икона художественного предприятия «Софрино» и других подобных фабрик-изготовителей. В начале XXI в. уходят из жизни многие мастера и владельцы фолежных икон-киоток – носители знания и памяти об этом промысле, люди, которые могут рассказать о производстве и социальных контекстах бытования «советских икон». Исчезают и сами иконы, созданные в советские десятилетия. Во многих регионах России в последние годы идет их массовое уничтожение – прежние владельцы умирают, новые хозяева предпочитают заменять старые иконы покупными печатными образами. «Советские иконы», как правило, относят в храмы, монастыри и на часовни. Когда церковные помещения оказываются переполненными, нередко иконы подвергаются ритуализированной утилизации – чаще всего, их сжигают в церковной печи, а несгораемые элементы закапывают в специальном «непопираемом» месте. Зачастую под угрозой полного исчезновения оказывается наследие не только одного мастера, но и целая локальная художественно-ремесленная традиция, сформированная в советские годы несколькими мастерами. Исследование этого быстро исчезающего культурного и материального наследия становится все более актуальной задачей.

Несмотря на то, что «советские иконы» были самым значимым и массовым религиозным артефактом в советскую эпоху, играли множество важных ролей в советском селе, а их создание и распространение формировало сложные социальные сети и практики, это явление до сих пор не было комплексно изучено. Иконы, представляющие локальные традиции разных российских областей, не были введены в научный оборот. Все это определяет актуальность нашего диссертационного исследования. Оно нацелено на комплексное социокультурное исследование важнейшего и практически не описанного пласта русской религиозной культуры XX в., его генезиса, социальной специфики, локальных особенностей – на примере «советской иконы» прежде всего юго-запада Нижегородской области (см. Приложение, ил. 2). Это позволит глубже понять особенности православной культуры и материальной религии эпохи СССР. Применение современных теоретических подходов позволит изучить и описать это явление не просто как этнографический факт или специфическое ремесло, но как сложное культурное явление, множеством нитей связанное с реалиями советской эпохи; катализатор многих социальных взаимодействий; артефакт, вокруг которого строились различные вернакулярные религиозные практики.

Хронологические и географические рамки исследования

Хронологические и географические рамки исследования определяются необходимостью комплексного изучения истории, этнографии, культурной антропологии нижегородской «советской иконы» как важного явления кустарного теневого промысла и религиозной жизни в эпоху СССР. В фокусе исследования – предыстория, эпоха становления и существования «советских икон» (1920–1990-е гг.). Основное внимание будет уделяться 1960–1980 гг. – времени расцвета «советских икон», появления новых технологий и формирования локальных традиций. Для изучения предыстории «советской иконы» привлекаются материалы по промыслу ремесленной иконы в XVII–XIX вв., а для рассмотрения постсоветских особенностей бытования икон – данные, относящиеся к 1990–2020 гг. В отдельных случаях мы обращаемся к материалу из еще более ранних эпох: так, например, ряд инструментов, техник и изобразительных мотивов владимирских и нижегородских мастеров восходит к арсеналу древнерусских мастеров-чеканщиков, известному по смоленским и черниговским находкам уже в IX–X вв.

В советские годы существовало несколько значимых регионов промысла «советской иконы». Одним из основных центров, в котором этот промысел существовал и динамично развивался на протяжении всех советских десятилетий, порождая многообразие локальных традиций, была Нижегородская (Горьковская) область. Именно нижегородские материалы, собранные нами в ходе исследовательских экспедиций 2000–2020-х гг., легли в основу этой диссертации.

В разные годы название и границы изучаемого нами региона изменялись, а разные его части входили в состав других уездов и губерний, об этом подробнее будет рассказано в параграфе 1.1. Краткое описание смены названий региона можно дать следующим образом: с 1714–1929 гг. существовала Нижегородская губерния, с января по июль 1929 г. – Нижегородская область, до октября 1932 г. – Нижегородский край, до декабря 1936 г. – Горьковский край, до октября 1990 г. – Горьковская область, по настоящее время – Нижегородская область. Здесь необходимо пояснить, почему для названия диссертации мы выбрали прилагательное «нижегородский», а не «горьковский». Конечно, большая часть артефактных источников нашего исследования (собственно «советских икон», инструментов, материалов, фотографий и пр.) происходит из Горьковской области (в основном, 1950–1980 гг.). Однако вся информация о «советских иконах» (устные, печатные источники), как и сами иконы, была получена нами уже в Нижегородской области. Иконный промысел советского времени доступен нам в нарративах памяти людей, живущих уже в постсоветскую эпоху, в Нижегородской области. Кроме того, предыстория «советской иконы» нижегородского юго-запада связана не с Горьковской, а именно с Нижегородской губернией / областью / краем.

Поэтому при формулировке названия применительно к региону было решено остановиться на определении «нижегородский».

Некоторые важные для нас источники происходят из сопредельных регионов – прежде всего из Владимирской губернии (области) и Ивановской области. Объясняется это тем, что ближайшими центрами дореволюционного производства фолежных икон-киоток, повлиявших на становление нижегородского промысла «советской иконы», были иконные мастерские и фабрики в селах Холуй, Палех, Мстёра Вязниковского уезда Владимирской губернии, некоторые части которой в советское время были переданы Ивановской и Горьковской (Нижегородской) областям (см. Приложение, ил. 1, 2).

В качестве дополнительных источников, необходимых для историко-антропологического и сравнительного анализа исследуемого иконного промысла, привлекаются материалы из регионов, административно определяемых сейчас как Воронежская, Ленинградская, Липецкая, Московская, Тамбовская и др. области.

Объект и предмет исследования

Объектом исследования являются «советские иконы» Нижегородской (Горьковской) области – одного из ключевых регионов промысла расхожих икон эпохи СССР.

Предмет исследования – генезис, социокультурные и материальные особенности промысла нижегородской «советской иконы».

Цель и задачи

Цель работы состоит в комплексном исследовании нижегородской «советской иконы» как социокультурного и материального феномена эпохи СССР, а именно – его генезиса, развития, трансформаций и специфики.

Это предполагает решение ряда задач:

- изучить исторические предшественники «советской иконы» – расхожие ремесленные иконы XVII–XIX в.;
- проанализировать материальные, технологические и социальные аспекты трансформации промысла фолежных икон-киоток в советскую эпоху;
- исследовать акторов промысла и социальные сети (создателей, распространителей, потребителей), характерные для промысла расхожих икон в XVII–XIX вв. и расхожих фолежных икон в советскую эпоху;
- выявить и типологизировать наиболее яркие локальные традиции «советской иконы» в нижегородском регионе, их стилистические и материальные особенности;

- исследовать социокультурные особенности промысла фолежной иконы-киотки в рамках отдельных традиций нижегородского региона.

Источниковая база

Исследование основывается на трех основных группах источников:

1) *Артефакты*: «советские иконы» и фолежные иконы-киотки дореволюционного производства, инструменты и материалы мастеров. Для анализа привлекаются артефакты, изучавшиеся нами в ходе экспедиций, а также переданные нам в дар местными жителями (более 250 «советских икон» разных локальных традиций, инструменты и материалы советских мастеров, которые были детально исследованы нами в РГГУ).

2) *Визуальные источники*: около 1000 фотоснимков и более 50 видеороликов, сделанных нами в экспедициях 2000–2020-х гг. прежде всего по Нижегородской области. Фото- и видеоматериалы позволили зафиксировать для анализа: 1 – изучаемые нами объекты в среде их бытования (в домашнем пространстве, в храмах, в церковных/монастырских хранилищах, в комплексных сельских святынях и др.); 2 – ныне живущих мастеров: их инструменты и материалы, технологии и особенности ремесла (видеозаписи процесса создания икон); 3 – информацию об ушедших мастерах и исчезнувших / уничтоженных иконах (используются не только фотографии, сделанные в ходе экспедиций, но и снимки из фотоальбомов местных жителей Нижегородской обл.).

3) *Устные источники*: нарративы об иконах и о мастерах советской эпохи, выделенные нами из корпуса интервью (более 50), записанных в ходе экспедиций 2021–23 гг. Этот тип источников позволяет получить информацию об особенностях иконного промысла в Нижегородской области в советское время: о биографии и ремесленной деятельности мастеров, о значении «советских икон» в теневой экономике и религиозной жизни в эпоху СССР, о трансформации семиотического статуса «советских икон» как семейных реликвий, домовых и храмовых образов, «священного мусора» и т.п.

4) *Литературно-художественные источники*: описания фолежных икон-киоток и связанных с ними религиозных, социальных и экономических практик, найденные нами в художественных произведениях русской и советской литературы XIX–XX вв. (авторы: Ф.В. Булгарин, А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Н.С. Лесков, Н.А. Лейкин, И.А. Бунин, А. Белый, М.А. Булгаков и др.)

5) *Статистические, социально-экономические, этнографические обзоры конца XIX – начала XX вв.*: при анализе генезиса «советской иконы» привлекаются материалы для оценки земель губерний Российской Империи, обзоры по кустарным промыслам крестьянского населения, состоянию иконного промысла, годовые отчеты статистических комитетов, путевые

заметки по его центрам и т.п., выпущенные специальными изданиями или в СМИ второй половины XIX – начала XX в. (авторы: И.А. Гольшев, Н.А. Добротворский, Н.И. Златоверховников, В.К. Казакевич, Н.П. Кондаков, П.Ф. Леонтьев, С.В. Максимов, И.И. Пантюхов, Д.К. Тренев и др.).

Теоретико-методологические основания исследования

Главный термин нашей диссертационной работы – понятие «советская икона», которое было введено в наших совместных с Д.И. Антоновым исследованиях 2021–2023 гг. [Антонов 2022а; Антонов, Доронин 2022, 2022а, 2022б, 2023, 2023а; Доронин 2022, 2022в; 2023]. Вводя этот термин в научный оборот, мы ориентируемся на антропологическую традицию исследования советской материальности [Архипова, Кирзюк 2020; Голубев 2022; Соснина, Ссорин-Чайков 2006]. Для этой традиции наиболее значимым является социальная экономика, биография вещи, сетевая текучая пространственность, теневые ресурсные потоки и сети человеческих и нечеловеческих агентов (в случае «советской иконы» – от мастеров до государственных стандартов молочной промышленности и колхозного лыкового промысла), формирующих вещь как целое, как социальный и технологический комплекс [Вахштайн 2006; Копытофф 2006; Латур: 2006, 2006а; Ло, 2006; Ссорин-Чайков 2012; Харре, 2006; Appadurai 1996]. Термин «советская икона» определяется уникальной социальной спецификой изучаемого нами явления: ситуацией гонений, «теневых» связей в производстве и распространении религиозных артефактов, экономикой дефицита, в рамках которых создавались и бытовали фолежные иконы-киотки в эпоху СССР. Поэтому, как будет показано ниже, понятием «советская икона» мы обозначаем определенную разновидность икон, кустарно изготовлявшихся в советское время, – фолежную икону-киотку, промысел которой несомненно доминировал тогда над промыслами икон других типов. Очевидно, что промысел «советской иконы» это – это хотя и очень значительная, но лишь часть более общего процесса сохранения и существования религиозного искусства в советский период. В СССР существовали легальные и нелегальные промыслы и других типов икон: например, церковное производство массовых фотографических иконок в полиэтиленовых рамочках, локальные промыслы старообрядческой иконы, создававшейся, в частности, в прибалтийских регионах, или профессиональное иконописное искусство Троице-Сергиевой лавры (тайная монахиня и икописец Иулиания Соколова). Однако именно в промысле фолежных икон-киоток проявились социальные и материально-технологические особенности создания «советской вещи», поэтому «советской иконой» мы называем только этот тип иконы.

В целом для «советских икон», характерны те же черты «советской вещи», что и, например, для одежды, бытовых предметов, технических приборов и других вещей советского

времени: они «жили долго», зачастую создавались из старых вещей, их частей, подручных материалов (отсюда присущий их структуре эффект бриколажа), часто переделывались или производились нелегальными кустарными мастерскими [Лебина 2015: 131–132, 164]. Практики, связанные с приобретением, обменом, созданием и переделкой вещей в разные десятилетия советской эпохи отличались, однако из-за сохранения дефицита они поддерживались, с некоторыми модификациями, вплоть до 1990-х гг. Так, например, описывает практики с «советскими вещами» в эпоху НЭПа Наталья Лебина:

О плохом состоянии гардероба горожан в первые годы НЭПа свидетельствует и то, что они практически каждый день занимались починкой обуви и одежды. <...> На различного рода развлечения они отводили значительно меньше времени. Много сил занимала и такая бытовая практика, как переделка одежды. <...> Вообще типичной чертой внешнего облика жителей городов было ношение перешитых вещей, чаще всего одежды дореволюционного образца [Лебина 2015: 131–132].

«Вещи в ту пору жили долго, многие дремали в сундуках, пересыпанные нафталином. В начале лета их вынимали, вывешивали во двор проветриваться. Мы, дети, сидели возле них, стерегли», – вспоминал о времени своего детства Данил Гранин [Гранин 1986: 32]. Жили долго и «советские иконы»: в ряде случаев нам удавалось точно узнать годы их создания – например, хозяева икон делились воспоминаниями, согласно которым иконы были изготовлены как «венчальные пары» (образа, необходимые для благословения вступающих в брак) для их родителей в 1950-е гг. Зачастую такие фолешные иконы очень хорошо сохранялись в течение более чем полувека до наших дней. В советскую эпоху были распространены и практики починки, «переобращения» домашних икон-киоток. На нижегородском юго-западе эти практики существовали в различных вариантах: например, они могли быть ежегодными, являясь составной частью ритуализованной уборки пред Пасхой, при которой тщательно протирался «красный угол» и образа в нём. Они могли быть и ситуативными, предпринимаемые при необходимости, когда с течением времени бумажные и фольговые элементы «убора» иконы могли запылиться, выцвести или отвалиться, а грозди восковых / парафиновых «ягодок» нередко оплывали, нагретые солнцем из окна или теплом от плиты / печи. В случае необходимости починки «убора» хозяева отдавали икону мастеру (мастерице) или чинили сами, сняв с киота стекло и предварительно раздобыв необходимые материалы. Эти материалы (фольгу, цветную гофрированную бумагу) достать в сельской местности было непросто, здесь и подключались разные теневые и горизонтальные связи родных и знакомых, а также зачастую индивидуальная фантазия и находчивость хозяев иконы (например, они могли использовать фантики от конфет, фольгу упаковок сухих супов и шоколадок или тряпочки от

старых вещей). В течение своей полувековой жизни «убор» иконы могли подновлять или даже заменять несколько раз.

Осмысление особенностей «советских вещей» – одновременно и давняя (значимая для футуристов, формалистов и др. авторов 1920-30 гг.), и современная советологическая тематика. В 1929 г. футурист Сергей Третьяков писал о «культурной биографии» вещи [Третьяков 1929: 67], в начале 2020-х гг. канадский историк Алексей Голубев [Голубев 2022: 12–43], ссылаясь на Сергея Третьякова и Виктора Шкловского, пишет об эмоциональности, субъектности действующей «советской вещи», на своей (с Татьяной Дашковой) лекции о советской повседневности Юрий Сапрыкин в похожем «биографическом аспекте» говорит о «советских вещах» позднего СССР:

В первую очередь, у каждой вещи, которая появляется в домашнем обиходе, есть какая-то своя эмоционально насыщенная личная история. Вещь нельзя просто так купить, ее очень редко удается просто так купить по дороге – зашел в магазин и приобрел. Вещь нужно доставать, нужно стоять за ней в очереди или записываться в очередь и ждать ее годами, нужно обладать какими-то связями, которые позволят тебе подключиться к каким-то специальным каналам распределения, которые позволяют приобрести вещь, недоступную в открытой продаже [Дашкова, Сапрыкин 2016].

Подобным же образом имеет свою социальную / культурную «биографию» каждая «советская икона»: она «рождалась» благодаря связям сообщества верующих людей и акторов, обслуживающих промысел, «проживала» десятилетия, зачастую по нескольку раз дополняя или сменяя свой «убор» (декор из фольги, бумажных цветов и пр. внутри киота), а также ритуальные локусы (от домашнего «красного угла» до природниковых или кладбищенских часовен) в конце своего «века». Со «смертью» икон связаны различные практики ритуальной утилизации – сожжение в церковной печи, закапывание на кладбище, пускание по воде, оставление в заброшенном доме или в природных почитаемых локусах. Не существовало магазинов, где бы продавались такие иконы, покупателям приходилось искать мастеров (мастериц), нелегально заказывать у них иконы (например, для венчания), а сама икона собиралась благодаря переплетению теневых сетей нелегальных поставщиков фольги, бумаги, «картинок» (фотографий моленных образов, помещаемых внутрь киота), мастеров по изготовлению киотов и пр. В с. Тёпловое городского округа Кулебаки (до 2015 г. – Кулебакского района) в одной из наших экспедиций местные жители рассказали нам о том, что иконы, сделанные местными мастерами, можно было приобрести и через церковь в пгт. Гремячево, которая большую часть советской эпохи была действующей (закрывалась лишь на 1936–44 гг.). Однако иконами в храме в открытую не торговали, нужно было знать к кому для этого подойти.

О скрытой продаже «советских икон» через городской храм нам рассказывали и в г. Воронеже. Такое изготовление и реализация «советских икон» – это, по сути, разновидность социально-технологических практик, окружавших и другие нелегальные (или полулегальные) кустарные и / или дефицитные вещи эпохи СССР.

Социальность, идеологичность и даже эмоциональность ритуального предмета, его материальности, технологии производства и практик использования составляют исследовательский интерес для материальной религии (Material Religion), академического направления, сложившегося в начале 2000-х гг. на стыке изучения материальной культуры, визуальных и музеелогических исследований. Как и для программных исследований этого направления, для нас важна установка на изучение «жизни» материальных объектов (lives of objects), «свидетельств» (evidence) и «следов» (traces), которые оставляют религиозные артефакты в своем использовании, обращении как «локальной адаптации» (local adaptation), в своих «биографиях» и «социальных карьерах» (social careers) [Meyer, Houtman, eds. 2012; Meyer, Morgan, eds. 2010]. Близкие идеи развивались и в среде искусствоведческого иконоведения: так, например, М.М. Красилин высказывался о периодическом поновлении икон как о «принципиальной национальной особенности жизни русской иконы» [Красилин 2008: 158].

Таким образом, исследование иконного промысла – это не только анализ материалов и технологий, но и изучение их социальности, то есть описание социальной (акторной) сети промысла, а также типологии мастеров и других акторов. Для описания мастеров, создававших иконы на нижегородском юго-западе в XX – начале XXI в., мы используем термин *образовник* или *образовница*. Это эмное понятие, которое используется в Нижегородской области, зафиксировано во многих наших интервью. Во избежание словесных повторов как синонимичные в данной работе могут использоваться понятия мастер / мастерица или, через дефис, мастер-образовник / мастерица-образовница. В источниках XVI–XIX вв. употреблялись другие термины – *изограф*, *иконник*, *иконищик*, *образник* и пр. Соответственно, во втором и третьем параграфах первой главы, посвященных истории расхожей иконы (и предыстории «советской иконы»), я применяю эти термины.

Анализируя локально-географическую специфику полученных данных и используя *сравнительно-типологический метод*, мы выявили несколько локальных традиций промысла «советской иконы». *Сравнительно-исторический метод* позволил нам соотнести особенности промысла «советской иконы» с особенностями промысла ее предшественников (других форм расхожей иконы, прежде всего XIX – начала XX вв.), а также исследовать причины и контексты трансформаций различных исторических форм промысла расхожей иконы.

В широком аспекте наша работа оказывается вписана в контекст современных исследований по культурной антропологии, материальной религии, антропологии христианского искусства и вернакулярной (локальной, не институализированной) религиозности, где значимую роль играют научные разработки Б. Майер, Л. Приммиано, В. Кина, Х. Бельтинга, Ж. Баше, А.М. Лидова, А.А. Панченко, А.С. Агаджаняна, Ж.В. Корминой, С.А. Штыркова и других исследователей [Агаджанян, Русселе 2006; Баше 2005; Бельтинг 2002; Кормина 2006, 2019; Кормина, Штырков 2015; Лидов 2009, 2013; Панченко 2002, 2006; Панченко, Хонинева 2019; Meyer 2011; Meyer, Houtman, eds. 2012; Meyer, Morgan, eds. 2010; Keane 2003, 2014, 2014a, 2015; Primiano 1995]. Исследование религии в этих концептуальных рамках в большей степени связано не с изучением вероучений, религиозных институтов, культов или религиозного опыта, но, например, с акцентом на материальности, «социальные траектории», «биографии» религиозных артефактов и вернакулярные практики, связанные с ними. Этим определяется наш интерес к происхождению, материальности, технологии расхожих икон (и «советских икон» в частности), а также к их социальному контексту – практикам, отношениям, критическим мнениям, семиотическим идеологиям, которые на протяжении различных эпох сопутствовали этим предметам.

«Советская икона» – прежде всего религиозный артефакт, чрезвычайно значимый в религиозных практиках вернакулярного (Л. Приммиано) православия советских десятилетий. Изучая «советские иконы», мы исследуем эти практики. Соответственно, наше исследование оказывается созвучным советологическим исследованиям религиозных институтов и практик, а также исследованиям религии в рамках материального поворота в социальной антропологии (Б. Майер, С.А. Штырков и др.). При этом относительно «советских икон» важно заметить: вернакулярными религиозными практиками (Л. Приммиано, А.А. Панченко), организующими жизнь местных сообществ православных верующих в советскую эпоху, были не только практики с иконами (крестные ходы, домашние службы, ночные моления, благословение молодых и др. семейные и окказиональные обряды, помещение икон в пространство сельских ландшафтных святынь), но и практики изготовления икон.

Таким образом, социальную жизнь расхожих (и, в частности, «советских») икон можно исследовать не только через ритуальные практики, но, прежде всего, через *практики их производства* (собственно промысла) и через *практики обращения* (циркуляции и использования). В отсутствии масштабного фабричного производства икон, характерного для рубежа XIX–XX вв., потребность в домовых молельных образах обеспечивалась вернакулярными практиками кустарей и других участников промысла «советской иконы». При этом сеть акторов этого промысла могла быть социально и профессионально разветвленной и разнородной (от «несунов», работников фотоателье, колхозных столярных мастерских до,

собственно, мастеров-образовников) и, соответственно, географически обширной. С одной стороны, практики изготовления «советских икон» могут быть проанализированы как теневые технологические и экономические практики. С другой стороны, эти же практики могут быть представлены и как вернакулярные религиозные практики, поскольку они являлись практиками сообщества верующих людей или / и практиками, поддерживавшими их сеть и обеспечивавшими их ритуальные нужды и действия.

Именно в таком концептуальном контексте материальной религии для нас было значимо исследовать материально-технологический и социальный аспекты промысла «советской иконы» как явления вернакулярного православия эпохи СССР. Полевые экспедиционные методы (прежде всего, фольклорно-этнографический опрос и глубинное полуструктурированное интервью) позволили нам собрать богатую информацию о материально-технологических особенностях, вернакулярных практиках и социальных (акторных) сетях промысла «советской иконы» в разных районах Нижегородской (Горьковской) области.

При этом важно заметить: анализируя собранные нами устные источники, то есть извлеченные из интервью нарративы о мастерах-образовниках, иконном промысле и самих «советских иконах», мы изучаем промысел «советской иконы» в основном как явление *семейной и общинной памяти*. Статус этих нарративов, как и спасенных нами «советских икон», – это статус артефактов [Бурдьё 2002; Рождественская 2012] предметной и коммуникативной памяти [Ассман 2004] о промысле «советской иконы», о религиозной жизни в эпоху СССР и о самой этой эпохе.

При анализе трансформаций различных исторических форм промысла фолежных икон в дореволюционный и советский периоды нами используется понятие *аффорданс* (от англ. *affordance* – ожидаемое назначение, возможность действия) – возможность окружающей среды, свойство предмета или объекта окружающей среды, которое позволяет использовать его определенным образом. Аффорданс также отражает взаимодействие между некой определенной возможностью среды и способностью организма / актора [Волкова 2019: 100]. Термин был предложен психологом Джеймсом Дж. Гибсоном [Gibson 1979] и в настоящее время используется в антропологических концепциях новой материальности, материальной религии, семиотических идеологий, в проекте АИМЕ (*An inquiry into modes of existence* – ‘Исследование модусов существования’) антропологии Нововременных и Модерна Б. Латюра¹

¹ У Б. Латюра нами заимствовано и понятие «пересборка», в качестве метафоры для обозначения комплекса социальных и материально-технологических трансформаций,

[Волкова 2019; Латур 2014: 102; Akrich, Latour 1992: 261; Blewett, Wayne 2016; Keane 2014, 2014a; Meyer, Houtman, eds. 2012; Meyer, Morgan, eds. 2010].

Согласно нашим исследованиям, фолежная икона-киотка каждого из исторических этапов промысла формируется своими аффордансами: *промысловыми, промышленными, конфессиональными, этническими* и др. Так, например, распространенный на нижегородском юго-западе тип сельских кустарных икон-киоток 1930–1940-х гг. (раннего периода становления советской иконы) в качестве основного декоративного материала имел не фольгу, а липовое лыко. Колхозный лыковый промысел явился *промысловым аффордансом* в появлении и распространении иконы-киотки такого типа.

Фактически, наиболее важными аффордансами, вызывавшими появление и бурное развитие новых типов расхожих икон, являлись материальные и технологические инновации, такие как: распространение технологии ксилографии в Европе в XV в., изобретение печатного станка в Европе в 1440-х гг., изобретение в Германии техники литографии в 1790-х гг., изобретение прокатного стана в конце XVI в., открытие гальваноластики в 1838 г., изобретение техники хромофотографии в 1830-х гг., изобретение в конце XIX в. станиоля (свинцово-оловянной фольги), распространение техники хромофотографии в сочетании с рельефной штамповкой по металлу в 1890-х гг., изобретение алюминиевой фольги в 1900-е гг., массовая доступность недорогой технологии фотографии с 1940-х гг., модернизация советской молочной промышленности в начале 1960-х гг. В параграфе 1.1. и в главе 2 рассмотрены примеры разных аффордансов, сформировавшие иконы-киотки различных исторических и географических типов.

Появление новых материалов и технологий вызывали социально-экономическую «пересборку» промысла расхожей иконы, а также споры по поводу допустимости этих инноваций и противодействия им. Важное для анализа различных мнений и споров понятие *семиотической идеологии* приходит в материальную религию [Meyer 2011] из антропологии религии Вебба Кина и исследований в области языковых идеологий [Панченко, Хонинева 2019]. «Под семиотической идеологией я понимаю исходные представления о том, что такое знаки и как они функционируют в мире. Она определяет, например, как люди осмысливают роль намерений в процессе означения» – определяет В. Кин [Панченко, Хонинева 2019: 8, 10; Keane 2003: 419; Keane 2015]. «Концепция Кина подразумевает, что семиотическая деятельность обладает социальными и историческими особенностями, и, таким образом, задача антрополога состоит в различении и изучении локальных семиотических моделей. <...> Локальные

произошедших при переходе дореволюционного промысла расхожих икон к кустарному надомному промыслу «советских икон» [Латур 2014].

семиотические модели становятся видимыми и доступными для анализа, когда наблюдается конфликтное столкновение интерпретативных схем или же происходит оспаривание либо нарушение правил толкования знаков», – поясняют в своей программной статье Александр Панченко, и Екатерина Хонинева [Панченко, Хонинева 2019]. Семиотические идеологии определяют различные интерпретации артефактов, практики (например, контроля, цензурирования) и нарративы, связанные с ними. В диссертации приводятся примеры критического или негативного отношения к расхожим иконам, происходящего из столкновения разных семиотических идеологий. Например, в параграфе 1.2. рассмотрены примеры столкновения критических и охранительных семиотических идеологий, сложившихся в XVII в. вокруг икон, напечатанных на бумаге, а также икон с западными заимствованиями. Выявляя и исследуя семиотические идеологии, а также конфликты, формируемые ими, мы получаем возможность изучить «социальные траектории», «карьеру» расхожих икон и их промыслов, возникающие в определенных (схожих) ситуациях, зачастую повторяющиеся и продолжающиеся в разные исторические эпохи.

Комплексный материально-технологический аффорданс – сочетание недорогих материалов (бумаги, лыка, фольги) и технологии хромофотографической или, с середины XX в., фотографической печати – создает возможность для появления массовых и доступных небогатым покупателям икон, а также разных действий, отношений и критических мнений вокруг них. «Материальные свойства икон и всего, что их окружает, включая места, в которых они находятся, и действия, которые люди совершают по отношению к ним и с ними, служат основой для дальнейших действий и размышлений о них. Это приглашения и провокации» [Keane 2014], аффордансы для дальнейшего развития промысла расхожих икон или для его прекращения. Так материальный аспект (аффордансы) и социальный аспект (семиотические идеологии и акторные сети) оказываются связанными при исследовании промысла расхожих икон как феномена, изучаемого в русле концептуальных установок материальной религии.

Таким образом, за разными социально-экономическими этапами промысла фолежных икон-киоток стоят разные: а) материалы и ресурсы; б) социальные отношения (акторные сети иконного промысла); в) семиотические идеологии (конфликты и конкурирующие интерпретации в процессе производства, распространения и использования в качестве домашней, храмовой и др. святыни икон-киоток определенного типа). Поэтому анализ фолежной иконы-киотки конкретного историко-экономического типа предстает в нашей работе как комплексный анализ трех основных составляющих – материально-технологического аспекта промысла, его социальной (акторной) сети и семиотических идеологий.

Другие важные для нас понятия в концептуализации феномена иконы-киотки прежде всего советского времени – это «бриколлаж» и «комплексная святыня», важные

характеристики, определяющие морфологию «советской иконы». Киот – потенциальное вместилище для украшений и небольших реликвий (венчальных свечей, крестиков и пр.). Их накопление в иконе формирует комплексную семейную святыню. В то же время, «эффект бриколлажа» зачастую возникает из-за наслоения различных материалов (золотого шитья, лыка, старой и новой фольги, бумаги, пластика, старинных и новых моленных изображений), которое происходит за десятилетия существования и подновлений иконы. Нередко, в результате нескольких починок или даже переделок, созданная в 1950-е гг. «советская икона» к началу XXI в. обладала многослойным «убором» из более ранних и более поздних «напластований» декоративных элементов. Например, в нашем собрании имеется около десятка икон-киотов, у которых потемневший дореволюционный фолежный оклад (из характерной для рубежа XIX–XX вв. гальванированной фольги) был закрыт слоями алюминиевой фольги, цветной бумаги или даже синтетических материалов советского производства.

Исследуя историю и предысторию «советской иконы» мы неизбежно используем и другие понятия, употребляемые искусствоведами и историками иконного промысла. Некоторые из этих терминов будут пояснены в главах диссертация, но об основных, наиболее значимых для нашего исследования, необходимо сказать здесь. Прежде всего, это терминологические обороты *«позднее иконное дело»*, *«поздняя русская иконопись»*, *«поздняя икона»*, *«отечественная иконопись Нового времени»*, введенные искусствоведами для обозначения иконного промысла XVII – начала XX вв. [Бакушинский 1934: 14–15; Баранов 2001: 243; Басова 2001: 263; Бочаров 2001: 7; Бусева-Давыдова 2001: 17; Халтурин 2001: 5]. Для иконного промысла Нового времени для характерно многостилье [Басова 2001: 263; Вилламо 2001: 272], соответственно существует несколько разновидностей поздней иконы. Среди этих разновидностей внимание исследователей и коллекционеров привлекали прежде всего «высокие» ремесленные традиции мастеров, создававших иконы для храмовых иконостасов и домашних «красных углов» богатых потребителей. К этой группе в рамках нашей диссертации мы можем отнести и иконы академического письма, и дорогие «стильные», «заказные», «старинные» иконы, «строгановские письма», создававшиеся «суздальскими» мастерами. Другие разновидности позднего иконного дела были ориентированы на простонародье: их мастера создавали «художественные примитивы» и моленные образы, тесно связанные с крестьянским народным творчеством. Наконец, развивались формы промысла недорогих массово производимых икон, насыщенных европейскими заимствованиями, стилевыми и материально-технологическими новациями. Такие иконы были также ориентированы на небогатого покупателя. Исследователи позднего иконного дела выделяют еще большее число его форм [см., например, Баранов 2001: 244–248; Басова 2001: 264–270; Бочаров 2001: 12–13;

Бусева-Давыдова 2001: 17–22], подробная характеристика которых не имеет принципиального значения для предмета нашей диссертации.

Более проблемным для четкого определения [Бусева-Давыдова 2001: 24], но, очевидно, более узким по значению является понятийный оборот «народная икона» [Вилламо 2011: 271]. В самом общем виде под народной иконой понимаются «произведения иконописцев, не прошедших академической выучки», это «памятники, которые соответствуют устоявшимся представлениям о народном искусстве» [Бусева-Давыдова 2001: 24]. А. Ильин в своей статье о локальных центрах этой иконы поясняет этот термин следующим образом: «Подразумевает он прежде всего большую массу недорогих в изготовлении икон, бытовавших в крестьянской среде по всей территории России. Выделяются иконы эти необычным рисунком, ярким цветовым решением, зачастую недопустимым церковью нарушением канона. <...> Прослойка подобных икон, в общей массе недорогих в изготовлении, настолько мала, что в пору согласиться с известным московским антикваром: "это примитивы, которые нужно поискать"» [Ильин 2011: 88]. По мнению И. Бусевой-Давыдовой, «"народная икона" – это исконная категория русской иконописи: ее появление не связано с переходом от Средневековья к Новому времени. <...> "Народные иконы" писались и воспринимались в привычной для мастеров и покупателей системе: их упрощенность выглядела недостатком лишь в глазах просвещенных ценителей иконописного искусства» [Бусева-Давыдова 2001: 24]. «Эти простые незатейливые иконы существовали практически всегда, параллельно с "искусно написанными образами"» [Вилламо 2011: 280].

К указанным понятийным оборотам близок термин «расхожая икона» (широко употреблявшийся исследователями с XIX в.), который означает дешевую икону массового производства, рассчитанную на крестьян и небогатых городских покупателей. К концу XIX в. некоторые разновидности расхожих икон изготовлялись уже промышленным способом. Таким образом, значение данного понятия конкретнее: можно сказать, что расхожая икона – это продукт позднего иконного дела с определенными экономико-технологическими особенностями производства. К таким особенностям можно отнести массовость производства, ориентацию на дешевизну и технологические новации – такие как «конвейерный принцип», неполная прорисовка или печать изображений, гальванопластика, использование сплавов, фабричная штамповка окладов, разделение и специализация труда мастеров, задействованных в промысле и пр. Крупным центром промысла расхожей иконы, известным с XVII в., была «суздальщина» – несколько населенных пунктов во Владимирской губернии (прежде всего Холуй, Палех и позже, с XVIII в., Мстёра), в которых проживали и работали «мирские иконники», то есть светские мастера из крестьян, специализирующихся на дешевых иконах. Дешевизна таких икон была связана с быстротой, простотой и большими количествами в их

изготовлении, поэтому мастера с большим вниманием относились к разным технологическим нововведениям, позволяющим повысить эффективность промысла. Во избежание повторов в диссертации используются синонимичные или близкие по смыслу обороты: *массовая икона*, *массовая ремесленная икона*, *«суздальщина»*, *«суздальская» ремесленная икона*, *«суздальская» расхожая икона*, *крестьянская кустарная икона*, *крестьянская ремесленная икона*.

С XVII вв. и особенно в XIX в. возникло несколько разновидностей расхожей иконы, все их можно разделить на две большие группы – *писаные* и *печатные расхожие иконы*. Среди писаных расхожих икон наиболее известны поздние их формы – например, *краснушки*, *чернушки*, *щепные иконы*. С распространением печатных икон и капитализацией их производства (от монастырских и семейных печатных мастерских к фабричному производству) возрастала конкуренция между мастерами, задействованных в производстве расхожих икон разного типа. В иконописных мастерских пытались убыстрить и удешевить производство писаных икон, а иконы сделать при этом эстетически более привлекательными. Так возник новый тип расхожей иконы – *подфолежная икона*, или *подфолежница* (см. Приложение, ил. 5), это стало возможным во многом благодаря технологии получения дешевой фольги (изобретение гальваноластики в 1830-х г.). Яркое, сияющее, но при этом дешевое и простое в изготовлении фольговое убранство расхожей иконы имитировало металлические (часто серебряные или позолоченные) оклады более дорогих *икон-подкладниц*. Яркая особенность подкладных и подфолежных икон состояла в том, что зачастую на них прописывались только лики и руки, а остальная часть образа, закрытая окладом, только намечалась контурами. В соответствии с этими веяниями изменялись более ранние формы расхожей иконы: например, появлялись *краснушки-подкладницы* [Ильин 2011]. К концу XIX в. в подкладных и, особенно, в подфолежных иконах писанный образ все чаще заменяется печатным.

По всей видимости, подфолежная икона – это первый тип расхожей иконы, в котором именно фольга играла исключительно важное значение для ее популярности в народе. В XIX в. формировался еще один тип расхожей фольговой (фолежной) иконы – *фолежная икона-киотка* (см. Приложение, ил. 6, 7) Икона вместе с ее ажурным фольговым оформлением стала помещаться внутрь деревянного застекленного с лицевой стороны киота. Популярность недорогих киотов для домашних икон способствовала развитию многообразия декоративных элементов их убора: киоты как ниши заполнялись фольговыми украшениями, лыковыми или бумажными цветами, восковыми гроздьями, венками, фигурками голубков, декоративными имитациями свечей в подсвечниках и пр. *«Советская икона»* – продолжение этого типа расхожей фолежной иконы в советскую эпоху. В качестве синонимов в диссертации используется понятийные обороты *фолежная икона-киотка советского времени*, *советская икона-киотка* (см. Приложение, ил. 26– 37).

Таким образом, для исследования нижегородской «советской иконы» как социокультурного и материального феномена нам необходим анализ исторической и географической специфики региона исследований – восточной части Владимирской области (губернии) и Нижегородского юго-запада. Исторические связи между этими районами, этнические и религиозные трансформации, события военной, торговой и промышленной истории создали социальный контекст развития промысла разных форм расхожих икон и распространения их по региону. Описанию этого контекста посвящена первая глава, при этом мы опираемся на исследования по истории края лишь в важных для нас аспектах: нас интересуют в первую очередь те исторические реалии, которые позволяют представить причины, особенности становления и распространения промысла расхожих икон во Владимирской (А.В. Бакушинский, В.В. Баранов, И.А. Голышев, К.Н. Тихонравов и др.) и Нижегородской (А.В. Базаев, А.А. Гераклитов, В.И. Карпушов, А. Малышев, П.И. Мельников, Н.В. Морохин и др.) губерниях / областях.

Материал по истории и антропологии промысла «советских икон», собранный и проанализированный нами с помощью экспедиционных и камеральных методов, представлен во второй и третьих главах диссертационного исследования. Общая проблематика работы рассматривается здесь в разных аспектах (материально-технологическом и социально-историческом) и, соответственно, требует разных исследовательских ракурсов.

Необходимо отметить, что до публикации наших с Д.И. Антоновым статей и монографий в 2021–23 гг., явление «советской иконы» не было концептуализировано. Исследователи не выделяли сельские иконы-киотки советской эпохи как уникальный материальный и социокультурный феномен, практически не отделяли их от киоток XIX в. или от постсоветских икон в киотах. Это определяет необходимость многоаспектного изучения «советских икон» с привлечением разных методологических подходов и ракурсов.

Степень изученности проблемы

Предыстория, генезис «советских икон» как преимущественно сельских икон эпохи СССР, связаны с промыслом расхожих икон с XVII по начало XX в. К исследованию истории промысла расхожих икон разных типов и позднего иконописного дела (XVIII – начала XX в.) обращались в своих работах А.В. Бакушинский, Н.В. Покровский, А.И. Сахаров, О.Ю. Тарасов, Л.А. Успенский и др. [Бакушинский 1934; Бакушинский, Василенко 1934; Покровский 1900; Сахаров 1850; Тарасов 1995; Успенский 1997]. Уже с середины XIX в. расхожим иконам были посвящены статьи и очерки журналистов, писателей, путешественников, краеведов, этнографов, священников и пр. [Гуляев 1877; Доброхотов 1868; Забелин 1850; Звездин 1890; Лесков 1873, 1957; Максимов 1860; Ровинский 1900; Тихонравов 1857, 1857а; Филимонов

1863]. Промысел фолежных икон-киоток в селах Вязниковского уезда (Холуй, Палех, Мстёра) – важнейшем центре производства расхожих икон – с 1860-х гг. изучал И.А. Голышев [Голышев 1865, 1866, 1871, 1871а, 1873, 1874, 1875, 1880]. Позже их исследовали П.Ф. Леонтьев и И.И. Пантюхов [Леонтьев 1903; Пантюхов 1877]. В конце XIX – начале XX вв. Н.А. Добротворский, Н.В. Пономарев, В.К. Казакевич и Н.И. Златоверховников описали аналогичный промысел в другом важном центре, слободе Борисовка Курской губернии (сегодня в составе Белгородской обл.) [Добротворский 1885, 1885а, 1885б; Златоверховников 1911; Казакевич 1904, 1904а, 1904б; Кустарные промыслы 1886; Пономарев 1892], в среде антикваров этот центр известен как «южнорусский» [Ильин 2011]. Кроме того, описания северных и южных традиций сельской рукодельной иконы рубежа XIX–XX вв. содержатся в публикациях участников Комитета попечительства о русской иконописи и сочувствующих им авторов – Т.П. Георгиевского, Н.П. Кондакова, Д.К. Тренева, С.Д. Шереметева [Георгиевский 1895, 1902, 1902а; Кондаков 1901, 1902; Тренев 1903, 1910; Шереметев 1902].

Следующий пик научного и общественного внимания к поздней иконописи, к «народной» или крестьянской ремесленной иконе пришелся на рубеж XX–XXI вв. [Афанасьев 2011; Басова 2001; Баранов 2001, 2008, 2017; Бочаров 2001; Бусева-Давыдова 1997, 2001, 2011; Вальчак 2019, 2019а, 2021; Вальчак, Никольский 2020; Вилламо 2001; Данченко, Красилин 1994, 2005; Ильин 2011; Казаринова 1997; Кольцова 2011; Красилин 1985, 1996, 1998, 2002, 2002а, 2008, 2011, 2017; Медведева 2016; Припачкин 2009; Пуцко 2001; Ройзман 2011; Тарасов 1995; Халтурин 2001; Чернов 2011; Willamo 1997]. Немалая роль в этом принадлежала исследованиям и методическим разработкам специалистов Государственного научно-исследовательского института реставрации (ГосНИИР) и участников первой международной конференции по поздней иконе 1995 г. Фактически, до конца 1980-х гг. большинством историков русского искусства народная икона не рассматривалась в качестве предмета серьезного научного исследования, ей были посвящены единичные работы [Каменская 1974; Королук 1971; Тиц 1969]. В одной из своих программных статей М.М. Красилин весьма драматично охарактеризовал эту ситуацию исчезновения и исследования артефактов поздней иконописи:

Последние лет двадцать можно смело назвать временем возрождения широкого общественного интереса к поздней иконописи XVIII–XIX вв. в рамках отечественной истории искусства. Ранее игнорируемая специалистами, она была всего лишь маргинальным следом, сохранившимся в церковном бытовании. В послереволюционное время и в последовавшую советскую эпоху иконопись синодального периода была обречена на постепенное исчезновение. На фоне эйфории еще недавнего открытия древнерусской живописи как части национальной культуры, развивавшихся исследований древних памятников, их

поисков и становления реставрационного дела, что вполне объяснимо, вопросы сохранения поздней иконы были резко отодвинуты в сторону – вплоть до ее физического уничтожения [Красилин 2008: 153].

Расхожей иконе XVIII – начала XX вв., истории ее ремесленных центров посвящено несколько диссертационных исследований [Баранов 2008а; Комова 2006; Припачкин 2006 и др.]. Народные иконы южнорусской традиции (прежде всего Борисовской слободы Курской губернии) описаны в современных работах И.А. Припачкина и др. [Арцыбашева 1998, 2000: 98–99; Болотников 1998; Бугров 1997; Охрименко 2001; Парасоцкая 2015; Припачкин 2003, 2006а, 2006б, 2006в, 2009].

Для анализа материальных и технологических особенностей фолежных икон-киоток XIX и XX вв. немаловажными оказываются и отдельные материалы из работ по истории древнерусских ремесленных техник по металлу [Арциховский 1939; Забелин 1853; Колчин 1985; Кондаков 1896; Макарова 1986; Нидерле 1956; Рыбаков 1948; Рындина 1963; Седова 1981]. Кроме того, ряд сведений, ценных для нашей работы, мы обнаруживаем в исследованиях по истории монастырей в Нижегородской губернии [Медведева 2016; Резин 2019; Шеваренкова 2021].

Что касается непосредственного объекта наших исследований, сельских икон-киоток эпохи СССР, литература, посвященная, им крайне скудна. Иконы сельских мастеров XX в., несмотря на их разнообразие и богатство локальных традиций, до сих пор не привлекали специального внимания ни искусствоведов, ни этнографов, ни церковных историков. Иконы советской эпохи не воспринимали как самобытное религиозное искусство или как значимый этнографический артефакт. О становлении традиций сельской иконы в эпоху СССР упоминается в небольшой статье 1929-го г. А.А. Захарова и А.М. Скипетрова [Захаров, Скипетров 1929]. В последние годы появилось лишь несколько исследований, в которых затрагивается эта проблематика. О сельских иконах эпохи СССР писали С.В. Веретенникова, Л.П. Горюшкина, К.В. Стомаченко, [Веретенникова 2006; Горюшкина 2021; Стомаченко 2003]. Однако эти работы посвящены описанию исключительно южных традиций фолежной иконы (Воронежская, Липецкая, Тамбовская области). Авторы этих статей не проводят четкого разграничения дореволюционных фолежных икон, икон эпохи СССР и постсоветского времени. Уникальная социальная и материально-технологическая специфика «советских икон» не выявляется и не становится предметом их исследования.

Однако при всей внешней схожести дореволюционных (см. Приложение, ил. 6, 7) и «советских икон-киоток» (см. Приложение, ил. 26–37), мы имеем дело с принципиально разными явлениями, которые разительно отличаются и в материальном, и в социокультурном аспектах. Их различия и уникальные особенности икон советской эпохи были описаны мною,

Д.И. Антоновым и работавшими с нами студентами в статьях и монографиях, написанных при подготовке диссертационного проекта [Антонов 2022, 2022а; Антонов, Доронин 2021, 2022, 2022а, 2022б, 2022в, 2023, 2023а; Антонов, Тюнина 2022, 2022а; Доронин 2022, 2022б, 2022в; 2023; Доронин, Завьялова 2023; Доронин, Эль-Факи 2023]. В нашем диссертационном исследовании социальные и материальные особенности разных локальных традиций нижегородской «советской иконы» впервые будут выявлены, изучены и описаны с опорой на современные исследовательские подходы и направления [Агаджанян, Русселе 2006; Баше 2005; Бельтинг 2002; Вахштайн 2006; Волкова 2019; Кормина 2006, 2019; Копытофф 2006; Кормина, Штырков 2015; Лидов 2009, 2013; Латур 2006, 2006а, 2014; Ло, 2006; Панченко 2002, 2006; Панченко, Хонинева 2019; Ссорин-Чайков 2012; Харре, 2006; Akrich, Latour 1992: 261; Appadurai 1996; Blewett, Wayne 2016; Gibson 1979; Keane 2003, 2014, 2014а, 2015; Meyer 2011; Meyer, Houtman, eds. 2012; Meyer, Morgan, eds. 2010; Primiano 1995]. Кроме того, в разработке принципов анализа «советских икон» как комплексных святынь я опирался и на свои более ранние исследования визуального контента, вернакулярных религиозных практик, семиотических комплексов и нарратологических аспектов в функционировании семейных реликвий, сельских (природно-ландшафтных, прихрамовых и пр.) святынь у славянских, финно-угорских и тюркских народов России [Доронин 2008, 2008а, 2009, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2019а, 2022а, 2022б; Доронин, Завьялова 2022; 2022а; Doronin 2017, 2018, 2019].

В диссертации были использованы, среди прочего, подготовленные мной разделы книг и статей, написанных в соавторстве с Д.И. Антоновым. Разделы и фрагменты, в основе которых лежат идеи и положения, предложенные Д.И. Антоновым, приводятся в диссертации в кратком пересказе с соответствующими отсылками и с разделением авторства.

Научная новизна исследования

В данной работе впервые проведено комплексное исследование нижегородской «советской иконы» как социального и культурного феномена эпохи СССР. До недавнего времени «советские иконы» не становились предметом серьезного научного изучения. Однако проведенные нами экспедиционные и камеральные изыскания показывают, что это явление, которое не рассматривалось историками, религиоведами, культурологами или искусствоведами как самостоятельное и значимое, на самом деле является важнейшим феноменом религиозной жизни советской эпохи. Создание и распространение икон-киоток было тесно связано с социальными контекстами, религиозной, материальной и экономической спецификой советского села.

Начиная с 1860-х гг., историки кустарных промыслов и церковного искусства занимались изучением расхожих фолежных икон-киоток XIX – начала XX вв.; в последние годы появились

также отдельные публикации, связанные с фолежными иконами второй половины XX в. и постсоветского периода. Однако ни социальные и религиозные контексты, в рамках которых создавались и распространялись иконы в советском селе, ни локальные традиции с их социальными взаимодействиями и художественными особенностями, ни технологическая и материальная специфика этих икон не становились предметом специального изучения и описания. Исследователи не выделяли иконы советской эпохи как отдельное явление и видели в них лишь продолжение ремесленных традиций XIX в.

Феномен «советской иконы» был впервые описан мною и Д.И. Антоновым в серии публикаций 2022 г. в журналах «Живая старина» и «Вестник РГГУ», а также в двух монографиях [Антонов, Доронин 2022; 2023]. В данной диссертационной работе впервые подробно проанализированы социальные, материальные и технологические особенности «советских икон-киоток» Нижегородской области. Проведенный анализ визуального и технологического разнообразия локальных традиций «советской иконы» впервые показал уникальную специфику изучаемого явления.

В диссертационном исследовании впервые представлен анализ исторических форм иконного промысла как комплексный анализ аффордансов, технологий, социальных сетей и семиотических идеологий. Впервые подробно охарактеризованы акторы (агенты), входившие в социальную сеть промысла (поставщики, распространители, мастера, работники сторонних производств, заказчики и пр.), дана типология мастеров-образовников.

Проведенная работа позволила выявить и описать неизвестные ранее локальные традиции «советских икон» Нижегородской (Горьковской) области, ввести в научный оборот широкий корпус новых, не исследованных ранее материалов. Впервые была выработана типология мастеров советской эпохи, выявлены акторные сети, характерные для иконного промысла в советские десятилетия.

Теоретическая и практическая значимость работы

Результаты, полученные в ходе исследования, помогают реконструировать и изучить историю и дореволюционную предысторию русского иконного промысла советского периода. Это представляется важным шагом в исследованиях официальной и вернакулярной культуры в СССР, народных промыслов и религиозных традиций эпохи гонений на Церковь и религию.

Исследования, положенные в основу диссертации, проводятся нами с 2021 г. в рамках научной работы УНЦ визуальных исследований Средневековья и Нового времени факультета культурологи РГГУ под руководством Д.И. Антонова. За эти годы нашей исследовательской группой были выработаны и апробированы принципы проведения научных экспедиций, принципы реставрации и консервации «советских икон», принципы описания и каталогизации

артефактов, принципы экспонирования и музейного описания «советских икон-киоток». Этот опыт лег в основу настоящего диссертационного исследования; он может быть использован в будущем при создании региональных коллекций, музеев и выставок религиозных артефактов советской эпохи.

Результаты диссертационного исследования могут представлять интерес для специалистов по истории России, культурологии, этнографии, культурной антропологии, искусствоведению и религиоведению. Его материалы могут быть использованы в дальнейших научных исследованиях по советологии, истории Церкви, религиозной антропологии. Наше исследование вносит вклад в разработку методик сохранения культурного наследия. Его результаты могут быть использованы при подготовке лекций, семинаров и спецкурсов по антропологии религии, истории, семиотике и этнографии религиозного искусства, материальной религии, вернакулярной религиозности и другим темам.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности

Диссертация соответствует паспорту ВАК по специальности 5.10.1 «Теория и история культуры, искусства» (области исследования: 1.7. Культура и религия, 1.8. Генезис культуры и эволюция культурных форм, 1.9. Историческая преемственность в сохранении и трансляции культурных ценностей и смыслов, 1.15. Роль культурного наследия в жизнедеятельности общества, 1.30. Художественная культура как целостное образование, ее строение и социальные функции, 1.35. Культура и хозяйственно-экономическая жизнь общества).

Апробация работы

Результаты исследования изложены в двух книгах, написанных в соавторстве с Д.И. Антоновым [Антонов, Доронин 2022; Антонов, Доронин 2023], а также в 25 публикациях – статьях и тезисах конференций, включая 6 статей в рецензируемых научных журналах, рекомендуемых ВАК [Доронин 2015, 2016, 2022; Антонов, Доронин 2023; Доронин, Завьялова 2022, 2023] и 3 статьи в рецензируемых научных журналах, индексируемых Scopus и WoS [Антонов, Доронин 2021; Доронин 2018; Dorošin 2018], а также представлены в 14 выступлениях в университетах и научных центрах России, Хорватии и Эстонии. Наиболее важные выступления были опубликованы в сборниках тезисов [Антонов, Доронин 2022б; Доронин 2022в; Dorošin 2017, 2019].

Список основных конференций: III Международная конференция «Изображение и культ: сакральные образы в христианских традициях» (Москва, РГГУ, 24–26 ноября 2022 г.), XXII Международная школа по фольклористике и культурной антропологии «Антропология религии» (Москва – Великий Новгород, РАНХиГС–РГГУ, 8–13 октября 2022 г.),

Международная научная конференция «(Ре)конструирование религиозных практик на постсоветском пространстве» (Москва, РГГУ, 19 ноября 2021 г.), 17th Annual Conference of the European Association for the Study of Religions (Tartu Ulikool, Estonian Society for the Study of Religions, European Association for the Study of Religions (EASR), Тарту, 25–29 июня 2019 г.), Всероссийская конференция с международным участием «Исследования религии: прошлое, настоящее, будущее» (Москва, РГГУ, ПСТГУ, 27–28 мая 2022 г.), Всероссийская научная конференция «Современные методы изучения культуры – XIV» (Москва, РГГУ, 15–16 апреля 2022 г.), Всероссийская научная конференция «Современные методы изучения культуры – XV» (Москва, РГГУ, 7–8 апреля 2023 г.), Всероссийская научно-практическая конференция «Традиционная русская культура и фольклор сегодня. Экспедиционные и архивные открытия» (Ульяновск, УлГПУ им. И.Н. Ульянова, Научно-образовательный центр «Традиционная культура и фольклор Ульяновского Поволжья» им. Д.Н. Садовникова, 29 октября 2022 г.), научно-практическая конференция «Марийская культура: история, обряды, традиции, кухня, танцы, народные инструменты, промыслы, творчество» в рамках V Международного фестиваля народных промыслов и декоративно-прикладного творчества (г. Шахунья, МБУК «Народный фольклорно-этнографический музей городского округа город Шахунья», 6 августа 2022 г.), Межрегиональная научно-практическая конференция исследовательской деятельности педагогов «Этнос. Современный контекст» (Нижний Новгород, Министерство образования, науки и молодежной политики Нижегородской области, Департамент культуры администрации города Нижнего Новгорода, Центр развития творчества детей и юношества Нижегородской области, Архитектурно-этнографический музей-заповедник «Щелоковский хутор», Музей ННГУ им. Н.И.Лобачевского, 26–27 апреля 2022 г.).

Кроме того, результаты, полученные в ходе данного исследования, были представлены в докладах, открытых лекциях и авторских экскурсиях, проведенных в рамках выставки «Советские иконы: артефакты эпохи гонений» (Санкт-Петербург, Государственный музей истории религии, январь–март 2023 г.) и выставки «Советские православные иконы: исчезающее наследие» (Москва, РГГУ, февраль 2022 г.), на круглом столе «Советские иконы и материальная религия эпохи СССР» (Санкт-Петербург, 27 января 2023 г.), на круглом столе «Исключенное искусство. Феномен фольгового убранства иконы» (Домодедово, Домодедовский историко-художественный музей, 5 апреля 2023 г.), в серии открытых лекций в книжном магазине «У Кентавра» (Москва, РГГУ), на научных докладах рабочего семинара Лаборатории теоретической фольклористики ШАГИ ИОН РАНХиГС «Фольклористика и культурная антропология» (Москва), а также в рамках научного семинара «Антропология религии: люди, реликвии, практики на (пост)советском пространстве» под руководством Д.И. Антонова и Д.Ю. Доронина (на базе УНЦ визуальных исследований Средневековья и Нового

времени факультета культурологи РГГУ, Москва). Результаты исследования представлены в нескольких десятках интервью (телевидение, радио, печатные СМИ и Интернет), христианского медиапроекта «Стол» (s-t-o-l.com), цикле радиопередач на радио «Град Петров» (Санкт-Петербург) и пр.²

Исследования, положенные в основу диссертационной работы, позволили в 2022–2023 гг. организовать две выставки спасенных, исследованных и описанных артефактов. В феврале 2022 г. на базе Музейного центра РГГУ (отдел Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина в Москве) нами была проведена первая выставка сельских фолежных икон-киоток, «Советские православные иконы: исчезающее наследие» (организаторы и кураторы: Д.И. Антонов и Д.Ю. Доронин). В январе–марте 2023 г. в Государственном музее истории религии (Санкт-Петербург) нами была проведена первая крупная общероссийская выставка «Советские иконы: религиозные артефакты эпохи гонений»³ (организаторы и кураторы: Д.И. Антонов, Д.Ю. Доронин, А.И. Завьялова). Вокруг каждой выставки нами была организована научная программа и круглые столы, посвященные феномену «советской иконы», с участием известных специалистов – историков, искусствоведов, культурных антропологов.

Положения, выносимые на защиту

1. «Советская икона» как социальный и культурный феномен народного промысла и религиозной жизни восходит к низовым ремесленным формам иконного промысла в XVII–XX вв. и, в частности, к фолежным иконам-киоткам XIX – начала XX вв., выпускавшимся артельно и фабрично в нескольких иконных центрах Российской империи. Самым крупным из таких центров на севере и в средней полосе страны был Вязниковский уезд Владимирской губернии (села Холуй, Палех, Мстёра), на юге страны – Борисовская слобода Курской губернии. Капитализация и глобализация промышленного производства и рынка таких массовых (расхожих) икон – характерные черты экономики их промысла, сложившиеся к концу XIX в. При советской власти прежняя инфраструктура иконного промысла в этих центрах была полностью разрушена. Однако материалы, техники и визуальные модели фолежных икон-киоток были использованы в следующей исторической форме их промысла – в кустарном надомном промысле «советской иконы».

2. «Советская икона» – это необычная форма расхожей иконой, в ее промысле присутствуют не все «общие черты» других форм расхожей иконы XVII – начала XX в.

²<https://s-t-o-l.com/material/36241-stavilsya-portret-lenina-ili-marksa-a-na-obratnoy-storone-ikona/>,
https://vk.com/wall-55681945_13783

³См.: https://gmir.ru/vistavki/in_museum/vistavki_now/37/3548.html

Прагматика промысла «советской иконы» не была связана с извлечением выгоды из массовости, «конвейерности» или быстроты производства. Основная прагматика заключалась в восполнении дефицита: прекратили существовать все другие формы иконного промысла, а также стоящие за ними капиталы и инфраструктуры, поэтому новым, «советским» мастерам-образовникам нужно было найти выход из сложившегося положения. Поэтому из предшествующих форм иконного промысла были заимствованы наиболее простые технологии, а дешевые расходные материалы были частично переизобретены. «Советская икона» сформировалась в эпоху гонений на религию, при отсутствии легального производства и легального рынка религиозных артефактов, в ситуации товарного дефицита. Это определяет вводимый нами термин: «советская икона» имеет типичные черты вещей из советской повседневности, создаваемых в условиях дефицита и теневой экономики.

3. Развитие и смена форм промысла расхожей иконы рассматривается нами в русле так называемого *материального поворота* и, конкретнее, *материальной религии* (Material Religion), направления, утвердившегося последние несколько десятилетий в исследованиях религиозных практик и артефактов. Расхожая икона каждого из исторических этапов промысла формируется своими *аффордансами*: промысловыми, промышленными, политическими, конфессиональными, этническими и пр. Основные аффордансы промысла «советской иконы»: широкая доступность дешевой технологии фотографии, модернизация и унификация молочной промышленности в начале 1960-х гг. Появление новых материалов и технологий вызывали социально-экономическую «пересборку» промысла расхожей иконы, а также споры по поводу допустимости этих инноваций и противодействия им. За разными социально-экономическими этапами промысла фолежных икон стоят разные: а) материалы и ресурсы; б) социальные отношения (акторные сети иконного промысла); в) семиотические идеологии (конфликты и конкурирующие интерпретации в процессе производства, распространения и использования икон). Концептуализация материалов по истории и этнографии промысла с помощью этих понятий позволяет более ясно представить генезис и процессуальность промысла расхожей и, в частности, «советской иконы» как социокультурного явления.

4. Комплексная святыня и бриколаж – важные характеристики, определяющие морфологию «советской иконы». В случае «советских икон» *киот* – это не просто футляр или ящик для иконы, киот образует с иконой и окружающим ее убором из фольги и бумаги одно целое. Советской фолежной иконы-киотки не существует без киота, она не может быть извлечена из него и существовать как самостоятельный ритуальный артефакт. Киот – потенциальное вместилище для украшений и небольших реликвий (венчальных свечей, крестиков и пр.). Их накопление в иконе формирует *комплексную семейную святыню*, относительно структуры и эстетики которой можно говорить об эффекте бриколажа. Кроме

того, эффект бриколажа зачастую возникает из-за наслоения различных материалов (золотого шитья, лыка, старой и новой фольги, бумаги, пластика, старинных и новых моленных изображений), которое происходит за десятилетия существования и подновлений иконы.

5. Смена разных исторических и экономических типов промысла расхожей иконы связана не только с материально-технологическими трансформациями, но и социальной пересборкой сети акторов промысла. Анализ фолежной иконы-киотки необходимо предполагает исследование сети акторов (агентов), имеющих отношение к ее созданию. В XX в., как и веками ранее, социальная пересборка промысла сопровождалась сменой семиотических идеологий, определявших различные оценки икон, особенности «биографии» этих артефактов, а также нарративы, связанные с ними. Относительно промысла «советской иконы» в большей степени, чем в случае других исторических форм расхожей иконы, закономерно говорить о вернакулярных, не институализированных религиозных практиках. Среди разнообразия вернакулярных практик вокруг «советских икон» можно выделить две основные группы: *практики производства* (собственно промысла) и *практики обращения* (циркуляции и использования). Вместе они описывают «жизнь» религиозного артефакта, «социальную биографию», «социальную траекторию», «социальную карьеру» фолежной иконы-киотки советского времени. Для локальных сообществ верующих людей практики производства в промысле «советской иконы» служили не только источником необходимых ритуальных артефактов, но и выполняли важную интеграционную функцию в этих сообществах. Различные акторы промысла оказывались связаны в фактически не замечаемую государством сеть по производству и обращению религиозных артефактов. Эта сеть не только производила иконы, но и постоянно актуализировала отношения между людьми по поводу религиозных артефактов и практик, поддерживала их значимость и, таким образом, саму себя.

6. В советское время сложились как локальные традиции «советских икон», так и разные типы мастеров-образовников. Для них характерны разные способы усвоения ремесленного опыта, разные принципы работы и сбыта икон, разные материалы и стилистические/художественные приемы. Локальная традиция «советской иконы» рождалась, как правило, в результате работы успешного мастера (или работавших вместе мастеров), который создавал сотни икон, оказывал влияние на других современных мастеров и, зачастую, передавал принципы работы и инструменты ученику. Эти локальные традиции имеют узнаваемые черты, которые повторяются в работах «образовников», входящих в ту или иную традицию. Однако традиции «советской иконы» оказались короткоживущими – они прервались с исчезновением СССР и ограничились двумя-тремя поколениями мастеров.

Структура работы

Работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка источников и литературы, а также двух Приложений (иллюстрации перечень информантов).

Первая глава диссертации посвящена предыстории «советской иконы»: в ней кратко описываются различные типы расхожих икон, основные, важнейшие для нашего исследования регионы их промысла и семиотические идеологии, в разное время складывающиеся вокруг массовой ремесленной иконы, прежде всего так называемой «суздальщины». В первом параграфе описывается историческая, географическая, религиозная специфика региона исследований – восточной части Владимирской и юго-запада Нижегородской (Горьковской) областей (губерний). Вторым параграф посвящен истории критики промысла расхожих ремесленных икон в XVII – начале XX вв.: рассматриваются семиотические идеологии, определявшие разное отношение к расхожим иконам и новациям в их производстве. В последнем параграфе первой главы дан анализ социально-технологической предыстории промысла «советских икон»: представлены описания акторов предшествовавших ему форм промысла расхожей иконы, преимущественно XIX – начала XX вв.

Во второй главе анализируются материальные аспекты промысла «советской иконы». Прежде всего, дается исторический анализ эволюции материалов, из которых изготавливались предшественники «советских икон» – артельные и фабричные фолежные иконы-киотки XIX – начала XX вв. Для этого привлекается широкий корпус дореволюционных статистических (социально-экономических, этнографических) и литературно-художественных источников. Благодаря их анализу мы выявляем основные типологические черты дореволюционных фолежных икон-киоток и особенности их промысла, которые затем сопоставляем с типологическими чертами о особенностями «советской иконы». Затем описываются трансформации материалов и технологий, которые происходили в советский и постсоветский периоды. Выявляются материальные, промысловые, промышленные, конфессиональные, этнические аффордансы, лежащие в основе разных форм такого иконного промысла. Это позволяет четко определить специфику «советской иконы» как феномена материальной культуры. Третий параграф главы посвящен описанию локальных традиций нижегородской «советской иконы» ее зрелого периода (1960–80-е гг.): предложены идеи к типологизации и описанию локальных традиций, а также – применительно к каждой из девяти выявленных традиций рассматриваются характерные для них техники и визуальные маркеры.

Третья глава посвящена социальной «пересборке» промысла фолежной иконы в советское время. Анализируется трансформация социальных сетей акторов (поставщиков, распространителей, мастеров, работников сторонних производств, заказчиков и пр.), участвующих в создании таких икон. Дается описание «теневой сети» промысла «советских

икон» и типология мастеров-образовников в эпоху СССР. В последнем параграфе представлено несколько кейсов о жизни и ремесленных приемах мастеров (мастериц) из разных районов Нижегородской области, анализируются нарративы семейной и общинной памяти, связанные с этими людьми.

Глава 1. Типы расхожих икон, регионы и акторы промысла в России XVII – начала XXвв.

1.1. «Суздальщина» и нижегородский юго-запад: социально-исторический, географический, религиозный контексты

Интересующее нас явление «советской иконы» (фолежной иконы-киотки советского времени) не возникло внезапно, вне связи с другими формами иконного промысла. Эволюция и катастрофическое завершение промысла массовой (расхожей) иконы с приходом советской власти оказались важными для облика и промысла «советской иконы». Как будет показано в следующих главах, фолежная икона-киотка и «советская икона» как историческая форма ее промысла в советское время – лишь одна из разновидностей массовой иконы, чей промысел оформляется на Руси с XVI–XVII в. [Бакушинский 1934: 22]. Поэтому, для понимания генезиса «советской иконы», социальной организации ее промысла и семиотических идеологий, с ним связанных, необходим исторический и социокультурный экскурс в основные ремесленные центры расхожей иконы, повлиявшие на становление «советской иконы» на нижегородском юго-западе. Одним из крупнейших и ближайших к Нижегородскому краю центров этого промысла до конца 1910-х гг. была «суздальщина» или «суздальское иконное дело», то есть в первую очередь – Вязниковский уезд Владимирской губернии (см. Приложение, ил. 1) с деревнями и селами в Мстёрской, Палеховской и Холуйской волости [Баранов 2019: 10; Гольшев 1875: 237; Ушаков 1906: 6]:

Главное и исключительное занятие всех вообще жителей, по преимущественно крестьян помещичьих (всех возрастов), составляет издавна иконопись, известная под названием Суздальской. <...> Иконопись их издавна слывет Суздальскою едва ли не потому только, что слобода Холуй прежде находилась, как видно, в Суздальском уезде. А может быть, первые иконописцы были ученики иконописцев Суздальских. Из старинных актов видно, что иконописцы были при многих монастырях, много было их и при монастырях Суздальских [Тихонравов 1857: 27–28].

Названия «суздальский», «суздальщина» и т.п. закрепились за иконниками не из Суздаля, но имевшие в прошлом к нему отношение. Поэтому в научной литературе эти термины чаще всего даются заковычено, чтобы отличать иконников из Холуя, Палеха, Мстёры от мастеров из Суздаля. Помимо Вязниковского уезда ремесленники-иконники проживали и в других восточных владимирских уездах и селениях междуречья Оки и Волги – Суздале, Владимире, Боголюбове, в селах Ковровского уезда, в Гороховце, Муроме, Вязниках, Переславле-Залесском, Шуе, однако в течение XVIII в. многие центры производства расхожей иконы исчезли, сохранившись в основном на «суздальщине» [Бакушинский 1934: 22–23]. В

искусствоведческих исследованиях используется и другое название этого центра народной иконы – «Владимирские сёла» [Ильин 2011]. Иконное ремесло в этом регионе распространялось вместе с иконами и киотами, завозимыми на ярмарки, в большей степени, по рекам, формируя множество локальных традиций и «пошибов». Так, например, А.В. Бакушинский приводит сведения о том, что в Мстёру, Вязники, Гороховец и, вероятно, в Муром иконописное дело распространилось из Владимира и Боголюбова по реке Клязьме [Бакушинский 1934: 23].

Восточные уезды Владимирской губернии граничили с западными и юго-западными частями Нижегородской губернии, были связаны с ними и Нижним Новгородом, трактами и стружными ходами по рекам⁴, ярмарками, торговыми, кустарными, промышленными, военными (например, в смутное время), церковными пр. отношениями. Поэтому, по всей видимости, именно «суздальская» расхожая икона с ее промыслом в этих владимирских уездах оказала определяющее влияние на становление традиций «советской» фолежной иконы в Нижегородской области. Именно поэтому анализ истории нижегородской фолежной иконы советского времени требует рассмотрения истории и специфики иконных центров востока Владимирской губернии.

Возникновение иконного кустарного промысла в восточной части Владимирской губернии было определено во многом природными условиями: малым количеством пахотных земель, большими разливами рек, преобладанием болот и лесов смешанного и южно-таежного типа. Это яркий пример *социально-экологических аффордансов* промысла расхожей иконы.

К концу XVIII века вымерший в большинстве местностей Владимиро-Суздальского края иконописный промысел сосредоточивается в трех больших селах: Палехе, Мстере и Холуе. Для крестьянского населения всех трех сел занятие земледелием не было основным. Особенно характерно в данном отношении положение Холуя, всегда существовавшего без надельной пахотной земли. <...> Для населения района занятие иконописью всегда было значительно выгоднее занятия земледелием. Последнее было делом побочным и чаще всего принимало арендные или испольные формы. Каждое из этих трех сел с давних пор нашло свой уклон в иконописном деле [Бакушинский 1934: 23–24].

⁴Так, например, К.Н. Тихонравов пишет о подобных связях применительно к с. Холуй: «По слободе протекает река Теза, а в 6 верстах от слободы река Клязьма, в которую впадает Теза. Из актов видно, что до конца XVII столетия по реке Тезе, "от Шуи вниз до реки Клязьмы и до Оки и до Волги и до Астрахани был струговой ход изстари, с Макарьевской ярманки и из Нижняго и из иных низовых городов ходили струги со всякими товары"» [Тихонравов 1857: 31].

В подобных зонах рискованного земледелия в этой части Владимирской губернии, как и в соседних с ней Костромской и Нижегородской губерниях, складывались целые анклавные офенских (торговых) и ремесленных сел и деревень, специализирующихся на разных (местных кустарных или отхожих) промыслах – саней, деревянной посуды, ткани, валенок, колокольчиков, икон, киотов и пр. В 1840–50-х гг. Константин Никитич Тихонравов (1822–1879), археолог, этнограф, статистик и редактор «Владимирских губернских ведомостей», публикует серию публикаций по истории офенной торговли и промысла «суздальской» расхожей иконы, прежде всего в Холуе:

Почва земли в том краю большею частью болотистая и песчаная, а потому неудобная для хлебопашества, естественно побудила жителей Шуйской и Холуйской волостей искать для себя и семейств своих пропитания на чужбине и заставила их заняться, при недостатке капиталов, ходебщинскою-офенскою торговлею [Тихонравов 1857а: 22].

В Холуйской слободе иконописное мастерство существовало еще в начале XVII столетия, и тогда иконопись уже составляла там наследственное занятие. В <...> писцовой книге Трусова упоминается иконник Лаврушка Иванов, прозвище Путилко; в 1674 году, сын его, Суздальскаго уезда сельца Холуйской слободки крестьянин Ивашка, Лаврентьев сын, Путилов, бил челом Царю Алексею Михайловичу, что отданный ему учиться иконному письму на 12 лет из Шуи бобыль Ивашко Никонов, выучась у него иконному мастерству, сбежал до срока. Этот акт хотя и объясняет, что у Холуйских иконописцев было что-то вроде школ, – они имели у себя учеников даже из других мест [Тихонравов 1857: 28].

Вероятно, в связи со средневековыми ремесленными традициями иконного дела монастырей Суздаля, ремесленной спецификой востока Владимирской губернии становится крестьянский кустарный иконный промысел. Согласно исследованиям этнографов и историков искусства, первоначально иконное ремесло возникает в Холуе, затем – в Палехе и позже всех – в Мстёре, однако именно в ней в XIX в. оно развивается в наиболее мощное капитализированное фабричное производство расхожей иконы. Считается, что уже в XVIII в. иконописцы Палеха выработали свой узнаваемый стиль, во Мстёре же иконы делали «во всех родах и манерах», а в Холуе иконники специализировались на изготовлении дешевых расхожих образов [Баранов 2019: 10]: «Холуй главное свое внимание сосредоточил на выработке «расхожих» икон – широко расходившейся, благодаря своей низкой цене, иконной дешевки» [Бакушинский 1934: 24]. Слобода Холуй (с 1918 г. – село и, позже, поселок городского типа) считается «довольно древним» населенным пунктом: в письменных исторических источниках слобода упоминается с первой половины XVI в. – в частности в грамоте Ивана Грозного 1546 г.

«Об освобождении от пошлин соляных варниц Троицко-Сергиевского монастыря». Возможно, что крестьянский иконный промысел произошел в Холуе от иконников монастырских мастерских Троице-Сергиевой лавры и Суздальского Спасо-Ефимиева монастыря [Бакушинский 1934: 23; Тарасов 1990: 49; Тихонравов 1857: 27; Ушаков 1906: 6–7].

В этих «суздальских» селах расцветает многообразие ремесленных форм расхожей иконы, промысел некоторых из них в XIX в. капитализируется и принимает фабричный характер. Как будет показано ниже, деятельность суздальских ремесленников-иконников уже с XVII в. приняла массовый характер и была постоянным предметом критики и попыток контроля со стороны церкви и государства.

После 1917 г. во Владимирской губернии происходили административно-территориальные преобразования: в 1921 г. Палеховская (с Палехом), Южская (с Холуем) и некоторые другие северные волости были переданы в Шуйский уезд Иваново-Вознесенской губернии. Из ремесленных иконных центров в составе Вязниковского уезда осталась лишь Мстёра. В 1924–1929 гг. в состав Вязниковский уезда были включены большая часть земель упраздненного Гороховецкого уезда. С 1929 г. Вязниковский уезд был преобразован в район и по 1944 г. относился к Ивановской Промышленной области. Далее границы и структуры районов востока Владимирской области неоднократно изменялись.

Значительные трансформации происходили и в иконных ремесленных центрах – в советское время «суздальский» иконный промысел и связанные с ним промышленная и торговая инфраструктура перестают существовать. Мастера вынуждены искать работу маляров, художников, объединяются в художественные артели по росписи шкатулок и сувениров. Утратив промышленную формы организации, изготовление расхожей иконы сохранилось на своей «ремесленной периферии» – в домах сельских и деревенских кустарей-одиночек советского времени (см. Приложение, ил. 20, 38–41). Это произошло вдали от прежних ремесленных иконных центров, в которых надзор и репрессии со стороны советской власти в случае возобновления производства икон были бы особенно велики. В промышленно-экономическом плане производство расхожих икон реархаизировалось – с фабрики и завода оно снова возвратилось в дом мастера. Советская фолежная икона-киотка не имела промышленной формы производства, по сути это было крестьянское кустарное ремесло. Важным, ближайшим к востоку Владимирской области регионом, где в советское время это кустарное ремесло развивалось и стало особенно разнообразным, был нижегородский юго-запад.

Восток Владимирской губернии и столетия назад был тесно связан с территориями, которые сейчас образуют юго-западную часть Нижегородской области (см. Приложение, ил. 2), – водными (прежде всего р. Ока) и наземными путями – Старомосковской (Старой Муромской)

дорогой, Московско-Сибирским трактом (*Царской сакмой*) и *Сараклычской (Саровской) сакмой*. Первая дорога шла через Муром на Нижний Новгород практически параллельно р. Оке, по территориям Муромского и Нижегородского уездов, которые в советское время были отнесены к Навашиному, Вачскому, Павловскому и Богородскому районам Нижегородской области. Второй тракт был проложен еще до того, как окружающие его земли были заселены русскими, он был известен как старинная торговая и военная дорога *Царская сакма*. Ею пользовались татарские и мордовские войска, купеческие караваны и посольства русских князей, отправлявшиеся за ярлыком на княжение в Орду. На своем участке от Мурома до Арзамаса она проходила вдоль р. Тёши – по территориям, которые в XX в. были отнесены к Навашиному, Выксунскому, Кулебакскому, Ардатовскому и Арзамасскому районам. *Сараклычская сакма* вела через Ардатовское городище (*Ордатов*) на Темников.

В XIII в. эти лесные территории по правобережью нижней Оки и рр. Серёжа и Тёша известны, например по Никоновской и Лаврентьевской летописям, как *Пургасова волость* – часть «*Мордовской земли*» (междуречья Оки и Суры) под правлением мордовского *инязора* («князя») Пургаза (в русских летописях – Пургас), который вел постоянные войны с мокшанским *каназором* (правителем) Пурешем и русскими суздальскими, рязанскими, муромскими князьями [Мельников 1981: 28; Храмцовский, Экземплярский 1998: 28]. Эти земли были зоной политического влияния Волжской Булгарии, Золотой Орды (мурзы Бахмета Усейнова) и, позже, Казанского ханства. От р. Оки, с запада на восток здесь тянулся широкий массив глухих лесов, называвшийся на своем протяжении Муромским, Выксунским, Салавирским, Саканским, Саровским и Сатисским лесом. Леса эти имели большое значение для «*мордовских твердей*», беглых, разбойников из русских крестьян, а позже – для укrywшихся в лесных скитах и пустынках старообрядцев, вплоть до XX в. [Малышев 2018: 55; Малышев 2019: 151–152; Мельников 1981: 28–29, 37–38; Мельников 2011: 477]. В XIII–XIV вв. граница Владимиро-Суздальского и, позднее, Нижегородского княжеств с татарскими территориями проходила вдоль этих лесов, по р. Тёше, ее левобережье относилось уже к Золотой Орде. Соответственно, помимо болгарской верхушки и более многочисленной мордвы, здесь проживали татары, а также русские из беглых крестьян, занимавшиеся в основном бортничеством. После взятия Казани татарское население было вытеснено в более восточные земли [Базаев 2004: 27; Резин 2019: 10].

В 1554–1721 гг. значительная часть нижегородского юго-запада относилась к Утишному стану Арзамасского уезда Русского царства. В те годы Арзамас был самостоятельным, отдельным от Нижнего Новгорода уездным городом, а его уезд занимал обширные, заселенные в основном мордвой-эрзя (и, менее, русскими и татарами) территории [Герасимов 1930: 14–19; Милотворский 1912: 5], относящиеся сейчас к нескольким районам Нижегородской области –

Ардатовскому, Арзамасскому, Дивеевскому, Кулебакскому, Лукояновскому, Первомайскому, Сергачскому, Шатковскому. В 1621–1623 гг. в Арзамасском уезде с целью утверждения границ помещичьих земель и установления государственных пошлин составлялись писцовые книги. В соответствии с ними до последней четверти XVIII в. не все селения современного Дивеевского района относились к Арзамасскому уезду: населенные пункты с мордовским населением (Вертьяново, Череватово, Челатьма и др.) управлялись властями Кадомского уезда Тамбовского наместничества Российской империи, а русские села (например, Елизарьево) подчинялись Шацкой провинциальной канцелярии Тамбовского наместничества. Современные Кадом и Шацк – административные центры в Рязанской области [Карпушов 1998: 19–20].

В 1779 г. старый обширный Арзамасский уезд был разделен между новыми Арзамасским, Ардатовским, Лукояновским, Починковским, Сергачским, Перевозским и Княгининским уездами Нижегородской губернии, а также Ардатовским уездом Симбирской губернии.

Новый Ардатовский уезд (1779–1923 гг.) сильно превосходил по размерам современный Ардатовский район, располагаясь на землях, относимых позже к Арзамасскому, Вознесенскому, Выксунскому, Дивеевскому, Кулебакскому и Первомайскому районам. Этот уезд объединял практически все (кроме западных по р. Оке) обследованные нами территории нижегородского юго-запада. В 1923 г. Ардатовский уезд был упразднен, его территория была разделена между Выксунским и Арзамасским уездами. В 1925-м г. Ардатов перестал быть городом и стал поселком, а в 1929-м г. был создан Ардатовский район, который, с присоединением к нему северных территорий (Мухтолово), с 1957-го получил свои современные границы. На западе он граничит с городскими округами Навашиным, Кулебаки и Выкса, на юге – с Вознесенским районом и Дивеевским муниципальным округом, на востоке – с Арзамасским районом, а на севере – с Сосновским районом Нижегородской области. Природные условия в Ардатовском уезде, как и в Вязниковском уезде Владимирской области, подходили больше для специализации местных жителей в сфере кустарных промыслов и ремесел, чем в сельском хозяйстве. В конце XIX в. словарь Брокгауза и Ефрона дает следующее описание хозяйственной жизни в уезде:

Ардатовский у. Нижегородской губ. занимает юго-зап. угол губернии. Западная часть равна и болотиста, восточная выше и пересечена оврагами. Почва неплодородная, и жители давно уже занимаются многими промыслами, особенно выделкой деревянных изделий, лаптей и приготовлением конопляного масла. Лесов недавно еще было много в западной части у., но они значительно вырублены, особенно благодаря 5 большим чугуноплавильным заводам (Выксунскому, Велетминскому, Сноведскому, Верхне-Железницкому и Илевскому) [Ардатов 1890: 47].

Самые западные из обследованных нами нижегородских районов – Вачский, Навашинский и западная часть Кулебакского (с 2015 г. – городские округа Навашинский и Кулебаки) – в 1778–1929 гг. входили в состав Муромского уезда Владимирской губернии. С Мурома и Нижнего шла русская колонизация этих финно-угорских земель: по Оке – мешеры и муромы, ассимилированных среди русских и мордвы-эрзи к XVI в. [Морохин 2007: 12], восточнее и южнее (то есть к современным Кулебакам, Ардатову) – земель эрзи. Летом 1552 г. через эти мордовские места во время третьего Казанского похода по старинной пограничной дороге *сакме* с Мурома на Арзамас прошло войско Ивана Грозного [Базаев 2004: 12–23; Курдин 2005: 137; Малышев 2018а: 29–41; Мельников 2011: 478–484; Милотворский 1912: 4–5]. После взятия Казани здесь началась интенсивная христианизация: Иван Грозный раздал землю и «вольную дотолу мордву боярам и монастырям для крещения» [Мельников 1981: 39]. Земли раздавались русским служилым дворянам, татарским мурзам, воевавшим на стороне Грозного, а также среди мордвы, принявшей православие [Базаев 2004: 28; Карпушов 1998: 16–17].

В деревнях новокрещеной мордвы началось строительство православных храмов, деревни стали селами. Все это потребовало притока новых икон (как храмовых, так и недорогих домовых) в регион, которые поступали из ближайших ремесленных центров востока Владимирской губернии. Нижегородский юго-запад, не имевший глубокой христианской истории с центрами иконописи, воспринял традицию ремесленной расхожей иконы «суздальщины». Очевидно, что в большинстве домов «вчерашних язычников» домовыми образами оказывались не старинные иконы, а новые дешевые расхожие иконы, произведенные поточно «суздальскими» иконниками и купленные у «суздальских» же офеней. Позже, когда на нижегородском юго-западе и юге возникают свои иконные (монастырские и крестьянские) мастерские, а в советские десятилетия – надомные мастера-кустари, они производят в основном именно такие расхожие, напоминающие «суздальские» иконы. В такой ситуации переноса-заимствования и дальнейшего развития нижегородского промысла расхожей иконы можно ретроспективно восстановить действие следующих типов аффордансов:

- *этноконфессиональных* (религиозные, визуально-артефактные аспекты национальной культуры мордвы, христианизация мордвы, основание монастырей),
- *политических* (войны, колонизация и христианизация края),
- *торгово-промышленных* (налаживание офенных торговых путей с «суздальщины», возникновение ярмарок с иконными рядами, монастырской иконной торговли в крае, а также иконных крестьянских и монастырских мастерских).

Непростая история административно-территориальных преобразований, промыслов и промышленности края (добыча руды, поташный промысел, металлургические заводы Баташевых и др.), этнических процессов и военных событий (войны между русскими, мордвой,

татарами, мордовские волнения, восстания и сражения в Смутное время⁵, крестьянская война Степана Разина) на нижегородском юго-западе и юге сформировали своеобразное культурно-историческое единство этого региона, не последнюю роль в котором играли материальная и духовная культура мордвы, а также монастырская религиозная культура края.

Свято-Троицкий Серафимо-Дивеевский монастырь (основан в 1767 г.), Ардатовский Покровский женский монастырь (1807 г.), Дальне-Давыдовский женский монастырь (1858 г.) на территории современного Вачского района, Выксунский Иверский монастырь (1863 г.), Серафимо-Понетаевского монастырь (1864 г.), Кутузовский Богородицкий женский монастырь (1864 г.) были связаны со Свято-Троицкой Сергиевой Лаврой, муромскими, арзамасскими и саровскими монастырями, старцами, священством и святынями. Общее пространство монастырских и сельских ландшафтных святынь (почитаемые родники, валуны, деревья, урочища) связано на нижегородском юго-западе с саровско-дивеевскими и муромскими святынями (прежде всего с Серафимом Саровским и Антонием Муромским), а также с местночтимыми юродивыми, старицами и старцами.

Эти и другие нижегородские монастыри были центрами производства и продажи икон, в том числе икон расхожих, во многих обителях работали хромофотографические, печатанные, ризочеканные, а также иконообдельческие мастерские, в которых недорогие иконы украшались фольгой и бумажными цветами (см. Приложение, ил. 8). Связанная сеть монастырей способствовала проникновению на нижегородский юго-запад промысла расхожей иконы и развитию его вариаций, которые позднее, за десятилетия советской власти оформились в локальные традиции «советской» иконы.

Помимо монастырского иконного промысла, в уездах, относимых к территориям современного юго-запада и юга Нижегородской области, в конце XIX в. существовали крестьянский кустарный промысел фолезных икон. Один из центров иконного крестьянского промысла был в Лукояновском уезде, который располагался к востоку от Арзамасского и Ардатовского уездов, в 1779–1929 гг. (преобразован в Лукояновский район). Известно, что «мастерская для производства икон, выделяваемых на фольге, посредством копчёных печатей» работала во второй половине XIX в. в с. Николай Дар (Скопино тож) Лукояновского уезда. В Николай Даре, Тольском Майдане и Лукоянове шла торговля этими фолезными иконами, отличающимися от «суздальских». Местные же офени торговали ими в Приуралье и Сибири [А.Ф.С. 1896: 95–97; Гуляев 1877: 243–248; Звездин 1890: 439; Комиссаров 2000: 23].

⁵О мордовских волнениях и сражениях в Смутное время в Нижегородском, Муромском и Арзамасском уездах см., например: [Морохин 2021: 21–31; Пудалов 2011: 8–24].

В качестве *социально-культурных и инфраструктурных аффордансов*, способствовавших распространению по нижегородскому юго-западу «суздальских» расхожих икон можно также рассматривать дороги и давние сообщения между востоком Владимирской губернии и нижегородским юго-западом, а также приток русского населения из Владимирской губернии на металлургические заводы в Выксу и Сноведь (на территории современного городского округа Выкса), Кулебаки, Илёв (на территории современного Вознесенского района), Ташино (современный г. Первомайск).

В советскую эпоху, как будет показано во второй главе нашей работы, значительный расцвет, по крайней мере, в Горьковской (Нижегородской) области, переживает лишь одна из форм расхожей иконы – кустарная фолежная икона-киотка (см. Приложение, ил. 6–7, 9–11, 26–37). И хотя в северных нижегородских традициях (Воскресенский, Тоншаевский и др. районы) изготавливались и другие разновидности фолежной иконы (иконы в застекленных рамках, неглубоких «квази-киотах» или оклеенные фольгой старые писанные иконы) (см. Приложение, ил. 22–25), их количество против фолежных икон-киоток нижегородского юго-запада было очень невелико [Доронин 200; Доронин 2008а].

1.2. Массовая икона: история критики и семиотические идеологии

Промысел фолежных икон-киоток, повлиявших на становление нижегородской «советской иконы» – одна из линий развития «суздальской» ремесленной расхожей иконы. Почти пять веков ее истории – это история технологий и их отрицания, история отношений ремесленников с церковью, государством, конфликтов и непониманий между семиотическими идеологиями «высокой» и «низкой» иконописи, между старообрядческим и православным благочестием. Разным аспектам этой истории посвящены исследования А.В. Бакушинского, В.В. Баранова, И.А. Гольшева, Н.П. Кондакова, Н.В. Покровского, О.Ю. Тарасова, Д.К. Тренева, Л.А. Успенского и др.

Смена разных исторических и экономических типов промысла расхожей иконы связана не только с материально-технологическими трансформациями (и, соответственно, их аффордансами), но и социальной пересборкой сети акторов промысла. Анализ фолежной иконы-киотки необходимо предполагает исследование сети акторов (агентов), имеющих отношение к ее созданию. Социальный контекст промысла массовой иконы и «советской иконы» в частности – это прежде всего взаимодействия различных людей или людей и стоящих за ними институций (церкви, колхозов, совхозов, милиции, магазинов, молокозаводов и пр.), имеющих отношение к созданию таких икон, влияющим на их промысел, а также различное отношение людей к этим иконам. Такие взаимодействия и отношения могут восходить к конфликтам и интерпретациям, которые возникали вокруг исторически более ранних форм

массовых икон, прежде всего икон печатных. Поэтому мы считаем необходимым вкратце рассказать об этих взаимодействиях и конфликтах прошлого. Мы рассмотрим сначала отношение к массовым иконам и стоящее за ним в разные исторические эпохи семиотические идеологии, а затем самих носителей этих идеологий – прежде всего мастеров и других участников (актеров) промысла. В главе 3 мы опишем трансформации сети акторов иконного промысла в советское время.

Распространение печатных религиозных изображений, начавшееся в Русском государстве с рубежа XV–XVI вв. [Вальчак 2021a; Сазиков 2017: 139; Тарасов 1995: 254], сделало возможным эволюцию разных форм дешевых расхожих икон, в том числе привело к формированию феномена «советской иконы» в XX в. Вторжение в иконный промысел новых технологий, новых материалов, как и новых иконографических сюжетов, закономерно вызывало и вызывает до сих пор негативную реакцию у традиционалистов (из священства, иконописцев, религиозных мыслителей и пр.). Яркие примеры этого широко известны – от дела дьяка Ивана Висковатого (1553–1554 гг.), видевшего в сюжетах и приемах новых фресок Благовещенского собора Московского Кремля «латинское мудрование», до конфликта вокруг авангардных росписей Виталия Мельничука в храме преп. Серафима Саровского в г. Билибино на Чукотке в 2009 г.

В случае печатных икон новые технологии (печать) и материалы (бумага, краски для печати) выступили *материально-технологическими аффордансами*, определившими не только новые социальные связи, новых акторов в новых формах иконного промысла, но и практики противодействия модернизации. Интерпретации и действия участников, сторонников и противников этих новых технологий и форм опирались на разные семиотические идеологии. Интересно, что семиотические идеологии традиционалистов не оставались неизменными: если для первых противодействий печатным иконам важнее был апологетический дискурс и отрицание таких икон как некоего орудия католического влияния, то позже тема «латинских заимствований» теряет свою остроту, и массовая икона критикуется больше по другим причинам – «плохописание», «дурновкусие» и т.п. [Успенский 1997: 390].

Характерно, что и в 2020-е гг., в ходе наших экспедиций по юго-западу Нижегородской области, в критических (против «советских икон») речах наших респондентов звучали те же мотивы: конфессиональная неразборчивость мастеров, которые могли использовать для создания «советских икон» католические образы, а также эстетическая непритязательность, аляповатость таких икон, граничащая с китчем. Другие же наши респонденты, напротив, были настроены к «советским иконам» положительно, считая их семейными святынями, народным наивным искусством, свидетельствами сохранения деревенскими людьми своей христианской веры в сложную для этого советскую эпоху.

В целом, семиотическая идеология, усматривающая в расхожих иконах неразборчивое отношение к священным образам и потому – почву для инославного влияния, происходит из полемики XVI–XVII вв. вокруг допустимости ряда иконографических мотивов на иконах нового письма. Большинство обсуждаемых мотивов были европейскими заимствованиями, их не могло быть ни на греческих, ни на старых русских иконах, которые воспринимались организаторами полемики в качестве «иконописного предания» и непреложных образцов. Соответственно, и критическое отношение к бумажным иконам было связано с этими богословскими и иконографическими спорами. Чтобы лучше понять, исторические корни этой семиотической идеологии, рассмотрим кратко наиболее яркие вехи этой полемики.

Активное проникновение нового европейского искусства на Русь началось в царствование Ивана III (1440–1505), который приглашал ко двору из «фрягов» иностранных художников, архитекторов, ученых, ремесленников и пр. Еще и с этим фактом историки культуры связывают начало подъема и бурного развития русского искусства в XVI–XVII вв. [Покровский 1900: 321–322, 363; Успенский 1997: 332–333, 381]. Г. Бочаров связывал особенности русского храмового искусства и иконописи «переходного периода с маньеристическим направлением, получившим распространение в странах Северной и Восточной Европы в конце XVI и первой половине XVII столетия, в частности, в Швеции, Голландии, Германии и Польше» [Бочаров 2001: 7]. В иконографии появляется много новых сюжетов, их трактовок и иконографических типов [Тарасов 1995: 301]. Исследователь истории иконного промысла, в том числе расхожей иконы, в Палехе Анатолий Васильевич Бакушинский (1883–1939) так описывал эти явления:

С Запада хлынула стремительная волна новых влияний, проникшая ранее в быт, а теперь и в религиозное искусство. Новые сюжеты, новая, соответствующая им, форма композиции, новое понимание и разрешение пространства, изображения в нем вещей, вновь открывшаяся в нем роль света, а отсюда – новые колористические задачи, все это производило большой переворот в искусстве. Это были формы ренессанса и барокко, формы городской, по преимуществу немецкой, культуры, распространяемой таким же демократическим видом искусства – гравюрой [Бакушинский 1934: 17–18].

Соответственно, модернизация приводила к возражениям и полемике. Новшествами, правильностью изображения, надзором над иконописцами и необходимостью введения лицевых иконописных подлинников (трафаретов для изображения фигур и композиций из греческих и старых русских образцов) были озабочены участники Стоглавого собора 1551 г. [Успенский 1997: 337, 345]. Изменения в иконах нового письма (псковских иконописцев в Благовещенском соборе) становятся богословской проблемой для дьяка Висковатого, эти новшества он представляет как «неправды», «несогласные с древним преданием». Интересно,

что его оппоненты (митрополит Макарий и другие участники «собора на еретиков» 1553–54 гг.) иначе интерпретируют нововведения, видя в них не «неправды», а допустимое понимание, находящееся в рамках древнего предания. «Собор уверяет, что все эти иконы писаны с старых образцов и греческих переводов и что он ни единой черты не приложил от своего разума, вопреки древнему преданию». Там где Висковатый видит привнесенное «латинское мудрование», митрополит Макарий настаивает на том, что отступления иконописцев от «иконописного предания» не произошло [Покровский 1900: 336–337]. В 1560-х гг. похожая критика икон нового письма принадлежала иноку Зиновию Отенскому (†1568), ученику Максима Грека, богослову и известному писателю-полемисту той эпохи. Например, отрицаемый им иконографический мотив распятого Серафима и Херувимов некоторые историки иконописи объясняют влияниями католической мистики – мотивами с миниатюр немецкого мистика Генриха Сузо (1295/97–1366) или «переработкой видения Франциска Ассизского на горе Альверно». Считается, что псковские иконописцы были знакомы с этими европейскими визуальными источниками [Андреев 1932: 235–236; Успенский 1997: 375].

Ярыми критиками европейских заимствований были патриарх Никон (1605–1681) и протопоп Аввакум Петров (1620–1682). Аввакум писал, например:

По поущению Божию умножишася в нашей русской земле иконного письма неподобные изуграфы. Пишут Спасов образ Еммануила – лице одутловато, уста червоныя, власы кудрявая, руки и мышцы толстые, тако же и у ног бедра толстые, а весь яко немчин брюхат и толст учинен, лишь сабли той при бедре не писано. А то все писано по плотскому умыслу, понеже сами еретицы возлюбша толстоту плотскую и опровергоша долу горняя. И все то кобель борзой Никон враг умыслил будто живые писать. **А устроет все по фряжскому, сиречь по немецкому»** [Аввакум Петров 1960: 135].

В распространении европейских новшеств Аввакум обвинял Никона, однако именно Никону принадлежат наиболее яркие акции против икон нового письма. Так, например, в 1654 г. он велел собрать «даже из домов государственных сановников» иконы, писанные «по образцам картин франкских и польских», затем повелел выколоть им глаза, носить по Москве с объявлением царского указа о строгом наказании тем, кто и дальше станет писать такие иконы. Позже, во время службы в Успенском соборе, Никон произнес проповедь «против новшеств западных в иконописании», разбив изъятые иконы нового письма о железный пол храма [Покровский 1900: 368–369; Салтыков 1974: 274; Успенский 1997: 416]. Любопытно, что еще при жизни Никона его современники по-разному интерпретировали его политику по

отношению к таким иконам. Так, например, Иосиф Владимиров⁶, иконописец, стенописец и знаменщик Оружейной палаты, известный в 1640–60-е гг., в своем споре об иконографии с сербским архидиаконом Иоанном Плешковичем [Иосиф Владимиров 1964] пытался показать, что Никон разбивал иконы, критикуя их плохое художественное качество, вне зависимости от их православных или латинских изображений. Плешкович не соглашался с Владимировым, полагая, что причина – именно в неправославном характере погранных икон, потому что их живопись «подобна изображениям франков» [Успенский 1997: 416]. Здесь мы обнаруживаем все те же две основные семиотические идеологии, о которых мы говорили выше применительно к расхожим иконам и к «советским иконам» в частности.

Наиболее острая критика именно печатных религиозных образов дошла до нас в духовной грамоте московского патриарха Иоакима Савёлова (1621–1690) от 1674 г. В этой духовной грамоте в частности сообщалось:

Многие торговые люди покупают **листы на бумаге печатные немецкие** и продают немцы еретики, лютеры и кальвины, по своему их проклятому мнению и неправо на подобие лиц своя страна и в одеждах своих странных немецких, а не с древних подлинников, которые обретаются у православных; а они еретики св. икон не почитают и, ругаясь развращенно, печатают в посмеях христианам, и таковыми листами иконы, писаны на досках, пренебреженны чинятся, и **ради бумажных листов иконное почитание презирается** [Покровский 1900: 370].

Известно, что патриарх Иоаким в итоге запретил печатание священных изображений на бумаге, их продажу и «тем более употребление их в церквах и домах вместо икон», однако это мера, как пишет Н.В. Покровский, «оказалась недействительною, и гравировка икон продолжалась и после того, не смотря на неоднократные запрещения со стороны правительства и духовенства» [Покровский 1900: 370].

Наряду с противниками распространения инославного влияния и напечатанных религиозных изображений в те же эпохи существовала и другая точка зрения на новшества в иконографии и на бумажные иконы. В такой, позитивной семиотической идеологии произведения западноевропейского искусства и напечатанные образы могли быть освящены и восприниматься, таким образом, равными писаным иконам [Успенский 1997: 417]. Подобная

⁶Иосиф Владимиров известен как один из первых русских публицистов и теоретиков живописи, происходил из рода ярославских иконописцев, в Москве проживал у не менее известного иконописца Симона Ушакова (1626–1686), входил в круг придворных изографов второй половины XVII в., участвовал в исполнении росписей Успенского собора Кремля, работал также в Ярославле, Ростове Великом, Кирилло-Белозерском монастыре.

позиция была сформулирована, например, в «Послании...» иконописца и теоретика живописи XVII в. Иосифа Владимиров⁷:

Аще у своеземцев или у иноземцев видаем Христов и Богородичен образ добре выдрукован [напечатан] или премудрым живописанием написан <...>, мы такая благодетельныя вещи паче всех земских вещей предпочитаем, и от рук иноземных любочестно искупаем <...>, и приемлем Христово воображение **на листах** и на досках, любезно целующи. И по закону ко иереом **таковыя иконы** приносим, они же должными глаголы молебствуют и благословят Бога и **образ Его освящают и водами святопетыми покропляют**, якоже законописано во освящении церковных вещей. Яко вся сия [иностранная церковная утварь] святительскама рукама и молитвенными глаголы освящаются, – то не может ли священ быти и сей Христов живописанный образ, аще и от иноземцев воображен? [Иосиф Владимиров 1964: 50].

Известно, что царь Алексей Михайлович (1629–1676) покровительствовал притоку европейских технологий и изображений: им была учреждена царская школа иконописцев, куда стал приглашать в том числе западных художников. От царя эту моду на новое религиозное искусство перенимали бояре [Покровский 1900: 367]. Крупные русские мастера из Оружейной палаты вроде Симона Ушакова (1626–1686) или Иосифа Владимиров⁷, а также Симеон Полоцкий (1629–1680), Иван Посошков (1652–1726) и ряд других деятелей и авторов той эпохи ориентировались на достижения западноевропейской живописи и вели полемику с традиционалистами [Бакушинский 1934: 18, 246; Бусева-Давыдова 2001: 29; Пуцко 2001: 32; Салтыков 1974: 288; Тренев 1910: 10–11; Успенский 1997: 389]. Тот же Иосиф Владимиров писал, что русские изографы «не токмо от своих пользуетельная наказания готови принимать, но иностранных достойная ко исправлению желают». То есть: «Не только от своих художников готовы принимать полезные [познавательные] указания, но и от иностранцев – все достойное [важное] для усовершенствования искусства» [Иосиф Владимиров 1964: 60]. Широко пользовались произведениям западного религиозного искусства и рядовые иконописцы: в XVII в. из Европы в Российское государство в большом количестве постоянно завозились «копии, прориси и гравюры с западных оригиналов, пущенные в ход иезуитами» [Сычев 1915: 96].

⁷ Вместе с тем, принимая печатные иконы, Иосиф Владимиров критиковал дешевые иконы простого крестьянского письма, которые уже в те времена массово писали для народа «мирские иконники» [Вилламо 2001: 279]. Расхожая икона не была единой и формировалась из разных промысловых форм и технологий (крестьянская икона, печатная икона и пр.), отношение к которым уже на рубеже XVI–XVII вв. было различным.

Заимствуя целые композиции, например, из гравюр «Лицевой Библии» Пискатора, выпущенной в Амстердаме (1639 г. и далее) или из Библии Вейгеля (1680 г.), русские мастера писали иконы, создавали иконостасы и храмовые росписи [Бакушинский 1934: 251–252; Тарасов 1995: 261; Успенский 1997: 386]. Украинские иконописцы использовали западные гравюры при росписях храмов уже в 1640-х гг. [Свенцицкая 1964: 65]. Гравюры Пискатора, Доре и Шнорра переносились на иконы и стены русских храмов и в течение последующих веков [Тарасов 1995: 261].

В своей монографии О.Ю. Тарасов подробно описывает различные исторические перипетии этих заимствований, раскрывая свой тезис, о том, что и в императорской России искусство иконы в многообразии ее типов «развивалось преимущественно на уровне низовой народно-ремесленной культуры» [Тарасов 1995: 291]⁸. В ней, как и в фольклоре, была велика роль явлений «сниженного культурного фонда» (*gesunkenes Kulturgut*), заключающихся в «постоянной диффузии между искусством так называемым "высоким" и искусством народным» [Богатырев, Якобсон 1971: 24, 376]. «Советская икона», как форма расхожей иконы XX в., не стала здесь исключением: для ее образовников, как и для иконописцев прошлых веков, было характерно свободное заимствование с гравюр и картин католического и русского академического религиозного искусства.

Некоторые исследователи полагают, что далее, «вплоть до образования Комитета попечительства о русской иконописи (далее – Комитет) в 1901 г., серьезная озабоченность по поводу «чистоты» православного печатного образа практически не проявлялась» [Тарасов 1995: 254]. Однако это не так: в XIX в., еще до Комитета с критикой плохого состояния массовой иконописи выступали В.Г. Белинский, Н.С. Лесков, Ф.М. Достоевский, И.А. Голышев и др. [Вальчак 2019: 369]. «Большое значение имело и пробуждение интереса широких слоев общества к древнерусской живописи и народной культуре, на волне которого народное ремесло "прорывается" в верхние сферы», – обобщил эти настроения О.Ю. Тарасов [Тарасов 1995: 184]. В 1873 г. Н.С. Лесков в своей статье «О русской иконописи» написал следующее:

По желанию и вкусу русского человека, икона непременно должна быть писаная рукою, **а не печатная**. Хромолитографические иконы народом не принимаются, и как бы они ни были хорошо исполнены, наши набожные люди, держащиеся старых преданий, откидывают печатные иконы и называют их «печатными пряниками и коврижками». «То, – говорят, – пряник с конем, а это пряник с

⁸ «Традиционная иконопись в XVIII — начале XX вв. поневоле уходила на периферию, сохраняясь преимущественно в сельской и низовой культуре», – читаем также, например, у М.М. Красилина [Красилин 1996: 86].

Николою, а все равно пряник печатный, а не икона, с верою писаная для моего поклонения» [Лесков 1957: 182].

В работе Лескова можно увидеть своего рода маркеры разделяемой им семиотической идеологии, близкой взглядам Комитета. По сути это романтизированная охранительная идеология (напоминающая «антропологию спасения» XIX–XX вв.)⁹, не слишком озабоченная при этом нуждами и пониманием эстетических вкусов потребителей массовой иконы – крестьянства и городской бедноты. Лесков сожалеет об «упадке русского национального искусства», о «безобразном повреждении иконографического искусства» и об «одной из самых покинутых отраслей русского искусства». Это внешняя позиция человека, не являющегося частью промысла, не видящего его внутренних проблем и потребностей, но увлеченного своими собственными образами «национального искусства».

Как показали дальнейшие тщательные исследования Комитета попечительства о русской иконописи, выражаемая Лесковым позиция не была характерна для российского крестьянства – похожие установки можно было найти только у старообрядцев, которые не принимали ни печатные, ни фолезные иконы как неприемлемую «нерелигиозную новинку» [Гуляев 1877: 246]. В целом же, печатная икона в XIX в. была очень популярна в народе, более того – печатные иконы на жести воспринимались как правильные и предпочтительные образы, в отличие от более грубых, а подчас и дорогих писаных икон, например, суздальских подфолезек и подкладниц [Тарасов 1995: 254]. Даже сам граф С.Д. Шереметев, противник печатных икон, осуществлявший в 1901 г. в рамках деятельности Комитета поездку по монастырям, обратил внимание на то, что напечатанные на жести иконы Жако выглядели шедеврами на фоне писаных икон «грубого и безобразного пошиба» в иконных лавках Киева [Шереметев 1902: 35]. Более того, в своем ответе на статью Лескова об адописных иконах [Лесков 1873: 1–2] один из читателей обосновывал, что именно печатная икона способна спасти иконный промысел расхожей иконы от вырождения. Ежедневная петербургская газета «Русский мир», в которой печатался сам Лесков, опубликовала этот ответ читателя, в котором тот заметил, что «лучшее средство» против «безобразий» в иконописании – это производство дешевых «хороших» икон. Кроме того, добавлял читатель, «распространение хромофотографированных икон

⁹ Антропология спасения (*salvage anthropology*) – прикладные проекты антропологов по «спасению исчезающего культурного наследия», а также их полевые исследования культур, в основном аборигенных, проводимые с твердой методологической установкой о культурном упадке. Подход формируется в американской культурной антропологии в отношении к индейским культурам. Представители такого подхода склонны оценивать негативно процессы культурной трансформации. См., например: [Hester 1968].

предохранило бы народ от распространения посредством икон фанатической пропаганды раскольников» [Лесков 1957: 179; N.R. 1873: 1]. Интересно, что схожим образом возлагали надежду на печатную продукцию в дискуссиях вокруг расхожих икон уже в XVII в. Так, например, Иосиф Владимиров сомневался в пользе иконописных подлинников для исправления иконного дела:

Что же ныне рещи о подлинниках тех? У кого они есть истиннии и где аще и обрящещи у иконописцов зде, но различны суть и неправлены, ни весьма свидетельствованы, **или из друкарни бы выданы.**

[Что же ныне сказать о тех подлинниках? У кого они верные [исправные]? И если где и найдутся здесь [у кого-нибудь из] иконописцев, то все они различны [между собой] и неисправны, не освидетельствованы **и не напечатаны в типографии]**»

[Иосиф Владимиров 1964: 32].

Критическая и позитивная семиотические идеологии к рубежу в XIX–XX вв. изменялись в зависимости от того, кто и почему становился их носителем в ту историческую эпоху. Критике подлежали все формы массовой (расхожей) иконы: писанные – за вырождение и «мазню», печатные – как причина вырождения писанных. «Существование подобных механических выделок [бумажных и фольговых икон], которые вполне могли бы быть заменены ручными изделиями, отзывается особенно тяжело на молодом поколении иконников, которые, благодаря 25 работающим мастерским этого рода, всегда и легко находят готовые, хотя грошовые, заработки и потому, вместо того, чтобы поступать в ученье, каково бы оно ни было, сразу идут на промысел и никакого мастерства не узнают. Бумажные иконы держатся очень недолго и быстро разрушаются и в этом обезображенном виде приучают народ к небрежному отношению к святыне. Уже теперь слагаются поговорки об этих иконах, и за острыми словами начинается кощунство», – заключал Н.П. Кондаков [Кондаков 1901: 17].

Можно различить две разновидности критической семиотической идеологии: *внутреннюю* (исходящую изнутри, от участников иконного промысла) и *внешнюю* (исходящую от интеллигенции и людей богатых, первоначально не связанных с промыслом, но желающих изменить ситуацию, кажущуюся им негативной). Соответственно, критика, с одной стороны, исходила от иконописцев (прежде всего «суздальцев»), в том числе и занятых массовым промыслом подфолежек. С другой стороны, критикой заняты участники Комитета попечительства о русской иконописи. Наиболее известная манифестация критической идеологии первых (иконописцев) – депутация «суздальцев» к Николаю II в 1907 г. с ходатайством о запрещении печатания икон [Бакушинский 1934: 258]. Воплощения критической семиотической идеологии Комитета – весь комплекс их действий (экспедиционные исследования, докладные записки Императору, попытки запрета

производства и продажи печатных икон, разработка нового лицевого подлинника, учреждение иконописных школ и пр.), направленных на искоренение производства расхожих икон (и печатных, и писанных), неудовлетворительного для них качества.

Внешняя критическая семиотическая идеология в отношении фолежных икон исходила и от Церкви. Так, например, митрополит Московский и Коломенский Филарет (Дроздов) (1782–1867) в своих резолюциях 1903 г. выступал против «неблагочиния» фольговых икон. Его аргументация касалась трех аспектов: во-первых, не будучи писаными и оснащенные разнообразным декором фолежные иконы приравнивались к «изваянным», которые по своему преданию православная церковь не «одобряла», а «только терпела». Во-вторых, критиковались изображения на фолежных иконах, которые «большой частью были неправильны и часто совсем неестественны и безобразны». В-третьих, дешевые фольговые иконы, по мнению Филарета, быстро разрушались, превращаясь «из вещи священной в пренебрегаемую» [Тарасов 1995: 234]. Известны случаи, когда против продажи офенями фолежных икон протестовали местные священники, отказывая прихожанам в освящении такого купленного товара:

Более энергичные священники запрещают своим прихожанам покупать у офень иконы, в противном случае отказываются освящать их [Леонтьев 1903: 49].

В *охранительной позитивной семиотической идеологии* того времени тоже можно выявить несколько типов: одна из них была связана с поддержкой печатных икон (особенно хромолитографий по жести), другая – с поддержкой промысла икон писанных. Печатные иконы поддерживали не только производители и массы покупателей, но и косвенным образом Святейший синод, который отказался от идеи запрета производства и продажи таких образов. Во-первых, оказалось, что «машинным производством икон», с которым предполагалось бороться, занимались не только предприятия Жако, Бонакера, Фесенко и Тиля, но и сама Православная церковь, а именно – Троице-Сергиевая лавра. Во-вторых, поддержка Синода была связана с его интерпретацией феномена печатной иконы: обер-прокурор Святейшего синода К.П. Победоносцев (1827–1907) видел в ней предмет экономической, а не религиозной политики. В частности, в своем протесте от 1903 г. на предложения Комитета обер-прокурор говорил «о возможных убытках от закрытия фирм, печатающих иконы, и о необходимости согласовать предпринимаемые мероприятия с министерством финансов». Защищая, как полагали и участники Комитета, и последующие исследователи этой дискуссии, интересы промышленников и капитала, обер-прокурор Синода более жестко и остроумно критиковал последующие предложения Н.П. Кондакова и постановление Комитета о необходимости запретить печатание икон частным фирмам и сосредоточить его в крупнейших монастырях-лаврах под надзором самого Комитета (1903–1905 гг.):

Самый монастырь получил бы неканонический вид и приобрел бы неканоническое значение промышленного предприятия и торговой фирмы, чего и канонически и в нравственном отношении допустить невозможно. <...> Лишь одно машинное производство может удовлетворить массовые запросы <...> Предположения Комитета направлены именно к совершенному стеснению машинного производства иконных изображений [Бакушинский 1934: 258].

Более осторожно, но тоже в защиту печатных икон и стоящих за ними фабрикантов, высказывалось в 1905 г. Министерство финансов, ратуя за «постепенность исполнения» предложений Комитета и за «продолжение на время деятельности изготовляющих печатные иконы фабрик». Немедленные запреты машинного производства икон и привоза печатных икон из-за границы, с точки зрения министра, невозможны, поскольку это сделает «невозможным удовлетворение спроса народа на православные иконы» [Бакушинский 1934: 257–258].

Промысел писаных икон отстаивали, помимо самих производителей (иконописцев и владельцев мастерских)¹⁰, участники Комитета (ученые, художники, радетели сохранения и возрождения русской старины из интеллигенции и высшего сословья, вплоть до императора), в деятельности которых большую роль играли воображение и конструирование образа русской иконы, которую они собирались спасти и возродить [Вальчак 2021a; Тарасов 1995: 246–247].

Прежние формы массовой писаной иконы, как уже было сказано, ими отрицались как примеры дурновкусия, порчи и вырождения иконописи, а вместо них с опорой на «старорусский» васнецовский стиль конструировался образ «истинной русской иконы» [Басова 2001: 264; Пуцко 2001: 40]. Такую ситуацию можно проинтерпретировать как столкновение и попытку борьбы семиотических идеологий разных социальных классов с их интересами по отношению к русской иконе: расхожие писаные иконы (краснушки, щепные, подфолежки и др.) были прежде всего иконами для простого народа, а образцами порчи и вырождения они становились в логике романтического конструктивизма членов Комитета. Здесь, как и веками ранее, противопоставлялись две формы иконописи – «высокая» и «низкая», для высших слоев общества и простого народа. Причем приверженцы идеалов «высокой иконографии» считали естественным определять направления развития и вкусы носителей ценностей «низкой иконографии», поскольку видели в ней не ценность, а, скорее вред и упадок. Их позиция была позицией представителей государственной и культурной символической власти и естественно

¹⁰ Следует заметить, что конкуренция с печатными иконами коснулась не всех иконописцев, а в основном производителей расхожей иконы: «Иконописцы-кустари забили тревогу, так как они поняли, что их ручная икона должна пойти на исчезновение. Спокойнее отнеслись те, которые как искусные мастера, писали иконы для церквей и состоятельных классов» [Тренев 1910: 16].

была патерналистской. Император Николай II, будучи учредителем и покровителем Комитета, в день его учреждения, 19 марта 1901 г., в своем обращении Правительствующему Сенату обобщает эту позицию, говоря о «плодотворном влиянии художественных образцов старины», о «душевной потребности русского народа» и за всю иконопись:

Благолепие храмов Божиих и украшающих оные святых икон издревле составляет предмет душевной потребности православнаго русскаго народа. В Монарших заботах о процветании русской иконописи и охранения в ней плодотворнаго влияния художественных образцов нашей старины, признали Мы за благо учредить под непосредственным покровительством Нашим Комитет попечительства о русской иконописи [Николай II 1902: 3].

Участники Комитета попечительства о русской иконописи не смогли достичь своих целей. Однако стремления, проистекающие из их критической семиотической идеологии, невольно воплотились благодаря революции 1917 г. и последовавшим за ней антирелигиозным кампаниям: вся инфраструктура производства и распространения печатных и расхожих писаных икон перестала существовать. Произошло то, что не смогли сделать ни Комитет, ни Святейший Синод, ни даже Император: промысел массовых икон был остановлен. Однако и эволюция, и катастрофическое прерывание этого промысла (в первые десятилетия советской власти) не могли не повлиять на последующие формы иконного дела. В новых условиях советского села и деревни развилась новая форма промысла расхожей иконы – кустарный промысел «советской иконы». С ним были связаны другие акторы и несколько иные семиотические идеологии.

Как будет показано в следующих главах, «советская икона» вобрала в себя элементы предшествующих форм промысла расхожей иконы – печатные изображения, писаные подфолежки и другие типы расхожих икон, киоты, фолежные ризы, общие принципы декора. Старые семиотические идеологии, связанные с конфликтами вокруг прежних форм массовой иконы практически никак не проявлялись в «советской иконе» – из-за отсутствия в СССР «высокой» иконописи, доступной широким социальным слоям. Однако в 1990-е гг., когда с новой силой начали работать печатные станки иконных цехов «Софрино» и других предприятий (что привело к закату и исчезновению промысла «советской иконы») и параллельно возродилась иконопись в ее традиционных формах, полифония мнений и конфликтные идеологии быстро воскресли. В постсоветской России «советские иконы» могут противопоставлять печатным софринским – либо считая их менее статусными, «наивными» и примитивными (распространенная позиция, из-за которой «советские иконы» массово уничтожают в последнее десятилетие), либо, напротив, ценя в них старину, традицию и уникальность, которой нет в печатных иконках (более редкая позиция, благодаря которой

«советские иконы» сохраняют, собирают и включают в частные коллекции). Наконец, некоторые объединяют и современные печатные иконы, и рукодельные советские в одну группу «примитивных», массовых и низкостатусных икон, противопоставляя им «настоящие» – писанные.

Создание расхожих икон на всех этапах развития было связано с разными профессиональными группами. Рассмотрим кратко историю массового иконного промысла и его акторов.

1.3. Акторы промысла расхожей иконы

На протяжении пяти веков массового иконного промысла возникало несколько форм «суздальской» ремесленной расхожей иконы, за которой стояли разные профессиональные группы, непосредственно вовлеченные (мастера) или имеющие отношение к промыслу (например, цензоры и священники), институции (церковь, фабрики, промышленные выставки и пр.), а также их зачастую непростые отношения. Типология акторов иконного промысла – как дореволюционного, так и советского – зависит от развития технологий, от социальной стратификации и ремесленной специализации внутри промысла, а также, в немалой степени, от контролирующей деятельности государственной и церковной власти. Поэтому в разные исторические эпохи эти типологии могут различаться.

Например, авторы «Грамоты трех патриархов» (1668 г.) для контроля над иконописью рассматривали не всех участников промысла, а именно иконописцев, которых подразделяли по их ремесленной искусности на шесть чинов: «знаменитили изящнии иконописателие», то есть знаменщики (1-2-й чины), мастера, работающие по готовым прорисям (3-й чин), «посредственное искусство имуще» (4-й чин), «пишущие убо, но суряднейших придерживающиеся исправления дела» (5-й чин) и ученики иконописцев (6-й чин) [Пекарский 1865: 12–14, 17–18; Тарасов 1995: 220–221].

В синодальном указе, распространенном по Суздальской епархии в 1725 г., среди подлежащих контролю «изографов» называли: иконописцев, живописцев, бैसेбщиков и чеканщиков «всех чинов и сословий». Контролирующими акторами промысла в то время были священники, принимающие и оценивающие в церкви иконы, составляющие сказки (перечни) местных изографов, а также «контора изографств», в которую «люди означенных мастерств» посылались «для свидетельствования» [Малицкий 1904: 392].

Н.В. Покровский приводит типологию, ставшую традиционной с появлением специализации ремесленной деятельности в иконописных артелях: знаменщики («занимались составлением рисунка»), от которых требовались иконографические знания; лицевщики («писали одне только головы и лики»), доличники («писали части изображений от головы или

лица до ног»), травщики («писали обстановочные изображения – палаты, деревья, травы»), златописцы (клали золото на икону), левкащики (клали левкас на икону), терщики (растирали краски) [Покровский 1900: 385].

С возникновением других форм массовой ремесленной иконы в суздальском промысле XIX в. появляются новые его акторы. Так, помимо личников, доличников О.Ю. Тарасов называет: листоушников, уборщиков икон, уборщиков хоругвей, полировщиков, чеканщиков, серебряников, позолотчиков, грунтовщиков, киотчиков, «разных рабочих в иконной мастерской», содержателей иконописных мастерских, учителей иконописи, живописи, учеников и «иконников без подразделения по роду занятий» [Тарасов 1995: 167].

Рассмотрим некоторые из категорий акторов промысла массовой иконы, обратив внимание прежде всего на ремесленников, связанных с созданием печатных икон и фолежных икон-киоток XIX в. Чтобы была понятна история их становления, остановимся сначала подробнее на основной, главной категории – иконниках-ремесленниках, внутри которой с XVI по XIX вв. происходила постепенная специализация акторов промысла.

«Неистовые иконописцы»: зарождение массового промысла расхожей иконы и контроль над ним в XVII–начале XX вв.

Как полагают исследователи, на Руси (и позже особенно в среде старообрядцев) в большей степени, чем в Византии¹¹, присутствовала сакрализация иконописца. Его ремесло

¹¹ «Благоговение перед иконой, унаследовано Русью от Византии; но Русь сильно возвысила иконописца. Приписывая иконе святость, Византия не ожидала от иконописца святости», – читаем у С.С. Аверинцева [Аверинцев 1991: 58]. Ср., например, у византийца Феодора Студита (759–826): «Живописцы списывают иконы не с дурных изображений, а с прекрасных и отмеченных древностью» [цит. по: Успенский 1997: 347]. По мнению О.Ю. Тарасова, в «Ерминии» афонского монаха Дионисия Фурноаграфиота (1670–ок.1744), пособию по иконописи, восходящему к Средневековым византийским источникам, нет рассуждений о святости иконного дела и особой избранности иконописца. Здесь, как считает автор, более выражена другая модель – святости древних образов и обычности (как человека) иконописца, который, будучи мудрым и ученым мастером, «предварял свой труд молитвой, в которой, осознавая свою ответственность, он лишь просил Бога о помощи в богоугодном деле» [Тарасов 1995: 131]. Сакрализация иконописца в богословских установках на Руси поддерживалась необходимостью «испытovati иконописцев веры и жития их», порожденной продолжавшейся в веках полемикой между старообрядчеством и православием [Тарасов 1995: 131–139]. Всё это создавало и поддерживало особую семиотическую идеологию, унаследованную в начале XX в.

понималось как «сорботничество Богу», считалось не мирской, а сакральной профессией: от святости иконного ремесла, а не от «каноничности» исполнения образа зависела сила и благодать иконы [Покровский 1900: 349; Тарасов 1995: 128–129]. Поэтому так значимы были в качестве образцов для новых икон старинные образы, написанные апостолом Лукой, святыми царями и митрополитами, Мефодием, Андреем Рублёвым и другими святыми иконописцами – такие иконы трактовались как откровение, данное святым. Иконописание воспринималось ремеслом избранных – такое к нему отношение было отражено, например, в «Сказании о святых иконописцах», старообрядческом сочинении XVII в.¹² Требование следования древним иконописным образцам дополнялись требованиями к моральной чистоте иконописцев и контролю над ними в 27-й и 43-й главах правил Стоглавого собора (1551 г.):

Подобает быти живописцу смиренну, кротку, благоговейну, непразднословцу, несмехотворцу, несварливу, независтливу, непьяници, неграбежнику, неубийцы. Наипаче же храним чистоту душевную и телесную со всяцем опасением, не могущем же до конца такопрести по закону женимся и браком сочетатися, и приходим ко отцем духовным начасте и во всем извещатися и по их наказанию и учению жити в посте и молитве, и воздержании, со смиренномудрием, и кроме всякого зазора и бесчинства [Стоглав 1985: 314–315].

Это правило неоднократно цитировались в толковых и лицевых иконописных подлинниках – сборниках трафаретов и прорисей, выполненных со старинных икон. Они использовались не только в обучении иконописи, но и в качестве своего рода справочников в

Комитетом попечительства о русской иконописи: для нее было характерно повышенное внимание, вплоть до контроля, к жизни иконописца. Это, в свою очередь, сделало более драматичным и конфликтным становление и эволюцию разных форм массового производства расхожей иконы.

¹²Такое отношение к иконописцу было связано с распространенными особенно в среде беспоповцев представлениями об «отступных иконах», через которые мог явиться Антихрист, поскольку «нечестие» с «благочестием» в них смешано и распознать последнее сложно, но необходимо. О.Ю. Тарасов, изучив большое число беспоповщинских текстов, связывает «сакрализацию иконописца», «значительное усиление этого мотива» с опасениями беспоповцев «случайно напасть на образ Антихристов». «В «Сказании» активно развивались мотивы призвания и избранности иконописцев, взаимозависимости святости ремесла и столь важного для сознания староверов мученичества за веру, наконец, мотив связи чудотворений икон на Русской земле с «благословенной рукой» русских святых, отличившихся своими подвигами» [Тарасов 1995: 126–130].

эпоху споров об иконах нового письма, по ним могли выносить суждение о конкретном иконописце. Однако уже первые теоретики русского искусства, например, Иосиф Владимиров в XVII в., сомневались в такой нормативной роли подлинников, в силу их разнообразия и разнообразного на них влияния, в том числе крестьянского иконного ремесла [Иосиф Владимиров 1964: 32].

«Высокие представления» об иконописце входили в противоречие с деятельностью мирских иконников и во многом порождались самой этой деятельностью [Бакушинский 1934: 20]. Несмотря на то, что Стоглавым собором были разработаны меры по контролю за иконописцами и их продукцией, количество «неистовых» иконописцев [Тарасов 1995: 97, 101–102]¹³ и, соответственно, число «неискусно писанных» икон с «худыми нелепым письмом» неуклонно росло¹⁴. Объяснить это можно, среди прочего, масштабными изменениями социального контекста промысла: завершение казанских войн, освоение и христианизация новых земель требовали строительства большого числа храмов и создания множества новых молельных образов, в том числе для принимавших православие людей, что привело в итоге к становлению массового промысла иконы. Такой промысел становится деревенским – вместо

¹³Под иконами «неистового» письма имелись в виду иконы «грубого», «плохого» подобию, а также простонародные и старые иконы, для которых могли быть характерны «безчинство», «неискусие», «плошье», «темновидность» и старообрядческие черты. Неистовое письмо признавалось и за расхожими ремесленными иконами иконников из Палеха, Холуя и Шуи. О них говорится в «Послании» Иосифа Владимирова Симону Ушакову (конец 1650-х гг.) и в Царском указе Алексея Михайловича (1669 г.), запрещавшем холуянам писать такие иконы [Иосиф Владимиров 1964: 33; Салтыков 1974: 277; Тарасов 1995: 100–101]. В частности, Иосиф Владимиров писал о патриархе Никоне, который «добрую ревность имеет о премудром живописании святых икон и таковым благолепием наипаче тшится святяя церкви украшати и художество живописания не проклиняет, а грубых и неистовых иконописцев не токмо латинских, но и русских плохих не похваляет <...>, неистово пишущих возбраняет» [Иосиф Владимиров 1964: 55]

¹⁴Первые упоминания суздальских мастеров-иконописцев относятся к концу XII в.: летопись [Лаврский список 1872: 390] сообщает, что в 1194 г. местными мастерами была поновлена суздальская соборная церковь Пресвятой богородицы. В этих ранних источниках критики «суздальцев» как пишущих небрежно или с европейскими заимствованиями еще нет, наоборот – присутствует специальный акцент на противопоставлении местных мастеров иностранным: «Иже (еп. Иоанн) не ища мастера от немец, но найди мастера от клевет Святое Богородицы и от своих» [Бакушинский 1934: 15, 245].

лиц духовных (монахов и др., в соответствии с идеалами «Сказания...» и Стоглава) иконописью начинают массово заниматься крестьяне, появляется множество мирских иконников, зачастую не обладавших необходимыми богословскими познаниями в иконографии и серьезной ремесленной подготовкой [Успенский 1997: 348, 389–390]. «Переход иконописания из монастырей в руки таких деревенских и городских мастеров означал прежде всего превращение иконного дела в характерное для культуры Нового времени "массовое ремесленное производство", своего рода "массовую культуру"», – полагает О.Ю. Тарасов [Тарасов 1995: 155]. Почти марксистскую интерпретацию дает этому Л.А. Успенский:

Конечно, с точки зрения тех мастеров, о которых писал Павел Алеппский, и потребителей их произведений обычная ремесленная икона представлялась не более чем мазней. <...> Несомненно, авторы этих литературных документов считали живопись указанных икон плохой, несоответствующей требованиям, предъявляемым ими к искусству. Однако, по сути, дело заключалось в существовании двух разных искусств – искусства господствующих классов и искусства, создаваемого народом, или, во всяком случае, распространяемого в народе, признаваемого им [Успенский 1997: 339–394].

Директор Археологического института, профессор Санкт-Петербургской духовной академии Николай Васильевич Покровский (1848–1917) так описал в своем исследовании возникновение двух форм иконного дела – «высокого», рассчитанного на богатых горожан, и «низкого», массового, расхожего, для простонародья¹⁵:

Чем больше распространялось в России иконописание, тем больше возрастало число иконописцев, трактующих его как средство к личной наживе и эксплуатации народа. Распространение христианства по окраинам, повсюдное стремление к сооружению храмов, укоренившийся обычай украшать дома иконами, – все это вызывало громадный спрос на иконы; явилось множество иконописцев. В Москве, Новгороде, Пскове и в некоторых других местах иконописцы эти стояли на высоте положения; совсем иное дело в провинциальной глуши [Покровский 1900: 347].

Проконтролировать всех их, в том числе по отдаленным от столицы губерниям, было сложно, поэтому в разных местах (например, в том же Вязниковском уезде) успели сложиться художественные стили, «пошибы» массовой иконы, ориентированной на запросы и эстетические вкусы масс простого народа. Естественно, что такие расхожие иконы

¹⁵О «господском» и «крестьянском» стилях в русском иконном деле также см.: [Балуев 2014: 148; Миронов 2000: 315–327].

предполагали дешевизну и быстроту исполнения, тяготели к броскости и простоте художественных решений. Их могли писать даже с лубков (было и обратное влияние иконы на лубок) [Вилламо 2001: 271], поэтому богословски образованные контролеры закономерно находили в них ошибки, «мазню», «плошье» и «неистовое письмо». Появление новых технологий в XIX в. только усугубило положение: разные формы расхожей иконы (краснушки, щепные, подкладные, подфолежные, фолежные иконы-киотки, бумажные, печатные по металлу и пр.) конкурировали друг с другом, что зачастую приводило к еще большему ухудшению качества и к промышленному оформлению промысла. Впоследствии, в XX в. «советские иконы» возникли, с одной стороны, благодаря развитию форм массового иконного промысла, существовавшего вплоть до начала XX в., а с другой стороны – благодаря исчезновению этих форм в 1920-е гг.

Еще одним фактором, благодаря которому росло число отправляемых на исправление икон с «худыми нелепым письмом» было усиление церковного и государственного надзора над иконниками, иконописью и иконной торговлей. С XVII в. и в последующие века формы этого контроля становились все более изощренными и масштабными. Во многом он поддерживался необходимостью выявления и исправления старообрядческих икон, которые массово писались в том же Вязниковском уезде.

Церковный и государственный надзор не только преследовал мирских иконописцев, но и привел к институционализации и социальному структурированию массового иконного промысла. Рассмотрим наиболее яркие примеры и исторические вехи этого контроля.

Уже в положениях Стоглава иконное ремесло понималась как область интересов не только церковных, но и государственных: надзор должен осуществлялся «по царскому совету», а ослушавшимся иконописцам грозили «царскою грозю» [Стоглав 1985: 314, 315]. Исследователи пишут о «тройной мере контроля над иконописцем» [Тарасов 1995: 219]: от государя, от архиепископов и епископов и от «живописцев нарочитых мастеров»:

Архиепископом и епископом по всем градом и весом и по монастырем своих предел испытовати мастеров иконных и их писем самим смотрити и избравше койждо их во своем пределе живописцев нарочитых мастеров да им приказывати надо всеми иконописцы смотрити, чтобы в них худых и безчинных не было [Стоглав 1985: 315].

Согласно исследованиям историков русского искусства, контроль был необходим из-за возросшего числа мирских иконников-ремесленников, писавших не столько из-за благочестия, сколько зарабатывая себе на жизнь иконным промыслом. То есть меры, предложенные Стоглавым, были нацеленные на массовую, расхожую икону, промысел которой, вероятно,

начинает развиваться в эту эпоху. По отношению к таким ремесленникам в 43-й главе Стоглава было написано:

А которые по се время писали иконы не учая самовольством и самоволкою и не по образу, и те иконы променяли дешево простым людем поселяном невеждам, ино тем запрещение положити, чтобы училися у добрых мастеров. И которому Бог даст – учнет писати по образу и по подобию, и тот бы писал; а которому Бог не даст – и им вконец от такового дела престати, да не Божие имя такового ради писма похуляется. И аще которые не престанут от такового дела, таковии царскою грозою накажутся и да судятся. И аще они учнут глаголати: «Мы тем живем и питаемся», и таковому их речению не внимати, понеже не знающе таковая вещают и греха себе в том не ставят. Не всем человеком иконописцем бытии... [Стоглав 1985: 315].

Однако взять под полный контроль развивавшийся промысел массовой иконы тогда не удалось. «Но как сделать это? Как установить целесообразный надзор за громадными толпами иконописцев, рассеянных по всему широкому пространству русской земли, по городам, селам и деревням, и распространявших свои произведения не только через городские иконные склады, но чаще всего по мелочам?» – вопрошал Н.В. Покровский [Покровский 1900: 347].

В 1553 г., спустя два года после Стоглава, на «Соборе на еретиков» обсуждались меры, предложенные Стоглавным собором относительно иконописания. Митрополит Макарий отвечал на вопросы Ивана Грозного о выполнении соборных уложений Стоглава следующим образом: «Над всеми иконники установлены четыре старосты иконники смотреть» [цит. по: Покровский 1900: 362–363]. Эти меры касались только Москвы и, по мнению Н.П. Кондакова, Н.В. Покровского, Л.А. Успенского и др. исследователей, были явно недостаточными для решения проблем, связанных с промыслом массовой иконы [Успенский 1997: 351]. О.Ю. Тарасов приводит данные, согласно которым за 50–70 лет, прошедшие после Стоглава иконное дело на Руси стало массовым, вошло «в полосу сплошной и оживленной активности» [Тарасов 1995: 157].

«Насколько из этой учрежденной в принципе духовной цензуры ничего не вышло <...>, – полагал Н.П. Кондаков, – о том не стоило в свое время и не стоит ныне говорить, ибо, как всем понятно было, епископы не могли ни чинить досмотр иконописный, ни научить чему-либо иконописцев» [Кондаков 1931: 44].

«В самом деле, возможно ли было ожидать, что четыре московских иконника будут достаточными стражами древнего предания? Но если так поставлено было дело даже в Москве, то тем более трудно ожидать от намеченных мер плодотворных последствий в местах удаленных от центра, в лесной глуши, куда решительно не мог проникнуть высший надзор

иерарха. Между тем спрос на иконы, особенно дешевые, с распространением христианства по глухим окраинам России возрастает, число иконописцев увеличивается», – заключает Н.В. Покровский [Покровский 1900: 363].

В XVII в. проблема массового промысла и надзора над ним осознавалась схожим образом: обсуждение правильности писания конкретных иконографических сюжетов, противодействие европейским инославным заимствованиям и просвещение иконописцев-ремесленников [Покровский 1900: 364]. Важное идеологическое новшество в иконографических спорах было связано с православно-старообрядческой полемикой, необходимостью «исправления» старых образов, а также выявления и изъятия массовых расхожих икон старообрядческого письма у суздальских иконников и офеней.

Критическая семиотическая идеология в отношении «низового» иконного промысла усложнилась: к числу критикуемых его черт (западные заимствования в сюжетах и технологиях, особенности народного письма, понимаемые как невежество) добавились еще и специфические старообрядческие маркеры в изображениях и надписях.

Согласно «Грамоте трех патриархов» (1668 г.) в качестве разрешения на занятие иконным ремеслом каждый ремесленник должен был иметь «свидетельство иконописцев благоговейных». В этой же грамоте осуждающе было написано о мастерах из Холуя¹⁶: «В селе Холуе поселяне <...> пишут святые иконы без всякого рассуждения и страха, с небрежением и неподобно <...> и тем иконописцам впредь изображения святых икон отнюдь не писать...» [цит. по: Забелин 1850: 86].

Год спустя, Царской грамотой 1669 г. «всем изряднейшим иконописателем по рассмотрению комуждо противу хитрости утверждения ради» выдавались своеобразные государственные лицензии – царские грамоты [Успенский 1997: 391]. Проклятия Грамоты на «неистовых» иконописцев были связаны не только с «небрежением» в иконном письме, но и с «клятвами» Большого Московского собора (1666–1667 гг.) на старообрядцев как на еретиков [Тарасов 1995: 220]. Известные примеры этой политики – указы царя Алексея Михайловича от

¹⁶Именно с холуйскими иконами было связано наибольшее число нареканий, поскольку, появившись раньше, чем в других местах «суздальщины», иконный помысел здесь раньше получает направленность на производство дешевых расхожих икон: «Холуй главное свое внимание сосредоточил на выработке «расхожих» икон – широко расходившейся, благодаря своей низкой цене, иконной дешевки. Эта дешевка уже в XVII веке переходила нередко границы канонической тематико-сюжетной и художественной грамотности. Холуйские изделия встречали время от времени суровое отчуждение, запрет, а исполнители – жестокое наказание» [Бакушинский 1934: 24].

1668 и 1669 гг. о запрете писать и продавать холуйские и мстёрские иконы. Суздальские расхожие иконы (холуйские, мстёрские, палехские и пр.) широко продавались в иконных рядах Москвы, соответственно, там в них были обнаружены черты раскольничьего письма [Тарасов 1995: 206, 220; Успенский 1997: 393]

Говоря о «столкновении двух типов благочестия» и о значимости старообрядческого вопроса в политике контроля над массовым иконным промыслом О.Ю. Тарасов приводит перечень основных правительственных указов, церковных, синодальных постановлений, касавшихся иконографии: их даты совпадают с периодами усиления преследования старообрядцев: 1667, 1668, 1707, 1722, 1744, 1759, 1833, 1856 гг. [Тарасов 1995: 220].

В соответствии с этим появляется новое противодействие ремесленников контролю и способы уклонения от него, в которых, в соответствии с антропологической концепцией Джеймса С. Скотта, можно увидеть пример «оружия слабых» [Никулин 2003: 132–136; Scott 1984]. Так, например, для получения разрешения на продажу партии расхожих икон офеня предъявлял три образа, соответствовавших требованиям православной цензуры, но основную массу икон, написанных со старообрядческими иконографическими особенностями в Холуе, он утаивал. Этот офеня был пойман в Казани, и в процессе дознания выяснилось, что иконописец Гурий Стефанов, за чьи иконы выдавал свой товар офеня, уже 21 год «как умре». Таким образом офеня скрывал имена своих поставщиков – старообрядческих ремесленников-иконников [Тарасов 1995: 231].

Подобная церковно-государственная критика и контроль повторились и еще более усилились в петровскую эпоху. Первый русский экономист-теоретик, публицист и изобретатель Иван Тихонович Посошков (1652–1726) также критиковал расхожую ремесленную икону:

А деревенским мужикам и безграмотным с великим запрещением надлежит запретить, дабы от нынешняго времени не только деревенские, но и градские, не взяв о себе повелительного письма, отнюдь бы не писали икон. <...> И сего ради паче иных художеств надлежит над ними твердое смотрение учинити [Посошков 1951: 146].

Вместо иконного цеха московской Оружейной палаты в 1707 г. было учреждено «управление» в Санкт-Петербурге, «лучшего ради благолепия и чести святых икон». Все мастера учитывались в специальной записной книге «для всякого осмотра и свидетельства мудрым искуснейшим иконнаго и живописнаго писания изуграфом, кто имяны». При этом все иконописцы, их иконы и торговцы иконами делились «по трем степеням признаков и с именем изуграфа», иконописцам выдавались «свидетельствованные листы» с указанием этих степеней, Все образы, продававшиеся в иконных рядах и лавках, было предписано «пересмотреть»,

«переписать» и «освидетельствовать». За каждый признак в казну бралась определенная пошлина, иконы без признаков к продаже не допускались [Тарасов 1995: 222–223].

В послепетровское время такая политика надзора за массовым иконным промыслом (прежде всего за суздальскими иконниками и офенями), а также «низовое сопротивление» этому контролю со стороны иконников-ремесленников и офеней продолжались. О.Ю. Тарасов приводит по архивным документам знакомые формулировки: «худое и нелепое письмо», «без свидетельства не писать», «иконное изображение исправить по содержанию церковного обычая», «всякое суемудрие возбраняется» и т.д. [Тарасов 1995: 224].

Неофит Владимирович Малицкий (1871–1935), историк, богослов, архивист, один из редакторов «Владимирских епархиальных ведомостей», исследовавший историю иконного промысла во Владимирской губернии в XVIII в., привел в своей работе описание несколько архивных дел, свидетельствующих о значении «суздальского» иконного промысла в то время и надзоре над ним. Первое известное ему дело о суздальских иконописцах XVIII в. было заведено осенью 1723 г., оно касалось крестьян из с. Палеха, продававших свои иконы в Санкт-Петербурге. После осмотра многие из этих икон были изъяты из продажи, поскольку были написаны «противными фигурами и неискусно» [Малицкий 1904: 391]. За этим случаем последовало несколько указов Святейшего Синода: указ 5 ноября 1723 г. повелевал объявить по всем местам иконного промысла в Суздальской епархии, чтобы «таковых неприличных икон невежды не писали и никому не продавали» [Малицкий 1904: 392]. Указ 1725 г. обязал всех священников по Суздальской епархии контролировать прием икон и живописных изображений в церкви «во благолепии, с объявленными в указе признаками и с надписью имени изографа», а также «представить немедленно и без всякой утайки сказки» обо всех ремесленниках («иконописцах, живописцах, бैसेбщиках и чеканщиках всех чинов и сословий»), задействованных в иконном промысле. Затем требовалось «каждого мастерства человека по 2–3» немедленно отправить в контору изографств для оценки качества их работы. Естественно, что «сказки представили с проволочкой и значительными утайками», согласно им в г. Суздале оказалось всего 7 иконописцев и живописцев, в Мстёрской слободе – 9, в с. Холуй – 80, г. Шуе – 4, в с. Дунилово – 2, в сс. Никольском и Нередичи – по одному человеку. Из них в контору изографств было отослано три человека: из Суздаля – Илия Артемьев Купреянов, служитель Спасо-Евфимиева монастыря, и двое ремесленников из Холуйской слободы – крестьяне Дмитрий Матвеев Добрынин и Иван Афанасьев Шишков [Малицкий 1904: 392]. Согласно ведомости Богоявленской слободы 1744 г. в Мстёре было учтено 8 дворов иконников и 39 человек в них [Баранов 2008: 232].

Более обширные данные о количестве ремесленников-иконников были получены Суздальской консисторией в 1752 г. в связи с поимкой офени Григория Игнатьева с холуйскими

иконами «неискусной работы» в Казани. После продолжительного дознания «Казанская консистория снеслась с Суздальскою и требовала накрепко запретить и подтвердить всем иконописцам Суздальской епархии с подписками, чтобы впредь таковых изображений писать не дерзали». Суздальская консистория произвела более тщательный учет иконников, в соответствии с которым в Холуйской слободе «в иконописцах значились – священник, дьячок, пономарь и 310 человек крестьян». Еще 9 иконописцев было учтено в сс. Васильевском (Шапкино тож) и Лучкине, но эти мастера отказались давать подписку, «ссылаясь на то, что Суздальская консистория над ними никакой команды не имеет». В других ремесленных селах «учинили запирательство», сообщив о том, что иконописцев в их приходе нет [Малицкий 1904: 392–394; Тарасов 1995: 231].

Помимо этих дел, приведенных Н.В. Малицким, известно также о крупных проверках в московских и петербургских иконных лавках и храмах по поручению Святейшего Синода в 1742 и 1759 гг. Народ, особенно в Москве (среди продающих и покупающих иконы) оказывал сопротивление, поэтому иконы изымали при участии армии. Количество «неискусно писанных» ремесленных икон оказалось очень большим, имеющегося помещения для их хранения было недостаточно [Тарасов 1995: 226].

Дальнейшая история «суздальщины» в XVIII в. была необычна тем, что контролируемое и обычно преследуемое ремесло вдруг само оказалось в экспертной позиции. В 1771 г. суздальскому епископу Геннадию был направлен указ «о присылке в Москву для внутренней и наружной стенописи в Московском Успенском и Архангельском соборах священно-церковно-служителей, хорошо знакомых с иконописанием»¹⁷. Однако никто из 28 таких мастеров, выявленных в Суздальской епархии, не согласился расписывать Московские соборы, поэтому приставы насильно направили в Москву 15 из них: дьячков Михаила Федорова и Ивана Михайлова из Холуйской слободы, пономаря Петра Яковлева из с. Новое Татарово (сейчас входит в состав г. Мстёра), диакона Николая Андреева и пономаря Григория Иванова из Богородского (Мордовское тож), дьячка Никиту Нестерева, церковника Нестора Никитина, пономарей Дмитрия Афанасьева и Андрея Иванова из с. Мугреево, диакона Михаила Иванова

¹⁷«Суздальских» иконников вызывали в Москву и в XVII в. – например для поновления росписей в тех же храмах в 1648–1649 гг. Из Москвы провинциальные мастера привозили новые художественные решения и приемы, связанные с европейскими заимствованиями [Бакушинский 1934: 20–21; Ушаков 1906: 20]. Также известно, что в 1718 г. три мстёрских иконника (Григорий Гольшев, Симон Семёнов, Савелий Никифоров) вызвались к княгине Настасье Борисовне Ромодановской [Гольшев 1871a]. Некоторые из мстёрских иконников выполняли с начала XVIII в. подряды в Москве [Гольшев 1873: 3–4].

из Якиманского погоста, дьячка Ивана Михайлова из Малой Ламны и др. Соответственно, они и участвовали в росписи московских соборов в 1772–73 гг., а спустя семь лет их попытались привлечь в качестве экспертов, от чего они опять попытались отказаться [Малицкий 1904: 394]. Этот новый случай оказался интересен тем, что показал отсутствие четких критериев, по которым иконников-ремесленников можно было уличить в неискренности. Эти критерии церковным властям пришлось искать у самих же иконников-ремесленников.

В 1780 г. в Святейший Синод снова пожаловались на суздальских иконников, уже из Тобольской епархии: в представлении Тобольского епископа Варлаама сообщалось о крестьянах из с. Татарова Суздальской епархии, которые продавали «иконы, неискренно писанные», несмотря на «предъявленное им запрещение». По указу Святейшего Синода у этих иконописцев были собраны для освидетельствования во Владимирское наместническое правление 74 «имеющиеся у них для письма святых икон рисунки». Однако выяснилось, что «для освидетельствования собранных рисунков в его ведомстве искусного народа не имеется». Так возникла идея считать экспертами в этой области тех иконников, которые семь лет назад вызывались в Москву расписывать храмы. Они, в свою очередь, пытались отказаться от роли экспертов, аргументируя тем, что «хотя они иконописное художество знают, но большого в том искусства не имеют и оных рисунков в достоверности освидетельствовать и неисправное исправить не могут». Только спустя три года, в 1783 г. вторичным указом Синода эти иконники «силою были приведены в консисторию и усажены за рассмотрение и исправление рисунков»: «исправными» оказалось 43 из 74, остальные «за ветхостью исправить никак невозможно». Исправленные были разосланы их хозяевам в качестве образцов, а «неисправные» сданы «ключарю для хранения в пристойном месте» [Малицкий 1904: 394–396].

Однако эти меры не были эффективными: 10 марта 1798 г. епископ Суздальский и Владимирский Виктор снова пытался решить проблему качества расхожих икон. Епископ Рязанский пожаловался ему на суздальских помещичьих крестьян, которые «продают писанные ими св. иконы неисправные и такие, которые стоят по худому их искусству самой малейшей цены». В итоге для надзора за иконниками был выбран один эксперт – служитель Архиерейского Дома Иван Строкин, который «по довольному обращению в писании икон имел хорошее искусство». Он имел право запрещать к продаже и освящению иконы, и все иконописцы, которые писали иконы для новых церквей, должны были являться для освидетельствования и разрешения к Строкину [Малицкий 1904: 396]. В XIX в., с распространением печатных икон, такими экспертами становятся цензоры Духовного Цензурного Комитета, хотя лубочные рисунки духовного содержания подвергались церковной цензуре уже во времена патриарха Никона.

В XVIII–XIX вв. запреты на массовые расхожие ремесленные иконы выходили и в других православных странах: в 1747 г. указ о запрете писать иконы неумелым иконописцам издал сербский патриарх Арсений IV Шакобента, а в 1891 г. в Трансильвании вышел указ православного епископа против торговли народными иконами на стекле из Никулы по причине их «уродливости» и «безобразности» [Тарасов 1995: 219].

В царствование Николая I архимандрит Фотий Спасский (1792–1838) в своих записях «О надзоре за писанием святых икон и иконописцами» предложил осмотр мастерских ремесленников-иконописцев, а также инспекцию их икон в церквях и даже в частных домах. От владельцев иконных мастерских собирались подробные списки их продукции, предлагалось продавать иконы без посредников-офеней, на каждую икону ставилась «свинцовая или сургучная казенная печать» духовного ведомства, а иконописцы должны были писать на обороте икон «имя свое, место жительства, год и число написания» [Тарасов 1995: 235].

Крестьянская реформа в 1861 г. повлияла на историко-культурные реальности промысла: социальная активность ремесленников-иконников из крепостных крестьян, мобильность отхожих промыслов возросли. Соответственно, остались в прошлом и принудительные вызовы крепостных мастеров в столицы. До отмены крепостного права отхожий промысел «суздальских» иконников не был так развит, как, например, на Балканах, где издревле существовала традиция странствующих иконописцев. В царствование Александра II сроки отлучки «суздальцев» в другие губернии существенно увеличились: так, например, в паспорте 1873 г. холуйского иконописца П.Д. Баранова значилось, что он «уволен в разные города и селения Российской империи для собственных надобностей от нижеписанного числа впредь на полгода». В 1870-е гг. «суздальцы» брали подряды в Москве, в Тульской, Рязанской, Нижегородской, Пензенской, Тамбовской, Симбирской и др. губерниях, что было также связано со строительством большого количества новых храмов в рамках правительственной политикой по «оздоровлению народной религиозной жизни» [Тарасов 1995: 181–182, 184].

Помимо активности иконных ремесленников также возрос и интерес к народной иконе и ее промыслу в среде интеллигенции: в XIX в. «суздальцами» занялись не только цензоры, но и писатели, краеведы, историки, археологи, этнографы, искусствоведы, художники и общественные деятели того времени. Их отношение к расхожей иконе в разные десятилетия XIX в. менялось и не было единым. В одно и то же время одни из них, например, критиковали печатную икону, а другие видели в ней положительное нововведение, позволяющее сохранять, транслировать образцы иконописных подлинников и противостоять таким способом искажениям народных иконописцев [Бакушинский 1934: 104]. Немаловажное значение здесь играли представления интеллигенции о русской иконе, своего рода «изобретаемая традиция и древность», мифология, в которой на передний план выходили то византийское или

неовизантийское письмо, то старинный новгородский, строгановский, царский или же специально выделяемый старинный местный стиль суздальских иконописцев. Соответственно, существующий в те годы промысел расхожей иконы либо отвергался (как отступление от воображаемой иконописи древнерусской), либо в нем виделись остатки подлинно национального религиозного искусства, которые надо спасать (позиция Императорского Московского археологического общества и учрежденного при активном рдении его членов Комитета попечительства о русской иконописи в 1901 г.) [Бакушинский 1934: 106].

Сами «суздальские» иконники-ремесленники XIX и начала XX вв. работали в разных стилях, чутко реагируя на моду и предпочтения в разных сословиях и религиозных течениях, о чем, например, сообщал в своей работе Д. К. Тренев:

Эти селения представляют собою и поныне почти единственный питомник русской иконописи, откуда поступают и расходятся по всей России, как «расхожие», – худшаго достоинством письма, иконы, служащие удовлетворению религиозной потребности масс простого русскаго народа, так и лучшие и наиболее ценныя произведения этого рода [Тренев 1903: 3].

Так, например, в своем исследовании по истории иконного промысла Палеха А.В. Бакушинский показывает, как иконные мастерские в конце XIX в. обращаются к «подстаринному стилю» (синтезированному из строгановского и московского царского письма), модерновому «живописному пошибу», васнецовскому стилю и «фрязи», популярной среди купечества, мещан и крестьян [Бакушинский 1934: 101–102; Леонтьев 1903: 27]. Подобное умение работать «во всех родах и манерах» было характерно и для ремесленников-иконников Мстёры [Баранов 2019: 12], в 1895 г. об этом писал историк иконописи В.Т. Георгиевский:

В Мстёре существует несколько иконников-старинщиков. Это – немногие в настоящее время мастера, почти исключительно только находящиеся в с. Мстёре, прекрасно изучившие древнерусские пошибы или стили древних русских писем (Новгородских, Строгановских, царских и т.п.) и умеющие писать иконы во всех этих стилях [Георгиевский 1895: 189–190].

Под «старинной» иконописью мстёрских иконников-старинщиков («подфурников») имелась в виду «подделка старинных икон» [Доброхотов 1868: 629], особенно востребованных старообрядцами и единоверцами волости.

Как уже было сказано в начале главы, XIX в. – период особенно сильной ремесленной специализации и разделения труда в «суздальском» промысле расхожей иконы. В создании иконы принимают участие не только иконописцы разных типов (личники, доличники и пр.), как это было характерно для мастерских уже в XVI–XVII вв., но и другие мастера, которые создают

печатный образ, киот, фольгу и разнообразные украшения из нее (работники печатных и фольгопрокатных мастерских, чеканщики и др.) и те, которые «собирают» икону-киотку, помещая внутри киота моленный образ (печатный или писанный) и элементы декора (фольговую ризу, «колонки», уголки, искусственные цветы и пр.)

Эти новые профессиональные типы ремесленников, как и новые формы их организации (семейные, артельные мастерские, мануфактуры и фабрики), по сути являются уже новыми (коллективным, капитализированным) акторами промысла.

Капитализированный субъект промысла: мастерские, мануфактуры, фабрики

«Иконописный промысел в XVI–XVII вв. широко захватил население Владимиро-Суздальского края. <...> Иконным делом промышляют и люди мирские: посадские люди, мещанство, крестьяне, светское духовенство. **Работают семьями**, передавая ремесло по наследству», – писал в своей монографии о Палехе и «суздальщине» А.В. Бакушинский [Бакушинский 1934: 22]. В этой же работе он обосновывал свою точку зрения, согласно которой и в начале XIX в. основной формой организации иконного промысла было семейное дело, семейная иконографическая мастерская – предприятие, «которое объединяло семью и близких родственников и сравнительно небольшое количество наемных мастеров в кустарный коллектив». Оно самостоятельно сбывало свою продукцию скупщикам и по заказам [Бакушинский 1934: 95]. По мнению других исследователей уже с XVII в. в иконных мастерских утвердилось изготовление икон мануфактурным способом [Брюсова 1984: 6–7].

В Палехе наиболее значимыми семейными предприятиями-мастерскими были возникшая в первой половине XIX в. «пешехоновская мастерская» Макара Самсоновича и Василия Макаровича Пешехоновых, а во второй половине XIX – начале XX вв. – мастерская Софоновых. Пешехоновы отбирали к себе в мастерскую лучших мастеров (личников, доличников, чеканщиков, мастеров по пробелке золотом) из Палеха и других мест России. Среди них были старообрядцы и единоверцы, артель разработала свой собственный «пешехоновский стиль», работала в Санкт-Петербурге, других крупных городах и монастырях, была очень востребована в те годы. Некоторые из мастеров этой артели создавали затем свои собственные ремесленные иконные предприятия в Палехе – например, мастерская Виноградова, Ноговицына, Петра Ионовича, Юдина, Михаила Иудовича, Антроповых, Никифора Леонтьевича и Сергея Никифоровича, Перфильевых [Брюсова 1984: 253–254].

Крупными мастерскими первой половины XIX в. в Палехе также были Каурцевская, Хохловская, Буторинская, Долотовская. Во второй половине XIX в. «кустарные семейные и полусемейные мастерские» поглощаются еще более крупными предприятиями, среди которых наиболее крупным и капитализированным было Софоновское. А.В. Бакушинский называл его

«форпостом палехских экономических успехов и завоеваний». Иконный промысел трансформировался из мелкокустарного в капиталистическое производство и становился все более дифференцированным, ориентируясь на «сорта особо расхожих, пользующихся массовым спросом икон», на наиболее экономные технологии и устойчивые стандарты типов изображений [Брюсова 1984: 95–96].

В Холуе, где иконный промысел и сопутствующая ему инфраструктура (артельные мастерские с разделением труда иконников, сеть офеней-перекупщиков и распространителей, ярмарки с оптовыми привозом иконных досок, киотов) возникли раньше, чем в Палехе и Мстёре, уже к середине XIX производилось до полутора миллиона расхожих икон («греческого письма») в год [Тихонравов 1857: 28].

«Работа икон на манер Греческой иконописи составляет преимущественную отрасль промышленности холуйцев, и они, по дешевизне (2 р. сер. за сотню), меняются в огромном количестве, чрез офеней, окружающих со всех сторон Холуйскую слободу», – резюмирует В.Н. Тихонравов [Тихонравов 1857: 28].

К концу 1890-х гг. «типичная мануфактура» иконного промысла начинает трансформироваться с развитием механизации массового производства расхожих икон – в большей степени в Холуе и Мстёре и в меньшей степени – в Палехе. Возрастает многообразие «дешевых сортов расхожих икон», что одни исследователи считают вырождением «суздальского» иконного промысла, а другие – его очередным расцветом [Бакушинский 1934:103; Вальчак 2019: 369–372; Вальчак 2021].

В Мстёре иконное дело среди крестьян складывается в начале XVIII в. [Баранов 2008: 232], к середине XIX в., согласно данным И.А. Гольшева, из 919 домохозяев здесь было 449 домохозяйств иконников «и связанных с ними ремесел: чеканщиков – 29 и сусальщиков 19» [Гольшев 1865: 41] (см. Приложение, ил. 3). К концу XIX в мстёрский иконный промысел было вовлечено около 2 тысяч человек [Отчеты 1898: 417]. В 1911 г. во «Владимирских епархиальных ведомостях» (№ 5) со ссылкой на исследование П.Ф. Леонтьева (1903 г.) сообщалось, что «иконное производство под давлением конкуренции давно уже приняло здесь фабричный характер». К этому году на 4000 человек населения Мстёры приходилось около сотни промышленных и торговых предприятий, наиболее крупные из которых (иконные и фольгопрокатные фабрики) принадлежали единоверцам [Борисов 2019: 61].

С капитализацией иконного промысла и заводским машинным производством расхожих икон в начале XX в. пытались бороться ученые, художники и общественные деятели из Комитета попечительства о русской иконописи. Так, например, Н.П. Кондаков в одной из своих работ, написанных для Комитета, писал следующее:

Промышленность настолько возобладала над мастерством, что оно попало к ней, видимо, в кабалу, а выбиться из-под этого гнета мастерство может только, получив откуда-либо помощь созданием новых условий производства. В результате этого гнета промышленности, мастерство, приспособляясь к требованию производить все дешевле и скорее, вступило на путь капиталистического производства и раздробилось само на ряд специальностей, более и более выроставших и ныне угрожающих дать всему делу машинный характер [Кондаков 1901: 19].

Однако, как метко заметил А.В. Бахушинский, «борьба затянулась на несколько лет и окончилась поражением Комитета, торжеством машины над ручным производством, крупного капитала над мелким и над артельной инициативой иконописцев района» [Бахушинский 1934: 104].

Дифференциация и капитализация иконного дела сначала приводила к оформлению сопутствующих промыслов различных специализированных мастерских (киотных, печатных, фольгопрокатные, фольгоуборочных и пр.). Затем мелкие мастерские поглощались крупными хозяевами (особенно разбогатевшими иконниками) и становились цехами при фабричном и заводском производстве.

Ниже мы рассмотрим некоторые типы таких сопутствующих промыслов и мастерских, которые были основными акторами в производстве фолежных икон-киоток – той формы расхожей ремесленной иконы, которая выступила прообразом «советской иконы». Главные составляющие дореволюционной фолежной иконы-киотки – киот, фольга, искусственные цветы и дешевый моленный образок – относятся и к «советским иконам», однако социальные контексты, стоящие за технологиями производства этих составляющих, в XIX в. были совершенно другими. До революции имело место артельное и даже фабричное производство этих икон с обширной географией их распространения благодаря путешествующим торговцам-офеням, торговле на ярмарках, в иконных лавках и т.п. В советские годы созданием фолежных икон-киоток, как уже было сказано, занимались нелегалы-одиночки (мастера-образовники), а распространение было затруднено и часто предполагало теневые схемы.

Деревщики и киотчики

В своей монографии О.Ю. Тарасов рассматривает эволюцию сопутствующих ремесел как «специализированных секторов» в суздальском иконном деле, говоря о «необыкновенной развитости и разветвленности структуры ремесла в низовой ремесленной культуре» [Тарасов 1995: 170]. Массовое ремесленное производство не могло использовать старые ремесленные модели, когда иконную доску изготавливал сам иконописец с помощью топора и тесла. Импорт

кипарисовых досок из Греции и Афона поставлял материал для храмовых и дорогих домовых образов. Изготовление «дерев», как называли доски «суздальские» иконники использовала другие экономико-технологические модели: такие доски производились массово (целыми деревнями), при помощи других инструментов и технологий, из древесины местных пород, недорогой для оптовых покупок «деревщиками». Деревщиками называли изготовителей, поставщиков и продавцов (например, на соответствующих базарных / ярмарочных рядах в Холуе или Нижнем Новгороде) иконных досок.

Экономически выгодная, эффективная форма ремесла деревщиков сформировалась благодаря новому технологическому аффордансу – технологии продольной распиловки бревен, появившейся в XVII в. и постепенно распространившейся по территории Российской империи в XVIII–XIX вв. Эта новая технология позволяла производить иконные доски и доски для киотов и икон пасхожих гораздо быстрее. Деревщиками было почти все крестьянское население в Больших Мостах, Пестяках, Емельянове, Верхнем Ландехе и др. – в этих селах и деревнях доски изготавливались в течение всего года, кроме летних месяцев. В разных ремесленных центрах деревщиков существовала специализация в типе продукции: например, доски из ольхи и осины делали в Гороховецком уезде той же Владимирской губернии (в Пестяках и Ландехе), а липовые доски завозили из Вятской губернии, еловых и сосновых досок производилось мало [Леонтьев 1903: 27; Тарасов 1995: 170].

И.А. Гольшев приводил сведения и о материалах для киотов «суздальских» икон (на начало 1870-х гг.): «доски и киотки для фольговых икон работают в с. Пурехе Нижегородской губ. и соседних с ним деревнях Костромской губ. Макарьевского уезда¹⁸. <...> Привоз досок главным образом сосредоточивался на зимних базарах Холуя, Палеха и Мстёры» [Гольшев 1871: 3]. Это свидетельствует о тесных взаимосвязях между разными мастерскими людьми в иконном промысле Владимирской и Нижегородской губерний. Дорогами этих взаимодействий были как сухопутные тракты (Муромский, Арзамасский и пр.), так и речные пути по Оке, Луху, Тезе и Клязьме.

По сведениям «Владимирских губернских ведомостей» (№ 15 за 1859 г.) из-за Волги было приблизительно привезено: в Холуй – 528 тыс. досок, в Палех – 440 тыс., в Мстёру – 176 тыс. досок. Во второй половине XIX в. массовое производство расхожих икон в Мстёре, в том числе фолжных киоток, было особенно сильно развито. Поэтому, помимо ярмарок, доски для расхожих икон завозились в Мстёру каждую неделю с декабря и до весны по средам и субботам

¹⁸ Из этих же заволжских (нижегородских, костромских) «деревень и местностей, обилующих лесными материалами, привозят и киотки для фолжных икон», – писал в другой своей работе И.А. Гольшев [Гольшев 1875: 229].

– «от 20 до 50 возов» [Леонтьев 1903: 27; Тарасов 1995: 170–171]. Оптовые покупки досок обходились деревщикам очень дешево: как пишет О.Ю. Тарасов, «легендарная дешевизна суздальских «краснушек» вполне соотносилась с дешевизной досок» [Тарасов 1995: 171]. В начале XX в. партия из ста «десятириков» (иконные доски размером 31x25 см) стоила 6 руб. 57 коп., а из сотни «девятериков» (27x22 см) – 3 руб. 70 коп. За зимнюю торговлю и особенно в Великий пост более состоятельные иконники, по сведениям И.А. Голышева, запасали до 15 тыс. дерев, поскольку именно в это время они были особенно дешевы. «От дешевизны досок дешевы и сами иконы» [Голышев 1866; Леонтьев 1903: 34; Тарасов 1995: 171]. «Забота о возможно большой выработке икон, с наименьшей затратой труда и материала, и желание подороже продать их стали синонимами иконописцев «богомазов», – писал П.Ф. Леонтьев [Леонтьев 1903: 27].

При таких масштабах производства и торговли иконных досок, по всей видимости, все равно не хватало, поскольку существовал еще один сопутствующий массовый промысел – по сбору старых досок. Например, в 1879 г. только в одну Мстёру завезли 28 тыс. старых иконных досок, собранных в разных губерниях. По мнению О.Ю. Тарасова, такой промысел существовал только в связи с массовым промыслом расхожих икон, «ни на Балканах, ни на православном Востоке такого промысла не было» [Тарасов 1990, 1995: 171].

Однако выгоднее было иметь «дерева» и киоты поближе или располагать своим собственным производством, а не покупать их у перекупщиков и приезжих деревщиков на киотных рядах ярмарок. Поэтому киоты для фолезных икон («оклеенные орехом» или простые крашенные) производили, например, в соседнем Гороховецком уезде – в сорока селах Пестяковской волости [Тарасов 1995: 170]. А уже к 1870-м гг. киотчики и деревянщики были и среди «суздальских» ремесленников: так, по наблюдениям И.А. Голышева, «кроме того доски и киотки работают в самой слободе Мстёре местными столярами» [Голышев 1871: 3]. Во второй половине XIX в. многие «суздальские» иконочники были небедными людьми, одевались по европейской моде, имели каменные дома в Холуе, Палехе, Мстёре, Вязниках. Капитал наиболее богатых из них позволил не перекупать киоты, доски и фольгу у поставщиков из сел с соответствующей ремесленной специализацией или закупать их на ярмарках, но организовать «свое заведение для выделки киотов, в которые эти иконы вставляют за стеклом» [Голышев 1865: 77]. Так, например, в 1911 г. в Мстёре было зарегистрировано 4 собственных киотных мастерских, которыми владели Пётр Иванович Мумриков, Иван Петрович Демидов, Дмитрий Григорьевич Морозов и Фёдор Васильевич Кибирёв, их земская оценка составляла около 100–200 руб. Были также заведения с двойным производственным функционалом, например, «киотные и фольгоуборные предприятия». С развитием капитализации иконного промысла, эти

мастерские становятся цехами в составе крупных иконных фабрик, например Василия Семеновича Крестьянинова или Петра Ивановича Мумрикова [Борисов 2003; Борисов 2019: 58].

Изготовители и поставщики фольги

Промысел расхожих фолежных икон-киоток описан в этнографических и искусствоведческих публикациях с XIX в. [Голышев 1871: 1–4, 1874: 1–2, 1875: 229, 235, 1880: 1–2; Добротворский 1885, 1885а, 1885б; Н.Н.Е. 1878: 3–4]. Известны фолежные киотки и в постсоветское время: в Воронежской, Липецкой, Тамбовской и некоторых других, более южных областях РФ некоторые мастера изготавливают их до сих пор [Веретенникова 2006; Горюшкина 2021; Стомаченко 2003]. Однако при всей внешней схожести, фолежные иконы дореволюционного, советского и постсоветского времени являются совершенно разными социальными феноменами. О материальной стороне фолежных икон, о технологиях и разновидностях фольги и других блестящих материалов подробнее будет рассказано во второй главе, здесь же нас интересует именно социальный аспект их промысла. Что мы знаем об основных акторах сопутствующего фолежного промысла, сыгравшего основную роль в становлении промысла расхожей фолежной иконы?

В публикациях прессы, статистических и этнографических сводках (о губернских кустарных промыслах, крестьянских занятиях, состоянии иконного дела и пр.) конца XIX – начала XX вв. фольгопрокатные и фольгоуборные заведения часто описываются вместе применительно к производству фолежной иконы (см. Приложение, ил. 3). Зачастую заведениями обоого типа мог владеть один хозяин, который производил фолежную иконы. Позже, при реорганизации производства, они могли становиться цехами иконной фабрики. В этом параграфе мы опишем крупных акторов фолежного производства вместе, а в следующем рассмотрим подробно цветочный иконоуборочный (иконообдельческий) промысел.

До революции в иконописных и окрестных селах Вязниковского уезда Владимирской губернии (прежде всего в Холуе, Палехе и, особенно, в Мстёре) работали десятки фольгоуборочных мастерских и фольгопрокатных заведений, производивших фольгу для иконного промысла. В своем очерке от 1871 г. И.А. Голышев отмечает, что «производство фольговых икон началось недавно», и что «лет 20–30 тому назад спрос на эти иконы был очень велик», но затем их продажа была запрещена «вследствие слишком дурной работы их; в настоящее время спрос на них снова стал значительно усиливаться» [Голышев 1871: 22, 4]. Фолежные иконы-киотки и впоследствии, вплоть до наших дней, то на время «отступали на задний план», теснимые отчасти запретами, отчасти другими типами расхожих молельных образов, то вновь обретали популярность.

Производители фольги и создатели расхожих фолежных икон XIX в. имели дело не с современной алюминиевой фольгой, а с гальванизированной медной и фольгой из разных сплавов (латунь, станиоль), о чем подробнее будет написано во второй главе. Считается, что все эти технологические нововведения, позволявшие удешевить и ускорить изготовление иконы, первыми освоили палехские мастера, и именно в Палехе появилась фолежная технология [Вальчак 2020]. К концу XIX в. и в Палехе, и в Мстёре производилось по миллиону и более расхожих икон в год [Вальчак 2019]. По данным врача, антрополога и автора этнографических исследований, в том числе по Владимирской губернии, Ивана Ивановича Пантюхова (1836–1911) в 1870-е гг. мастерами с. Холуй выделялось в год до 200 тыс. подфолежных молельных образов [Пантюхов 2007: 89].

Промысел новой популярной разновидности расхожей иконы вытеснял промыслы писаных расхожих икон (краснушек, чернушек, щепных икон, подокладниц), поскольку создатели фолежных икон-киоток стали использовать не писаные, а печатные (литографии, хромографии) образы. «Иконы под стеклом и иконы подфолежные подрывают сбыт икон, которые пишутся на досках», – писал И.А. Голышев [Голышев 1871: 2]. «В последнее время фольговые иконы стали значительно вытеснять обыкновенные. Убранные фольгой иконы гораздо красивее простых, а потому гораздо привлекательнее для народа», – вторил ему аноним Н.Н.Е. на страницах Санкт-Петербургского «Церковного вестника» [Н.Н.Е. 1878: 3].

До 1880-е гг. вязниковские мастера-иконники покупали фольгу в Москве и на Нижегородской ярмарке [Голышев 1865: 77]. Но в ситуации конкуренции с другими массовыми видами икон (прежде всего печатными по металлу) далекая закупка сырья вызывала определенные экономические сложности в дальнейшем развитии промысла:

Производство фольговой иконы требует больших сумм и затрат, так как производить их, без приспособлений, невыгодно, и нужно обставить дело так, чтобы иметь близко выделку фольги или иметь подряд с фольгопрокатным заведением, свое заведение для выделки киотов, в которые эти иконы вставляют за стеклом, и пр. [Кондаков 1901: 15].

Поэтому спустя несколько десятилетий в иконописных селах Вязниковского уезда появляются собственные фольгопрокатные предприятия, зачастую оснащенные передовыми на тот момент механическими и химическими технологиями, например, гальванопластикой в заведении И.Е. Мумрикова в Мстёре [Кондаков 1901: 15–16]. А первое, открывшееся в 1885 г. фольгопрокатное заведение мстёрского крестьянина Александра Евграфовича Фатьянова располагало паровой машиной в 8 сил, паровым котлом и освещением керосином, к 1890 г. на

нем трудилось 23 рабочих¹⁹. В «Отчетах и исследованиях по кустарной промышленности в России» значится уже две мастерских фабрики, на которых выделывали медную и серебряную фольгу, золотили поталью бумагу и отдельно изготовляли киоты [Отчеты 1898: 417].

Археолог, медиевист, управляющий делами Комитета попечительства о русской иконописи академик Никодим Павлович Кондаков (1844–1925), исследовавший вместе с графом С.Д. Шереметевым состояние иконописного промысла в Мстёре, Палехе и Холуе летом 1900 г., отмечал, что «в Мстёре, кроме собственно иконописных мастерских, имеются фольгоуборные мастерские, фольговые заводы и ризочеканные заведения. Фольга выделывается здесь на двух фабриках, с паровыми двигателями, производящих не только для внутреннего употребления, но и для продажи на сторону. Фольгоуборных мастерских здесь 24 и ризочеканных до 10» [Кондаков 1901: 31; Леонтьев 1903: 34].

В те годы именно фольгопрокатные и фольгоуборочные заведения приносили наибольший доход, в то время как ризочеканные мастерские оказались наименее прибыльными [Баранов 2017: 545]. Поэтому фольговые предприятия переживали экономический расцвет – только в одной Мстёре, согласно рукописной книге «Описание фабрик, заводов и торгово-промышленных заведений Вязниковского уезда 1911 г.», фольгоуборных и фольговых заведений было 24²⁰. Это были предприятия разных масштабов капитализации: их земская оценка состояла от 50 до 1200 руб. [Борисов 2019: 58].

Одно из самых крупных таких предприятий в Мстёре было иконно-фольговое и клееночное заведение наследников Якова Петровича Козлова – земская его оценка в 1911 г. составляла 12627 руб. Однако в 1912 г. это иконно-фольговое заведение было закрыто [Борисов

¹⁹Мстера. Художественная обработка металла [Электронный ресурс] // Любимый Край Владимирский. Владимирское краеведение. URL: <http://lubovbezusl.ru/publ/istorija/vjazniki/m/61-1-0-1970> (дата обращения: 15.02.2022)

²⁰Они принадлежали Василию Семёновичу Крестьянину, Степану Тимофеевичу Молькову, Осипу Михайловичу Медведеву, Григорию Алексеевичу Клевакину, Алексею Васильевичу Чиркину, Алексей Васильевич Занцеву, Якову Петровичу Удонову, Ивану Васильевичу Белову, Василию Сергеевичу Овчинникову, Григорию Ивановичу Чернышёву, Ивану Андреевичу Панкрышеву, Фёдору Васильевичу Кибирёву, Александру Фёдоровичу Модорову, Михаилу Васильевичу Белову, Николаю Ивановичу Козлову, Петру Александровичу Клевакину, Ивану Ивановичу Чернышёву, Василию Александровичу Клевакину, Василию Андреевичу Баранову, наследникам Якова Петровича Козлова, Ивана Яковлевича Крестьянинова и Сергея Никитича Овчинникова; кроме того два фольговых предприятия принадлежало Ивану Фёдоровичу Крестьянину.

2019: 56]. Кроме того в Мстёре, крупнейшем центре производства фолежных «суздальских» икон, было еще три больших фольгопрокатных предприятия – Василия Семеновича Крестьянинова (оценка вместе с фольговым заведением 12113 руб.), Петра Ивановича Мумрикова (11988 руб.) и наследников Александра Евграфовича Фатьянова (6280 руб.). Как пишет мстёрский краевед В.В. Борисов, здесь производилась фольга для украшения икон, а также (у В.С. Крестьянинова) сами иконы, киоты и лампы. Продукцию реализовывали в Москве и на Нижегородской ярмарке. Производство постоянно нарастало, и к 1916 г. оно оценивалось земством в 40904 рублей. Наследники Фатьянова к 1908 г. производили в год фольги на сумму около 39 тыс. рублей [Борисов 2003; Борисов 2019: 57].

Фабрика Крестьянинова сотрудничала с фабрикой московского издателя и просветителя И.Д. Сытина, называлась «Промышленное заведение медно-прокатной выработки фольги», на ней «по 10–14 часов в день работало 30 человек». Подфолёжные иконы, которые здесь массово штамповались, имели растительный орнамент на окладе и были в основном образами Богородицы. Фолёжные иконы Крестьянова – чуть ли не единственные с четкой датировкой, поскольку на их окладах «всегда указывалось название завода и дата изготовления» [Вальчак 2021].

Уборщицы (цветочный иконообдельческий промысел)

Известно, что руководить иконно-фольговыми мастерскими могли и женщины – они также убрали иконы фольгой, изготавливали для украшения икон-киоток искусственные цветы, выделывали кисти, занимались вышивкой и полировкой риз [Леонтьев 1903: 36; Тарасов 1995: 167]. Такой промысел называется некоторыми авторами иконообдельческим [Казакевич 1904б] или фольгоуборным, его отраслью можно считать цветочный промысел, расскажем о нем подробнее.

Технология украшения фолёжных икон-киоток искусственными цветами – не специфический признак «советских икон» – она была широко распространена в XIX – начале XX в. Это был мощный сопутствующий промысел со своими артелями, мастерскими или цехами – большими или меньшими, в зависимости от исторического периода и масштаба капитализации иконного промысла. Изготовлением искусственных цветов и убранством икон-киоток в ремесленных центрах могли заниматься сотни человек. В советское время ситуация принципиально изменилась. Цветочки для икон изготавливали уже не артели, а кустари-одиночки – к этому занятию они могли привлекать и членов семьи. Неудивительно, что цветочные уборы «советских икон» оказывались порой более разнообразными, чем у икон-киоток XIX в. – в них хорошо видна декоративно-прикладная манера конкретного мастера или образовников из его ремесленного круга. Цветочные уборы «советских икон» могут служить одним из критериев, по

которым можно выделять и определять локальные художественные традиции разных регионов эпохи СССР.

В XIX в. изготовление искусственных цветов и убранство ими икон-киоток было по преимуществу женским или детским занятием (см. Приложение, ил. 4) – хотя иногда этим ремеслом занимались и взрослые мужчины, зарабатывая при этом «больше, нежели на обыкновенных иконах» [Голышев 1871: 3]. Женщины, изготавливавшие цветы, выделялись в отдельную мастерскую группу и назывались «уборщицами»: они крутили цветы из бумаги, могли покрывать их фольгой. За день «уборщица» успевала украсить до 50 фолежных икон [Баранов 2017: 545].

В своем обзоре о «Современном положении русской народной иконописи» Н.П. Кондаков публикует данные о количестве и работе таких «уборщиц», отмечая, что в этой сфере на 24 фольгоуборных мастерских в Мстёре задействованы преимущественно женщины. Он дает прекрасное описание работы таких «уборщиц»:

Нам показали, как убирают икону: взялись две женщины, одна работала, другая только подавала. На приготовленной дощечке сперва поместили фольговый лист, заранее разделанный чеканными шаблонами и представлявший наколом рисунок образа Богородицы с Младенцем, его приклеили, затем по сторонам наклеили оклад из листков, орнаментированных узорами, с необыкновенной ловкостью загибая и укладывая все это в углах киота, и заполняя, наконец, их цветами. В какие-нибудь пятнадцать минут, нарядная и блиставшая пестро и ярко икона была готова. Еще проще и еще грубее и дешевле уборные иконы из золоченой бумаги [Кондаков 1901: 16].

Судя по данным 1870-х гг., поначалу это было прибыльным ремеслом, поскольку на фолежные украшенные цветами иконы был хороший спрос. Так, И.И. Пантюхов написал в своем очерке (1877 г.): «Выделкою фольговых икон, спрос на которые в последнее время особенно велик, занимаются преимущественно женщины. Три мастерицы, разделяя труд, сделают их в год (260 рабочих дней) от 2000 до 10000, смотря по размеру. Заработная плата женщин производится тоже по количеству сделанных икон и колеблется между рублём и тремя в месяц» [Пантюхов 2007: 91].

Однако в начале XX в. ситуация серьезно изменилась: занятие «уборщиц» стало стремительно обесцениваться, наступил кризис иконного фолежного ремесла. П.Ф. Леонтьев и Н.П. Кондаков приводят подробные данные о снижении качества и стоимости фолежек и анализируют различные причины кризиса: перенасыщение рынка, сбивание цены офенями, удешевление и порча расходных материалов, поглощение более мелких иконных предприятий крупными заводчиками, снижение популярности подфолежных плохо писанных иконок,

непримение со стороны священства, конкуренция фолежек с монастырскими иконами, а также с печатными иконами по бумаге и жести. Ремесло обряжения иконы довольно быстро переходить от артельного в форму деревенского промысла [Кондаков 1901: 16–27; Леонтьев 1903: 27, 46–48].

Искусственные цветы были популярны не только в украшении икон, из них делали, например, бутоньерки и свадебные веночки невест; в некоторых (особенно южнорусских) регионах и веночки, и цветы для икон могли изготавливать одни и те же мастерицы, а после венчания веночек невесты мог помещаться в венчальную икону-киотку. В XIX – начале XX в. в России издавались специальные книги отечественных и переводных авторов – руководства по рукоделию и домашнему ремеслу с подробными описаниями, с рисунками и схемами, изготовления цветов [Перриэ 1912; Шишмарева 1896].

После революции 1917 г. иконные, в том числе фольгоуборочные, мастерские закрылись. Дольше всего небольшие мастерские уборщиц фолежных икон сохранялись при монастырях, которые закрылись с окончательным роспуском большинства монастырей к началу 1930-х гг. Бывшие монахини, поселившиеся в близлежащих от закрывшихся монастырей селах, принесли в сельское сообщество иконообдельческое ремесло, став фактически первыми кустарными мастерицами-образовницами «советских икон».

Изготовители и поставщики моленных образов: печатные мастерские и «журналы для народа»

Печатные образы (на бумаге, а затем и металле) коренным образом изменили экономику иконного промысла, определив появление разнообразных по своему типу расхожих ремесленных икон. Широкое распространение печатных икон произошло благодаря новым изобретениям – литографии, появившейся в 1794 г., и хромолитографии по бумаге и металлу, которая возникла в 1830-е гг. Уже в 1840-х гг. в Российской империи заработали печатные станки отечественных мастерских – литографические иконки, изображения реликвий и святых мест начали печатать при монастырях.

Каждая новая визуальная технология, стараясь сделать изображения более красивыми, но и более массовыми и дешевыми, порождала моду среди небогатых слоев населения, трансформировала существующие социальные сети промысла, включая в них новых акторов – например, хромолитографические мастерские, редакции журналов и пр.

В Санкт-Петербурге существовало несколько крупных мастерских, выполнявших заказы на цветную печать этим методом – например, «Артистическое заведение» А.Ф. Маркс при издательстве «Товарищество издательского и печатного дела А.Ф. Маркс» (создано в 1869 г.). Внизу отечественных хромолитографических образков, как правило, размещали текст об

одобрении цензурным комитетом, с указанием даты. Такие дешевые иконы быстро стали популярными в русской провинции.

Новые технологии проникли и в крупные иконописные центры Вязниковского уезда Владимирской губернии – в села Холуй, Мстёра и Палех. Первая провинциальная литографическая мастерская И.А. Голышева открылась в 1858 г. в Мстёре [Стародубцев 2022]. В 1870-х гг. в крупных российских типографиях, прежде всего одесских – Е. Фесенко и И. Тиля – стали выпускать хромофотографические иконы, наклеенные на доску, а с 1890-х гг. началось производство печатных икон на жести. Монополию на них получили фабрики Жако и Бонакера в Москве [Красилин 1996]. Как отмечает О.Ю. Тарасов, сначала на этих фабриках иконы печатали по иконописному подлиннику Солнцева, а затем пригласили палехских мастеров для разработки новых образцов [Тарасов 1995: 255]. Таким образом, иконники «суздальщины» влияли не только на высокие стили иконописи и храмовых росписей (будучи приглашаемые, например, для росписи храмов Московского Кремля), но и на ультрасовременные тенденции в промышленности расхожей иконы.

Яркие хромофотографические иконы распространились массово, заполнили монастырские и церковные лавки и оказались настолько успешным конкурентом писаных икон, что постепенно привели к угасанию их промысла. Мастера-иконописцы переключились на массовое производство расхожих икон-подфолежниц на мануфактурах и в семейных мастерских: для удешевления и быстроты производства на тонких досках прописывали только лики и руки святых, а фигуру намечали грубым контуром. Иконки сразу закрывали окладом из фольги и пускали в продажу [см. об этом также: Вальчак 2021; Вальчак, Никольский 2020]. Больше того, мастера начали писать иконы «под Жако», имитируя популярные образки, напечатанные на жести и литографии.

Однако это не помогло решить проблему: не выдерживая конкуренции, иконописные артели разорялись. Пытаясь спасти свое ремесло, иконописцы начали подавать жалобы в святейший Синод и на имя императора. Вскоре среди интеллигенции возникло движение за возрождение традиций русской иконы: с 1901 г. Комитет попечительства о русской иконописи разворачивает исследовательскую деятельность к центрам ремесленного промысла, открывает в них учебные иконописные мастерские, выпускает многочисленные издания и программные документы по возрождению русского иконного дела. Однако, как уже было сказано выше, Комитет не смог разрушить сложившейся инфраструктуры печатных икон: указы о запрете печатать иконы при церквях и монастырях (1902 г.) и о запрете икон на жести (1903 г.) не возымели действия. Остановить производство таких образов или вытеснить их с рынка не удалось – иконы Жако и Бонакера оставались неотъемлемой частью русской религиозной культуры [Тарасов 1995, с. 254–261].

Таким образом, вторая половина XIX в. было временем расцвета хромолитографии – она была очень популярной, в том числе среди простого народа. До революции 1917 г. такими печатными иконами торговали офени, в иконных рядах на базарах и ярмарках, в монастырских лавках. Со второй половине XIX в. хромолитографические копии икон распространялись среди населения губерний Российской империи и другими способами, например, через журналы. Так, издатели выпускаемого в Санкт-Петербурге журнала «Мирского вестника» стремились максимально использовать модную технологию и специально размещали в своих рекламных проспектах подробную информацию о количестве и сюжете иллюстраций, чтобы повысить спрос на журнал и число своих подписчиков. Журналы предлагали хромолитографии икон высылать бесплатно своим подписчикам. Это было и рекламным ходом для издателей, и их дополнительной общественной деятельностью. Так, например, в «Неофициальной части» «Владимирских епархиальных ведомостей» от 15 января 1865 г. был напечатан рекламный проспект журнала «Мирской вестник» (с 1886 г. – журнал «Чтение для народа»), в котором о сообщалось о «бесплатных приложениях» к журналу следующее:

Подписавшиеся на журнал «Мирской Вестник», получают в продолжении 1865 года **бесплатно 6 точных, хромолитографированных в два тона снимков с древних икон, особенно чтимых каждым православным**, а именно:

При 1-й книжке снимок с чудотворной иконы Владимирской Божией Матери (находящейся в Москве, в Успенском Соборе.) При 3-й книжке: Снимок с древней иконы Нерукотворенного Спаса. При 5-й книжке: Снимок с иконы Господа Вседержителя(находящейся в Новгороде, в Софийском Соборе.) При 7-й книжке: Преподобный Максим Грек. При 9-й книжке: Снимок с древней иконы св. Троицы (привезенной в Россию из Афонской обители.) При 11-й книжке: Святители Петр и Алексей Митрополиты Московские. При рисунках будут приложены необходимые, подробные объяснения [О продолжении 1865: 137–138].

«Мирской вестник» был рассчитан на чтение крестьянами: это был новый журнал для народа, который с 1863 г. ежемесячно выпускал Александр Фёдорович Гейрот (1817–1882), российский генерал-майор из немцев-католиков, ветеран Кавказской войны, один из крупнейших издателей России. После его смерти дело продолжил его сын, отставной гвардии капитан Александр Александрович Гейрот (1851–1902). Статьи журнала «знакомили читателей с многоразличными проявлениями крестьянской деятельности, как в общественной жизни и крестьянском самоуправлении, так и в домашнем быту крестьян» [О продолжении 1865: 136]. Здесь впервые стали печататься заметки и стихи авторов из крестьян, публиковались и разъяснялись правительственные распоряжения, относящиеся к крестьянам, разнообразные

практические советы по ведению крестьянского хозяйства, популярные статьи на естественнонаучные и исторические темы. Справедливости ради следует добавить: хромолитографии известных икон были не единственным визуальным контентом, распространявшимся через «Мирской вестник». В том же 1865 г. журнал предлагал читателям «портреты Его И. В. Наследника Цесаревича и Высокочтенной невесты Его Высочества, принцессы Датской Дагмары», а также «от 30 до 40 и более рисунков, исполненных лучшими художниками» [О продолжении 1865: 137].

Это был заметный просветительский проект XIX в., одобренный Ученым Комитетом Министерства Народного Просвещения и признанный «полезным для распространения в сельских и приходских училищах» [О продолжении 1865: 137]. Большое внимание в журнале уделялось и нравственно-религиозным вопросам, в том числе религиозному просвещению. Распространение хромолитографических снимков древних икон среди крестьян расценивали как просветительскую деятельность, в духе более поздних инициатив Комитета попечительства о русской иконописи:

Редакция полагает, что распространение в народе верных снимков с чудотворных икон и изображений святых Угодников Божиих, не только будет способствовать к более точному ознакомлению с древне-русскими святынями, но вместе с тем будет также **хорошим образцом и пособием для сельских иконописцев** [О продолжении 1865: 137].

Примечательно, что эти хромолитографии были подготовлены Василием Александровичем Прохоровым (1818/19–1882) – этнографом и археологом, преподавателем древнерусского искусства в Санкт-Петербургской Академии Художеств, издателем и редактором журнала «Христианские Древности и Археология» и других научных изданий.

Но были ли доступны подобные издания сельским мастерам? Годовая подписка с доставкой на «Мирской вестник» стоила 3 рубля серебром (стоимость, например, свиньи в то время), а хромолитографические приложения и вовсе были бесплатными. По всей вероятности, владелец иконообдельческой мастерской мог себе позволить приобрести эти хромолитографии. Кроме того, с 1830-х гг. в России начинают открываться народные библиотеки – к концу XIX в. их, при клубах, церквях, издательствах, разных общественных организациях – начитывалось около 800. Так, например, на юге Нижегородской губернии в 1862 г. в г. Арзамасе при Крестовоздвиженской церкви священником Виктором Никольским была открыта первая в этом крае публичная духовная библиотека. «Плата за годовое чтение книг и журналов библиотеки» взималась от 2 до 3 рублей серебром, с подписчиков из духовенства – еще меньше, такая стоимость для читателей из разных сословий Арзамаса считалась невысокой [Проект 1864: 5–7]. В открывавшихся с 1861 г. начальных народных училищах при церквях также создавались

библиотеки. Все это явно способствовало распространению и популяризации хромоолитографий.

Офени-иконщики и «образники»

Офени-иконщики до конца XIX в. были главным акторами инфраструктуры сбыта расхожих икон. Как видно из названия этих передвижавшиеся по российским деревням и дорогам торговцев-перекупщиков, специализировались они в основном на иконах. Они закупали их оптовыми партиями в ремесленных центрах «суздальщины» и с хорошим барышом для себя перепродавали в других регионах – от Балкан до Восточной Сибири, от Северной Европы до Кавказа [Бакушинский 1934: 103; Баранов 2017; Гольшев 1865: 77–78; 1875: 236; Дубровский, Дубровский 2008; Тарасов 1990; Тихонравов 1857а].

Многие офени, торгующие «суздальскими» иконами, были сами родом из деревень «суздальщины». Свои дома они покидали на несколько месяцев, и такие деревни офеней легко узнавались по запущенному виду их домов и хозяйств. Передвигались офени чаще всего на телегах, по известным запланированным маршрутам и, для безопасности и удобства торговли, не по одному. Молодые офени чаще всего работали на хозяина, но, наторговав себе капитал, офеня мог выбиться в состоятельные люди и начать работать на себя. Работая на хозяина, офеня получал жалованье и содержание (деньгами или иконами на продажу) [Леонтьев 1903: 48].

Нередко среди офеней-иконщиков была специализация: например, были такие офени, которые торговали среди старообрядцев подстаринными «суздальскими» иконами, зачастую выдавая их за древние образа. Помимо икон, офени обычно закупались в дорогу в нагрузку и другим товаром – недорогими книжками, печатными картинками, «мануфактурой» и галантереей.

Промысел офеней-иконщиков со временем трансформировался из торговцев в офеней-«заказчиков», которые брали иконы в починку под заказ, а затем развозили обратно по деревням подновленные или, опять же только под заказ, привозили новые иконы, преимущественно «именные» или «модные». Уходили на свой промысел офени-«заказчики» с наступлением осени и работали до конца апреля, ходя не только по деревням и селам, но и в городах, и по заводам (например, в нижегородском Сормово). В начале XX в. в Мстёре и других иконописных центрах было по нескольку мастерских, которые работали, обслуживая только такие «заказы» [Леонтьев 1903: 47–48].

П.Ф. Леонтьев так описывал работу офеней-«заказчиков»:

Заказчики ходят непосредственно от себя и от хозяев. Они отправляются пешком, одиночками, и в том район, где ходят из года в год; в течение зимы деревни

обходят с салазками, собирают старья иконы, которые отдаются ему или переписать или реставрировать. Собранные иконы складываются в известных наемных местах (складах); для этого снимается квартира сообща, пять копеек в сутки с человека. Собранным таким образом заказы, заказчики приезжают на лошадях, забирают товар в Мстёру или Холуй [Леонтьев 1903: 47].

Появление офеней-«заказчиков» исследователи связывают с кризисом двух промыслов: расхожей иконы и офенного. Одной из причин этих кризисов были сами офени, которые постоянно сбивали закупочные цены, что заставляло мастеров-иконников удешевлять свою продукцию, что, соответственно, стало плохо сказываться на ее качестве. Таким образом, роль офеней в иконном промысле нельзя свести только к распространительству, к инфраструктуре промысла. Офени могут считаться важным элементом промысла, поскольку они влияли не только на спрос, но и на трансформацию технологии, типа и убранства расхожих икон. И.А. Голышев считал, что «суздальщина» оформилась «в народную кустарную промышленность чрез посредство офеней» [Голышев 1875: 237].

Как уже было сказано, удешевление и ухудшение икон было также связано с возросшей конкуренцией между разными формами расхожей иконы – в первую очередь между печатными по жести и подфолежницами. Иконы становились все хуже, и офеням все реже и реже, часто обманым путем, удавалось их продать. Нередко, по описаниям этнографов XIX в., между офенями и местными жителями или даже священниками возникали конфликты. Среди крестьян в те годы по поводу плохого качества фольговых икон была известна пословица: «Офеня домой, а икона с полки долой» [Тарасов 1995: 209].

Иконопись бьет себя «дешевизною». – «Дешевая икона идет туго, рассказывали офени дер. Коробы, покупатель снимает с нея фольгу и смотрит – а там доска... Придирчивый из них, смотришь, урядником потчует, а более снисходительный только и скажет: «Проваливай, брат!» <...> – «Наша работа самая постылая – говорили они – пять, а то и все семь месяцев покою не знаешь. Из села в село, из станицы в станицу гоняешь, и день, и ночь. И то еще обидно, что все обманом делаешь, каждую икону продаешь обманом, насильственно. – «Дяденька, купи, икона хорошая, не дорого, ей Богу! – возьми»... А продашь – из села гонишь, только унеси Бог [Леонтьев 1903: 48].

Другой крупной причиной кризиса промысла офеней-иконщиков была Вторая промышленная революция, а именно – бум строительства железных дорог в Российской империи в 1880–90-е гг. [Бакушинский 1934: 103]. Офеням было невыгодно перевозить иконы железной дорогой, а продавцы икон в регионах сами стали заказывать по железной дороге крупные партии икон с «суздальщины»: «Прежде они [торговцы иконами на местах] Мстёры не

знали, и мы же в их лавки доставляли иконы (Старое Татарово) <...> Жалуются, далее, офени и на то, что тариф железных дорог на иконы более высок (дер. Мокрово) и что она «за полежалое икон деньги берет, а за опоздание доставки их не отвечает (дер. Степаново)» [Леонтьев 1903: 48].

Видя подобные факты, не только в офенном промысле, консервативные круги российской интеллигенции выступали против строительства сети железных дорог и экономики, создаваемой ею. Так, например, писатель публицист правых взглядов, князь Владимир Петрович Мещерский (1839–1914) рассуждал об этом в своем дневнике, публикуемом им в газете «Гражданин». В записи от 25 сентября 1894 г. он написал: «Железная дорога убивает все до нее бывшие народные ресурсы промысла и заработка там, где она проходит: село, деревня, местечко – все беднеет и рушится».

«Начало кризиса было положено распространением сети железных дорог. Офенскому делу был нанесен непоправимый удар. <...> Офеню заменил хозяйский приказчик или комиссионер, посредник по заказам. Дешевая рукописная икона шла не только на рынок, но посылалась по особым заказам огромными партиями в крупнейшие монастыри», – резюмировал в своем исследовании А.В. Бакушинский [Бакушинский 1934: 103].

Образник – еще одно, менее известное, чем «офеня», слово, использовавшееся в XIX – начале XX вв., в том числе и по отношению к продавцам и распространителям икон. Среди литераторов в таком значении его употреблял Николай Александрович Лейкин (1841–1906)²¹, издатель, купец второй гильдии, журналист и сатирик, наставник и старший коллега А.П. Чехова. В романе «В царстве глины и огня» (1890 г.) *образник* – это разнозчик-офеня недорогих расхожих (в данном случае – фолезных) икон, при этом упоминается подробность его профессионального занятия: иконы у образника можно было не только купить за деньги, но и на что-то обменять.

²¹ Современники и последующие критики вроде К.И. Чуковского или В.П. Катаева весьма неоднозначно относились к литературной деятельности Н.А. Лейкина. Однако для нас его произведения ценны не столько в литературном, сколько в их этнографическом аспекте, на значимость которого обращал внимание в частности М.Е. Салтыков-Щедрин: «Г-н Лейкин принадлежит к числу писателей, знакомство с которыми весьма полезно для лиц, желающих иметь правильное понятие о бытовой стороне русской жизни. <...> Это материал, имеющий скорее этнографическую, нежели беллетристическую ценность» [Салтыков-Щедрин, 1970: 421]. Этнографические свидетельства писателя, отраженные в содержании и языке его произведений, важны современному историку и этнографу.

Глеб Кирилович, как муравей, ежедневно втаскивал к себе в каморку какой-нибудь вновь приобретенный предмет, приготовляя хозяйство для будущей женатой жизни. Так у отправляющихся в Петербург с дровами барочников купил он с барки продававшиеся ими за ненадобностью два чугунных котелка, у буфетчика деревенского трактира приобрел лампу с стеклянным абажуром, заложенную буфетчику кемь-то из крестьян и не выкупленную; местному кузнецу заказал железный таган для шестка печи, **выменял у разнощика-образника образ мученицы Евдокии в фольговой ризе**. Приобретения эти радовали его без конца. После каждой покупки приводил он к себе в каморку Дуньку и показывал ей купленные вещи. Дуньку радовало это, впрочем, мало [Лейкин 1890].

Еще раньше (1830) это слово встречается у Фаддея Булгарина (1789–1859): один из второстепенных персонажей в его историческом романе «Димитрий Самозванец» – *образник* Степан, должен был тайно провести героев повествования через лес и литовскую границу. Сам автор не поясняет род занятий Степана, однако это делают редакторы в более поздних изданиях книги: «Образник – тот, кто пишет иконы (образа) и торгует ими» [Булгарин, 1994: 139].

Однако употребление слова *образник* как понятия с таким значением (продавец, распространитель икон) в ту эпоху не было единственным, у других писателей можно увидеть другие его значения. В разных локальных узусах независимо образуются одинаковые по форме слова из одних и тех же морфем, но с разным значением, вплоть до омонимов. Например, *образник* в других книгах Н.А. Лейкина означает мальчика, выполняющего особую ритуальную роль при венчании: он держит в церкви икону и носит ее до и после венчания [Лейкин, 1889: 317, 321; Лейкин, 1902: 155–156; Лейкин, 1902б: 246]. А в произведениях Н.С. Лескова (1831–1895) *образник / образница* – это не человек, а предмет ритуальной мебели купеческого дома в Петербурге – чаще всего крупный многоярусный киот с иконами.

Монастыри

В заключении описания основных акторов иконного промысла нужно сказать о влиянии монастырей и монастырских мастерских на фолезную икону в XIX в. В некоторых регионах именно монастырь оказывался центром первоначального промысла икон-киотов. Самый яркий пример – Тихвинский монастырь слободы Борисовка Курской губернии. Борисовские иконы отличались более качественной, по сравнению с вязниковской, фольгой, характерными элементами декора, богатым убранством, тонкой работой по фольге. По данным Н.А. Добротворского, иконный промысел монахинь повлиял на традиции деревенских мастеров Курской, Харьковской, Полтавской губерний. Монастырские иконы распространялись еще шире по югу губернии, вплоть до Киева, Одессы и Кавказа [Добротворский 1885а: 127–135]. О

влиянии иконного промысла Свято-Троицкого лавры и Суздальского Спасо-Ефимиева монастыря на формирование промысла в Холуе писали И.А. Гольшев и, позже, А.В. Бакушинский [Бакушинский 1934: 23–24; Гольшев 1865: 76–77; 1875: 237]. На более древние, именно монастырские корни «суздальского» иконного дела обращал внимание и П.Ф. Леонтьев: «Первый почин в иконописи принадлежал Суздальским монастырям, и отсюда она сохранила до наших дней название «Суздальской» [Леонтьев 1903: 25]. Но на интересовавших исследователей еще XIX в. вопрос, когда и как конкретно происходил переход монастырского иконного промысла к промыслу «мирских иконников» исследователь затруднялся ответить:

Но когда собственно иконопись перешла из монастырей в ныне существующие иконописные центры и вследствие каких причин – древние акты не указывают. Надо полагать, что этот переход совершался постепенно. И самый переход иконописи из монастырей к населению, как усматривается из актов, находил себе место именно в тех селах, где были монастыри. В XVII веке Шуя и Холуйская слобода были центральными местами иконописи; в начале следующего (XVIII) столетия под давлением появившихся в Шуе промыслов иконопись там упала [Леонтьев 1903: 25].

П.Ф. Леонтьев приводит сведения о «периоде исключительно монастырской живописи» и о монастырском надзоре Суздальского архиерейского дома над деревенскими кустарями-иконниками в XVIII в., чтобы они писали иконы «с древних образцов» [Леонтьев 1903: 26]. Позже монастыри утратили свою монополию на иконное дело и контролирующую власть над мирскими иконниками. Однако даже в XX в. наиболее крупные монастырские мастерские по производству печатных и фолежных икон конкурировали с подобными «суздальскими» расхожими иконами:

Некоторые из них [священников] выписывают иконы из мастерской Белгородского девичьяго монастыря и других мест, хотя «монастырская икона, отличаясь живописностью убора, не отличается самой живостью (дер. Мальчиха)» Так или иначе, но появление на рынке монастырской иконы сократило спрос на Суздальское производство и понизило цены на него [Леонтьев 1903: 49].

Это напоминает аргументы в конкуренции фотографических икон советского времени: произведенных церковными фотомастерскими и потому освященных и «религиозного самиздата» светских фотографов из городских фотоателье.

Монастыри юга и юго-запада Нижегородской губернии XIX – начала XX вв. тоже имели свои ризочеканные и фольгоуборные мастерские (см. Приложение, ил. 8). В разных сводках с описанием монастырского хозяйства можно прочесть, например, про Спасо-Зеленогорский

женский монастырь – «украшение икон фольгой»; про Мало-Пицкий Скорбященский монастырь – «украшение икон фольгой и цветами»; про Выксунский Иверский и Кутузовский Богородицкий монастыри – также «украшение икон фольгой» [Медведева 2016: 254]. Вполне вероятно, что и в Нижегородском крае монастырские традиции убора фолежных икон могли повлиять на формирование локальных традиций «советской иконы». Некоторые монахини, жившие в миру в советские годы, по воспоминаниям наших респондентов, изготавливали иконы и обучали этому местных жителей. Подробнее об этом пойдет речь в третьей главе нашей работы. Известно также, что в конце 1830-х гг. иконы украшали фольгой монахини Ардатовского Покровского монастыря [Резин 2019, с. 29].

Помимо собственного иконного производства, монастыри были крупными центрами продажи икон, в том числе расхожих и «печатных картинок». На протяжении XVIII-XIX вв. они были их главными заказчиками и распространителями [Ровинский 1900: 34]. Вплоть до начала советской власти такие крупные монастыри как Троице-Сергиева и Киево-Печерская лавра заказывали дешевую расхожую икону миллионными партиями для продажи паломникам в качестве монастырских реликвий-евлогий. Это была одна из самых доходных статей монастырской экономики [Бакушинский 1934: 103]. В начале XX в. поездки Комитета попечительства о русской иконописи позволили выяснить, что именно монастырская торговля расхожими иконами (в т.ч. и печатными на жести) способствовала их полному захвату иконно рынка в южных и центральных губерниях России [Бакушинский 1934: 103–104; Тарасов 1995: 256]. Если научная и художественная интеллигенция Комитета вела борьбу с расхожими, особенно «машинного производства» иконами, то монастыри были заинтересованы в их производстве и рынке. Еще и с этой деятельностью монастырей была связана поддержка обер-прокурора Священного Синода, которую он, в противовес усилиям Комитета, оказывал промышленному производству икон [Бакушинский 1934: 104].

Глава 2. Пересборка материального и рождение «советской иконы»

2.1. Материалы и техники «сияющей иконы» в XIX – начале XX в.

Расцвет советской фолежной иконы в исследуемом нами Нижегородском регионе приходится на 1960-е гг. Именно тогда, с модернизацией молочной промышленности страны, сельские мастера-образовники получили в изобилии толстую, удобную для чеканки и тиснения широкую фолежную ленту (сырье для фольговых крышечек молочных бутылок) (см. Приложение, ил. 15). Однако советский кустарный промысел не возник на пустом месте: фолежная икона существовала и раньше, это была одна из форм массовой ремесленной (расхожей) иконы. В первой главе мы охарактеризовали социальную структуру (семиотические идеологии, акторную сеть) промысла расхожих икон, в этой же главе опишем материальность промысла – технологии и материалы расхожей иконы с акцентом на ее фолежные формы.

Важнейшими технологическими чертами расхожей фолежной иконы были «конвейерность» ее производства и фольга как доминирующий декорирующий материал. Прообразы этих свойств были и у более ранних форм расхожей иконы, но изобретатели и мастера фолежной иконы смогли сделать их наиболее эффективными и дешевыми, при сохранении (и даже усилении) ярких эстетических характеристик массовой иконы. Как уже было описано в первой главе нашей диссертации, в первой половине XIX в. в ремесленных центрах «суздальского» иконного дела был распространен массовый промысел дешевой писаной иконы. Именно при таком типе расхожей иконы, чей стиль письма назывался в Холуе «греческим», по всей видимости, оформилась технология поточного производства в иконной артели, предшествующая поточной «конвейерной» технологии производства фолежных икон. К.Н. Тихонравов так описывал это массовое изготовление икон с разделением труда и профессиональной специализацией иконников в одной из мастерских в Холуе:

Холуйские иконописцы не имеют у себя никаких подлинников и руководствуются только Четьи-Минееми и копиями с древних икон. Копировку они производят так: по древней иконе обводят все черты черною краскою, или даже чернилами, и тотчас же накладывают белый лист бумаги; когда сделается на ней отпечаток, прокалывают по всем очеркам иглою; потом накладывают эти листы на приготовленные доски и на них бьют мешочками с толченым углем, черная пыль проникает сквозь наколотые скважины и ложится на сырой левкас; тогда мастер проводит по ним иглою, и рисунок готов.

Приготовив таким образом, сколько нужно, таких досок с одним и тем же рисунком, мастер отдает их прежде ученикам, которые умеют писать только доличное; эти, не заботясь несколько о чистоте работы, накладывают краски как

попало – где у них перейдет за очертание, где не достанет, им дела нет: они надеются на позолоту поля.

По окончании доличного, иконы переходят в руки к ученикам, которые могут только накладывать золото; они так же не строго держатся контура и передают работу приученным к письму лицевому; эти, покрыв лики коричневой краской настолько, как им оставлено место, обводят по контуру черной краской, а по просушке покрывают все иконы в один раз олифой, и труд окончен.

Таким способом готовится только у одного мастера до 600 и даже более икон в неделю. Следовательно, в год, исключив Святки, Святую неделю, Масляницу и четыре недели ярманок, у одного мастера готовится до 27000 икон, а как мастеров будет до 60, то у всех их вместе напишется в год икон до полутора миллиона [Тихонравов 1857: 28].

В XIX в., когда дешевая фольга из металлических сплавов стала активно входить в промысел расхожих икон (по данным И.А. Голышева, это происходило в 1840–50 гг.; но серебряная и золотая фольга была известна и раньше), моленные образы классифицировались по «сортам»: «живописные, цветные, цветные-чеканные, подстаринные, красные, подризные, подуборные, подфолежные, одиноки или розницы, модницы, в четвертях, трехрядницы, старинные и другие» [Леонтьев 1903: 36].

Популярности фолежных икон предшествовали другие формы расхожих икон, в оформлении которых было подобное же важное свойство – возможность сиять, отражая свет. Однако достигалось это свойство применением более дорогих материалов (золота, серебра) или, позже, более дешевых сплавов. Можно сказать, что расхожие фолежные иконы и «советская икона» в частности наследуют не иконописному ремеслу, а многовековой русской традиции создания окладов, в которой были воплощены народные представления о связи «света» и «святости» как атрибутов Бога и проявления Его силы [Аверинцев 2004]: «Каждый православный человек хотел иметь дома икону в сияющем, золотистом окладе, пусть и не из настоящего золота» [Вальчак 2021]. Как пишет О.Ю. Тарасов, «потребность московского благочестия закрывать иконы блестящими окладами сообщилась целой промышленности их изготовления» [Тарасов 1995: 177].

Базовые технологические приемы с металлами – ковка (горячая или холодная) и чеканка – пришли в иконный промысел «суздальщины» из средневекового русского ювелирного дела Новгорода и других северных городов. Ковали, прежде всего, золото, серебро и медь, толщина золотого листа могла достигать сотых долей миллиметра. Для медных листов применялась техника золочения. С IX–X вв. на Руси применялось три основных вида чеканки: мелкопуансонная орнаментальная чеканка, плоско-рельефная чеканка и выпуклая рельефная

чеканка («обронное дело»). Применяемые средневековыми чеканщиками инструменты (см. Приложение, ил. 17–18) зачастую практически не изменились до наших дней: по нашим наблюдениям, мастера «советской иконы» использовали резцы и чеканы, штампики, долотца, давилки, подобные средневековым пуансонам (см. Приложение, ил. 16, 19). Инструмент для нанесения пунктирного точечного орнамента – стальное зубчатое колесико (*накатка*) – мало изменился за последнее тысячелетие (см. Приложение, ил. 18).

Так же, как и образники XX в., средневековые мастера комбинировали разные виды чеканки. Пуансонная чеканка считается самой простой техникой, в смоленских и черниговских археологических материалах она известна на изделиях с IX-X вв. Узор образовывался из отпечатков в виде круга, треугольника, точки и пр. ударом по листу металла стальными пуансонами разной формы. Плоская и рельефная чеканки работой с пуансонами и резцами позволяли получать рельефные орнаменты. В XI в. возникает новая техника – штампование / тиснение серебра на специальных матрицах, из которого развивается распространенное в иконном деле басменное тиснение (создание орнамента многократным повторением рисунка одного и того же штампа). Эта техника штампования орнамента матрицами также сохраняется в арсенале мастеров-образников советского времени. С течением времени пуансонная чеканка стала применяться больше для деревенских изделий, а более сложные рельефные чеканки, часто в сочетании с позолотой и чернением, использовались для дорогих изделий [Арциховский 1939; Забелин 1853; Колчин 1985; Кондаков 1896; Макарова 1986; Нидерле 1956; Рыбаков 1948; Рындина 1963; Седова 1981].

Ковка и чеканка золота и серебра активно использовались в иконном деле, но использование этих металлов было преградой для развития расхожих икон. Попытки удешевить производство «сияющих икон» были и до открытия технологии гальванизации медной фольги: например, «суздальские» ремесленники создавали недорогие расхожие иконы, пользуясь коптелью, то есть так называемым «копченым» серебром, которое позволяло имитировать твореное золото [Гольшев 1865: 93]. «Под золото» изменяли цвет белого металла (серебра и пр.) и другим распространенным способом – с использованием специального покровного лака [Ильин 2011]. Однако серебряная фольга была все-таки дорогим материалом, цены прибавляло и то, что на «суздальщину» ее привозили торговцы, которые перекупали ее в центрах производства в других регионах или же на ярмарках в Москве и Нижнем Новгороде. Однако уже во второй половине XIX в. в Мстёре пользовались своей, а не привозной фольгой: в ней работали два небольших завода, которые штамповали «ризное серебро» и прокатывали серебряную и медную фольгу.

Были и другие недорогие «конвейерные» технологии изготовления «сияющих икон», например, с использованием сплавов. Изделия из медно-цинковых сплавов были известны еще

до открытия химиками цинка как химического элемента: до нашей эры в Южном Причерноморье латунь получали моссинойки. Цинк добавлялся к меди для достижения твердости и цвета, напоминавшего цвет золота: в Риме Августа латунь была известна как *орихалк* (златомедь), из нее чеканили монеты. Тонкую латунную фольгу со средних веков использовали в ювелирном деле в качестве основы для не самых дорогих драгоценных камней. Для того чтобы усилить блеск камней, фольгу серебрили, полировали или покрывали полупрозрачной краской. В XIX в. в России и Европе латунь применялась в подделках под золото, а на «суздальщине» с традиционными ризочеканными мастерскими конкурировало ризоштампвальное производство, чьи дешевые латунные оклады использовали для изготовления «подризных икон» или «подокладниц» [Вилламо 2001: 279; Тарасов 1995: 185]. По предположению В.В. Баранова именно из Мстёры на иконный рынок поступала основная масса дешевых окладов. Согласно его исследованиям, почти весь XIX в. ризы большинства мстёрских икон такого типа были из посеребренной меди, но к концу века в мстёрской «иконной промышленности» стали чаще использовать латунь. Типичный пример таких икон – продукция мстёрской фабрики В.С. Крестьянинова [Баранов 2001: 245–246]. С латунными подризными и подокладными иконами, в свою очередь, конкурировали фолешные и подфолешные иконы с толстой фольгой (см. Приложение, ил. 5), создаваемые благодаря фольгопрокатному производству и фольгоуборочным мастерским, о которых было написано в предыдущей главе. Вскоре появился еще более дешевый вариант имитации дорогой ризы: штампованный оклад заменялся тонкой блестящей фольгой или позолоченной бумагой [Стомаченко 2003: 98].

До изобретения алюминиевой фольги технологической новацией в производстве тончайшей фольги из сплавов был станиоль (листовое олово) – оловянная или оловянно-свинцовая фольга. Свинец добавлялся к олову для достижения большей твердости фольги. Именно станиоль был первым из массовых недорогих видов фольги, из-за нетоксичности олова станиоль уже в конце XIX в. широко применялся в упаковке чая, табака, какао, шоколада, сыра и пр. Поэтому технологическая традиция украшать иконы упаковочными материалами не родилась в советское время, а возникла, как минимум, в XIX в. Использовали толстую и тонкую фольгу станиоля. Технология изготовления фольги станиоля заключалась в следующем: сначала станиоль плавился в котле и отливался в песчаных или железных формах в металлические плитки. Листы толстой фольги (0,20–0,15 мм) получали холодным прокатыванием металлических плиток в станках с переменным ходом валков и с рольными платформами. Тончайшая фольга станиоля (0,1–0,008 мм) получалась ручным отбиванием с помощью пятикилограммовых железных и деревянных молотков. Рабочие плющили эти листы в стопках до 300 листов на специальных каменных плитах, верхние и нижние листы, на которые

приходились удары молотками, шли в брак. Против слипания листов фольги их смазывали жиром или минеральным маслом. Затем полученные листы фольги очищали графитовым порошком и хлопчатой бумагой и, при необходимости, окрашивали.

Еще одной важной технологической инновацией было внедрение в промысел расхожих икон гальванизированной фольги (см. Приложение, ил. 6, 7), это стало возможным благодаря изобретению в 1838 г. немецким и русским физиком Борисом Семеновичем (Морицем Германом) Якоби (1801–1874) технологии гальванопластики. В конце XIX в. технология гальванизирования медной фольги применялась на фольгопрокатной фабрике мстёрского единоверца, купца второй гильдии Ивана Егоровича Мумрикова (1845–1913) [Кондаков 1901: 15–16].

Сосуществование нескольких экономик разных расхожих икон приводило к их конкуренции: крестьянин мог приобрести не просто дешевые иконы, но выбрать из них более красивые. Появление фолежной иконы-киотки определялось двумя основными факторами: а) спросом на яркие, сияющие светом (за счет отражающего свойства фольги), украшенные домовые иконы, имитирующие богатые храмовые образы; б) появлением недорогих доступных материалов для этого. «Желание благочестивого простолюдина видеть как можно больше блеска и «света» на своей иконе привело к появлению в структуре суздальского иконного дела специальных производств блестящих материалов, поскольку массовое ремесло всегда и везде предполагало имитацию дорогостоящих материалов» [Тарасов 1995: 177].

Таким образом, технологическими аффордансами, позволившими сформироваться фолежной расхожей иконе, стать ей чрезвычайно востребованной и массовой, были: внедрение в широкое использование фольгопрокатного стана, штамповального пресса, паровой машины, а затем и технологии гальванопластики, доступность этих технологий и оборудования для мастерских и фабрик «суздальских» иконников. До этого сияющие металлом иконы были доступны только богатым людям, поскольку в качестве основных материалов использовали золото и серебро [Вальчак 2021].

Наиболее распространенной разновидностью массовых дешевых икон с фольговым окладом, производимых ремесленными центрами селам Вязниковского уезда, были так называемые *подфолежные иконы (подфолежницы)*, на которых мастера прописывали только лики, руки и ступни святых, остальное намечали лишь контуром и закрывали латунным или фольговым окладом. Согласно другой версии словоупотребления, «фолежными» назывались только те иконы, на которых ризу имитировала разноцветная фольга или золотая бумага» [Вальчак 2021].

Уже в XIX в. дешевую расхожую иконку начали помещать в деревянный киот и украшать, имитируя металлические храмовые ризы и разнообразный декор церковных образов. В ход шла

фольга, бумага, воск; по периметру крепили засушенные цветы, свечи, венки невесты и проч. В течение десятилетий материалы, используемые в уборе этих икон, становились все более дешевыми, например, более толстую гальванированную фольгу заменяла золоченая бумага. Для локальных разновидностей таких икон художественные особенности моленного образа зачастую не имели особого значения, это могла быть любая небольшая иконка, помещаемая в киот – подфолежница, краснушка или даже печатная на бумаге. Поэтому развитие расхожей иконы этого типа можно представить как взаимодействие двух других важных ее структурных элементов – киота и убора (убранства иконы)²². С одной стороны, наследуя принципам организации средневековых реликвий (например, «запертых садов»), киот как сакральная ниша создавал возможность для наполнения этой ниши святынями и убранством, то есть действовал как аффорданс. С другой стороны, хрупкость материала (тонкая фольга или бумага легко рвались, мялись или откреплялись от образа) определяла необходимость популярности недорогого киота как футляра: икона вместе с ее ажурным фольговым оформлением стала помещаться внутрь деревянного застекленного с лицевой стороны киота. Так родились *фолежные иконы-киотки* (фольга была в них доминирующим материалом) XIX в. В своем исследовании иконописных центров народной иконы Александр Ильин так описывал фолежные иконы-киотки XIX в. из с. Холуй:

Очень дешевые иконы писали на щепках. Сравнить такую основу можно с дранкой, которой околачивали крыши крестьянских изб. От липового или осинового чурбака топором откалывали щепу в пять-шесть миллиметров толщиной, высушивали, затем в одно касание шпателем наносили левкас и после просушки писали изображение головы и рук святого, а контур условно обводили сажей. Обклеивалось такое изделие тонкой фольгой с прочеканенным

²² Важным исключением являются те локальные традиции расхожих фолежных икон-киоток, которые сопутствовали местным иконописным промыслам. Соответственно, такая киотка «собиралась» вокруг рукописного образа, зачастую с очень яркими, узнаваемыми стилевыми особенностями. М. Басова включала такие писанные фолежные иконы-киотки в своей классификации поздней иконописи в группу «примитивов» [Басова 2001: 270]. Примером такой локальной традиции является иконы-киотки из слободы Борисовка Грайворонского уезда Курской губернии [Припачкин 2009]. Однако и в этом случае структурное взаимодействие «киот–убор» было очень важным: «Борисовские иконы, в подавляющем своем большинстве, писались с расчетом быть «обряженными» фольговым окладом и помещенными в деревянный киот» [Припачкин 2006: 6].

орнаментом, вставлялось в наскоро сколоченный ящичек-киот, закрывалось стеклом и выглядело на финише почти шикарно [Ильин 2011].

Массовое изготовление дешевых, популярных среди крестьян подфолежек было особенно развито в Богоявленской слободе Мстёра, здесь их производили уже во второй четверти XIX в. [Гольшев 1871: 4], считали иконами «молниеносного» изготовления, украшали искусственными цветами, бумагой и штампованным «ризным блеском» [Баранов 2001: 246; Тарасов 1995: 179]. Такие образа офени-иконники скупали у мастеров крупными партиями и распространяли их сперва на возах а, позже железной дорогой в отдаленные концы империи, включая Сибирь, Польшу и Кавказ, а также за ее пределы – в страны восточной Европы и на Балканы [Гольшев 1865: 77–78; Баранов 2017; Дубровский, Дубровский 2008]. «Фолежные иконы представляют наибольшую выгоду, а пёстрый их наряд нравится населению южных губерний, в которых распродают преимущественно свой товар офени», – писал Н.П. Кондаков [Кондаков 1901: 17]. Известный финский собиратель поздней иконописи Харри Вилламо относил фолежные иконы-киотки даже с печатными образками к «народной иконе»:

Хочется обратить внимание также на иконы, хотя и весьма распространенные, особенно среди неимущего населения, но безусловно принадлежащие к типу народных. Это образки, напечатанные на бумаге и наклеенные на деревянную основу. Они были покрыты толстым слоем лака, нередко украшены гирляндами бумажных цветов и вставлены в застекленные киоты» [Вилламо 2001: 279].

Наиболее ранние описания фолежной технологии принадлежат Ивану Александровичу Гольшеву (1838–1896), автору и издателю литографических и краеведческих работ, этнографу и археологу-любителю, выходцу из мстерских крепостных крестьян-иконописцев. «Кроме обыкновенных деревянных икон расходятся в большом количестве иконы фолежные, вставленные в киотки за стеклом и украшенные фольговой ризой; цена таких икон от 8 руб. до 250 руб. за 100 экзempl.» [Гольшев 1875: 235]. В статье от 1865 г. И.А. Гольшев дает первую типологию икон вязниковских мастеров, в которой дешевые подфолежные образы очевидным образом подражают более дорогим поддуборным и подризным иконам. Автор дает их первое словарное описание, напоминающее в своих основных чертах (фольга, киот, стекло, украшения, дешевый образ) фолежные иконы советского времени:

Иконы подфолежные. Образа разных размеров в деревянных, окрашенных красной краской, киотах за стеклами, убранные ризами из разноцветной фольги, (латуни) с колонками, арабесками и друг. украшениями, на этих иконах только пишутся лица, руки и ноги, а остальное все закрывается фольговой ризой, цена за 100 икон десятерик от 25 до 30 руб. сер.; цена разная, сообразно с величиною

икон. Образа живописные, красные подфолежные более расходятся в Малороссии» [Голышев 1865: 101–102].

Кругом иконы наклеены колонки, арабески, рамки, орнаменты, наугольники, все это помещено в киотку, окрашенную малиновой краской, и закрыто стеклом» – уточняет он свое описание в более поздней публикации [Голышев 1871: 2].

Исследователь «советской иконы» узнает здесь знакомые ему элементы ее фольгового убранства – те же орнаментированные уголки («наугольники» в терминологии Голышева), колонки и рамки, закрепленные вокруг средника в киоте.

Как и спустя столетие, уже в «советских иконах», мастера дореволюционных фолежек использовали фольгу разных цветов: белую, серебристую, желтую, золотистую, малиновую, зеленую, цветную, «с вытесненными на ней цветами и травами» [Голышев 1871: 2]. Алюминиевая фольга не была еще изобретена, поэтому для окраски использовалась, как уже было сказано, фольга из меди и ее сплавов – латунная, медно-цинковая, а также станиоль. Перед окрашиванием станиоль покрывали сначала клеем или желатином, а потом накладывали анилиновый краситель, высушивали и лакировали поверх спиртовым лаком или раствором коллодия.

К концу XIX в. популярность фолежной иконы уменьшилась: ее рынок потеснили еще более яркие, массовые и популярные в народе моленные образа, выполненные в технологии хромолитографии по бумаге и, особенно, по жести. Жестяные иконы оказались еще более простыми и дешевыми «сияющими иконами» в производстве: не требовалось совмещать моленный образ с сияющим окладом, поскольку и оклад, и образ были единым металлическим, промышленным способом раскрашенным оттиском. Однако возникали новые гибридные формы расхожей иконы – артельные подфолежницы на основе не писаных, а бумажных или жестяных образов. Или же печатная (бумажная или жестяная) икона могла помещаться в киот и дополнительно декорироваться в нем. «В иных местах доски с надписанными на них ликами и руками заменяются печатными картинками, которые потом убирают фольгой», – писал И.А. Голышев [Голышев 1871: 3]. Анонимный автор очерка Н.Н.Е. добавлял следующее: «В окрестностях Мстёрской слободы иконы не пишутся, а печатаются, фольговые же ризы выдавливаются стальными досками; подобные иконы очень дешевы и сотнями тысяч разносятся ежегодно по все России» [Н.Н.Е. 1878: 3].

Существуют разные мнения о значении фольги в развитии иконного промысла. Создатели Комитета попечительства русской иконописи считали, что появление расхожих фолежных икон со штампованными окладами или совсем дешевой фольговой бумагой – это следствие кризиса и конкуренции, которую вызвали расхожие печатные иконы (на бумаге и особенно на металле). Огромные тиражи фабричных печатных икон вынуждали мастеров «гнать халтуру», поскольку

потребовалось писать как можно быстрее, тратить меньше красок на икону, чтобы получить максимальное количество дешевых образов. Однако исследователи, в частности Д. Вальчак, показали, что фолежная икона – не столько дешевый ответ нищающего из-за конкуренции ремесленника, сколько производство, организованное состоятельными людьми, поскольку для изготовления таких икон требовалось закупать фольгу или создавать свое собственное фольгопрокатное заведение. В случае промышленного производства фолежных икон «не оклад создавался для готовой иконы, а икона для готового оклада» [Вальчак 2021]. Поэтому вскоре на подобных иконах перестали прописывать те части изображения, которые закрывали фольгой или латунным окладом. Не печатные, а фолежные и подфолежные иконы вызвали кризис русского иконного промысла. Так считал и А.А. Тиц, автор монографии об иконном деле в Мстёре:

Массовая более дешевая продукция икон подрывает творческие начала иконописания. Недорогая «фолежная икона» с написанными наспех, по шаблону только руками и ликами и убранный вся разноцветной фольгой, имитирующей драгоценные ризы, оттесняет живописную икону [Тиц 1969: 57].

Несколько иначе, но тоже негативно описывал причины популярности фолежных и подфолежных икон писатель, исследователь иконописи Дмитрий Капитонович Тренев (1867–1916), который объяснял появление икон со сплошными драгоценными ризами европейским влиянием:

Весьма понятно, что такая плохая живопись [русские подражания западным мастерам XVIII в.] не могла удовлетворять вкусам интеллигенции, познакомившейся с лучшими образцами западной религиозной живописи, а пользоваться услугами итальянцев не всегда было доступно. Как такая плохая живопись, так и древняя иконопись, сделавшаяся чуждою религиозным чувствам русской интеллигенции с их новыми понятиями, начинают этой последней казаться не художественной, а потому нежелательной. Вышеупомянутыя формы ликвидации древне-русской иконописи: удаление икон, или переписывание заново оказывались недостаточными и нужна была более прочная ликвидация, чтобы, сохраняя иконы, сокрыть от глаз окончательно их иконопись и тогда додумались до устройства сплошных риз, в виде металлических досок с выгравированными изображениями подобием рисунку сокрытой под ними иконописи... <...> С введением в употребление сплошных металлических риз значение, почти совершенно скрываемой ими, иконописи очевидно должно было пасть. Молебная икона стала цениться соответственно весу драгоценного металла и изящества ювелирной работы ризы и драгоценных на ней украшений и такая

иконы можно приобрести в любом ювелирном магазине. Об иконописи таких икон редко высказывают суждение, так как лики, ручки и ступни ног большею частью одного шаблонного типа в современном вкусе [Тренев 1910: 13].

Именно от таких, дорогих подрезных икон богатых людей, как полагал Д.К. Тренев, и произошли расхожие фолежные иконы-киотки, популярные среди крестьян и бедных слоев городского населения.

Между тем как не прочно стоял народ в своем требовании к православной иконе, а в конце концов потянулся за просвещенными господами и духовенством. Явилось желание иметь иконы в ризах, подобно тем, что он видел в церквях и у господ и вот, соответственно этой новой потребности, развивается производство фолежных икон т.е. икон с фольговыми уборами, на подобие риз, в киотах за стеклом. Иконопись падает в спросе, так как в подуборные иконы пишутся только лики, руки и с тупни. Недостаток средств, а главное упадок усердия к почитанию иконы заставляет экономить покупателя и вот вводится в употребление вместо фольги золоченая бумага, а иконописные части заменяются картинкой. Еще раньше появились те же картинны, наклеенныя на деревянные дощечки, что давало вид рукописных икон [Тренев 1910: 15].

Так или иначе, но фолежная икона была вершиной эволюции промысла расхожей иконы, воплотившей в наиболее недорогой и доступной для домашнего «красного угла» форме древнюю идею «света» и «святости» как важного свойства божества и религиозного артефакта. В следующем параграфе мы рассмотрим, как эта «сияющая характеристика» расхожей иконы отражалась ее свидетелями – писателями XIX–XX вв.

«Фолежный век» в русской литературе

Изобретение хромофотографии фольгопрокатного стана, недорогого станиоля и гальванопластики (возможность дешево золотить или серебрить фольгу) сделали из XIX в. век революции в расхожей ремесленной иконе. Особенно развивалась и пользовалась спросом сияющая фолежная икона, поскольку, как мы уже писали ранее, способность собирать и отражать свет традиционно была очень важна для иконы как воплощения и проводника благодати и божественной силы. Иконы в фолежных окладах, с фольговыми украшениями массово распространяются по России не только в крестьянских, но и в городских домах. Еще одним небезынтересным для нашей работы источником, помимо этнографических описаний, посвященных обычно культурной специфике жителей сельской местности, является художественная литература XIX–начала XX вв. В рассказах и повестях Н.А. Лейкина, Н.С. Лескова у других прозаиков и поэтов содержатся описания красных углов, киотов, икон в

купеческих, мещанских, крестьянских жилищах. Пользуясь Национальным корпусом русского языка, можно проследить, от Фаддея Булгарина до Набокова и других авторов XX в., смену технологий расхожих икон, популярность тех или иных их типов, а также своего рода «эволюцию представлений» о сияющей православной иконе. В описаниях красного угла, литераторы зачастую воспроизводили ту или иную устойчивую нарративную модель, представляя наиболее популярные для их эпохи типы икон и их оформления.

Как источник художественная литература оказывается важной для нас еще и потому, что этнографические описания фолежных икон появились относительно поздно – в последней трети XIX в., в то время как в беллетристы упоминали о них уже в первой половине века. При этом этнографы и исследователи промысла подробно и часто весьма сухо описывали экономику, технологии и материалы фолежной иконы, а авторы художественных произведений давали яркий эмоциональный образ домашних (в том числе фолежных) икон, позволяющий сделать выводы о религиозных практиках и семиотических идеологиях, связанных с этими иконами. Таким образом, «беллетристические сведения» по материальной религии XIX в. важны для нас, мы находимся в такой ситуации, когда вынуждены собирать информацию о бытовании первых фолежных икон по крупицам. И этнографы, и беллетристы позволяют нам лучше понять генезис фолежных икон советского времени из форм расхожей иконы XIX в. Поэтому ниже мы представляем несколько литературных описаний с нашими к ним комментариями, начиная с цитат из авторов начала XIX в.

В творениях Фаддея Булгарина (1789–1859) и писателей его поколения описаний фолежных икон нами не было обнаружено. Тем не менее, в историческом романе «Дмитрий Самозванец» (1830 г.) встречается распространенная и у других авторов более ранняя и традиционная модель описания сияющей иконы – икона, изливающая / отражающая свет своей ризой:

Атаман был лет сорока, черноволосый и смуглый. Орлиный нос и большие яркие глаза придавали суровый вид бледному его лицу. Белые, как снег, зубы блестели между небольшими губами. Стены его жилища обвешаны были богатым **оружием, которое сияло золотом, серебром** и драгоценными камнями. Посреди комнаты стоял большой стол без скатерти, на нем находились хлеб, соль и фляга с водкой. Возле стен стояли деревянные скамьи на крестовых ножках. **Блеск от иконы Богоматери, перед которой теплилась лампада, далеко разливал свет. Оклад осыпан был яхонтами и алмазами** [Булгарин 1994].

Совершенно ясно, что здесь описывается не расхожая ремесленная икона, а очень дорогая икона богатого человека, сияющая за счет золота и алмазов. Кажется, что это свет самой иконы,

он происходит помимо расположенного рядом источника света: «лампада теплилась», а «блеск от иконы далеко разливал свет».

Следующее упоминание подобной модели мы встретили у М.Ю. Лермонтова (1814–1841). В «Боярине Орше» (1836 г.) трепещет полусгоревшая свеча, создается «какой-то странный полусвет», образа «вдруг оживляются, глядят», «их ризы блещут», опять как-то сами собой, не смотря на полусвет и очевидно слабую неяркую свечу:

Всё в доме спит – не спит один

Его угрюмый властелин

В покое пышной и большом

На ложе бархатном своем.

Полусгоревшая свеча

Пред ним, сверкая и треща,

Порой на каждый льет предмет

Какой-то странный **полусвет**.

Висят над ложем образа;

Их ризы блещут, их глаза

Вдруг оживляются, глядят –

Но с чем сравнить подобный взгляд?

Он непонятней и страшней

Всех мертвых и живых очей!

Именно у Лермонтова, в «Сашке. Нравственной поэме» (1835–1836), впервые появляется фольга на иконах:

Красавицы сидели за столом,

Раскладывая карты, и гадали

О будущем. И ум их видел в нем

Надежды (то, что мы и все видали).

Свеча горела трепетным огнем,

И часто, вспыхнув, луч ее мгновенный

Вдруг обливал и потолок и стены.

В углу переднем фольга образов

Тогда меняла тысячу цветов,

И верба, наклоненная над ними,

Блистая вдруг листьями золотыми.

Кажется, что воспроизводится та же модель: слабый источник света таинственным образом создает яркий световой эффект. Свеча горит «трепетным огнем», мгновенно

вспыхивает, обливая своим лучом комнату. От этого образа оживают: их фольга меняет цвета, а золотые листья вербы (возможно, тоже из золочёной фольги) начинают блестеть.

Примечательно, что в «Сашке» Лермонтов описывает не дорогие, а расхожие иконы, которые к 1830-м гг. уже, как мы видим, оделись в фольгу. У А.С. Пушкина (1799 – 1837), в описаниях дешевых икон в «Мечтателе» (1815 г.) фольги еще не было:

И мирный неги уголок
 Ночь сумраком одеда,
 В камине гаснет огонек,
И свечка нагорела;
Стоит богов домашних лик
В кивоте небогатом,
 И бледный теплится ночник
 Пред глиняным Пенатом»

Николай Лесков (1831–1895), ярый противник расхожих, в особенности печатных образов, автор нескольких произведений о русской иконе, воспроизводит в своей «Воительнице» (1866 г.) небольшой, кажущийся слегка комическим диспут. Героиня критикует аристократов за маленький размер их модных образков, обвиняя их в том, что таким образом «они бога прячут». Норма в ее представлении воспроизводит уже описанную модель: сияние образа перед лампадой.

– **Этакие нынче образки маленькие,** – начала Домна Платоновна, – в моду пошли, что ничего и не рассмотришь. Во всех это у аристократов всё маленькие образки. Как это нехорошо.

– Чем же это вам так не нравится?

— Да как же: ведь это, значит, **они бога прячут**, чтоб совсем и не найти его.

Я промолчал.

– Да право, – продолжала Домна Платоновна, – образ должен быть в свою меру.

– Какая же, – говорю, – мера, Домна Платоновна, на образ установлена? – и сам, знаете, вдруг стал чувствовать себя с ней как со старой знакомой.

– А как же! – возговорила Домна Платоновна, – посмотри-ка ты, милый друг, у **купцов: у них всегда образ в своем виде, ланпад и сияние... все это как должно.** А это значит, господа сами от бога бежат, и бог от них далече [Лесков 1973: 292–293].

В другом месте повеести находим повторение этой модели:

Я ее опять по головке глажу, волоски ей за ушко заправляю, а она сидит и глазком с ланпады не смигнет. **Ланпад горит перед образами** таково тихо, **сияние от**

икон на нее идет, и вижу, что она вдруг губами все шевелит, все шевелит [Лесков 1973: 319].

Больше всего фолежных икон оказывается в книгах Николая Александровича Лейкина (1841–1906), издателя, купца, писателя-юмориста, бытописателя купечества, учителя А.П. Чехова. В «Деревенской прелестнице» (1908 г.) он дает подробное описание «красного угла» с расхожими фолежными иконами и пр. дешевыми атрибутами простонародных православных ритуалов:

Далее, ближе к окну, помещался маленький старинный комод потемнелого красного дерева с облупившейся местами фанеркой, и на нем стояло небольшое зеркало. Зеркало окружали несколько росписных чашек с надписями: «пей еще», «пей другую», «от сердца другу» и т. п. Комната была небольшая об одном окне, и на нем висели кисейные занавески, а на подоконнике стоял алебастровый колепопреклоненный купидон с сложенными на молитву руками и помещались горшок с цветущей фуксией и горшок с геранью. Комната была оклеена ободранными местами обоями, где нехватяющие куски были залеплены картинками из иллюстрированных журналов, **а в углу висела икона в фольговой ризе и в темной киоте с лампадкой и привешенной с лампадке целой ниткой фарфоровых и сахарных яиц**. Из-за киоты выглядывали **пучки сухой вербы и лики восковых вербных херувимов, наклепленные на цветные бумажки**, изображающие крылья и сильно засиженные мухами [Лейкин 1908].

Яркие описания фолежных икон оставил Иван Алексеевич Бунин (1870–1953). В повести «Суходол» (1911 г.) персонаж долго крестится на фольговую икону, которая здесь названа новой. Это вполне отражает состояние иконного промысла рубежа XIX–XX вв., когда фолежные иконы действительно были новыми, новациями.

Сперва, после солнца, он ничего не видел, хотя солнце и сюда глядело, освещая голубой прозрачный дым, плававший над столом, под висячей жестяной лампой. Выгадывая время для глаз, он долго кланялся, **крестился на новую фольговую икону** в углу. Потом сложил мешок и палку возле двери на пол и различил крупного мужика в лаптях и оборванном полушубке, сидевшего спиной к двери, на скамейке за сто-лом, а на лавке – нарядную хозяйку [Бунин 1994].

В рассказе «Весенний вечер» (1914 г.) описываемые события происходят в конце XIX в. В одном из эпизодов героиня рассказа восхищена «дорогими» фольговыми иконами с «дивными бумажными цветами» и рушниками в «хохлацкой хате»:

Потом стала она понемногу приходить в себя – и дивоваться на Сошки, находить в них все больше прелести и несходства с Суходолом. Одна хата хохлацкая чего стоила – ее белизна, ее гладкая, ровная, очеретеная крыша. Как богато казалось в этой хате внутреннее убранство по сравнению с неряшливым убожеством суходольских изб! **Какие дорогие фольговые образа висели в углу ее, что за дивные бумажные цветы окружали их, как красиво пестрели полотенца, висевшие под ними!** [Бунин 1994а]

В другом рассказе («Будни», 1913 г.) Бунин снова делится небольшим этнографическим фактом, рассказывая о фолежной иконе в «голубце» (кресте-голубце) на могиле в Липецкой губернии XIX в.: Иконка, вероятно, была украшена разноцветной фольгой, поскольку названа «радужной». Вспомним, что и у Лермонтова фольга иконы «меняла тысячу цветов». Возможно, у этих двух авторов имеется в виду какой-то вид обработки или раскраски фольги, распространенный в XIX в.

Поблизости от той могилы, на которой старался уснуть мужик, стоял гнилой голубец. Из него выпорхнула мухоловка. Семинарист подошел: **в голубце, рядом с фольговой радужной иконкой**, лежало круглое гнездышко [Бунин 1994а].

Схожим «цветным образом» проявляет себя фолежная иконка у Б.А. Губера (1903–1937) в его рассказе «Мертвецы» (1927 г.):

У Кольки фикуса нет. Кроме кровати обладает он еще хромым овальным столиком и стулом с прорванным сидением из соломки. Платье и сапоги его валяются где попало, чаще всего на полу... **А в углу темнеет лик большого, дешевого образа в фольговой ризе, отливающей перламутром:** Доктусов – попович [Губер 1927: 117–118].

В повести «Деревня» (1910 г.) Бунин описывает обряд благословения молодых фолежной иконой. Действие происходит в Липецкой области, около ж/д станции Воргоп, в середине 1900-х гг.:

Опять распахнулась дверь, опять понесло паром и холодом – **вошла, расталкивая народ, Однодворка с фольговой иконкой, а за ней невеста**, в голубом платье с баской, и все ахнули: так была она бледна, спокойна и красива. Васька наотмашь дал затрещину в лоб широкоплечему, головастому мальчишке на кривых, как у такса, ногах – и кинул на солому посреди избы чей-то старый полушубок. На него стали жених и невеста. **Кузьма, не поднимая головы, взял икону из рук Однодворки** – и стало так тихо, что слышно было свистящее дыхание любопытного головастого мальчишки. Жених и невеста разом упали на колени и поклонились в ноги Кузьме. Поднялись и опять упали. **Кузьма взглянул**

на невесту, и в глазах их, встретившихся на мгновение, мелькнул ужас. Кузьма побледнел и с ужасом подумал: «Сейчас брошу образ на пол...» Но руки его невольно сделали иконой крест в воздухе – и Молодая, чуть приложившись к ней, поймала губами его руку. Он сунул икону кому-то в сторону, схватил голову Молодой с отцовской болью и нежностью и, целуя новый пахучий платок, горько заплакал. Потом, ничего не видя от слез, повернулся и, расталкивая народ, шагнул в сени [Бунин 1990].

В четвертой главе первой части «Мастера и Маргарите» (1929–1940) у Михаила Булгакова (1891–1940) мы находим описание венчальных свечей внутри иконы-киотки (вероятно, расхожей, судя по соседству второй, бумажной иконки) – это практика, сохранявшееся всё советское время:

Один лунный луч, просочившись сквозь пыльное, годами не вытираемое окно, скупо освещал тот угол, где в пыли и паутине висела забытая икона, из-за киота которой высывались концы двух венчальных свечей. Под большой иконой висела пришпиленная маленькая – бумажная [Булгаков 2006].

Судя по тому, Бунин неоднократно возвращается к описанию фолежных икон, они нравятся ему своей простой и неисконной эстетикой. Другое дело – Андрей Белый (1880–1934), для которого фолежная иконка в «Московском чуде» (1926 г.) – не новая и не милая, а, скорее, старый предмет, находящийся в одной вселенной убогой комнаты, с паутиной, сундуком, тараканами и копченым потолком:

Убогая комната! Мозгнуло – все; и – зажелкло; поблескивал очень огромных армеров сундук (добрину укрывал): белой жести; да фольговый Тихон Задонский отблещивал венчиком; щуркался все тараканами угол стены; переклейные стены коптели, отвесивши задрань; и, точно гардины, висели везде паутины; копченый растреск потолка угрожал старопрежним упадом; замшелое место стеснилось в углу. И – паук там сидел, очень жирный [Белый 1989].

Ну, и у относительно современного автора – пензенского историка, краеведа, деятеля культуры Георга Васильевича Мясникова (1926–1996) – мы видим частую реакцию многих современных «культурных людей» на фолежные уборы икон как на что-то китчевое, ненастоящее, закрывающее или портящее икону. «Сама иконка» для этого автора – это не иконка в киоте и фолежном уборе, а только моленный образ, очищенный о всего этого:

Лет десять назад в старой нашей избе в Коповке я взял иконку, принадлежавшую моей прабабке Ев. Григ. Владыкиной. Из-под фольговой мишуры и бумажных цветков извлек саму иконку, резанную из дерева. На лицевой стороне два

святых на фоне колокольни какого-то собора, храма. Надпись: «Пр. Антоніи. Феодосіє» [Мясников 2001: 67].

Описания фолежных икон, икон-киоток и домашних киотов мы встречаем также в произведениях С.Т. Аксакова, П.И. Мельникова-Печерского, Л.Н. Толстого, А.К. Шеллер-Михайлова, Ф.М. Решетникова, А.П. Чехова, А.Ф. Кошко, С.И. Гусева-Оренбургского, С.Г. Петрова (Скитальца), Т.Л. Сухотиной-Толстой, Е.И. Замятина, В.В. Набокова, В.Ф. Тендрякова, А.Г. Наймана, М.П. Шишкина, Ф.М. Ошенева и др.

Поскольку нами исследуется не только фолежная икона, но фолежная икона-киотка, постольку для нас оказываются важны и цитаты, в которых упоминаются киоты. Выясняется, в частности, что киоты были популярны в XIX в., этим словом, например, в северных губерниях, могла называться деревянная полка или резная рама для икон в «красном углу». Так, в «В лесах» у П.И. Мельникова-Печерского находим: «Проخور вздумал поправить лампадку, что теплилась перед образами, **на полочке киотки** увидел сторублевую бумажку! Ясно, что ее оставила Аграфена Петровна» [Мельников 1979: 86].

Зачастую киоты были очень большого размера и состояли из нескольких частей-ярусов. В качестве синонимов могли употребляться слова: *кивот / кивотка, киёт / киётка, образник / образница* и т.п. Так, например, у Н.С. Лескова в рассказе «Дама и фёфёла» читаем:

Это были две просторные комнаты в старинном деревянном доме у маленькой деревянной купчихи, которая недавно схоронила своего очень благочестивого супруга и по вдовьему положению занялась ростовщицеством, а свою прежнюю опочивальню, вместе с трехспальной кроватью, и смежную с спальней гостиную комнату, **с громадным киотом**, перед которым ежедневно маливался ее покойник, пустила внаем. <...> В дальнем угле **стоял высокий, трехъярусный образник с тремя большими иконами** с темными ликами, строго смотревшими из своих блестящих золоченых окладов; перед образником лампада, всегда тщательно зажигаемая моею набожной хозяйкой, а внизу под образами шкаф с полукруглыми дверцами и бронзовым кантом на месте створа [Лесков 1973: 332].

В романе Л.Н. Толстого «Война и мир» о спальне старого графа Безухова читаем следующее:

Пьер хорошо знал эту большую разделенную колоннами и аркой комнату, всю обитую персидскими коврами. Часть комнаты за колоннами, где с одной стороны стояла высокая красного дерева кровать под шелковыми занавесями, а с другой – **огромный киот с образами**, была красно и ярко освещена, как бывают освещены церкви во время вечерней службы. **Под освященными ризами киота** стояло длинное вольтеровское кресло... [Толстой 1867: 73].

Собственно, примерно такое значение мы находим в большинстве словарей. Например, в «Толковом словаре» Д.Н. Ушакова (издание 1935–1940 г.) *киот / кивот, кивота* – это «ящик со стеклом или небольшой шкаф для икон, божница» [Толковый 1935: 1356]. Но в случае «советских икон» *киот* или *киётка* – это не просто футляр или ящик для иконы, киот образует с иконой одно целое. Отдельно от моленного образа, от фолежного и цветочного «убора» киот «советской иконы» может быть описан как небольшой ящичек или относительно глубокая (как правило, около 6 см глубиной) рама, застекленная с одной стороны. Однако советской фолежной иконы-киотки не существует без киота, она не может быть, например, извлечена из него и поставлена на полку. Киот, моленный образ внутри него и окружающий его убор из фольги и бумаги образуют единую, *комплексную святыню*.

2.2. Трансформация фолежной иконы-киотки в советский период

Революционные события и начало антирелигиозных кампаний в СССР привели к разрушению всей инфраструктуры создания расхожих икон. Заводы закрывались, артели и мануфактур прекращали свою деятельность. Как заключает В.В. Баранов, эти события «прервали естественный ход эволюции позднего отечественного иконописания». Известно, однако, что недорогие моленные образа писали в той же Мстёре и в первые годы советской власти. А в 1920-е гг. исследователями был зафиксирован небольшой ренессанс промысла подфолежных икон за счет спроса в Украине и Сибири [Баранов 2017: 544; Захаров, Скипетров 1929, с. 63]. Тем не менее, очень скоро вся материальная и технологическая основа создания расхожих икон оказалась перепрофилирована или утрачена. Для того, чтобы изготавливать иконы-киотки в атеистической стране, где легальное массовое производство религиозных артефактов было невозможно, мастерам приходилось, прежде всего, искать новые материальные ресурсы.

Что определило развитие новой исторической формы иконного промысла, промысла «советской иконы» именно в форме фолежной иконы-киотки? Масштабного фабричного производства икон, характерного для рубежа XIX–XX вв. и способного обеспечить по стране потребность верующих в моленных образах в советское время уже не существовало. Не было уже ни фольгопрокатных, ни киотных, ни иконообдельческих мастерских, все это огромное разветвленное производство без всяких цехов и капиталов стало заключаться в маленьких каморках деревенских кустарей-надомников. Почему же они стали производить не маленькие (что, казалось бы, было бы логично в ограничении их материалов, инструментов и средств), а довольно крупные иконы-киотки? Ведь даже официально выпускаемые церковными мастерскими после Великой отечественной войны фотографические иконы были по сравнению с дореволюционными фабричными иконами небольшими (зачастую карманного формата) и

очень скромными по оформлению. Чаще всего это была раскрашенная черно-белая фотография иконы, наклеенная на картонную основу (см. Приложение, ил. 13).

По всей видимости, первые образовники «советских икон» не конструировали свои иконы на пустом месте, в отсутствии любых материалов, а подновляли, чинили и обряжали в новые фолежные ризы и в новые бумажные цветы старые дореволюционные иконы-киотки. В пользу этого предположения свидетельствует тот факт, что только среди нашей коллекции «советских» икон-киоток имеется порядка двух десятков икон в окладах рубежа XIX–XX вв., помещенных в киот с более поздним убранством из фольги советского производства. Как уже было сказано, нижегородский юго-запад, в отличие от северных (прежде всего старообрядческих) нижегородских районов не имел традиции предпочтительного использования писаных на деревянных досках икон. Будучи колонизированной мордовской территорией, нижегородские юго-запад и юг получили в процессе христианизации мордвы традицию расхожей «суздальской» иконы, в том числе, вероятно, и фолежные иконы-киотки (см. Приложение, ил. 6, 7). В домах местных жителей, даже века после обрусения края, висели не писаные иконы, а расхожие иконки в киотах, украшенные недорогим «убором» из фольги и бумаги. Соответственно, именно эта традиция дореволюционной расхожей иконы, при участии монахинь в миру, продолжилась с 1930-х гг. в новой исторической форме иконного промысла – в «советской иконе».

Новая, развивающаяся форма иконного промысла вбирала в себя подчас совершенно неожиданные для изготовления священных предметов материалы, которые оказывались в сельской местности в доступности мастеров: липовое лыко, деревянная тара от гвоздей и ящики от спичек, сапожные гвоздики, битумный лак, самодельный клей из ржаной муки или сливовый смолы и пр. Находчивость образовника могла дать начало новой традиции.

Фанеры тоже не было, не купишь! Покупали ящики из-под спичек в магазинах. И вот, здесь-то [у киота] они стенку-то делали – он из ящичков. Вот такие вот пироги. [А ящики-то дорогие были?] Я не помню, какие. Да они почти давали бесплатно. Они же спички продадут, они тару нам отдавали. А если знакомый продавец – он так отдаст.

А киоты красили раньше лаком битумным, чёрным. А счас вот уже в современности – морилкой. Морилки-ти не было раньше-то ведь, ничего.

А вот прибываешь этот [оклад из фольги к киоту] гвоздиками. Вот такие маленькие гвоздики, считаются они сапожные, дефицитные они были в то время. В советское время их не было. Счас, наверное, всяких полно, а их не было в то время-то. Это ещё большие, а то маленькие, прям крошечные, в руки-то не возьмёшь [ПАА].

Смена технологии: от хромолитографии к фотографии

Проблема, которая быстро и очевидно нарастала в советские десятилетия – отсутствие доступных моленных образов. С годами дореволюционные писанные иконы и, тем более, менее долговечные хромолитографии на бумаге и жести, старились, осыпались, ржавели, рвались или пропадали, их число было ограниченным. Между тем, стабильная потребность в новых иконах сохранялась, несмотря на все антирелигиозные кампании советской власти [Смолкин 2021]. Только во второй половине XX в. массовый спрос на домашние иконы удалось восполнить за счет новой технологии – производства фотографических икон. С распространением небольших, более дешевых, простых и мобильных в обращении фотоаппаратов, с удешевлением фотореактивов и фотобумаги фотографирование, в сравнении с ситуацией в XIX в., стало более доступной технологий. Фотография перестала быть салонным, а зачастую элитарным ремеслом и стала народным занятием – фотолабораторию можно было устроить в ванной комнате или кладовой жилой квартиры. Напротив, хромолитография перестала быть широкодоступной для иконного промысла технологией, поскольку частные и монастырские хромолитографические мастерские при советской власти были закрыты.

В промысле «советской иконы» фотография стала важнейшим технологическим аффордансом и доминирующей множительной технологией – такой, какой ранее была черно-белая гравюра или хромолитография. При этом фотомастера зачастую фотографировали дореволюционные литографии и хромолитографии (в том числе, используя их дореволюционные каталоги). Таким образом, в киоте «советской иконы» могли оказаться либо дореволюционные образки (печатные, или, например, щепные или подфолежные), или их более современный и массовый аналог – фотография. Этим определяется многообразие иконографии «советской иконы»: вплоть до католических образов и картин на религиозные сюжеты. Однако особенности социальной прагматики «советской иконы» определяли сюжетные доминанты ее иконографии: наиболее распространенными оказывались фотографические иконы Богородицы и Святителя Николая Мирликийского, поскольку именно такие образа традиционно использовались в составе *венчальных пар (благословений)*, то есть двух или четырех икон, необходимых для благословения жениха и невесты. В советскую эпоху церковное венчание молодых практически повсеместно было редуцировано до семейного ритуала родительского благословения иконами. В сельской местности этот ритуал устойчиво сохранялся не только на нижегородском юго-западе, но и в других регионах наших экспедиционных исследований (от Новгородской до Воронежской области, Башкирии и Красноярского края). В большинстве известных нам случаев именно необходимость его соблюдения (даже в семьях с партийными родителями) было важнейшим, если не главным фактором поддержания промысла «советской иконы». Этим, в частности, объясняется количественное доминирование фотокопий с икон

Богородицы и Николая Угодника (реже – Спаса), поскольку они очень часто использовались в иконах, специально изготавливаемых для благословений, соответственно, невесты и жениха. Доминирующей богородичной иконографией в случае «советских икон» были образы Богоматери Казанской и Богоматери Тихвинской, чуть менее были распространены фотокопии с иконы Богоматери Знамение Серафимо-Понетаевская и еще реже – с богородичных образов Умиление, Почаевская, Владимирская, Неопалимая купина, Троеручица, Скоропослушница, Нечаянная радость, Достоинно есть, Всех скорбящих радость, с грошиками и др. Менее частотными, но также весьма распространенными на нижегородском юго-западе в составе «советских икон» были фотографические копии с хромофотографий и писаных образов Серафима Саровского (чаще других встречается иконографический сюжет Преподобного с медведем). Реже в составе «советских икон» встречались образы Архангела Михаила, Главы Иоанна Крестителя, Великомученика Пантелеймона, Великомученицы Варвары. Единично нами были обнаружены, например, «советские иконы» Апостола Луки, Петра Молчальника, Птирима Тамбовского, Дмитрия Ростовского, Великомученицы Агриппины, Воздвижения Креста Господня, с образом Великомучениц Софии, Веры, Надежды и Любви, а также иконы-киотки с фотографиями католических образов Пресвятое Сердце Иисуса Христа и Непорочное Сердце Пресвятой Девы Марии.

Легальное производство церковных, тоже уже фотографических, иконок возобновилось на рубеже 1940–50-х гг. в мастерских Новодевичьего монастыря и Троице-Сергиевой лавры, а с 1960-х гг. в подклети храма Тихвинской иконы Божией Матери в Алексеевском. Здесь делали качественные черно-белые снимки с дореволюционных образов, чаще всего с литографий и жестяных икон. Полученные фотографии раскрашивали и зачастую наклеивали на картон. Позже стали использовать шелкографию и напыление бронзовой краской – на нимбах или одеждах святых создавали яркий рельефный узор. Эти иконки широко распространялись и доминировали вплоть до 1980-х гг., когда в открывшемся предприятии «Софрино» начали производить печатные иконы, наклеенные на цветной картон, а также фотографические иконки, которые вставляли в полиэтиленовые оклады-рамки с подложкой из пластика (см. Приложение, ил. 13).

В 1950–1990-е гг. фотографические иконки из церковных мастерских отправляли в редкие действующие храмы. Кроме того, их высылали по почте в ответ на денежное пожертвование, которое посылали в Лавру для поминовения усопшего. Как рассказывала одна из наших респондентов в Нижегородской области:

Позже уже, когда закрыли храмы, всё равно, когда умирал родственник человек, его хотели помянуть. И поэтому на поминовение отправляли у нас все в Загорск, в Троице-Сергиеву лавру. Туда отправляли деньги, там записывалось имя, и

приходило уведомление, что «ваши деньги получены», и в память об этом присылалась фотография иконы с Троице-Сергиевой лавры. Были они чёрно-белые. Вот у нас в [19]69-м первая икона такая появилась, у нас умерла, умерла тётка отцова, и нам прислали эту фотографию иконы. Помню, было такое изумление, радость, что из Троице-Сергиевой лавры прислана эта икона [КМА] (см. Приложение, ил. 12)

Качественные фотографические иконки в Лавре и нескольких других центрах производили массово, но их, разумеется, было недостаточно, учитывая масштабы страны и количество верующих. Тиражированием этих иконок – а также и других доступных религиозных изображений – занялись фотографы на местах. Они нелегально изготавливали черно-белые снимки и сами раскрашивали их (см. Приложение, ил. 14).

[А фотограф цветные фотографии делал?] Сам раскрашивал, сам. Плёнки-ти не было цветной-то. Может, где-то и была, как говорится, в больших городах, а у нас не было в Арзамасе-то. [И прямо фотограф раскрашивал?] Да. Краска продавалась для фотографий специальная. Там была она, краска-то [ПАА].

Согласно воспоминаниям наших респондентов, в качестве красителя для фотографий могли использоваться «специальные анилиновые красители для фотобумаги», «спиртовые красители» или «цветная тушь». При этом их фотографии оказывались менее качественными, а раскраска – более грубой, чем у фотографических иконок из церковных мастерских. Раскрашенные фотографом-кустарем фотографии напоминали манерой раскраски лубочные картинки XVII–XIX вв. Как и для лубка для таких раскрашенных икон были характерны простота техники и лаконизм изобразительных средств, а яркая раскраска, как и на лубках, часто выходила за контуры изображения.

О взаимодействии фотографов и образцовиков будет подробно рассказано в третьей главе диссертации, когда речь пойдет о трансформации акторных сетей иконного промысла и о его теневой структуре.

Трансформации основного материала: фольга – лыко – фольга

Технология декорирования икон-киоток менялась на протяжении советских десятилетий. Некоторое время у мастеров / мастериц сохранялись запасы станиоля или толстой гальванированной фольги, изготовленных в дореволюционных фольгопрокатных мастерских и цехах иконных фабрик. С массовым закрытием в начале 1930-х гг. монастырей инокини, обряжавшие фольжные иконы в монастырских мастерских, могли перейти жить в близлежащие села и деревни, принося с собой фольгу и инструменты. В этом случае (например, в Дивеевском

или Кулебакском районах) локальные традиции «советской иконы» развивались благодаря влиянию монастырской культуры.

Со временем запасы такой фольги иссякали, поэтому мастера все чаще использовали очень тонкую, менее качественную фольгу, прежде всего от чайных упаковок. Однако такая фольга была легко рвущейся и потому менее удобной для работы. По воспоминаниям наших респондентов, для мастера или мастерицы эту фольгу могли собирать всем селом. В некоторых иконах, украшенных до 1960-х гг., обнаруживаются вставки из нескольких кусочков фольги разного типа (медной, алюминиевой, тонкой и толстой) (см. Приложение, ил. 11).

Однако даже дешевая и тонкая фольга была в доступе не у всех мастеров, либо же с ней предпочитали не работать. Некоторые образовники вставляли моленный образ в деревянный оклад, резной или простой (по типу рамки), прокрашивая его или напыляя бронзовую краску, под металл. Как рассказал один из наших респондентов: «А раньше ещё вот эти вот литографии просто были в киоте, и им делали деревянную резьбу» [КМА].

Параллельно развивались и альтернативные способы украшения икон. Сельские образовники часто использовали не малодоступную им фольгу, а другие материалы. До распространения в деревнях цветной гофрированной, папиросной, оберточной бумаги мелкие элементы декора икон изготавливались из липового лыка (мочала) и тряпочек. Так, село Ломовка, окруженное липовыми рощами, было известно своим мочальным промыслом, – неудивительно, что ранние «советские иконы» ломовских мастеров отличались использованием в декоре раскрашенного лыка:

За неимением и бумаги, и фольги я видела такое, что цветочки это делали из мочала. Здесь [в Ломовке] этот промысел был. Его красили, вот [КМА].

Традиция создавать лыковый декор, сложившись в довоенные годы, могла сохраняться и в 1950–70-е гг. (см. Приложение, ил. 19, 10). Характерная пример – «советские иконы», создававшиеся в с. Шилокша городского округа Кулебаки Нижегородской области. Для них характерен, специфичный плотный веночек из крупных «лыковых роз» (см. Приложение, ил. 29). Скорее всего, эта особенность связана с традиционными крестьянскими ремеслами родного села Дубовка, откуда происходила старейшая шилокшанская образовница – монахиня Агафья Степановна Калёнова, баба Ганя. Лесное село Дубовка не имело плодородных пахотных земель, поэтому вся местная экономика была связана с лесными промыслами, главным из которых для дубовцев, по описаниям XIX в., была заготовка лыка и выделка из него рогож. Пристрастие позднейших шилокшанских образовниц к лыку явно происходит от дубовских ремесленников, из чьей среды вышла Агафья Степановна Калёнова, принеся сперва в Кутузовский монастырь, а после его закрытия – в Шилокшу приемы работы с этим материалом (подробнее о мастерице и о шилокшанской традиции см. в главе 3). Местные крестьянские и колхозные промыслы, их

материалы, доступные небогатым деревенским жителям, оказывались материальными и технологическими аффордансами в становлении локальных художественных традиций фольклорных икон советского времени.

Однако мощный импульс широкому распространению «советских икон» дали не локальные промыслы, а модернизация молочной промышленности страны. С начала 1960-х гг. на заводах Советского Союза бутылки с разными молочными продуктами стали запечатывать фольговыми крышечками разных цветов. Эти крышечки штамповали из ленты толстой алюминиевой фольги 6,5 см шириной, которая поступала на производство большими рулонами (см. Приложение, ил. 15). Именно такая фольга стала самым распространенным материалом для окладов «советских икон». Ширина ленты определила и глубину многих киотов, которые изготавливали для иконы – около 6 см.

Лыко и молочная фольга – яркие примеры материально-технологических аффордансов (промыслового – в случае с лыком и промышленного – в случае с фольгой) в развитии иконного промысла. Молочная промышленность произвела своего рода революцию в иконном деле: поскольку по всей стране фольга на молокозаводах была одинаковой, она (оказавшись доступной благодаря «несунам», снабжавшим мастеров-образовников) внесла некоторую унификацию и глобализацию в многообразие локальных традиций «советской иконы», по меньшей мере в материальном плане. По всей видимости, в начале этой «революции» молочная фольга воспринималась как ценный и очень красивый материал: на некоторых «советских иконах» она закрывает качественные, хорошо сохранившиеся элементы дореволюционного убора – золотое шитье или латунную ризу. Для мастера или / и хозяина иконы ценным оказывался не старинный (скорее всего, потускневший) убор, а новый яркий материал, способный отражать свет и сверкать в красном углу.

Многие мастера-образовники ценили выше всего фольгу золотистого или желтого цветов, которая могла имитировать позолоченный оклад. На заводах из нее штамповали крышечки для сливок и топленого молока. Однако достать ее было сложнее, и большинство иконных окладов делали из фольги обычного серебристого цвета – она напоминала серебряные ризы дореволюционных икон. Для этого подходили любые ленты с молокозавода, поскольку они были окрашены в зеленый, синий, красный и другие цвета только с одной стороны, с другой же всегда оставались серебристыми. На юго-западе Нижегородской области цветную сторону фольги использовали гораздо реже, чем в более восточных районах: например, у мастеров Кулебакского района цветная фольга применялась только для изготовления мелких элементов декора иконы – в первую очередь цветочков. Многие мастера более восточных районов (например, Дивеевского, Первомайского, Шатковского), наоборот, любили использовать прокрашенную сторону фольги: из нее изготавливали все элементы убора, делая его однотонным

или разноцветным. В этом, возможно, сказалась этнокультурная (мордовская) специфика этих районов, яркие, разноцветные национальные наряды.

Очень часто из фольги изготовляли четыре *боковины (бока)*, окаймляющие моленный образ в центре – две продольные и две поперечные. Боковины дополняли четырьмя треугольными или ромбовидными (квадратными) *уголками*. Иногда из фольги изготовляли также цветы, декоративные элементы (к примеру, небольшие подсвечники и свечи), а также ризы, частично закрывавшие образ святого.

Толщина и тип фольги диктовал способ работы с ней. В XIX – начале XX в. боковины из широких прочных полос гальванизированной фольги очень часто теснили продольными «складками»-каннелюрами, наподобие колонн или барочных рам, распространенных в храмовом русском искусстве Нового времени [Бочаров 2001: 8]. Как полагает И. Бусева-Давыдова, «барокко вообще оказалось чрезвычайно устойчивым в русской культуре среднего слоя, откуда оно проникло в народное искусство, а в позднейшее время – в сферу наивного творчества и китча» [Бусева-Давыдова 2001: 23]. «Орнамент и рама превратились в глубоко закодированные категории художественного сознания народного ремесленника», – писал О.Ю. Тарасов о подобных элементах на иконах XIX в., размышляя о «низовом барокко», «народном маньеризме», «примитиве» и «орнаментализме мышления» иконников-ремесленников [Тарасов 1995: 292–294]. В позднее советское и даже постсоветское время оформление боковин «каннелюрами» в большей степени сохранялось у образовников южных областей – Тамбовской, Липецкой, Воронежской, Белгородской и др.

Однако такое оформление было сложно или невозможно сделать на тонкой алюминиевой фольге советского производства – особенно учитывая, что мастера часто использовали не большие полосы, а кусочки тонкой упаковочной фольги. Ее обратная сторона могла быть бумажной. Здесь для создания фолежного убора требовались другие технологии. Обычно образовница (или образовник) сначала создавала каркас из скрученной в трубочкой бумаги. Этот материал тоже был не самым заурядным ресурсом в бедном советском селе – в ход шли, чаще всего, советские газеты или школьные издания – использованные тетради, атласы. Этот бумажный каркас либо приклеивали в киот, либо просто вставляли в него «в распорку». Затем на круглых боковинах аккуратно закрепляли (приклеивая к нему или просто обворачивая его) фольгу с уже вытисненным на ней орнаментом. Для тиснения часто использовали деревянную штемпельную основу, узор которой легко прочитывается в оттисках.

Боковины из более толстой молочной фольги можно было изготовлять без бумажной основы. Листы фольги загибали, чтобы они приобретали полукруглую выпуклую форму – это делали, к примеру, с помощью накладывания фольговой ленты на толстую скалку. И уголки, и боковины, как правило, украшали геометрическим или растительным орнаментом, а отдельные

элементы орнамента (цветы или листья) иногда раскрашивали красками. Молочная фольга хорошо подходила для чеканки, пробивного орнамента, работы стилем и создания более сложных орнаментов, чем просто методом отпечатывания.

Анализируя техники советских мастеров, мы можем выделить четыре основных техники нанесения орнамента на фольжные боковины и уголки:

- 1) чеканка фигурными чеканами и молотком (см. Приложение, ил. 19, 20, 32, 33),
- 2) прорисовывание орнамента стилем (например, авторучкой) (см. Приложение, ил. 21),
- 3) отпечатывание орнамента путем наложения и вдавливания фольги на штемпельную основу с рельефным рисунком.
- 4) создание прорезного орнамента с помощью молотка и пробойника.

При изготовлении оклада эти техники могли совмещаться. При этом чеканка, требовавшая специальных инструментов, по мнению опрошенных нами мастеров в Нижегородской области, воспринималась как наиболее строгая, «городская» техника (см. Приложение, ил. 19, 32, 33).

Раньше была бумага [т.е. фольга] на молокозаводе, что закрывает крышки, вот такая вот [показывает полоски фольги]. И, значит, делали мы *рисуночки*-та. Вот это мне вот после моей мамы достались *железки* так называемые, а ей досталось – какой-то был *образовник*, в наших краях жил. Он убирал иконы, ходил по домам. Жил там у кого-то определённых и это самое, значит, занимался иконами. <...> Обычно вот *голыжечки* были, как говорится, вот это, разные: *полукруг, цветочек*. Их много потерялось, вот. Вот, и сидишь, и стучаешь, на ровной-то вот. Сначала обычно полоску сделаешь по линейке, чтобы равней-то, вот ты его [рисунок] пробиваешь. Которая тонка бумага [фольга] – штук пять положишь за одно время. И вот стучаешь вот таким макаром [показывает, ударяя молотком по чекану на полоске фольги]. И вот разные рисуночки, какие тебе нравятся, как говорится, и вот и делай [ПАА].

Прорисовывание орнамента стилем (см. Приложение, ил. 21) могли воспринимали считать, напротив, наивной, «деревенской» техникой, которая не требовала особых приспособлений. Как поясняла нам мастерица из с. Елизарьево (Дивеевский район):

Чтобы рисовать рисунок – ручку надо. Вот возьмите любой рисунок – может, например, цветочек какой, вот, нарисовать. И, вот, на другой стороне получается вот чего. Какие выберу, вон, глядите, как выберу, у меня на иконах-то, такие и рисую» [ФАМ].

Разнообразие декора сильно зависело от местности и от мастера. Некоторые оклады изготавливались редкими и уникальными способами. Однако наиболее распространённые

элементы декора «советской иконы» продолжили традиции, в общих чертах сложившиеся уже в конце XIX в. Помимо боковин и уголков фольгового оклада, к ним можно отнести:

- составные цветы (от мелких до крупных, около 10 см в диаметре) из лыка или гофрированной бумаги, напоминающие розы, маки, астры и проч., как правило со вставной сердцевинкой – либо из шариков фольги или воска/парафина, либо бахромчатой, из лыка или бумаги другого цвета;

- плоские цветочки, вырезанные из плотной цветной бумаги или фольги;

- ягодки и грозди ягодок из воска или парафина, застывшего шариками на ножках из проволоки (сами ножки часто обматывали бумагой; иногда ягоды закрепляли на тонких пружинках, так, что они дрожали при несении иконы).

Довольно распространенным на нижегородском юго-западе приемом придания бумажным цветам «махровости» было использование манной крупы:

А то делали ещё розочки. Вот я, берёшь эту бумажку, так вот овалом вырезаешь.

И тоже вот креповая бумага. И она вот тут делала на этот, на спицу обыкновенную наматывает, и там она получается как бы загнутая эдак. И после собираешь там. А серединку-то типа вот, как, ну, пестики штоль, там всё тычинки-то – вот она этот [цветок] как бы в клей и в манку. Они получаются как бы это вроде какие-то маленечко... [Махровые?] Ну да, маленько так [ПАА].

Элементы декора на иконах могли менять свою изначальную семантику и прагматику: например, свадебные украшения или ритуальные предметы (свечи, крестики) помещались внутрь киота и становились так частью «советской иконы» как комплексной святыни, семейной реликвии. Так, например, грозди парафиновых «ягодок» на «советских иконах» происходят от викторианской моды на венки из флёрдоранжа (цветков и бутонов померанцевого дерева). Вероятнее всего, в декорирование икон они попали из венков невесты, которые в некоторых регионах могли помещаться внутрь киоты невестинной иконы из «венчальной пары» образов. Подобные искусственные венки с «гроздями ягодок» нам встречались на фотографиях из семейных фотоальбомов в Воронежской области и среди русского переселенческого населения Стерлитамакского района Республики Башкортостан. Среди наших нижегородских респондентов никто уже не мог вспомнить, что «грозди ягодок» – на самом деле имитация бутонов флёрдоранжа. Для мастеров и хозяев «советских икон» это были просто «ягодки» или «цветочки». Поэтому в наших статьях, книгах и диссертации мы используем одно из этих эмных названий – «ягодки», чтобы отличать этот изобразительный элемент от других искусственных цветочков. Делались эти «ягодки» следующим образом:

Из проволоочки, нарезаешь небольшими кусочками проволоку, такой вот длины [около 10 см], её пополам сворачиваешь, как шпилька женская. Их концы, где

загнуто, сворачиваешь вместе и эти проволочки распрямляешь. И в парафин опускаешь. Если он не совсем горячий, а он начинает застывать, парафин-то, вот он и делается вот этими [гроздьями ягодок] [ПАА].

Икона как бриколаж

Во многих случаях декорирование окладов не было однократным событием – за свою жизнь даже «советские иконы» могли менять свое убранство. Так, иконы, украшенные в первой половине и середине века, к 1980-м гг. могли требовать подновления или замены некоторых элементов декора: цветочки выцветали и осыпались, парафиновые или восковые грозди оплывали, фольговые уголки слетали со своих мест и т.п. Это напрямую зависело и от качества изготовления, и от условий хранения иконы. Поэтому образовники занимались не только изготовлением икон, но также их ремонтом – для этого мастера могли принимать заказчиков у себя дома или объезжать близлежащие села.

Подновление «советских икон» владельцы могли выполнять и самостоятельно, не приглашая мастера-образовника. В ход шли уже не гофрированная бумага и толстая фольга с молокозаводов, а фантики и фольга от конфет, вырезки из обоев, фатиновые цветы с платья невесты и прочие яркие материалы, которые можно было приспособить для декорирования иконы:

Многие и сами это делали: у меня тоже, например, вот тётка. Надо было обновить – я сама тоже делала такие цветы и такие иконы. Так же вот, из этой гофрированной бумаги и с фольги. А если когда фольги не было, продавался чай грузинский в упаковке, а в этой упаковке была фольга. Все эти чаи продавались, поэтому вот это всё складывалось, фантики складывались, обёртки – что было красиво, то хранилось» [КМА].

Во многих случаях умение украшать, «убирать» икону не было связано с религиозной сферой. Так, изготовлению цветочков и простейшей чеканке могли обучать в школе на уроках труда:

Ну, цветочки-то – их просто делать! Мы на уроках труда их делали, к 8-му марта матерям своим. Большинство из гофрированной бумаги, потому что она податливая, мягкая. Разрезалась на такие вот полосочки [5 x 8 см], потом лепесточками они загибались, и делались такие вот лепесточки. В серединку бралась фольга, как я говорила, из-под чаю. И она лепесточками этими окружалась, вот здесь [лепесточки снизу] связывалось или ниткой, или проволочкой. И вставлялось вот в такие иконы в угол. Это сейчас всё доступно – и деньги, и цветы на рынке. Раньше этого не было» [КМА].

На поздних этапах существования «советской иконы» (1980–2000-е гг.) владельцы стали использовать новые покупные материалы, распространявшиеся в селе – новогоднюю мишуру и покупные искусственные (в том числе фабричные пластмассовые) цветы. Такой тип украшения был доступен любому – «убрать», «переодеть» икону с помощью пластиковых элементов стало легко:

Цветочки все самодельные. Последняя вот эта вон у меня икона: на рынке купила, вот сейчас же всё завалено – на кладбище-то сколько носят этого мусора-та, этих цветов! Вон, букетик купила – цветы тоже обветшали вот в иконе. Вот, а я сама это сделала: вставила туда, открыла, сделала. <...> Это года четыре или лет пять, может, назад. Эти цветы появились уже в 2000-х годах. Вот на кладбищу у нас стали, вот 2000-х годах, не было у нас этого. У нас раньше на кладбищу на Радоницу пшеница брали и яйца брали, а не цветы [КМА].

В это время элементы декора всё чаще создавали по упрощенному принципу: например, искусственные цветочки не скручивали, изготавливая сложные бутоны, а просто вырезали из обоев, блестящей синтетической упаковки от цветочных букетов, из ярких картонок от сладостей.. Иногда в киоты вставляли даже декоративные полосы, вырезанные из пакетов сухих супов, плавленых сырков и прочих оберток, которые в другом контекста рассматривались бы как бытовой мусор.

Иногда на такую модернизацию уборов «советских икон» влияли увлечения декоративно-прикладного плана, распространявшиеся в советское время: к примеру, плетение из конфетных фантиков, несложная ганутель из ниток и проч. Мода на такие изделия возникала волнами и сохранялась, особенно в провинциальных клубах, школах, довольно долго. Влияния таких техник можно видеть в некоторых киотах «советских икон»: цветы могут быть сплетены из цветных ниток на проволочной основе (ганутель), или быть скрученными из разноцветных конфетных фантиков, крашеного поролон.

Все это упростило убранство некоторых «советских икон» – вместо сложных рукодельных украшений – бутонов разной формы, восковых ягод и проч., чеканной, тисненой или прорисованной стилем фольговой ризы, киот наполняли и/или обклеивали фабрично изготовленными пластиковыми элементами. Готовые пластиковые украшения, изготавливавшиеся для праздничных или траурных нужд, стали простой заменой рукодельных элементов. Эта эрзац-традиция стала последним этапом в развитии «советских икон».

Вместе с тем, едва ли следует рассматривать эти изменения исключительно как деградацию «советской иконы». Одной из сущностных черт расхожих икон всегда была ориентация мастеров скорее на ремесленный, чем на художественный аспект. Это заключалось в поиске и использовании быстрых решений и как можно более дешевых материалов и

технологий. Применение мишуры, упаковок из-под супа и пластиковых цветов, как десятилетиями ранее – использование лыка или молочной фольги, ни что иное как очередное воплощение одного из важных принципов всех расхожих икон. Однако в случае украшения мишурой и пластиковыми цветами не воплотился еще один чрезвычайно важный принцип расхожей иконы – массовость производства. Теоретически мишура и пластиковые цветы, будучи типичным масс-продуктом, смогли бы создать еще одну разновидность кустарной расхожей иконы. Но этого не произошло, потому что кустарные рукодельные расхожие иконы оказались вытеснены другой формой расхожей иконы – цветной печатной продукцией Софрино и других иконных православных производств.

Иногда из-за нехватки материалов, иногда – из желания приспособить для ремесла новые доступные материалы, образовники нередко могли экспериментировать с необычными вещами: так, например, появлялись иконы с цветочками, скрученными из пионерских галстуков. Мастернице отдавали свои старые галстуки ее дети и внуки, их шелк был ярким, удачным для художественных решений икон, в итоге он еще оказался устойчивым к разрушению и выцветанию на солнце.

На иконах, дошедших до наших дней, часто можно выделить несколько пластов: дореволюционную литографию или писанный образ, фрагменты советских газет и открыток, рукодельные цветы из лыка, фольгу с молокозаводов и пластиковые цветы 1980–1990-х гг. (см. Приложение, ил. 7, 11). Здесь возникал *эффект бриколажа*. В другом случае таких «наслоений» при подновлении старую (выцветшую или порвавшуюся) фотографию иконы не выбрасывали из киота, а новую фотографию клали поверх нее:

Вот старая икона: вот понесли её убирать, а она плохая. Вот её вниз кладёшь, а наверх хорошую. Вот такое было. Она вроде и никуда не девается, и внутри лежит, и никому не мешает. [То есть их не выбрасывали, старые иконы?] Ну, да, не выбрасывали: вниз её положили её, наверх другую, хорошую, лик [ПАА].

Киот сам по себе – как своего рода «ниша для святого» – был потенциальнымместилищем для украшений и небольших реликвий (венчальных свечей, крестиков и пр.). Их накопление в иконе формировало *комплексную семейную святыню*. В то же время, эффект бриколажа зачастую возникал из-за наслоения различных материалов (золотого шитья, лыка, старой и новой фольги, бумаги, пластика, старинных и новых моленных изображений), которое происходило за десятилетия существования и подновлений иконы. В итоге наполнение и внешний вид многих «советских икон» оказывались сложными, гетерогенными и многослойными.

2.3. Локальные традиции нижегородской «советской иконы»

В наших экспедициях по Нижегородскому юго-западу мы выявили семь локальных традиций фолежной иконы-киотки советского времени. Эти традиции хорошо различимы благодаря характерным приемам мастеров: по способу нанесения орнамента на фольгу, по форме уголков и других частей фолежного убора, по приемам изготовления искусственных цветов и других декоративных элементов, наконец, по типичным образам и художественным решениям, которые образчик повторял в разных своих иконах.

Большинство мастеров всю свою жизнь или большую ее часть были связаны с определенной сельской округой, жителей которой они снабжали своей продукцией. Многие из них начинали заниматься иконным промыслом в молодом возрасте, и за время жизни у них складывалась определенная художественно-ремесленная манера, которую они могли передать, как правило, более младшим родственникам или близким людям из своего сельского религиозного круга. Таким образом, уже при втором, третьем поколении мастеров в селе (или кусте ближних сел и деревень) возникала локальная традиция, в которой «советские иконы» создавались одними и теми же или очень схожими технологическими и художественными приемами.

В рамках нашего исследования мы применяем к обозначению этого художественно-ремесленного единства определение «локальная традиция советской иконы». Искусствоведы и историки иконного промысла использовали по отношению к локальным разновидностям народной иконы XVII–XIX вв. определения «провинциальная школа», «местная школа», «местный стиль», «иконописные центры», «региональные особенности», «местные особенности иконописания», «манера», а также понятие, «пошиб», заимствованное ими из народной среды иконописцев [Бакушинский 1934; Баранов 2019; Басова 2001; Бочаров 2001; Георгиевский 1895; Ильин 2011; Кондаков 1901; Красилин 1998, 2008; Тарасов 1995]²³. Г. Бочаров, говоря об «отличительных особенностях местных школ (новгородской, среднерусской, московской и

²³Вокруг Москвы в большей или меньшей связи с ней, подвергаясь в той или иной степени ее влиянию, существовали школы провинциальные, стили которых отражали преимущественно местные запросы класса служилого, посадских людей, купечества, крестьянской массы <...> Стилистические признаки большинства провинциальных школ определяются некоторым примитивизмом концепции вплоть до созвучия стилю народного лубка, как первоисточка. <...> Так возникли и определились своеобразные очаги народного стиля в религиозной живописи по верхней Волге, – возникли особые манеры – пошибы тверские, романово-борисоглебские, ярославские, костромские. Между верхней Волгой и Окой густо разбросались иконописные гнезда Владимиро-Суздальского края [Бакушинский 1934: 19–20].

т.д.)» древнерусской живописи, полагал, что «разговор об искусстве русской провинции можно начинать, взяв в качестве хронологической точки отсчета период не ранее 20-х годов XVIII столетия» [Бочаров 2001: 9].

В своей монографии по русской иконописи О.Ю. Тарасов размышляет над механизмами формирования народных «манер» и «пошибов», которых он называет «местными стилями» и, со ссылкой на Б.Р. Виппера, «низовыми образованиями» в иконном промысле. Механизм их развития Виппер называл «рустикализация», которая «обычно появлялась тогда, когда традиции и элементы стиля переходили или от одной нации к другой, или от одной социальной группы к другой; именно в таких случаях формы искусства всегда обобщались и упрощались, типические черты усиливались» [Тарасов 1995: 292; Vipper 1939: 8–9]. Формы расхожих икон возникают во многом благодаря тому, что их мастера чрезвычайно восприимчивы к чужим элементам (технологическим, материальным, содержательным) других народов и социальных групп, потому что стремятся перенести их в контекст своего промысла, не только его удешевив, но и получив какой-то новый эффект и выгоду. В результате этого переноса заимствованный элемент как правило упрощается, отливаясь в очередную новую форму «народного примитива» и «наивного религиозного искусства». Отметим, что одна из причин возникновения некоторых локальных традиций «советской иконы» – перенос технологий монастырской фолежной иконы в крестьянскую среду, как это было, например, в некоторых селах Дивеевского и Кулебакского районов Нижегородской области. В такой ситуации развития промысла можно тоже увидеть механизм «рустикации» по Випперу.

Выделение «локальных традиций», «пошибов», «провинциальных школ», определение их несомненных, маркерных признаков было делом непростым – даже в случае писаных икон. Так, например, академик Н.П. Кондаков в своем «Современном положении русской народной иконописи», программной книге Комитета попечительства о русской иконописи заметил следующее:

Конечно, эти признаки (местного стиля – палехского, холуйского и мстёрского) для постороннего взгляда совершенно неуловимы, да и не заслуживают того, чтобы их изучению посвятить столько времени, сколько бы они потребовали [Кондаков 1901: 12]

Определением локальных традиций «советской иконы» – тоже непростое занятие. Большинству людей, которые не задавались целью рассматривать сотни «советских икон», все они кажутся примерно одинаковыми – фольга, киот, цветочки вокруг моленного образа, яркий и кажущийся аляповатым стиль. Однако анализ икон-киотов разных мастеров ясно показывает различия их манер – а декоративно-прикладных, художественных, ремесленных.

Ориентировочные зоны распространения каждой выделенной нами традиции можно картографировать. Для этого нужно, прежде всего, определить ключевые центры – села, в которых работали наиболее известные мастера-образовники. Помимо этого, нужно выяснить, в каких населенных пунктах заказывали иконы у того или иного мастера и у образовников его круга (учеников, младших коллег, детей).

Наше основное исследование сделано на материале экспедиций по южным и юго-западным районам Нижегородской области, однако жители нижегородского севера тоже создавали иконы-киотки в советское время. Различия между традициями «советских икон» нижегородского севера и юга невозможно не заметить. Найти же различия между двумя локальными традициями, которые соседствуют друг с другом в одном регионе, бывает сложнее.

Помимо географического принципа типологизации традиций, существует еще один, который можно не вполне точно назвать сословным. Этот принцип пришел к нам из эмной классификации – от арзамасских мастеров-образовников. Как уже говорилось, некоторые из них различают «городской» и «деревенский» стили. Иконы. Прорисованные стилем, с большим количеством цветочков, ягодок и других элементов декора – это «деревенские иконы» с точки зрения городских мастеров (см. Приложение, ил. 21, 34, 36, 37). Весь основной декор «городской иконы» сводится к строгой чеканке по фольговому окладу (см. Приложение, ил. 19, 20, 32, 33). Еще один вариант «городской иконы» не имеет ни фольги, ни чеканки, ни венчика, единственное его украшение – деревянная рама вокруг моленного образа, вставленная внутрь киота и окрашенная бронзовой краской под золото (с 2000-х гг. вместо бронзовой краски мастер стал обклеивать раму блестящей, под золото, клейкой синтетической лентой). Действительно, в деревнях такие иконы единичны, в то время как значительная часть осмотренных нами кустарных икон в г. Арзамасе, была выполнена именно в этом стиле. Такие, по «городской моде» иконы продолжали создавать многие десятилетия, несмотря на бурное развитие традиции «наряжения» икон в селах и деревнях в 1960-е гг.

Кроме «городской» и «деревенской», на нижегородском юго-западе выделяются и другие «сословные» традиции украшения икон. Так, одна из них может быть определена как «монастырская» традиция. Монахини (возможно, иногда монахи), живущие в миру или в действующих монастырях, изготавливали замысловато украшенные иконы с орнаментом тонкой работы. Маленькие составные цветы с искусно выполненными пестиками и тычинками, с напылением, имитирующим иней, сочетались здесь с высушенными полевыми цветами, кусочками засушенного мха, раскрашенными перышками и т.п. Эта традиция наследовала монастырским декоративным ремеслам, широко распространенным в христианских обителях – как в дореволюционной России, так и по всему миру. Отдаленным аналогом такого декора «советских икон» можно считать европейские «запертые сады» – деревянные складные алтари,

декорированные богатым растительным орнаментом, который имитировал цветущий сад [Baert 2018; Baert, Itebeke, Watteeuw 2017]. Он создавался из множества доступных материалов: из бумаги, пергамента, бисера, нитей, глины, шелка, бусин и т.п. «Запертые сады» были популярны в северной Европе XVI–XVII вв. и изготавливались преимущественно (хотя не только) монахинями. В Нижегородской области кустарные иконы, выполненные в «монастырской» технике, были обнаружены нами в Свято-Николаевском монастыре г. Арзамаса.

Еще одна традиция связана с использованием крашеной под янтарь эпоксидной смолы, лаковых покрытий, граненого цветного стекла, резанной и витой медной проволоки. Мелкие ее обрезки как бы сплошным ковром приклеивались на досках киота вокруг образа – так, что у иконы появлялся широкий и яркий металлический «оклад». Узоры из более толстой скрученной проволоки фиксировали на киоте по бокам. Эту традицию можно определить как тюремную – она складывается в среде заключенных, когда в колониях стало допустимым изготовление икон (вероятно, с конца 1980-х гг.).

Рассмотрим подробнее некоторые географические традиции нижегородской «советской иконы». «Советские иконы» на севере Нижегородской области формировались благодаря своим специфическим аффордансам. Например, в Воскресенском и Семеновском районах таких фолежных икон как киоток с расхожими моленными образками (печатными или подфолежными) очень мало, потому что на этих территориях было – и до сих пор остается – сильное влияние старообрядческой культуры. Для старообрядцев были значимы иконы медного литья или подстаринного письма, которые до революции они заказывали в Мстёре или Холуе. Многие разновидности расхожих икон, в том числе подфолежки и фолежные киотки, старообрядцы принципиально не использовали. Среди них это ремесло не распространилось и в советское время. Так, в 2020 г. в церквях с. Владимирское (у оз. Светлояр) мы не увидели привычных мне по нижегородскому югу фолежных киоток – все иконы здесь были писаными на старинных досках. Некоторые из них были только лаконично обклеены советской фольгой. Осмотр природниковых часовен и домов показал, что фолежных икон-киоток и среди домовых икон здесь мало, но зато есть иконы с очень неглубоким киотом, напоминающим, скорее, углубленную рамку, в которой под стеклом может находиться фотографическая иконка (см. Приложение, ил. 23, 24). Работы с молочной фольгой мы также не увидели – подбор материалов в уборе икон казался эклектичным и случайным: цветные бумажки, фантики, немного фольги. На нижегородском севере, в Тоншаевском районе у марийцев и русских мы тоже видели в основном неглубокие киотки небольшого размера (см. Приложение, ил. 22, 25).

В больших количествах «советские иконы» с классически оформленными глубокими киотами, с ярким сложным убором встречается в южной части Нижегородской области – в

регионах, где православные традиции активно поддерживались на всем протяжении XX в. Нам удалось выделить здесь семь ярких локальных традиций «советской иконы»:

- Вачская традиция,
- Навашинская традиция,
- Кулебакско-Гремячевская традиция,
- Ардатовская традиция,
- Дивеевская традиция,
- Арзамасская традиция,
- Ташино-Понетаевская традиция.

Опишем вкратце визуальные маркеры и техники этих традиций.

Вачская традиция в исследуемом нами регионе занимает крайне северо-западное положение. В советское время центром религиозной жизни округа была церковь в честь Пресвятой Живоначальной Троицы в с. Арефино, которая закрывалась лишь на несколько лет с 1938 по 1943 гг. Об этой церкви, как и о чудотворных источниках Вачского района, знали и в удаленных районах Нижегородской области: например, мы записали воспоминания о посещении этих мест жителями Кулебакского района. В 2005 г. мы впервые обследовали «советские иконы» этой традиции – на роднике иконы Божьей Матери Тихвинская (с. Епифаново) и в уже перестроенной сейчас часовне на роднике «Нечаянная радость» (с. Жайск).

Для убора вачских икон характерны крупные цветы разного типа – хризантемы из гофрированной бумаги, ромашки с фольговой сердцевинкой, с лепестками из лыка или бумаги. Орнаментированных фолежных боковин или уголков у осмотренных нами икон не было, фольга просто выстилала киот изнутри.

Навашинская традиция возникает чуть южнее Вачской, в соседнем, Навашинском районе (с 2015 г. – городской округ Навашинский). В этих двух традициях отчетливы общие черты, что, видимо, объяснимо тем, что оба района находятся по р. Оке и по старой дороге, идущей соединяющей с Муром на Павлово и Нижний Новгород. Однако, до 1944 г. территория Навашинского района, в отличие от Вачи, относилась вообще к другой области – Владимирской, входя в состав ее Муромского района (Муром расположен на другом берегу р. Оки, в 10 км по прямой). Этим, вероятно, объясняется хорошая осведомленность жителей Мурома о навашинских святынях – Большом Святом Дедовском озере, святом источнике великомученицы Параскавы Пятницы в д. Корниловка. В деревнях и селах здесь коренных местных жителей остается мало, зато много дачников из Мурома, Москвы, Нижнего Новгорода, поэтому исследование локальных традиций «советской иконы» оказалось непростым делом и

требует дополнительных экспедиций. Впрочем, уже в июне 2022 г. нами была выявлена своеобразная традиция обряжения икон, бытовавшая с советское время в с. Монаково.

Для убора местных икон характерны крупные треугольные уголки из тонкой фольги, тисненные одиночным орнаментом – шестилепестковым цветком. Фольговых боковин нет, но киот полностью выстлан тонкой фольгой, как у икон Вачской традиции. Вокруг молельного образа (чаще всего фотографического) закреплены овалом цветки, сделанные из плотной цветной фольги. Каких-либо других материалов (бумага, лыко, ткань, парафин и пр.) мастер этих икон не использовал. Цветочки двух типов: одни с серебристой фолежной сердцевинкой, составлены из нескольких (двух-трех) розеток цветных фолежных лепестков, другие напоминают пучки крупных тычинок или грозди ягодок, из зеленой и оранжевой фольги (см. Приложение, ил. 26–27).

Кулебакско-Гремячевская традиция. Главным иконным центром, в котором работали мастера-надомники, был поселок городского типа Гремячево, церковь в котором не закрывалась почти всю советскую эпоху. Именно поэтому здесь устойчиво сохранялись и развивались православные традиции. Гремячево славилось крупной общиной глубоко верующих людей. Люди, умевшие украсить иконы, проживали и в окрестных селах – Тёплове, Ломовке, Кутузовке, Шилокше. В этих же селениях доживали свои дни монахини Кутузовского монастыря, некоторые из которых были мастерицами-образовницами. Большое число входящих в область этой традиции сел располагаются компактной полосой вдоль старого Симбирского почтового тракта, по которому и сейчас попадаешь из Москвы в Муром, а затем, через Оку, в нижегородские Навашино, Кулебаки, села Ардатовского района и Арзамас. Вероятно, эта старинная дорога была одним из основных путей, по которому вместе с офенями печатные и фолежные иконы попадали из московских типографий и от артелей Вязниковского уезда на юг Нижегородской губернии.

В Кулебакско-Гремячевской традиции доминирует хорошо узнаваемый стиль оформления «советской иконы» с обилием мелких декоративных элементов (лыковых и бумажных цветочков, гроздей восковых / парафиновых ягодок). В окладах были ярко выражены боковины и уголки. Они изготавливались из серебристой фольги, тисненной сотообразным или мелкобугорчатым рисунком. Тиснение производили накладыванием и вдавливанием фольги боковины на штемпельную основу с рельефным рисунком. Из той же фольги гремячевские мастера часто создавали вокруг фотографического или литографического образа рамку с красивым орнаментом в виде ряда округлых выпуклых бляшек. Таких рядов могло быть два или три. Фолежные цветы зачастую создавали из цветной фольги с молокозаводов (см. Приложение, ил. 28–29). Фолежные иконы этой традиции по используемой фольге

исключительно монохромные: для изготовления «убора» мастера использовали только серебристую фольгу (чайная фольга или обратная, не прокрашенная сторона фолежных лент с молокозаводов). Цветную фольгу образовники применяли только при изготовлении искусственных цветочков. Иконы этой традиции распространились и по селам западной части Ардатовского района: к примеру, по рассказам жителей с. Туркуши, за иконами они часто обращались в Гремячево.

Крупное село Гремячево в 1976-м г. получило статус поселка городского типа: здесь был выстроен горно-обогатительный комбинат и микрорайоны городской застройки. Сюда переселялись специалисты из городов и райцентров. Вероятно поэтому в Гремячеве появились иконы, выполненные в более строгом, «городском» (по определению некоторых мастеров) стиле, где доминирует чеканка по фольге (см. Приложение, ил. 19). Здесь работало сразу несколько мастеров-образовников, в том числе один переселенец, сын известной мастерицы из села Абрамово у Арзамаса (см. Приложение, ил. 20). Так сложилось своеобразие местной традиции, где сочетались «деревенский» и «городской» стили «советской иконы».

При наличии общих черт, в Кулебакско-Гремячевской традиции возникали и различия в художественной манере образовников разных сел: например, для фолежных икон из Шилокши характерны плотные венки из крупные лыковых цветов (см. Приложение, ил. 29).

Ардатовская традиция обнаруживается в Ардатовском районе, расположенном южнее Гремячево. Характерной чертой является иное сочетание фольги и бумажных декоративных элементов: если в кулебакско-гремячинском уборе визуальной доминантой является фольга, то в декоре ардатовских икон доминируют разные по технике, материалу и окраске цветы и грозди ягод. Они не просто окружают образ по периметру и не собраны в венки, но образуют под стеклом киота целые «луга» или «сады» буйной растительности (см. Приложение, ил. 30). Образно выражаясь, зрелую Ардатовскую традицию можно назвать цветочной.

На некоторых ардатовских иконах мы обнаружили очень своеобразный утонченный прием декорирования, отсутствующий в соседней Кулебакско-Гремячевской традиции: парафиновые ягодки посажены не на проволочные «черенки», а на маленькие пружинки (скрученные из тонкой жесткой проволоки). Такая техника была известна в XIX в. Когда икону брали в руки для благословения молодых или несли в крестном ходе, ягодки дрожали и икона в их движении будто бы «оживала».

В ардатовских «советских иконах» чаще всего можно увидеть смешение разных материалов и наложение разновременных слоев – «эффект бриколажа: например, писанный образ иконы-подкладницы XIX в. может быть лишен старого потемневшего фолежного оклада и дополнительно раскрашен (в тех местах, скрытых окладом, где иконописец оставлял только

контуры) гуашью, а затем окружен цветами из поролона, фольгой от советских шоколадок и конфетными фантиками.

В фолежном орнаменте ардаатовских икон появляется мотив виноградной лозы, особенно распространенный в более восточной Ташино-Понетаевской традиции. Фолежный орнамент не только тиснили по рельефной основе, но и прорисовывали стилем (например, авторучкой) – это характерный прием мастеров соседней Дивеевской традиции (см. Приложение, ил. 21). В отличие от кулебакско-гремячевских образчиков, ардаатовские мастера активнее использовали фольгу разных цветов – не только при изготовлении цветочков, но и комбинируя разноцветную фольгу в выстилке киота и в украшении его фолежных боковин. Как и в Кулебакском районе, среди ардаатовских киоток сохранились и более старые иконы – с элементами декора, выполненными из липового лыка. Такие иконы мы относим к начальному этапу (1930–40-е гг.) становления локальных традиций советских киоток: фольги в их киотах очень мало или нет вовсе.

В северной части Ардаатовского района (Мухтолово и ближние к нему села) часто встречаются иконы арзамасских мастеров, что объясняется более тесной связью (через железную дорогу и старый тракт) этих мест с Арзамасом. Согласно собранным нами интервью, арзамасские образчики включали ардаатовский север в свою ремесленную территорию. Сам Ардаатов, его более южные и восточные села лежали в стороне от Симбирского почтового тракта. В них складывались свои традиции иконного дела, в которых ощутимо влияние гремячевских и дивеевских мастеров. Такой самобытной, очень яркой в художественном плане, оказалась «цветочная» манера мастериц в с. Липовка (см. Приложение, ил. 31), прежде всего Раисы Васильевны Серовой (1912–1992), о которой подробнее рассказано в третьей главы нашей диссертации.

В самом Ардаатове мы обнаружили ряд икон «тюремного» стиля. Они создавались из материалов, которыми не пользовались ни городские, ни сельские мастера – металлической стружки, мелко нарезанных медных проводов, проволоки в цветной изоляции. Всё это заливали лаком или эпоксидной смолой. Вероятно, в Ардаатове такие иконы изготавливали мастерицы из исправительной женской колонии №18. Такие образы ограниченно распространялись по югу Нижегородской области: некоторые экземпляры мы встречали в Гремячеве и в Первомайске.

Дивеевская традиция. Восточные села Ардаатовского района (Автодеево, Хрипуново, Канерга) и западные села Дивеевского района (Большое Череватово, Малое Череватово и др.) расположены вблизи дороги, соединяющей Дивеево с Ардаатовым. Вероятно, поэтому отличия ардаатовских и дивеевских «советских икон» здесь минимальные, имеет место смешение или плавный переход традиций. Канерга и Череватово находятся практически у самого Дивеева (в

нескольких километрах к западу), и в этих селах, по домам и часовням мы видели иконы с большим количеством ярких искусственных цветочков, характерных для ардаатовских икон (см. Приложение, ил. 30).

Вместе с тем, в дивеевских селах, расположенных в стороне от этой трассы, т.е. севернее и восточнее Дивеева (Кремёнки, Рузаново, Елизарьево, Суворово, Глухово и др.), мы обнаружили устойчивое, характерное именно для этого куста сел сочетание элементов и техник декора, на основе чего и выделили дивеевскую традицию. Для нее в большей степени характерно использование золотистой, а не серебряной фольги и прорисовывание стилем – мастера создавали разнообразные авторские орнаменты, напоминающие растительные мотивы в росписях матрешек и других советских сувенирных изделий или наивную вышивку гладью (см. Приложение, ил. 21, 34). Обилие фольги золотого цвета на иконах, выполненных мастерицами из с. Рузаново (Мария Васильевна Карсонова и Евдокия Егоровна Родимова) связано также со спецификой источника материалов: в советское время фольга доставалась не с молокозаводов, а с производств Арзамаса-16 (г. Саров). В те годы наука и промышленность Сарова были сосредоточены прежде всего на ядерной отрасли. Поэтому без преувеличения можно сказать: рузановские и кремёнковские домашние святыни тесно связаны с атомной промышленностью, а об источнике «золотых» окладов местные жители до сих пор предпочитают не распространяться. Этой фольги было так много, что и храмовые киоты, деревянные колонны и иконостасные рамы в церкви с. Кремёнки декорированы ею, в той же манере с прорисованным растительным орнаментом, что и другие иконы дивеевской традиции. Возможно, благодаря этим мастерицам и саровской фольге, золотистый цвет стал характерной чертой «советских икон» дивеевской традиции. Интересно, что более поздние дивеевские образовники (например, Анна Матвеевна Фролова и ее муж из с. Елизарьево), видимо, под влиянием рузановских мастериц, также любили использовать фольгу золотистого цвета, но уже не саровскую, а с молокозаводов. Эта же мастерица любила использовать и другую цветную фольгу – например, красную, зеленую, желтую.

Обращались дивеевские образовники и к геометрическому орнаменту – многолучевым звездам, «елочек», множеству параллельных и ломанных линий (см. Приложение, ил. 35). Такие иконы встречаются, например, в с. Страхово Пуза (Суворово), Лихачах, Глухово. Художественные приемы пузинских образовников (Александра Васильевна Булатова, Иван Иванович Шифанов и др.) напоминали приемы рузановских: они тоже прорисовывали узоры стилем по фольге, однако чаще использовали серебристую фольгу, декорируя ее более лаконичным узором.

Возможно, в пристрастии к ярким цветам фольги и в специфическом геометрическом орнаменте сказывалось влияние народной мордовской традиции. Так, например, некоторые

геометрические элементы, прорисованные на фольге дивеевских и ташино-понетаевских икон, напоминают вышивку на старинных мордовских женских рубашках *панарах* и резьбу на деревянных бочках-сундуках *парях* нижегородского юга. Известно, что дивеевская мордва-эрзя окончательно ассимилировалась здесь (как и в более западных и северных районах) только в XX в. Впрочем, это предположение требует дополнительных полевых исследований.

Излюбленным декоративным элементом дивеевских мастериц были простые фолежные цветочки. Иконы со сложными и пышными искусственными цветами, как в ардаатовской традиции, встречались нам здесь реже. Изготавливали также более крупные цветы из бумажной гофры и гроздья восковых ягодок (но не так обильно как в Кулебакско-Гремячевской традиции). Активно использовалась цветная (синяя, фиолетовая, золотистая и пр.) фольга с молокозаводов – и для цветочков, и для рамки оклада. «Золотая» фольга кременковских и рузановских мастериц поступала к ним нелегальными путями с секретных производств Арзамаса-16 (г. Саров). На закате традиции, в 1990–2000-е гг., цветочки делали из пластика, яркой синтетической материи и даже из пионерских галстуков. В этой традиции встречаются иконы и без цветочков, обрамленные лишь фолежным окладом с прорисованным геометрическим орнаментом.

Арзамасская традиция – самый северный из исследованных нами регионов юга Нижегородской области. Его границы очерчиваются благодаря рассказам наших респондентов, арзамасских образовников – прежде всего, это села южных и западных окрестностей г. Арзамаса: Абрамово, Марьевка, Каменка, Хватовка, Мерлино, Водоватово, Туманово, Пятницы, Забелино, Красное, Выездное. Традиция тяготела к более строгому и монотонному оформлению – чеканный монохромный (из серебристой фольги) оклад без цветочков либо деревянный оклад с напылением бронзовой краски («под позолоту»). Такой деревянный оклад не покрывался резьбой, а был простой деревянной рамой (в киоте под стеклом), скошенной под углом своими «скатами» в центр к моленному образу. Такие иконы в «бронзовой» раме были дороже фолежных, но выглядели еще более лаконично, чем иконы с чеканкой.

Типичные, наиболее распространенные чеканные иконы этой традиции были созданы образовницей из арзамасского с. Абрамово Марии Михайловне Пантелеевой (1925–1995) и, позже, ее сыном, Александром Андреевичем Пантелеевым, проживающим сейчас в пгт. Гремячево (городской округ Кулебаки). Чеканные иконы матери и сына очень похожи, излюбленный их прием декора – маленькие «подковки», наносимые с помощью стального чекана на толстую алюминиевую фольгу с молокозавода. Арзамасские мастера описывали такой стиль как «городской» (см. Приложение, ил. 19, 20, 32–33). Пестрое украшение иконы множеством декоративных элементов определяется с их точки зрения как традиция

«деревенская». Единственный прием «цветочного декора», повторяющийся в ряде чеканных икон Марии Пантелеевой – своеобразный «полувенчик» из парафиновых «ягодок» и лыковых листочков, окружающей аркой раскрашенную фотографию средника. Но даже этот «полувенчик» выполнен лаконично и строго, чем отличается от «цветущих садов» икон деревенского стиля.

В Арзамасе мы обнаружили и несколько экземпляров икон, созданных совсем в другой, богатой художественной традиции. Это образцы редкого «монастырского» стиля (введенное нами рабочее определение этой микротрадиции), изобилующие мелкими филигранно выполненными бумажными цветочками, с включением засушенного мха, раскрашенных сухоцветов и перьев. Подобные искусные техники были присущи мастерицам XIX – начала XX вв., которые пользовались печатными руководствами по созданию искусственных цветов разных типов. Тщательное изучение таких икон позволило нам выявить в оформлении их киотов дореволюционные материалы (прежде всего хромофотографии, а также старинные газеты, которыми обклеен киот), которые сочетаются с более поздними, уже советскими материалами (то есть иконы подновляли). О мастерах, изготавливавших эти иконы нам пока не удалось ничего узнать, но, вероятнее всего, что они были созданы в 1930–40 гг. монахинями, жившими после роспуска монастырей в селах – о том, что они изготавливали такие искусные «уборы», рассказывали некоторые наши респонденты.

Ташино-Понетаевская традиция. В область традиции можно отнести селения, расположенные недалеко от Серафимо-Понетаевского монастыря: в Первомайском (Сатис, Берещино, Макателём, Шутилово и др.) и Шатковском (Понетаевка, Кардавилль и др.) районах.

Излюбленный мотив мастеров этой самой восточной из изученных нами традиций – виноградная лоза. Грозди и листья винограда тиснят по серебристой или «золотой» фольге оклада либо вырезают из фольги, закрепляя вокруг образа в киоте. Другой частый элемент этих икон – крупные одиночные узоры (чаще всего геометрические, реже растительные, например, виноград) на фольговых уголках оклада (см. Приложение, ил. 36). Некоторые иконы сочетанием фольги и искусственных цветочков напоминают иконы кулебакско-гремячевской традиции. Однако на самом деле традиции сильно отличаются. Для ташино-понетаевских икон характерны крупные треугольные орнаментированные уголки, однако чаще всего нет выраженных боковин в форме валиков, которые типичны для гремячевских икон – вместо этого киот обрамляют полосы тонкой, зачастую орнаментированной фольги. Отличается и цветочный орнамент ташино-понетаевских икон: чаще всего венчик состоит не из множества мелких (как у кулебакско-гремячевских или ардатовских икон), а из очень крупных, заметных издали цветков или бутонов из фольги, тонкой гофрированной бумаги или лыка. Таким образом,

крупные цветы, расположенные овальным венком, крупные орнаментированные фолежные уголки, геометрический орнамент и виноградная гроздь в декоре – характерные признаки икон ташино-понетаеской традиции. В качестве дополнительных украшений мастера ташино-понетаевской традиции могли использовать засушенные растения.

Практически всем ташино-понетаевским мастерам присущ яркий, легко узнаваемый авторский стиль. Особенно это характерно для икон образовницы из р.п. Сатис Марии Герасимовны Корневой (1922–1998): они выглядят очень ярко благодаря сочетанию фольги разного цвета и ажурному кружеву из тисненых фолежных элементов и обилию цветов. Эти крупные ажурные фолежные элементы мастерица изготавливала тиснением (с последующим вырезанием) фольги с помощью штемпельных матриц. В арсенале ее инструментов было несколько таких штемпелей (вырезанных из дуба и др. твердых пород дерева): с трилистником, виноградным листом и пр. Излюбленным элементом декора Марии Корневой был трилистник, вписанный в ажурную дугу – из всех инструментов для тиснения фольги она чаще всего использовала именно такой штемпель. На фолежных уголках и выстилке киота часто встречается орнамент «елочка», тоже сделанный с помощью оттиска деревянной матрицей (см. Приложение, ил. 37). Киоты икон Марии Корневой, как правило, выкрашены белой краской (в других традициях предпочитают темные цвета). Как и в Ардатовской традиции, эти иконы наполнены яркими и разнообразными цветами, имитирующими колокольчики, розы, хризантемы, ромашки и др. При этом все они являются частью единого переплетенного каркаса – цветы отходят от общего проволочного веночка на длинных ножках, как побеги из одного корня. Это придает иконам еще большее ощущение воздушности. Анна Антипова (см. Приложение, ил. 41), дочь Марии Корневой, унаследовала ремесло и инструменты матери, но больше любила использовать другой штемпель – с виноградным листом. Однако ее иконы более лаконичны, как и мать она любила работать с ажурным составным фолежным орнаментом, но у нее он выглядит более строго и монументально. Бумажных цветочков она не делала и предпочитала работать только с фольгой, изготавливая из нее рельефные цветы, виноградные листья и грозди.

Локальные традиции «советской иконы» не имеют четких географических границ: например, в селах мастеров Кулебакско-Гремячевской традиции нами были обнаружены иконы городского арзамасского стиля. Некоторые мастера меняли место жительства, переезжая в другой район. Их иконы могли попадать из села в село вместе с просватанными из других мест невестами. В этом случае мы обнаруживаем в кусте деревень рукодельные иконы «чужой» ремесленной традиции. Однако их всегда меньшинство – доминирующий локальный тип оформления легко прослеживается в киотках, которые мы обследуем и в домах, и в часовнях, и в храмах.

Глава 3. Пересборка социального: новые практики и новые акторы промысла «советской иконы»

3.1. «Советская икона»: практики и семиотические идеологии

В предыдущих главах мы попытались вкратце очертить исторический путь мощной артельной и фабричной традиции расхожей иконы в Вязниковском уезде Владимирской губернии и дальнейшие трансформации ее материалов и технологий на нижегородском юго-западе. Эта глава посвящена социальному аспекту трансформаций промысла расхожей фолежной иконы, которые начались с наступлением советской власти. Как уже было сказано во введении и первой главе нашей диссертации, исследование социального аспекта иконного промысла связано с описанием акторной (социальной) сети его участников, с выявлением их семиотических идеологий и практик, окружающих промысел.

Относительно промысла «советской иконы» в большей степени, чем в случае других исторических форм расхожей иконы, закономерно говорить о вернакулярных, не институализированных религиозных практиках [Primiano 1995; Панченко 2002; 2006]. Объясняется это, во-первых, нелегальным статусом этого промысла, отсутствием институализированной инфраструктуры производства и распространения «советских икон», в отличие от капитализированного, зачастую промышленного промысла расхожих икон на рубеже XIX–XX вв. Во-вторых, во многих случаях религиозные практики местного (сельского и даже городского) населения в советское время были вынужденно вернакулярными – по причине закрытия большинства храмов и других акций и реалий советских антирелигиозных кампаний.

Как показали наши исследования, связанные с «советскими иконами» вернакулярные практики – это не только собственно религиозные, ритуальные практики, например, благословение жениха и невесты «венчальной парой», крестные хода, обходы и обносы с иконами и пр. Вернакулярные практики «советских икон» – это также и технологические практики их изготовления, и ресурсно-экономические практики взаимодействия между различными акторами их промысла. Таким образом, среди разнообразия вернакулярных практик вокруг «советских икон» можно выделить две основные группы: *практики производства* (собственно промысла) и *практики обращения* (циркуляции и использования). Вместе они описывают «жизнь» религиозного артефакта, «социальную биографию», «социальную траекторию», «социальную карьеру» фолежной иконы-киотки советского времени [Meyer, Houtman, eds. 2012; Meyer, Morgan, eds. 2010].

Практики производства в промысле «советской иконы» выполняли важную социальную роль. С конца 1920-х и вплоть до конца 1980-х гг. «советские иконы» украшали и

распространяли благодаря выстраиванию сложных теневых взаимодействий и социальных связей (нелегальные продавцы фотографических иконок, игравшие роль глухонемых; «несуны», выносившие фольгу с молокозаводов и т.п.). В этом советские киотки, как мы уже говорили выше, поясняя эпитет «советский», были похожи на другие «советские вещи», которые изготавливали и ремонтировали в эпоху постоянного дефицита товаров. При этом для локальных сообществ верующих людей промысел «советской иконы» служил не только источником необходимых ритуальных артефактов, но и выполнял важную интеграционную функцию в этих сообществах. Так, например, люди, которым нужно было приобрести икону, знали или легко могли узнать по «сети верующих», в какой храм или к каким мастерам в каком селе обратиться, а мастера знали, куда и к кому обратиться за фольгой, креповой и другой особой бумагой, фотографиями икон, стеклами или материалом для киотов. Распространители (фотографий икон или материала для них), обходившие села или электрички, знали, в каких деревнях, селах или городских районах имеется спрос на их товар – как и офени XIX в. они имели свои маршруты. Гастролирующие фотографы или фотомастера в городских фотоателье знали, фотографии каких икон наиболее популярны, а также кому и где предлагать подборку своей продукции. Работники молокозаводов знали, как договориться и вынести из цеха тяжелые катушки фольговой ленты, где и кому предложить эти, фактически украденные, фольжные бобины, которые из сырья для упаковки в молочной отрасли становились товаром и сырьем в нелегальном иконном промысле советского времени. Таким образом, разнообразные акторы оказывались связаны в фактически не замечаемую государством сеть по производству и обращению религиозных артефактов. Эта сеть не только производила иконы, но и постоянно актуализировала отношения между людьми по поводу религиозных артефактов и практик, поддерживала их значимость и, таким образом, саму себя.

Практики обращения (циркуляции и использования) «советских икон» связаны прежде всего с социальным контекстом их религиозного значения и с перемещениями этих икон по различным ритуальным траекториям и локусам. В отличие от практик производства эти практики не ограничены советскими десятилетиями (собственно временем бытования промысла «советской иконы»), но продолжают существовать в постсоветскую эпоху, когда промысел уже прекратился, но ритуальные практики с этими иконами исполняются до сих пор. Наиболее яркие примеры ритуальных практик, производимых с «советскими иконами» в 1990–2020-е гг. – это практики ритуализованной (прямой или отложенной) их утилизации, которые необходимы в тех случаях, когда стремятся избавиться от старых молельных образов [Антонов 2022; Антонов, Тюнина 2022, 2022а; Доронин 2017, 2022б; Doronin 2017, 2018, 2019]. Однако далеко не все сельские или городские жители хотят заменить «советские иконы» на новые, например, писаные образы или иконы современной софринской печати. Во многих случаях

«советские иконы» сохраняются как семейные реликвии, как намоленное наследие, оставшееся от бабушки или дедушки и т.п., ритуальные практики с ними (не связанные с утилизацией) по-прежнему продолжают.

На нижегородском юго-западе фолежные иконы-киотки – были и до сих пор остаются преимущественно домашними святынями, хотя уже в советское время в незначительном количестве они проникали в сельские и природные святыни (например, на лесные родники и кладбищенские часовни). В отсутствии действующих храмов и иконных лавок именно советские фолежные иконы-киотки, созданные местными мастерами, становились иконами-благословениями («венчальными парами») на венчании. В советское время венчание было очень распространено на нижегородском юго-западе, однако исполнялось чаще всего в усеченном виде, без священника, и сводилось, по сути дела, к ритуальной практике родительского благословения молодых. По воспоминаниям наших респондентов, на нижегородском юго-западе иконы-киотки изготавливались на рождение (крещение) ребенка, а также в тех случаях, когда требовалось обновить старые обветшавшие иконы или, например, приобрести иконы в новый дом. Помимо семейных ритуалов советские иконы-киотки участвовали здесь в общинных обрядовых действиях, например, в окказиональных крестных ходах, которые проводились чаще всего тайно (или даже ночью) – в случае засухи и пр. В таких случаях можно говорить о «советских иконах» как части «кризисной сети» народных (сельских, природных) святынь и практик в религиозно-обрядовой жизни местного населения [Щепанская 1995: 110].

Однако в полной мере важным и широко распространенным элементом в сети почитаемых мест на нижегородском юго-западе фолежные иконы-киотки становятся лишь в постсоветское время. Именно на природниковых часовнях и лесных святынях (например, у почитаемых валунов Серафима Саровского) в Первомайском, Дивеевском, Кулебакском, Вачском районах в середине 2000-х гг. мы впервые обратили внимание на постепенно растущие скопления «советских икон». В 2010-е гг. это стало если не общераспространенным, то весьма частым явлением. Массовое проникновение «советских икон» на сельские и лесные святыни нижегородского юго-запада было связано не с «кризисной сетью», но объяснялось другой социальной прагматикой – необходимостью как-то пристроить большое количество «советских икон», ставших в массе ненужными по причине смерти их хозяев. Парадоксальным образом оживление и легализация религиозной жизни потребовали избавление от старых, «намоленных» семейных реликвий, их утилизацию и замену на новые, более современные и красивые иконы.

«Советские иконы» не являются исключительно сельским или деревенским явлением: они привозились в города вместе с пожилыми родственниками из сельской местности, а также

изготавливались в городах. В советские годы такие иконы можно было нелегально или полулегально приобрести в действующих храмах, а также на нелегальных «прицерковных рынках», на которых продавались и материалы для изготовления этих икон. Известным местом такого нелегального рынка в г. Горьком, где в воскресные дни и на церковные праздники можно было купить фотографические иконки или фольгу для украшения икон-киоток, был дворик между двумя домами у Печерской лестницы, спускавшейся по склону к Печерской Спасо-Преображенской церкви. Иконы, производимые городскими мастерами зачастую, по всей видимости, отличались от сельских «советских икон», о чем нам рассказывали наши респонденты из Арзамаса, а также из Воронежа: горожане ориентировались на более строгое, лаконичное оформление образа фольгой, а бумажные цветочки ассоциировались с деревенским простонародным стилем [ПАА, КВЮ]. Различалось не только оформление, но локусы и практики, связанные с советскими иконами в деревне и городе. Так, например, в советское время в городе за редким исключением отсутствовали так называемые «ландшафтные сельские святыни» – природниковые, кладбищенские часовни, святые места у почитаемых камушков, озер, деревьев и пр., поскольку если они и оказывались в городской черте, то уничтожались в ходе антирелигиозных кампаний в первую очередь. Деревенские святыни с большей вероятностью могли уцелеть и/или быть восстановленными местными жителями. Именно в таких местах, помимо домашних красных углов, оказывались «советские иконы». В городе «советские иконы» были в гораздо большей степени семейными святынями, домовыми образами.

Практики, связанные с перемещениями «советских икон» также имели в городе свои особенности. Домовые иконы в пространстве города не являлись и не являются статичными сакральными объектами, с ними связаны разные по прагматике практики перемещения. Характерная для сельских сообществ окказиональная обрядовость вернакулярных крестных ходов, «обносов» домовыми иконами поля или дома, почти не встречается в городе. Однако в городе распространены «посмертные» перемещения (эмный термин) икон, связанные с представлениями о домашних святынях, оставшихся от умерших хозяев, а также со сценариями их «пристраивания» или благочестивой ритуальной утилизации.

В постсоветскую эпоху «советские иконы» усиливают не-единство семиотических идеологий и свою мобильность как ритуальных артефактов, поскольку их религиозная, художественная или материальная значимость сейчас неоднозначна. Негативные семиотические идеологии определяют отношение к таким иконам как к устаревшим, ненужным или даже опасным объектам (по словам наших респондентов, «как диван в квартире, где кто-то умер»). В таких случаях от икон стремятся избавиться, однако их невозможно как диван просто вынести на свалку, поэтому актуализируется городская топика их «посмертных» перемещений.

В городе они в значительной степени опираются на религиозную микротрадицию «своего храма», сложившуюся еще в советское время. «Узлами», аккумулирующими такие иконы, становятся городские храмы, которые действовали в советское время. Иконы уносятся в тот храм, через который они были когда-то нелегально изготовлены и приобретены, например, для венчания. Паперть, колокольня, гараж – основные локусы их накопления в ожидании церковной печи. Более мягкий вариант «ненасильственной» утилизации – увоз икон из города в сельскую местность, на природниковые и кладбищенские часовни.

Охранительные семиотические идеологии актуализируют другие практики перемещения: икона, воспринимаемая как семейная святыня, не уничтожается, а «пристраивается», здесь действует другая сеть и топика. С сорокового дня после смерти ее владельца или в день продажи городской квартиры иконы «снимаются со стен» и распределяются среди родни. Здесь также возможен вариант, когда икона покидает городское пространство, перемещаясь в избу сельского родственника, в которой она, впрочем, всегда будет выделяться именно как «городская икона».

Таким образом, особенно ярко противопоставление разных семиотических идеологий вокруг «советских икон» проявляется в постсоветскую эпоху, когда их промысел постепенно исчезает, а сами иконы заменяются новым типом недорогих и красивых расхожих икон – печатными иконами Софрино и других предприятий, в массе производящих сейчас религиозные артефакты. У священников, искусствоведов, этнографов, религиоведов, антикваров, а также в сельской прихрамовой среде и среди детей и внуков тех людей, кто приобретал или имел отношение к изготовлению «советских икон», возникают различные вопросы и мнения по поводу того, что такое рукодельная фолежная икона-киотка советской эпохи. Что это: вырождение иконного промысла или уникальная форма его сохранения, продолжения в советское время? Это безвкусица, китч или наивное трогательное народное религиозное искусство? Наконец, чем, например, было кустарное ремесло образовниц и образовников – заработком или благочестивым занятием? Кем были сами эти мастера – тайными монахинями, предприимчивыми дельцами, людьми, любящими мастерить на досуге или кем-то другим? И если мы имеем все это разнообразие типов мастеров, какие в таком случае могут быть отношения к ним, например, со стороны местных жителей, священства или исследователей иконного промысла? Палитра подобных вопросов, ответов на них и конфликтов вокруг них проявляет действие и исключительное значение семиотических идеологий, возникших вокруг промысла «советской иконы».

Важно еще раз заметить, что конфликты мнений, действий по отношению к «советским иконам», проистекающие из разных семиотических идеологий, проявляются преимущественно в постсоветское время. В эпоху СССР, когда промысел активно развивался, подобных

конфликтов практически не было, поскольку «советская икона» была тогда наиболее распространенной, доступной и эстетически востребованной, а ее промысел – доминирующей формой промысла расхожей иконы. Выпускаемые церковными мастерскими фотографические иконки во многих случаях воспринимались, скорее, как материал для домашней иконы, которую еще необходимо создать – то есть как моленный лик в среднике фолежной иконы-киотки. Церковное производство фотографических и ризографических икон (см. Приложение, ил. 13) не было, по крайней мере, в обследованных нами регионах, доминирующим, а оказывалось в роли сопутствующего промысла в вернакулярном промысле «советских икон». То же тем более справедливо для нелегального промысла фотографического самиздата иконок, которым занимались мастера городских фотоателье и «гастролирующие фотографы» (см. Приложение, ил. 14).

Поскольку у «советской иконы» не было конкурирующих форм, постольку не существовало и ярко выраженных конфликтов семиотических идеологий. По всей видимости, конфликтные ситуации если и были, то касались в основном конкуренции разных мастеров и локальных традиций. Впрочем, по нашим полевым материалам, мастеров не было так много, чтобы вызывать сильную конкуренцию, о такой наши респонденты нам не рассказывали. В одном из случаев в с. Суворово Дивеевского района (с. Страхово Пуза до 1965 г.) респонденты вспомнили о том, что местные образовницы (сестры Булатовы) держали в секрете свои приемы изготовления «советских икон», поскольку получали с этого промысла средства себе на существование. Это косвенным образом свидетельствует о конкуренции в те годы между мастерами.

В другом случае Александр Андреевич Пантелеев, мастер-образовник, работавший в пгт. Гремячево городского округа Кулебаки (см. Приложение, ил. 20) рассказал нам о двух различных стилях оформления «городских икон», которые существовали в поселке – «городской убор» и «деревенский убор». Эти стили хорошо различались и, вероятно, у них существовали и свои почитатели. Икону в «деревенском уборе» можно назвать классической нижегородской «советской иконой» (см. Приложение, ил. 28–31): как уже говорилось, она оформлена бумажными и фольговыми цветочками разного цвета и вида, часто – парафиновыми (восковыми) гроздьями и яркой аляповатой росписью на фолежных элементах (боковинах и уголках). Икона «городского убора» более лаконична и строга в оформлении (см. Приложение, ил. 32–33): бумажных цветов, как правило, нет, а орнамент по фольге выполнен чеканкой. О подобном различии «городских» и «деревенских» икон как более изысканных или более простонародных нам рассказывали и в г. Воронеже. С точки зрения нашего воронежского информанта [КВЮ], эти два стиля соответствуют «городской и сельской религиозности», то есть эстетическим пристрастиям городских и сельских жителей в сфере религиозного, которые

выражаются и в другом – например, оформлении городских и деревенских храмов или в разнице между более строгим храмовым пением в городах и более ярким, «простонародным» в сельских храмах. Здесь нет какого-то жесткого конфликта, а, скорее, присутствует разница между двумя вернакулярными эстетиками в православии – городской и деревенско-сельской. Конфликт возможен при пересечении этих двух эстетик или при навязывании одной другой, что, в общем-то, согласно рассказам наших респондентов, не является редкостью в селах, например, в тех случаях, когда в сельский храм определяют нового (часто молодого, с городским семинарским образованием) священника. В пгт. Гремячево имела место другая ситуация: в 1970-е гг. в поселке на основе доломитового карьера был выстроен горно-обогатительный комбинат «Гремячевнеруд», что привлекло на работу сюда множество людей, в том числе и из городов, например, Горького или Арзамаса, а само бывшее село утвердилось в народной топонимике жителей соседних сел как «город». Одним из арзамасских приезжих был Александр Андреевич Пантелеев, который и привез в Гремячево «городской убор», который некогда делала на «советских иконах» для арзамасцев его мама. «Деревенский убор» икон местных гремячинских образовников – Марии Михайловны Жоховой (умерла в 1997 г.), Прасковьи Михайловны Дияновой (1936–2022) и др. – сочетался в селе с «городского убора» приезжего мастера. Однако существующее разделение означает, что стили различались и, возможно, сопоставлялись или даже противопоставлялись с выбором в пользу какого-то из них. По крайней мере, уже в 2010-е гг. церковь в Гремячеве заказывала киоты и их оформление у А.А. Пантелеева.

Именно нижегородский юго-запад оказался удобной площадкой для изучения всех этих явлений в истории развития и угасания советской фолежной иконы-киотки. В ближайшие годы это должно стать предметом наших дальнейших научных исследований, которые позволят выяснить «окончательную судьбу» традиции «советской иконы». Теперь необходимо более подробно рассмотреть наиболее значительных участников акторной (социальной) сети этого «советского промысла».

3.2. Новые акторы иконного промысла

От монахинь к кустарям

Массовое производство фолежных и жестяных икон было остановлено после образования СССР – повсеместно закрылись иконные мануфактуры, церковные и артельные мастерские, исчезли сеть иконных ярмарок, лавок и крупного иконного опта. Мануфактурная и артельная форма промысла стала невозможной. Однако тонкие, искусные навыки создания цветов и обрешения иконы уже до революции перешли в монастырскую культуру и сохранялись там

вплоть до массового закрытия монастырей в 1930-х гг. Впоследствии живущие в миру монахини смогли передать навыки иконообделъческого ремесла многим сельским жителям.

Даже после закрытия монастырей и большинства храмов на юго-западе Нижегородской области сохранялось несколько неофициальных центров народной религиозности. Произошло это прежде всего благодаря близости Саровской пустыни, Дивеевского монастыря и широкого комплекса святынь, связанных с Серафимом Саровским, одного из самых почитаемых в XX в. русских святых. Были в регионе и другие известные монастырские обители – Кутузовская рядом с Кулебаками, Серафимо-Понетаевская поблизости с Шатками, Большим и Малым Макателёмом и Сатисом, Покровский монастырь в г. Ардатове, Свято-Тихоновский женский монастырь в Лукоянове, Никольский, Спасо-Преображенский, Алексеевский, Введенский, Троицкий монастыри в г. Арзамасе.

Распущенные из обителей или вернувшиеся из ссылок монахини могли поселиться и доживать свой в деревнях и селах. В отсутствие священников и храмов, они стали организаторами нелегальной или полуполюгальной религиозной жизни сельской общины, передавая ей элементы монастырской религиозности. Некоторые из них становились неофициальными религиозными наставниками в сельской или деревенской общине советского времени: их, зачастую тайно, приглашали для участия в семейных обрядах (крещении ребенка, обмывании и отпевании покойника, поминок и пр.). Они же могли проводить обряды водосвятия, организовывать общинные крестные хода и молебны на родниках, например, во время засухи.

Во многих случаях формирование локальных традиций советской фолежной иконы оказалось напрямую связанным с закрытием монастырей: некоторые деревенские мастерицы и мастера-образовники перенимали свое умение именно у них. Например, первым поколением мастериц-образовниц в Кулебакском районе оказались монахини разоренного Кутузовского монастыря, поселившиеся в окрестных деревнях и селах (см. Приложение, ил. 38). Подобная передача ремесла имела место и в случае Анны Матвеевны Фроловой (1935 г.р.), мастерицы из с. Елизарьево Дивеевского района: ее муж первым усвоил основные техники *убора* иконы от пожилой монахини, а от него научилась иконному делу и жена.

Я сама-то не знаю, как вот я научилась? Это когда у меня муж был, он ездил к какой-то вот, в деревне это, в Рузанове. А там вот делала иконы одна женщина. Монахиня, вроде. А он к ней как знакомый был. И вот он ей сказал чё-то, она пришла, [он] говорит [ей]: «Вот скажи». И вот так она показала мне [т.е. мужу] – как, и я стал их делать. Это давно уж давно дело было [ФАМ].

Таким образом, монахини смогли осуществить дальнейшую трансмиссию дореволюционного иконного промысла, обучив следующее поколение сельских образовниц или образовников. Это также можно рассматривать как пример социально-политического и

конфессионального аффордансов промысла «советской иконы». Вероятно с 1960-х гг. традиция украшения икон окончательно перешла от монахинь к следующему поколению образовников (образовниц) – сельским мастерам-надомникам, которые начали постепенно «переизобретать» киотки на свой лад. Так происходило дальнейшее развитие «советской иконы» – в ее создании участвовали уже другие акторы, для нее использовались другие материалы. В последнем параграфе этой главы будет подробно рассмотрен подобный кейс на примере трех поколений мастериц из кулебакского с. Шилокша.

Фотоателье: религиозный самиздат

Чтобы мастера-образовники «советской иконы» могли работать, им была необходима основа – образ на любом носителе, который можно интегрировать в киот и украсить. Старинных писаных икон и литографий было немного, новые почти не создавались – деятельность иконных хромофотографических мастерских была остановлена. С удешевлением и упрощением технологии фотографии, с переходом от покрытых серебром стеклянных пластин к фотопленке, фотография стала основой для массового производства икон в советское время. В послевоенные десятилетия фотографические иконки стали доминировать. Однако путь религиозного изображения к заказчику и его трансформации – от исходного бумажного образка до украшенной советской иконы – были многоэтапными. Здесь выстраивались широкие сети социальных взаимодействий.

Поскольку кустарное изготовление и продажа икон в советское время не могли быть легальными, изготовление икон предполагало участие разных людей и налаживание определенных социальных взаимодействий. Элементы, необходимые для создания советской иконы, приходили с разных сторон. Все начиналось с производства фотографий молельного образа. Как уже говорилось, многие из них распространяли из Новодевичьего монастыря и Троице-Сергиевой лавры, когда с 1949 г. при них открылись первые иконные фотомастерские.

Помимо церковного, существовало и теневое производство фотографических икон, и их «черный рынок», который начинался в прихрамовом пространстве. Качественные фотографические иконки в Лавре и нескольких других центрах производили массово, но их число, разумеется, не могло удовлетворить потребности на местах учитывая масштабы страны и количество верующих. Важнейшими акторами, участвовавшими в производстве советских икон, оказались фотографы–профессионалы и любители.

Обычно мастера-образовники знали, к какому фотографу обращаться, кто делает фотокопии лучше всего. Со стороны образовника происходил отбор хороших, наиболее подходящих (по качеству, стоимости работы и расстоянию до них) фотографов. С течением нескольких лет между образовником и «его фотографом» устанавливались тесные связи, в

случае наиболее востребованных икон (например, для венчальных пар) мастер мог заказывать у фотографа помногу копий, например, по 50 штук. Как правило, фотокопии делались с хромолитографий или других фотографий (см. Приложение, ил. 14), однако мастер или мастерица могли носить перефотографировать к фотографу и старинные иконы. Так, например, образовник Александр Андреевич Пантелеев вспоминает о работе своей мамы – Марии Михайловны Пантелеевой (1925–1995), образовнице из арзамасского с. Абрамово.

[А откуда люди иконки брали?] Сами иконы у кого-то старые были. А то вот заказывали вот. Вот у меня мама-то когда делала иконы, принесут кто старый лик. Ну, убрать: она уже рамка плохая стала, киот сама. И один у них хороший, старинный – она его несёт к фотографу, в Арзамас носила. Он его переснимает и делает: по-моему, пятьдесят копеек было одна вот, такая вот [фотография иконы]. Побольше – рубль стоил, формат, как вот счас А4 лист. [Это в советское время как-то подпольно печатали такие фотографии?] В советское время, это фотограф делал. Фотограф – в Арзамасе, в Выездном тоже был один знакомый, он делал. [А это какой-то известный фотограф был?] Зачем? Просто знакомый какой-то был. Она [мама] вот заказывала у одного, у другого или, там, у третьего, несколько там это. Для пробы, как сказать. Где понравится какая – она у него и заказывала. А заказывала много сразу: вот Спасителя, Богородицу – ну, штук по пятьдесят за раз. Потому что они расходились. Венчаться надо? Надо. Иконы надо? Надо. [Не боялись фотографы такие заказы принимать?] Да нет, наверное [ПАА].

Многие из них активно занимались тиражированием: они переснимали и фотографические иконки, и другие изображения с религиозной тематикой (репродукции полотен европейских мастеров или русских художников XIX–XX вв., например, Александра Иванова или Виктора Васнецова), используя черно-белую пленку, так как цветной в провинции практически не бывало. Фотографии раскрашивали вручную: «Другой фотограф, он цветные делал и сам раскрашивал. Цветных-то плёнок не было в то время» [ПАА]. Такие снимки можно отличить от иконок, произведенных в Лавре, из-за более низкого качества печати.

В советских городах многие фотомастерские подпольно обслуживали заказчиков с самыми разными запросами – на продажу изготовляли фотокопии редких или запрещенных книг, свадебных приглашений, эротических картинок, гороскопов и, конечно же, религиозных образов. Крупным центром производства фотографических икон на юго-западе Нижегородской области был г. Арзамас. За фотографиями сюда приезжали и мастера-образовники, и обычные люди. По воспоминаниям наших респондентов, в фотомастерских имелись каталоги (подборки образцов) фотокопий икон, по которым можно было выбрать и заказать понравившиеся. Такие фотографии были заинтересованы в пополнении своих каталогов, поэтому многие из них,

вероятно, вели своего рода поисковую деятельность, в сферу которой пропадали не только православная иконопись, но и религиозные образы католической традиции, а также академическая нецерковная живопись.

Новые офени: «цыгане» и «баптисты»

Не всем сельчанам было удобно выезжать за фотографиями икон в города, не все знали о нужных фотомастерских с такой продукцией, поэтому в поствоенные десятилетия востребовано оказалось и другое нелегальное занятие – распространение фотографических икон. Одни распространители объезжали деревни и села, другие предлагали свой товар в поездах или электричках. По всей видимости, их занятие было прямым наследником промысла офеней-иконщиков прежних веков, чье занятие уже к началу XX в. пребывало в кризисе. Виной этого кризиса, как уже было сказано в первой главе, были оптовые перевозки икон по железным дорогам, бум строительства которых пришелся на 1890–1900-е гг. Монастыри и другие стационарные продавцы расхожих икон перестали обращаться к услугам офеней и стали закупать иконы крупными партиями напрямую у мстёрских и др. производителей, эти оптовые заказы доставляли по железной дороге. При советской власти такая оптовая торговля иконами с их железнодорожными перевозками была ликвидирована, как исчезли и сами оптовые производители. Поэтому произошла реархаизация инфраструктуры иконного промысла: фактически, вновь, хоть и в гораздо меньшем масштабе, чем в XVII–XIX вв. возродилось офенное дело. Таким образом, советские антирелигиозные кампании, исчезновение инфраструктуры изготовления и распространения иконного промысла, можно считать социально-идеологическими аффордансами рождения промысла расхожей иконы нового типа – «советской иконы».

Меньший масштаб промысла офеней-иконщиков в эпоху СССР был связан, конечно же, с тем, что, во-первых, советская власть боролась с ними как с лицами, живущими на нетрудовые доходы (спекулянтами, фарцовщиками и т.п.), а, во-вторых, они воспринимались как носители враждебной советскому государству идеологии, агенты религиозного мракобесия и пропаганды. В годы Хрущёвской антирелигиозной кампании, пик которой пришелся на 1958–1964 гг., люди, занимающиеся подобной, связанной с религией деятельностью, могли попасть под уголовное преследование. Согласно новому Уголовному кодексу РСФСР (1960 г.) по статье 142 («Нарушение законов об отделении церкви от государства»), им могло грозить наказание до трех лет лишения свободы, а по статье 227 (определяющей наказание за создание группы, например, религиозной), распространители ритуальных артефактов могли «сесть» на пять лет. Нередко эти статьи трактовались очень широко. Кроме того, как и священнослужители, распространители могли получить срок до пяти лет высылки в отдаленные регионы за

«нетрудовые доходы» и по Указу о борьбе с тунеядством («Об усилении борьбы с лицами (бездельниками, тунеядцами, паразитами), уклоняющимися от общественно-полезного труда и ведущими антиобщественный паразитический образ жизни», 1961 г.).

Таким образом, быть подобным офеней в советское время было опасно вдвойне, поэтому, распространителями икон, по всей видимости, становились или по убеждениям (верующие люди), или от безвыходности (разного рода маргинальные и стигматизированные социальные элементы вроде нищенствующих, инвалидов, бывших заключенных и пр.). Кроме того, распространители фотографий иконок и готовых «советских икон» могли стигматизироваться, фольклоризируясь подобным образом, и в сознании живших в советское время людей, о чем свидетельствуют мемуары, записанные нами от наших респондентов на нижегородском юго-западе. Подробнее об этом будет рассказано чуть ниже.

Помимо странствующих распространителей (вроде офеней-ходебщиков) в советское время существовали и другие, более стационарные торговцы, продававшие фотокопии икон вместе с другой нелегальной кустарной продукцией около действующих церквей, на вокзалах, рынках, «толкучках», «блошинках», в поземных переходах и пр. Со всеми ними в разные периоды советской истории власти более или менее успешно боролись как с фарцовщиками, спекулянтами и т.п.:

А это с рук где – вот, например, пойдёшь, вот туда поедешь, там ещё где вот церква бывают иногда, вот в Дивееве. <...>Вот, кто-нибудь в украдку продаёт – где вот попадутся, а где и не попадутся. Так вот покупали» [ФАМ].

Зачастую распространители предлагали не фотографические иконки – заготовки для икон-киоток, а уже готовые и убранные иконы. Так, вс. Тёплову нам рассказали о распространителях, ходившим по домам в 1950-е гг.:

Эти иконы [в киотах] появились в то время, это примерно [19]50-60-е годы. Первая икона, вот Иисуса Христа, она появилась первая в нашем доме. Приезжал, проходил ли, просто с огромной сумкой проходил молодой парень, и эти иконы у него были в этом бауле. И он заходил, предлагал эти иконы. Поскольку во многих домах икон было очень мало, многие покупали их охотно. Поэтому вот моя мать сразу купила икону Иисуса Христа в этот дом» [ФМЕ].

Если ходившие по домам распространители (это могли быть и сами мастера) предлагали готовые иконы, то распространители в поездах и электричках, как правило, предлагали «картиночки», то есть фотографии икон – фактически, материал, «заготовки», главный элемент будущих фолежных икон-киоток.

Я только знаю, да и сам видел такое дело в [19]60-е годы, когда ездил в Москву к своим родственникам: там проходили молодые люди и предлагали прямо в вагоне

эти вещи. Вот. Они все были с чемоданами, и в этих чемоданах вот эти были иконы. Именно без окладов, без этих коробок, а на какой-то плотной бумаге или на картоне, вот эти иконы. Я очень редко видел иконы святых, большинство – это Богородица и Иисус Христос. Ещё Троица была, вот [ФМЕ].

В том же сельском доме нам рассказали, что другая семейная реликвия (тоже советская икона) была приобретена у распространителей в поезде, за пределами Нижегородской области:

Другую же икону, Богородицы, приобрела тоже мать: она ездила в Тольятти к своему сыну, и в поезде к ним в купе зашёл тоже человек, как цыганской типа наружности, как она рассказывала. «Я купила её у цыгана», – она сказала. <...> Мне только с трудом верится, что этим делом занимались цыгане. Православные всё эти иконы, а они почитаемы были, и поэтому цыганам как-то не доверяли. Вполне вероятно, что это продавал христианин [ФМЕ].

Интересна сословная и/или даже этническая маркированность таких распространителей. Как уже было сказано, зачастую они воспринимались как социально стигматизированные люди, по разным причинам существующие вне нормативной социальной системы советского общества. В приведенном выше рассказе распространитель оказался цыганом – этническим и религиозным «чужаком». Позднее ту же роль могли играть протестанты:

Это, значит, откуда брались фотографии? Во-первых, вот на моей памяти, в конце [19]80-х очень много ездило по деревням так называемых, мы их называли «баптисты». То есть это вот евангелисты, они раздавали небольшие такие Библии, раздавали эти иконы, пели псалмы [МАВ].

Часто рассказывают, что фотографические иконы предлагали в электричках глухонемые, либо люди, которые сознательно притворялись глухонемыми, чтобы избежать конфликтов с милицией и ареста.

Раскрашенные фотографии икон могли закреплять на обклеенной цветной бумагой картонной основе. Были распространены и маленькие фотографические иконки в цветных полиэтиленовых рамочках с «задником» из пластика. Такие иконки или простые фотографии, попадая к мастеру-образовнику становились центральным элементом более сложного комплекса советской иконы. Как вспоминает один из наших собеседников в с. Тёплово Нижегородской обл.:

Этот нелегальный промысел, наверное, был один из самых распространённых. Потому что в каждом доме, а их у нас тут около семисот, таких икон было несколько [ФМЕ].

Теневые поставщики: несуны и продавцы сельпо

Столь же непростыми, как и в случае фотографий икон, были пути, по которым доставали все материалы, необходимые для изготовления иконы – фольгу, бумагу, фанеру, доски и стекла для киотов.

[А фольгу откуда брали?] На молокозаводе. Крышки с такой вот делали на бутылки. [Как-то тайком брали или покупали?] Кто там работал, потихонечку брал и там уж, ну, как всегда. [Они дарили вам или нужно было купить?] Да почти так давали, почти бесплатно отдавали они. Не вот как с такой целью, чтоб продавать, такого-то раньше-то не было. И если есть возможность, они, ну, там кто не знаю, как договаривались-то. Я вот ведь не интересовался. [Ну, например, вы икону им нарядите, а они вам принесут?] Да, да, да. Но они такие – большая катушечка-то! Не вот какой-то там полосочка, а они – целая бобина! [Там ещё жёлтые такие ленты были, как золотые.] Жёлтые были, да-да, но мало жёлтых-то. [Жёлтые ценились лучше?] Да, да, лучше – они красившее, но их не было [ПАА].

По рассказам образовника, иногда приходилось заниматься приписками, списывая фанеру, необходимую для киота, как будто бы она была израсходована на обшивку какого-то помещения:

Их не продавали, пиломатериалы-то. Х...й где достанешь. Я говорю, фанеру вот если – ящики. А то после брали в РСУ [ремонтно-строительном управлении]. А там вот с этой, с работой: как будто они или обшили какой-то коридор фанерой, в стоимость работа входит и всё это. А так не купишь фанерки-то! [ПАА]

Как уже было сказано, модернизация молочной промышленности страны оказалась мощным импульсом в развитии сельского иконного промысла, определив образ классической традиции советской иконы в 1960-90-е гг. Молочная промышленность, как и колхозный лыковый промысел несколькими десятилетиями ранее, становится важным социальным актором иконного дела советской эпохи. Парадоксальным образом к иконному промыслу оказываются причастны не только работники молочных комбинатов и несуны, похищающие или выменивающие бобины фолежной ленты (см. Приложение, ил. 15), но и изобретатели этой ленты и ее производства. Существовали теневые схемы, по которым фольга с молокозаводов попадала к мастерам-образовникам – чаще всего ее нелегально выносила с заводов рабочие и обменивали на водку:

[А откуда вы в 1980-е годы брали фольгу?] Это, скажу, здесь молокозавод был, у нас в Дивееве. А это вот под это-ка – под пробки они ведь шли, под молоко. А там – знакомые какие. А мне вот эти, как вот, мужики такие, пьяницы, в общем – и я покупала у них. Брала, они привозили мне, разные бывали! Это не только жёлтые,

там разные эти были и жёлтые, и синие, и красные. [А что из синих и красных делали?] Ну, вон, цветочки-ти. Вон, и красные, и синие, и зелёные, и бордовые [ФАМ].

3.3. Мастера из нижегородских сел: типология и жизненный путь

Мастера «советской иконы» по-разному адаптировали и трансформировали ремесленный опыт и религиозные практики своих предшественников. Исследуя их биографии, профессиональное становление и личный ремесленный путь, мы задавались, в частности, следующими вопросами: Каков «религиозный статус» мастеров-образовников фолежных иконкиоток советского времени? Можно ли их считать, например, ритуальными или религиозными специалистами? Ремесло образовника – это «благочестивое служение» или способ заработка? Кто и почему становился образовником в сельском сообществе советской эпохи? Каковы были их отношения с церковью? Каковы были их отношения с советской властью?

Получая ответы через сбор и анализ полевого материала, нам становилось ясно, что образовники / образовницы – очень разные люди, как по своей истории прихода в промысел, так и, например, по своей вовлеченности в религиозную тематику. Так, пока на нижегородском материале, мы подошли к проблеме типологии образовников «советской иконы». Было выделено три поколенческих группы мастеров-образовников:

- старшее поколение мастеров (1930–1950-е гг.),
- среднее поколение мастеров (1960–1980-е гг.),
- младшее поколение мастеров (1990–2010-е гг.).

Кроме того, проанализировав нарративы, связанные с 24 образовниками нижегородского юго-запада (17 женщин и 7 мужчин), о которых нам удалось узнать, мы выделили четыре основных типа мастеров:

а) Бывшие монахини (монахини в миру): старшее, чаще всего первое поколение образовниц, которые приносили промысел из монастыря в село, например, монахиня Агафья Калёнова в с. Шилокша городского округа Кулебаки и неизвестная монахиня, обучившая образовниц в сс. Кременки и Рузаново Дивеевского р-на (см. Приложение, ил. 38).

б) «Наследники благочестия»: самая большая группа; среднее и младшее поколение мастеров, например, Прасковья Диянова в пгт. Гремячево городского округа Кулебаки, Анна Фролова в с. Елизарьево Дивеевского р-на, Надежда Моденова и Вера Вискова в с. Шилокша городского округа Кулебаки, Раиса Серова в с. Липовка Ардатовского района (см. Приложение, ил. 39).

в) «Люди заработка»: среднее поколение мастеров, обратившихся к промыслу в большей степени из-за необходимости заработка, например, Анастасия Морозова в с. Кремёнки

Дивеевского района, Александра Булатова в с. Страхово Пуза (Суворово) Дивеевского р-на, Мария Корнева и Анна Антипова в р.п. Сатис городского округа Первомайск (см. Приложение, ил. 41).

д) «Экспериментаторы»: младшее поколение мастеров, обратившихся к промыслу в большей степени по причине интереса, хобби, например, Иван Шифанов из с. Суворово Дивеевского р-на (см. Приложение, ил. 40).

Скажем несколько слов об экономике производства «советской иконы». По словам потомственного образовника, Александра Андреевича Пантелеева (по нашей типологии входит в группу «люди заработка»), за один день с помощью станка можно было сделать до пяти икон, но если «убирать» икону полностью (то есть декорировать ее фольгой с чеканным орнаментом), то на каждую икону уходило около шести часов работы. Обычно «советские иконы» стоили, по мнению мастеров и их покупателей недорого. Икона «городского убора» (в чеканной фольге, без цветочков) размером 25х30 см стоила на советские деньги 3 рубля 50 копеек, а более крупная, 50х60 см, оценивалась в 10 рублей. Дорогими считались иконы в окладах с деревянными рамами, окрашенными изнутри напылением бронзовой краски: киотка небольшого размера (25х30 см) стоила 5 рублей.

У образовников, как и у других промысловых людей, например, у портных, была своя промысловая территория и свои маршруты по ней. У образовницы Марии Пантелеевой из арзамасского с. Абрамова такая территория включала 15 сел из Арзамасского района (Забелино, Туманово, Красное, Выездное, Водоватово, Марьевка, Каменка, Хватовка и др., в другой стороне – Мерлино, Водоватово, Туманово, Замятино, Пятницы), сам г. Арзамас, некоторые села и деревни из Ардатовского и Кулебакского районов.

Сами образовники иконы не освящали, это делали потому уже покупатели, относя купленные образа к священнику (если таковой был), или обходились молитвой и умением знающего человека, который проводил обряды на селе в отсутствие в советское время церкви. Далеко не для всех мастеров их ремесло было религиозным или благочестивым занятием, требующим какого-то ритуального поведения. Молитву перед работой творили далеко не все, а одна из мастериц любила петь во время изготовления иконы различные, в том числе скабрзные песни.

[А когда начинали делать или в процессе изготовления какие-то молитвы мастера говорили?] До сих пор, это скажешь «Господи, благослови!», перекрестишься, да.

А так вот специально ничего не было [ПАА].

Ниже мы подробнее расскажем об образовницах из двух сел – кулебакской Шилокши и ардатовской Липовки. В одном случае сплелись воедино реалии советского богоборческого времени, христианские легенды, местные святыни, иконный промысел и монастырская

религиозность. В другом случае в ритуальных артефактах оказались устойчивыми «культурные осколки» – визуальное наследие мордвы-эрзи в материальной культуре жителей нижегородского юга.

Здесь мы сменим нашу исследовательскую оптику, так «укрупнив масштаб», чтобы перед нами предстала деятельность нескольких мастериц-образовниц в контексте их родного села, судьбы, религиозных практик и отношений с другими местными жителями. Сделаем мы это, представив рассказы-мемораты об этих мастерицах и о прошлом тех сел, в которых они жили. Вместе с нами и, местами, вместо нас, таким образом будут говорить наши собеседники, нам кажется важным сделать это в конце нашей работы – так мы объединим наш исследовательский анализ с голосами носителей традиционных знаний и/или воспоминаний о них. Этот прием и голоса наших информантов важны для нас, поскольку мы разделяем известную концептуальную установку: антропологическое или качественное социологическое исследование – это диалог, совместное знание, происходящее из разговора между антропологом и респондентом, а не монолог исследователя, ограничивающийся его «теоретизированием о традиции». Обогатить наш текст нарративами памяти наших собеседников – способ избежать такой подмены.

3.3.1. Образовники с. Шилокша

Весной 2022 г. в селе Шилокша Ардатовского района мы собрали важный материал по народной православной традиции, которая существовала здесь в советское время, и в поддержании / развитии которой не последнюю роль сыграли монахини. С этой традицией оказался неразрывно связан мир монастырской религиозности, благодаря чему в советское время в Шилокше сложилась локальная певческая манера, а также местная самобытная разновидность фолежных икон-киоток, отличающаяся от фолежек соседних сел (Ломовки, Тёплова и Гремячева).

Монастырь и село

Скажем вначале несколько слов о Шилокше. Село это известно с 1552 г.: оно упоминается в летописных источниках, повествующих о походе войска Ивана Грозного на Казань. Расположено оно на старином почтовом тракте Муром–Арзамас, проходящем по левому берегу реки Тёши, при впадении в нее речки Шилокша. С 2017 г. Шилокша входит в состав Тёпловского сельсовета. Восточнее по этой дороге стоят села Ломовка и Тёплова, а также пгт Гремячево, уже обследованные нами в ходе нескольких экспедиций с 2005 по 2022 гг. На 1 января 2022 г., согласно статистической сводке сельсовета, в Шилокше проживало 1090 чел. Наиболее старые фамилии в селе – Фроловы, Лялины, Мочаловы, Коротковы, Бобковы,

Халеевы. В фольклоризированных нарративах шилокшан их предками называются русские переселенцы из Ардатовского уезда и других мест, сосланные сюда, на новые земли среди лесов, «за буйный нрав» – драки, воровство и различные мелкие преступления. Живя при тракте, некоторые из них продолжали разбойничать.

Я свою мать спрашивала: «Ма! Откуда мы родом?» Тут отовсюду наше село собратое: кто-то где-то чего-то набедокурил, кто-то дрался, кто-то воровал – как ссыльные, здесь была самая плохая земля. Это вот Ломовка, Тёплого – они все раньше, мы – самые последние. И я говорю: «Ма! А мы откуда?» Она говорит: «Из Пузы!» <...> Тогда он был и Ардатовский, и Арзамасский, и всякий. Теперь это Суворово Дивеевского района. Оказывается, мы оттуда родом. Я-то родом-то Голубева, но мне отец мой всегда говорил, что мы Фокины. И это ещё мои родственницы, две троюродных сестры, тоже об этом знали. Многие не знали, а они знали, им тоже их отцы об этом говорили. А какой-то кто-то из родственников любил голубей – мы стали Голубевы, вот. Мне даже интересно было в эту Пузу доехать и поискать – может, там сродственники есть? Я потом вышла замуж к Мочаловым, я Мочалова стала, говорили: «Мочаловщина – драчёвщина!» Это вот за драки, вот это я слышала. Это там где-то они дрались, и за это их выселили. Вот, а кто-то воровал, подвораывал где-то, и вот сюда, здесь открывали это, поближе к Кулебакам чтобы [МЛН].

Другой «придорожный специалитет» Шилокши – постоянные дворы (держали Бобковы, Савины, Курловы, Мочаловы и Громовы). В XIX в. их было больше, чем в соседних селах: действовало как минимум три больших постоянных двора (основные) и еще один большой – для пересыльных.

Среди предков части шилокшанских родов также может быть обрусевшая местная мордва-эрзя, о чем нам сообщали некоторые жители села и краеведы, исследовавшие антропонимы и микротопонимы этих земель. Автор первого нижегородского словаря географ Л.Л. Трубе связывал название села и речки с мордовским словом *шалнокшиномс* – ‘шуметь, волноваться’; нижегородский фольклорист Н.В. Морохин производил название Шилокша от мордовского же *шольнемс* – ‘шуметь, журчать, бурлить’, а кулебакский краевед В.Ф. Чернов считает, что Шилокша означает ‘речка Шилока’²⁴.

Известно, что еще несколько десятилетий назад старые люди в Шилокше цокали, произнося «ц» вместо «ч» (*девцонки, цай, цасовня* и т.п.), в таком цоканье исследователям

²⁴См. о местном мордовском культурном и лингвистическом субстрате: [Морохин 2007: 97, 220; Трубе 1962: 115–116; Чернов 2017: 15, 18, 39–43].

[Бахилина 1957; Морохин 2007: 117; Строганова 1957] и некоторым нашим собеседникам [КМА; МЛН] видится отголосок финно-угорского или, конкретнее, мордовского прошлого.

Если в местном локальном тексте Шилокша прежних времен предстает как «ссылное село», то жители соседней Ломовки его подчас характеризуют как богомольное и строго соблюдающее религиозные обычаи.

Шилокша – более набожное село, как я считаю. У вас если пост, то это был пост, никто на танцы не пойдёт. А у нас могли пойти, да, было вот такое вот. Вот в моё время, уж в [19]80-е годы [КМА].

Как и соседние Ломовка, Тёплого, Гремячево, Шилокша тесно связана с Кутузовской монастырем: к его святыням (Иванушкин прудок, Серафимов камушек и др.) шилокшане ходили через лес все советское время молиться о дожде, а его монахини доживали здесь свой век, уже в миру, в маленьких избушках-кельях. Монастырь не функционировал, и местные жители называли между собой его бывшие земли и окрестные природные святыни просто, по находящейся здесь деревне, Кутузовкой:

Я вот помню это: на Кутузовку тоже о дожде-то ходили молились. Он там даже не действующий вот был, а всё равно туда ходили [КАП].

Одни монахини пришли сюда после лагерных сроков, других в Шилокшу привезли сразу после закрытия монастыря в 1930 г. Будучи выходцами из Шилокши, они были спасены от репрессий председателем колхоза, коммунистом Василием Алексеевичем Фроловым, родственником одной из монахинь. Шилокшане рассказывают и о том, как он спасал односельчан.

Наши были односельчане, они жили монахинями на Кутузовском монастыре. И когда Кутузовский монастырь был разрушен, председатель решил забрать своих. Наверное, сразу забрал. А куда они пойдут-то, раз их расформировали-то? [МВА]. [МЛН:] Вы знаете, вот отовсюду сослали во время. В Ломовке много сослали, в Тёплове много, в Гремячево, а у нас в Шилокше – единственная деревня осталась – никто никого не сослал. Хотя такие же богатые-то, как говорится, и там не богатых-то сослали, а так, чуть-чуть были получше жили. [ККМ:] Ну, таких, как Висковы, Бобковы – тоже таких сослали. [МЛН:] Можно было. Но у нас был очень хороший председатель, Фролов Василий Алексеевич. Он очень был хороший председатель, и он постарался всех скрыть. Он приходил и показывал: «А какое здесь богатство?» [ККМ:] Он приводил в те дома, которые, ну, нищета там: было там лавка и стол. Говорили: «Вы чё? Вы нас куда привели?» А он говорит: «А у нас все так живут!» И опять вёл в такие же дома. Откуда-то присылали каких-то уполномоченных, вот Юдин был. [МЛН:] Это ломовский!

[ККМ:] Нет, он в Кулебаках жил. [МЛН:] Ну, да, но он ломовский, он пешим в Ломовку к себе ходил, в милиции работал.

Жители Шилокши более всего помнят монахинь Ольгу (Фролову), Анюту, Иннокентию (Ульяну Савину) и Иларию (Оришу/Аришу/Иришу Савину): они до сих пор являются персонажами семейных историй, в которых родня зовет их мирскими, а не монашескими именами.

Ну, они долго жили. [Вы помните их?] Я всех трёх помню! В чёрном ходили, да. Мать моя придёт, скажет: «Иди, Анюта с Оришей велели тебе принести газетков!» Мой отец выписывал газеты, и скажут: «Любонька пусть принесёт газеты». Я принесу газеты, они мне кусочек сахару дадут. Я к ним бегала, там у них домик был. Газеты – оклеивали вот стены маленько где-то чтобы получше как бы выглядело, ведь обоев-то не было! И вот та старенькая, она уже лежала на кровати: «Это кто пришёл? Любынька пришла?» Меня Любынькой звали. Это самая старшая, вот Ульяна, тоже мне она родственница [МЛН].

Вместе с монахинями из местных в село пришли монахини Анюта, которая была, по словам наших информантов, «из Ленинграда», и Агафья (Ганя), сирота из далекой ардатовской Канерги. Позже эта Ганя стала главным авторитетом в православном сообществе Шилокши советского времени. Из собранных меморатов следует, что, вероятно, во многом благодаря именно ей сформировалась местная традиция обряжения фолежных икон-киоток. Иконное ремесло Ганя принесла из монастыря.

Были Анюта, Ориша и Ольга. Эти мои, моей бабушки две сестры, а Анюта – из Ленинграда. Эти тоже были на Кутузовке. Две-то были: значит, Ульяна-то – она стала Иннокентией, а Ориша, Ириша – она стала Илларией. А вот Ганя, она почему-то так Ганей и осталась, Агафья, у неё почему-то имя не изменённое, я не знаю. Бабушка моя по матери, это вот две её сестра, она Агриппина Ивановна Бобкова была. Она вышла замуж и очень даже рано, она тринадцать детей родила, моя бабушка, а эти вот были, Ориша и Иллария. <...> Ульяна и Ориша, а Анюта ещё была – из Ленинграда. Она из Ленинграда попала на Кутузовку, а они уж её взяли. Как вот Ольга Ганю взяла, а эти две Анюту взяли. Ольга тоже была монахиня из местных, я только слышала про неё, я знала, что была Ольга [МЛН]. Монахини Ольга и Ариша – они здесь, они местные. Вот Ольга, значит, Фролова, Вассы она была сестра. А Ариша – это моей прабабки сестра. Вот был Кутузовский монастырь, вот они оттуда, потом их сюда вот. Наш председатель, вот он, когда их там разгоняли, этот Кутузовский монастырь, им построили вот домик – Ганя, Ариша, вот, наверное, Ольга здесь жили [ККМ].

В некоторых меморатах роль председателя в спасении инокинь не упоминается: монахини бегут из закрытого монастыря сами и устраиваются в Шилокше при помощи родственников.

Ганя – она, мне кажется, она ардатовского роду. И она попала на Кутузовку, она сирота была. И вот когда стали эту Кутузовку разгонять, а там была вот Ольга, эта наша Фролова, деревенская Ольга, и они вот убежали сюда, в Шилокшу. И вот Ольге родственники выстроили домушку, и они так с ней жили, потом Ольга очень рано умерла, а Ганя так в этой домушке и доживала она у нас. И вот, как говорится, как церковь содержала, к ней ходили – службы отводили, вот, пока было всё запрещено [МЛН].

В нарративах шилокшан сохранилась память о трудной судьбе и лишениях некоторых из этих подвижниц в советское время.

А Анюта, Анюта, она тоже отколь-то оттоль, вот с того краю. Была ещё Анюта, вот и ей забыла фамилию-та, она сидела в лагерях долго. И когда захворала, а была такая висо-ока, вот крепка женщина-та, была здесь на Кутузовке – звонит звонарём. А, говорит, вот же морозы, говорит, пошлют, а ведь ни штаны, ницаво, сарафан туды завернётся, кругом снег, лёд, замерзали – звонила! А она ведь никуды, и её, значит, отправили далёко, где-то была на севере в этом. А далёко, а не знаю где. Она говорила, но уж забыла я. Вот. И она заболела, очень сильно заболела. Она заболела, там же не лечили, ницаво, в лагерях-ти. И её оставили: «Беги домой!» Вроде: «Отпускают тебя!» Знают, что она, несколько километров до жилья-то, нету, зима! А она больная, умрёт. Не умерла. [Это она после лагеря сюда пришла?] Да. <...> Она, не знаю я, откуда родом-ти, она не знаю, но отколь-то вот тоже из-под Ардатова, там какие-то деревни. А звонила в Кутузовке и так уж, как говорится, инокиней была, пострижена, всё. И, хватъ, вот она пришла и тоже была очень хорошая память была. А доживала она уже у нас здесь, не на своей родине. Да, она так умерла уж у нас вот-та [ДАА].

На шилокшанском кладбище можно обнаружить могилы и других кутузовских монахинь, но современные жители Шилокши уже ничего о них не помнят. Все они сыграли важную роль в религиозной жизни села: после закрытия в 1933 г. шилокшанского храма и расстрела священника о. Николая Цветкова они, вплоть до 1990-х гг., становятся главными исполнителями обрядов и трансляторами православной традиции в сельском сообществе.

В усеченном, словно бы свернутом виде монастырская традиция оказалась перенесена в село и стала основой локальной православной традиции в советскую эпоху, формируя и

поддерживая религиозный ландшафт в Шилокше и ее окрестностях²⁵. Монахини организовывали крестные ходы (на Пасху вокруг села, на Радоницу вокруг кладбища, во время летней засухи на местные родники и пр.), в нескольких домах посменно проводили службы и ночные бдения (на Рождество, на Пасху или, например, с чтением Апокалипсиса), исполняли похоронные, поминальные, крестильные и прочие обряды.

А на домах мы молились: умрёт один, кто там покойник, и вот уж в этом доме сорок дней служат, пока ему сорок дней. А там, если уж, например, летом-ти – вот на могилке служили. А зимой-ти так: вот кто добрые люди позовут – у них молились, вот так [ДАА].

Монашки, да, и вот к ним всё время – вот к Гане ходили в избушку молиться какие-то женщины, ну, маленький же домик-та. И вот к нашим, вот к этим тоже. Вот моя свекровь лично, она ходила и Оксанку водила маленькую туда, да: вот они там в субботу вечером помолются и в воскресенье, всё. Отпеть покойнику придут, попоют – их покормят потом, вот. Продолжалось это всё время. Бабушкины сёстры две [МЛН].

Если говорить, как служили в советское время, то службы происходили таким образом: если в каком-то доме умирал человек, то в этом доме принимали верующих сорок дней. И службы в этом доме шли сорок дней. Скорее всего, по праздничным дням и по выходным, ну, то есть обычные церковные службы. [А почему это оказывалось так связанным с покойниками?] Ну, вот, церкви-то у нас не было. А служить, вообще, запрещали. И поэтому вот приходилось выискивать где-то место для проведения служб. Потом в другом доме умирал человек, допустим, и шли туда. Если, допустим, не было покойников, то служили в двух домах. Сначала служили вот в доме, где жил Иван Васильевич Висков, там жил его прадед, потом отец его жил, вот, и достался в наследство ему этот дом. Вот, в этом доме служили долгое время. И ещё один дом – это дом бабы Насти Холеевой. [А почему именно в этих домах?] Ну, я не знаю как. Наверное, просто кто разрешал, я так думаю. Кто разрешал и кто не боялся советскую власть, идти ей наперекор. Вот такие, наверное, люди набожные были и поэтому не боялись [МВА].

Близость монастыря вовлекала в монастырскую религиозность не только взрослых, но и детей, проникая даже в их игры.

²⁵О значении монастырской традиции в сельских религиозных практиках советского времени см., например: [Кириченко 2006: 3–25; Шеваренкова 2021: 116–141].

Ребятишками-ти играли. Вот как мы играли? Она [монахиня Ганя] от нас рядом была. Я, конечно, много от неё вот наслышалась и знаю цё. Она говорит это: даже одну один раз, говорит, одну постригли. Ребятишками играли и начали: то хоронили, там Шепенку зарывают, поют, то чё. Взались одну постригать. Постригли, а потом, говорит, её сколько времени, сколь годов караулили – она же пострижена! Оне молитви-ти все такие читали! Только, как говорится, там дед с батюшкой не помазали цево. А уже нельзя её пустить-то в это! Вот и хоронили всю жизнь, как бы она куды не цево тут. Она же пострижена, она не знат. [А кто постриг-то?] Ну, вот эти, ребятишки. Сама маленькая была, и та маленькая, играли! В игре постригли, а читали молитвы все, которые уже все на постриг. [Это действует, даже если ребятишки прочтут?] Да-да-да. Действует. Они же и пели, они поют. [А хранили потом от мальчишек?] Ну, вообще-то как бы она, например, куды бы не уехала или цево-то исщё. Ведь эти, другие вырастают и тут же уходят – не хочется в монастыре-ти. А её уж хоронят и никуды не пускают [ДАА].

Мемораты советского времени также повествуют о значимости религиозных обрядов для местных детей.

[В советское время это не запрещалось ?] [КАП:] Да запрещалось! [МВА:] Как не запрещалось? [КАП:] Как и везде. [МВА:] Ещё как запрещалось! Но кто слушал-то? Кто слушал-то?! [КАП:] Украдкой всё равно ходили. [МВА:] Мы ходили, я вот тачкой [показывает рост меньше метра] человек был, меня кока соберёт – ночью пошли молиться к кому-то на дом. [А как запрещали? В школе ругали вас потом?] Оу, в школе-то обязательно ругали! Сходишь, вона, допустим, на Пасху или на Рождество ночью на службу, а утром приходишь в школу — и пошли чесать! Я уж не помню, что точно говорили. Ну, что это мракобесие, что это не правда, что это не так, не надо это. [КАП:] Вся вера отвергалась.

Многие религиозные практики выстраивались вокруг пяти местных источников, среди которых наиболее почитали три: лесной родник *Кресты*, источник *Часовенка* с колодцем и часовней посреди села и *Козлов (Серафимовский) колодец* на левом берегу Тёши в километре от Шилокши.

Вот знаете, я сама не ходила, я всё же – у меня отец был коммунист, а мать-то молчала, не связывалась. А вот я знаю людей, которые с Ганей. Ганя на Кутузовку даже, она ходила в Ломовку и [через неё] в Кутузовку, а через, у нас есть 46-й, 60-й, тропка была, и эти девчонки с ней ходили. Вот, рядом живущие. Они мне ровесники, помладше и ходили туда, на Кутузовку, через лес. Через квартала 60-й,

46-й была тропка напрямую – она поближе, чтобы в Ломовку не идти. [Монастырь был закрыт. Куда они ходили?] Они тоже, наверное, в украдку как-то. Может быть, на камушек, ну, я думаю, да, помолиться [МЛН].

На Крестах о дождичке молились. Мы вот в прошлый год ходили: летом дождя-то не было – ходили. В четыре часа встали и пошли, вот на Серафимовский, у Тёши. [А что там пели?] Ну, мы чё умели, то и пели, акафисты читали. Мы это просто с села собрались, не ахти кто [КАП].

Эти источники, как и два других лесных родника (*У поля* и *Под берёзкой*), появившихся не так давно, оказываются связанными между собой не только общими религиозными практиками шилокшан, но и «серафимовой мифологией», в распространении которой не последнюю роль сыграли кутузовские монахини. Вообще, Кутузовский монастырь²⁶, возобновленный в 1992 г. как Кутузовский скит Серафимо-Дивеевского монастыря, можно с полной уверенностью отнести к «созвездию» серафимовых ландшафтных святынь: по местным поверьям здесь проходили пути странствий преп. Серафима Саровского, этим объясняют происхождение окрестных лесных родников и Серафимова камушка, валуна, лежащего в паре километров от монастыря посреди леса. Соответственно, и шилокшанские родники попадают в круг серафимовых святынь.

По некоторым поверьям видели батюшку Серафима. [Здесь же, на Крестах?] Да, и не только здесь, а вот в тех местах, где есть родники, фигурку батюшки Серафима наблюдали, в лесу. [А как он связан с родниками, он их как-то открывал?] Я где-то слышала, что, вот, как бы палочкой показывал. Посохом показывал своим. <...> Вот я помню, кто-то рассказывал, что вот именно как бы он показывал, что вода будет в тех местах, где стучал палочкой. Вот именно как раз у нас их четыре получается. Ой, не четыре, а пять! Ну, вот тот Серафимовский, который чуть подальше. Чуть подальше ещё один у Тёши. Четвёртый – там, где с правой стороны, когда в Ломовку едешь – это «У поля» у нас называется. И ещё один – он находится прямо за селом, чуть в стороне, в лесу. Ну, там прямо за домами, рядышком. [Тоже там, говорят, что палочкой стучал?] Да, да. Иконы приносят, с батюшкой Серафимом. Вот я поэтому и говорю, что батюшку Серафима как бы вроде видели. Ну, и вот – батюшка Серафим [показывает на икону у родника], ну, он местнопочитаемый, рядом с нами [МВА].

²⁶Лесными дорогами, напрямки от Шилокши до Кутузовки, по местным представлениям, не так далеко, не более полутора часов хода.

[А куда во время засухи ходили, на какие родники?] Вот у нас взади исшо тама. Всё пригодах, вот у меня баушка-ти, рассказывали: как будто вроде Серафим Саровской шёл это там, в Муром штоль, куды ли, через нас и попить захотел [ДАА].

Шилокша связана с монастырем не только серафимовыми святынями и монахинями, но и юродивыми, старцами и отшельниками, ходившими даже в советское время между монастырем и селом и/или проживавшими в лесных кельях. Некоторые из таких подвижников становились довольно известными – это прежде всего Иван Терентьевич Яшин (1835–1893), почитаемый в Тёплове, Ломовке и Кутузовке, и Яков Данилович Купцов (1837–1940), почитаемый в Гремячеве и Туркушах. Как и в случае с Серафимом Саровским, вокруг них складывались своеобразные комплексы сельских, монастырских и лесных святынь (родники, деревья, камни, могилки, прудики), описанию которых и связанных с ними нарративов и практик посвящено несколько наших статей [Доронин 2009, 2022а; 2023; Доронин, Завьялова 2022, 2022а; Доронин, Эль-Факи 2023].

Шилокша здесь не стала исключением, хотя и имеет свою специфику: в селе нет местночтимых святых, широко известных исцелениями, юродством и прозорливостью, но на роднике Кресты, по рассказам шилокшан, жили старцы. Откуда они пришли и кем были никто уже не помнит, и видели их только мельком. Некоторые нарративы об этих персонажах напоминают рассказы о чудесных явлениях Серафима. Сам факт их проживания словно бы передал этому месту святость и благодать:

У нас были Кресты в лесу, там жили... Вот у меня мать покойная, она видела старца. Она грибы собирала и, говорит, так вот одетый как старец в общем. И я, говорит, расстерялась и думаю: «Цёво, цёво это?» Согнулась, вроде как грибы тут всё это, а разогнулась – уж его нету! Какой-то был старец. А оказывается, наверное, не старец, а старцы были там, потому что там было три креста. [Их там похоронили?] А их так и не видали, не знали, цёво тут. Вот Ганя-то, она так и говорила, она всё к нам чай пить ходила. И мать ей и рассказывала, говорила: «Хрестная Ганя! Вот и...» Вот она и говорит: могут они, говорит, ведь они как жили? Они жили же тайной. Говорит, даже может так вот ты, например: подумаешь, сосёночка там вот такая, сухая, а он её подымает, влезет, у него там лаз, и там йих было вот так, может, как келья [ДАА].

Сакральный и ритуальный статус этого источника очень высок: несмотря на большую, чем у других родников, удаленность и трудную песчаную дорогу через лес, шилокшане до сих пор стремятся на Кресты. Здесь, по мнению наших собеседников, исцеляются бесноватые и происходят чудесные события:

Вот в каком году-то горело? Подожди, в [19]72-м, наверное, пожар-то был. Так там... А она, этот родничок, среди, ну, в лесу был, как-то вот так. И, представьте себе, сейчас уж всё заросло, а в ту пору, вот мы все уже ездили, так там всё обгорело кругом, а где родничок — ни берёзы, ни трава, полотенцы висели, иконки висели, где там родничок этот — это всё осталось вот! И тут сгорела, и тут сгорела, всё кругом, а этот круг остался! [ДАА].

Легендарные нарративы о почитаемом месте, которое защищено благодатью от огня, актуализируются среди местных жителей при крупных лесных пожарах. В Шилокше нам рассказывали о таком чуде на Крестах, произошедшем и в 1972 и в 2010 гг. Нам удалось побывать на этом роднике в июле 2022 г. и увидеть, что лес у родника действительно сохранился, хотя буквально в нескольких десятках метров от него открывается обширная гарь, уже покрывшаяся молодым подростом.

Там всегда почему-то стоял крест. Но это, наверное, было издревле, когда ещё кто-то такие были старцы, наверное, какие-нибудь жили, это надо постарше людей спрашивать. Но на этом роднике бесноватые, они там не выдерживают. И когда был пожар у нас, [20]10-й год — горело всё вокруг, а вот около этого колодца ничего не сгорело около этого родника, остались деревья зелёные [КАП]. [МЛН:] Когда в [20]10-м году был пожар, и что удивительно, вот даже приезжали и фотографировали все, пожар-то как прошёл? [ККМ:] Кругом. [МЛН:] Вот до сюда прошёл и вот до сюда, а тропка осталась! Это было чудо! Это чудо было. [ККМ:] А мы спускались, и, вот, там всё же, ну, обожжённая была трава, а вот... [МЛН:] ...полотенчики и иконки все висели! [ККМ:] Трава была не обожжённая, в виде креста вот так, вокруг родника, вот это я помню, видела лично. [МЛН:] И вот тропка, и мы по тропке, зелёнькая, главное дело!

Благодаря монахиням Кутузовского монастыря в Шилокше существовала тесная связь между монастырским и сельским религиозными мирами — как до революции, так и в советское время, когда монахини вынуждено жили в маленьких избушках-кельях, которые строились их родственниками на селе. В кулебакских селах до сих пор ходят нарративы о связи монахинь, вышедших из среды местных жителей, с месточтимыми подвижниками. Такие истории попадают в устную традицию из опубликованных в начале XX в. устных же свидетельств — мы имеем дело с явлением вторичной фольклоризации. Так, в семейной памяти шилокшан до сих пор транслируются нарративы, которым больше 120 лет.

Вот, знаете, мне один человек давал книжечку, вот брошюрку вот такую вот, 1918-го года. И как раз столетие было, мне дали её почитать, и в этой книжечке описывается, что они с подружкой шли, бежали, а какой-то тёпловский что ль был,

не Яшенька ли ? Нет, Вáнюшка, Иоанн Яшин, и вот он где-то их встретил и говорит: «А вон монашки идут!» – «А какие мы монашки? Куда мы, куда нам?» – они, там, были подростками. И потом вот они обе с этой Таразановой, девушкой, вот они двоюродные сёстры между себя были, и они попали вот на Кутузовку, стали монашками. Это сёстры моей бабушки: одна из них была двоюродная, которая постарше, одна долго у нас прожила, а вторая родная. Она была года с 1870-го, а Иоанн Яшин умер, наверное, году в 1898-м. Моя бабушка, она самая последняя, она с 1895-го года была, а эти были старше! [МЛН]

Именно благодаря монахиням в Шилокше в советские годы сложилась местная традиция создания и украшения икон-киоток.

Мастера-образовники из пгт. Гремячево создали основной художественный тип фолежной иконы в этой местности и изготовили большинство киоток для окрестных сел. В целом шилокшанские фолежки похожи на общий, доминирующий в гремяченской традиции тип: иконка в киоте окружена рукодельными цветами и четырьмя боковинами, сделанными из монохромной серебристой фольги. Боковины достаточно широкие (7–8 см.), покрыты сотообразным или пупырчатым орнаментом и на всем своем протяжении выгнуты, образуя внутреннюю рамку икон.

[А фольгу где мастерицы брали?] Какую фольгу? Это вот, лента? Ну, вот, тоже цай, пачки продавали, в пачке цая вот такие бумажки были. [Это нужно было самим им принести или у них было?] Да, кто у них, а кто даст. А у нас коли цай кончается – мы дадим. Куды их выбрасывать? <...> Ну, это вот цай продавали – золотые, вот... золото. Вот цай продавали коробки, мы распаковывали цай, у кого был, и давали вот эти бумажки – они выделявали [ВАА].

Однако здесь возникает много отличий. В центр каждой боковины шилокшанские мастера нередко наносили крупный (одинарный или двойной) рисунок, отпечатывая на фольге доньшко или боковой узор хрустальной рюмки. По четырем углам киота поверх стыков фолежных боковин они накладывали и закрепляли (сапожными гвоздиками или клеем) фолежные же уголки – треугольные или квадратные, тисненные крупным орнаментом. Если в манере гремячевских мастеров самые распространенные образы орнамента уголков – яблочки с листочками, то на уголках шилокшанских икон доминирует тот же круглый или яйцевидный узор, отпечатанный хрустальной рюмкой.

Но самая яркая отличительная черта шилокшанских фолежек – это крупные (4–6 см. в диаметре), выполненные из лыка и, реже, бумаги, рукодельные цветы. В отличие от гремячевских икон, все цветы здесь примерно одного размера и закреплены на иконе так упорядоченно и плотно друг к другу, что производят впечатление сплошной прямоугольной

рамки – венка / веночка. Цветы напоминают тугие розы с лепестками коричневого цвета натурального мочала (вероятно, ранее многие из них были окрашены, но вылиняли со временем). Некоторым из «лыковых роз» вставлены фольговые сердцевинки. Внизу, под прямоугольным венком, закреплена цветная бумага, которая окаймляет иконку и визуально отделяет ее от цветов.

А вот, вот идёт кругом . [Показывает на цветы вокруг образа .] Вот, кругом эти венки. [Вокруг образа , да?] Да. Вот, цветочками прямо . А тут – вот кругом уделано. <...> Ну, эта из мочала вон вяночки делали , вон кругом вяночки уделывают, это из мочала.. [А как-то их красили?] Красили, красили, наделают, нарезают вот такие, их и в краску купнут, вот и... [ВАА].

[А до того цветы тоже были беленькие или просто поблекли?] Нет, не беленькие, были голубенькие. А там ещё зелёный. Это, наверно, он и есть. Прямо у них были темно-голубой, синий. А там ещё зелёный цвет есть [ЛНП].

О местных мастерах нам удалось узнать не сразу. Популярность икон-киоток гремячевских образников (Пашеньки Дияновой, Алексадра Пантелеева, «слепых» – Марии и Василия Жоховых) оказалась столь значительной, что во всех окрестных селах нам сообщали примерно одно и то же (см. Приложение, ил. 39): «В советское время за иконами ездили в Гремячево». Шилокша не была исключением: первые опрошенные нами местные жители говорили о гремячевском происхождении их икон. Однако спустя несколько минут разговора они вспоминали, что и в их селе были свои мастерицы. Так мы впервые услышали о Надежде Яковлевне Моденовой и кутузовской монахини Гане (урожденной Агафье Степановне Калёновой).

[Были ли в Шилокше люди, которые обряжали иконы?] В Гремячево мы возили. Наши большинство возили в Гремячево, и мы покупали иконы – ездили в Гремячево. [А у кого там?] А я не знаю. Ещё у нас Надёнка Маркина была такая. Вот к ней носили, она некоторые иконы тоже вот этим украшала [МЛН].

[А украшали ли у вас в Шилокше иконы в киотах фольгой и цветочками?] [ВАА:] Нет, нет, у нас нет. Там вот, в Гремячеве, там были люди, уделывали вот. Вот, гремячинские, наверно, уделывали, вот [А кто такая Надёнка была, расскажите?] Надёнка? Да это... может, Маркина? [Да.] Вот, она делала. Ну, она была девушка... [ГВВ:] Она живая у нас? [ВАА:] Нет, её нет... Все померли. [А почему только Надёнка у вас делала такие иконки?] Да што это!? Испо одна делала матушка, она тоже померла. Тётя Ганя была живая, делала там всё иконы-ти вот. [Указывает рукой на угол с фолезными иконами.] Ну, их нет в живых.

[У кого старались больше заказывать? У Надёнки, в Гремячеве или у матушки Агафьи?] Мы не старались, а где придется, то и заказывали. [Кто лучше делал?] Иконы все хорошие, все иконы хорошие. [Отличались иконы, которые делала Надёнка и матушка Агафья?] Ну, вот уборкой тока. Вот гремячи вроде полоче убирали, а эта вроде маменька не так. Все по-разному, у всех руки разные <...> Ну, она вроде неученой была, а гремяченские поученей, помоложе были. А она совсем... <...> Да, ну, вот кто какие цветочки уделает: у кого нарядненькие, у кого зелёненьки, вот такие, была разница. Вот [указывает рукой на икону], гремяченские нам икону сделали, у нас разница с ними. [А в чём здесь разница?] Они гоже убирали больно, видишь, у них и цветочки всякие, и праздно ведь убирают, знахари-ти. [Знахари их называли?] Да, для этого и жили, что убирали, вот, гремячевичи. Они – один слепой был, а одна матушка с ним была. [А почему знахари? Они лечили что ли?] Неа. Они знали, что икону надо убрать, все сделать. Они понимали, убирали, иконы они понимали [ВАА].

При дальнейших расспросах выяснилось, что убранством икон в селе занималась еще одна женщина – Вера Михайловна Жукова (Вискова). Начало же местной (микро)традиции советской фолежной иконы восходит к Ганюшке (как любовно называли монахиню шилокшане): именно она принесла это ремесло из Кутузовского монастыря, где, как нам удалось узнать, она украшала иконы вплоть до разорения обители в 1930 г. От Гани это умение, как, видимо, и ее инструменты, переняла Надёнка, научившая своему ремеслу Веру Вискову.

Оказалось, что не только фолежные иконы, но и сам этот промысел имел в Шилокше особенность: он был делом глубоко воцерковленных набожных женщин, тесно связанных с монастырской традицией. Монахиня Агафья (см. Приложение, ил. 38) словно бы вырастила себе два поколения преемниц, для которых убранство фолежных образов было прежде всего формой благочестивого действия и служения Богу, а не личным бизнесом и способом заработка, как это бывало среди кустарей-образовников других локальных традиций советской иконы. Рассмотрим все три поколения шилокшанских мастериц.

Агафья Степановна Калёнова (Ганя)

В 1930 г., спасая от преследований кутузовских монахинь, председатель колхоза привез из монастыря, среди прочих, инокиню Агафью Степановну Калёнову (*Ганюшку / бабушку Ганю / хрестную*). Ей было суждено стать самым значимым в советское время православным подвижником и духовным авторитетом в Шилокше.

[Скажите, а вот вы говорите, что иконы делали две какие-то женщины. Расскажите про них, пожалуйста.] Ну, вот они... Агафья была, только я её по

батюшки не знаю, кто была. Она была матушка с Кутузовки, у нас прижилась. Жила, жила, Агафья, Агафья. Её и матушкой звали. <...> Была Кутузовка, там был монастырь, когда они разорились всё, она к нам приехала. А у ней с Ростов... я не знаю, я не знаю. Она не наша была, Агафья-то [ЛНП].

[А как монахинь звали, которые из Шилокши родом?] А, местные-ти? Тут одна-то была Иллария, другая – Иннокентия, и вот с ними она [Ганя] пришла [ДАА].

[А как матушку звали?] Агафья. [А где она жила? В Шилокше тоже?] Да-а! У нас в Кутузовке была в монастыре, приехала к нам. [Когда их разогнали?] Да, разогнали Кутузовку, она у нас жила в деревне, в избушке. И, вот, всем делала иконы... И служила она у нас – по домам ходила. Она была у нас за бабушку [ВАА].

О жизни Агафьи шилокшанцы знают немного: считается, что была она сиротой, из какого-то ардатовского рода, из с. Канерги. Согласно рассказам других местных жителей, её родиной было с. Дубовка, расположенное посреди лесов в 14 км к западу от р.п. Ардатова. В монастырь она попала девяти лет отроду, имя её при постриге не изменилось. Сколько ей было лет, когда она умерла в 1990 г., никто точно не знает. Похоронена она, как и другие монахини, жившие в Шилокше, на местном кладбище.

[МВА:] Мы её очень-то не знаем сильно, но знаем, что она к нам приехала, вернее, её привёз наш председатель. И он привёз их несколько монахинь, когда Кутузовский монастырь был разрушен, и он их – жалеючи. Там наши были...

[КАП:] Родственники они кому-то здесь. [МВА:] Ну, Агафья Степановна-то, она не родственница. <...> И вот вместе с ними-то вот уже Агафья Степановна, Калёнова она, к нам приехала жить.

[Сколько лет-то Агафье было?] О-о-о, не знаю. Я тоже не знаю. Ну, померла-то ей было восемьдесят-то. Больше, наверно [ЛНП].

Проживя большую часть своей жизни в Шилокше, Ганя оказалась глубоко интегрированной в местное сообщество: будучи чужой, пришлой, она приходилась всем близким человеком, духовной наставницей, почти родней – крестной многих детей.

Пели много. Много. Ганя, она много знала – она с девяти лет в эти, в монастыря-ти её мать привела, ей было девять лет. Калёнова Агафья, была монашенка. [Она местная?] Нет-нет, она из Канерги. Все звали её в селе у нас хрёстной. Потому что тогда гоняли их, монашенка-ти, а у нас здешних было две, ну, инокини там. И они сюды уж, когда, говорится, сгонять их стали, они сюды и её захватили сюда [ДАА].

[А с монахинями Кутузовского монастыря ваша семья была как-то связана, вот которые жили здесь?] [МВА:] Агафья Степановна, да? [КАП:] Ну, вот постольку-поскольку знали их и друг к дружке ходили. И она приходила в гости, и мы к ней приходили. [МВА:] Ну, да, так тесно-то, так тесно не общались, конечно. Ну, как, вот, допустим? [КАП:] Она, наверное, для всех была «бабушка Ганя». [МВА:] Да, да. «Крёстная Ганя» даже её звали.

И вот так все у нас, она всех... Давеча крестить-то не давали, а она всех у нас крестила сама, только ж потом как-нито батюшка приедет украдоцкой, дадут молитву – так всё было у нас всё хорошо. [А как она крестила?] Ну, крестила – крестила в воде, прямо как купала, как положено. И молитвы читала всё там, какие надо [ДАА].

Значительное количество записанных нами меморатов повествуют о Гане как о главном неформальном религиозном авторитете, организаторе крестных ходов, домашних служб и молений на родниках.

[МВА:] Долгое время она у нас вместо священника была. Именно под её руководством совершались все ночные бдения. [КАП:] Ну, днём-то – не очень, не все. [МВА:] Ну, днём-то не очень-то тут жаловали службы-то. [А молениями на родниках она тоже руководила?] [КАП:] Угу, о дождичке молились. Ну, когда она живая была.

Как у нас старая пела, монашенька у нас была из Кутузовского скита, Ганя. Агафья, а мы её – Ганя да Ганя. Вот, а у ней голос был как колокольчик! Она: «Динь-динь-диинь!» – валяла. А пела чудесно! У нас хор был очень чудесный, и она оттоль [с монастыря] все эти [песнопения принесла], она-то по нотам пела! А эти уж, которые вот со мной-то были, я молоденькой к ним пристала, они все на 17, на 20 лет меня старше, и вот все померли – меня оставили одну как кукушку! Вот и она это: и у нас эти мотивы так и остался [ДАА].

Литейку, панихиду по усопшим , когда священник есть – конечно, священник служит. Если священника не было , то служили сами . Долгое время служала вот Агафья Степановна, вот Ганюшка наша [МВА].

[А службу они делали какую-то?] Как настоящая служба была. У нас и Пасхи, и все Троицы. Все справляли. [В домах или в одном доме?] То в одном были, то вот у них [указывает прямо], соседка-ти. А потом как-то, одна тоже пускала [указывает направо] много годов, наверно, много. А потом она умерла, некуда было. Они, кто помирал в селе, в этот дом пускали. Я не знаю, до сорок ли дней, до году ли. Я не помню. Кто ж тогда не пущет? Пускали все. У кого помер

покойник – и ходили к ним. Мы даже на Кутузовку ходили с Агафьей-ти, тоже молились, ходили на 46-й [квартал] [ЛНП].

Как уже было сказано, шилокшанская манера убранства фолежных икон сложилась здесь благодаря Агафье, которая принесла это умение из Кутузовского монастыря.

У меня есть про неё запись какая-то, потому что я в Арзамасском музее работал и встретил там, вот, некоторых людей из Кутузовского монастыря, и там Агафья тоже есть. Вот, про неё рассказывали, то ли она была в художественной мастерской там, то ли была начальницей какой, ну, в общем, пока не знаю [ФМЕ]. [Нам рассказывали, что раньше иконы украшали цветочками, фольгой.] Вот она украшала этими самыми, делала, да-да-да, вот это её была работа, за это ей деньги платили. [Она первая начала тут делать так?] Первая. [Она где научилась так украшать?] Ницево не знаю. Ну, наверное-ти, в этом [монастыре], раз с девяти лет её отняли. [А сколько ей за это платили?] Икона-то сколько стоит? Не знаю. Ну, какая, наверное, икона. По-разному, у ней по-разному: может-ти, кто-то заказывал вот так, кто-то – так, может-ти, какие-то разные цветы [ДАА].

В своих рассказах наши собеседники вспоминали, как работала Ганя и как родители заказывали у нее *благословения* – иконные пары (Богоматерь и Спас или Николай Угодник), необходимые для венчания жениха и невесты.

Я вот токо говорю вот, сама видала глазами. Вот это фольга. Они, значит, у них всякие были приборчики [рисует на ладони:] то стакашак, то какая-то чего-то там... Вона [указывает на угол с иконами], да да, это было – по боку какой-то рисунок, она нажимала и готово. А уголок – донышко у стакашка. Вон, в уголке кругленький видать. Вот, а я ходила и поинтересовалась, говорю: «Матушка, – Агафья-то, – как вы это все делаете?» Она при мне сделала. Вот оно как. У них рука-то была развита. [А какие ещё приборчики были у них?] А не помню. Я вот стакашки помню. <...> Ну, она сколько здесь жила, столько и делала [ЛНП].

[А когда родители приходили заказывать икону, обсуждали как-то как украсить?] Ну, мы знали, мы даже знали, какой лик. Вот, нам делали такую икону. Она берет лик и все уделала. [А долго? Сколько дней?] Да я не знаю, у них то как время, та они уже немолодые были: как время будет, так и делали [ВАА].

Особый интерес представляют мемораты, описывающие повседневную жизнь Гани – её быт, место жительства, работу, которой монахини обеспечивали себе пропитание.

[А что они делали, монахини?] А, вот, делали, ничего, я не знаю что они делали. А они питались, вот по домам служили. Большинство вот у них [указывает на ВАА] служили. Кто что отдаст – этим и кормились. Я знаю вот сама, например,

мамка меня как-то посылала. Кому-то пригодился, тащи матушкам, все носили. Вот, они этим питались [ЛНП].

[А чем она ещё занималась, работала, может быть?] Н-е-е, работать – не работала. Какое ей работать-ти? Её то туды зовут, то сюды зовут, она только и попевала. Вот. Но здорово картошку садила. [Кормили её как-то, денежку давали?] Но, как, обязательно, как же! Своим трудом – то, что она отмолилась, например, – придут, на свечку подадут. Всё и свечки горели, всё как положено, только не в церкви, как говорится, а на дому. <...> [Ей денежки давали или продукты?] Нету-нет, ницево ей не давали. Ну, вот, например, родители принёсут ей, конечно, там – где, цё, вот откуда ей? Ну, вот так вот: ну, кто-то даст вот [ДАА].

[А где она жила?] Она одна, топерь её изломали, эту избушку. Её взяли родные, она у них жила, её и скоронили [ВАА].

И она так, ей и домушку тут уж, не знаю, я вот не в курсе, кто ей выстроил маленькую домушечку. И она так и всё время в ней жила и померла уже это так у нас. [А жила на какой улице?] Вот там, на Песочнай. Там теперь выстроили на этом месте, там же которую она отказалась домушку ту, изломали её – поставил сын, сын – внуку, и так вот стоит уж сколь годов, лет, цай, пятьдесят, никто не живёт. Тёти Тони сын, это просто женщина ухаживала за ней, Антонина Васильевна [ДАА].

Итак, можно сказать, что монахиня Агафья стала ключевой фигурой в формировании своеобразной религиозной традиции Шилокши, которая включает и особую манеру пения, и собственный «стиль» фолежных икон. Она принесла ее сюда вместе с другими кутузовскими монахинями, доживавшими свой век в Шилокше, и передала преемницам из более молодого поколения шилокшанских набожных женщин. Самая известная из них – *Надёнка* (Надежда Яковлевна Маркина).

[А матушка Агафья могла еще кого-то научить так делать?] Да, могла, что она не могла? Токо бы работали. [Учила кого-то?] Учила, тока их нет в живых, а молодёшь не заставишь. [А какие инструменты для этого были у матушки Агафьи?] У них всяки были, я не знаю. Чем-то вот накапает цветочки и они прилипались [ВАА].

[Матушка Агафья и Надёнка, они советовались друг с другом, передавали ремесло?] Оне дружились. [Одна могла другой показать?] Да, да, или советуют[ся] – вот такую вот иконку, положам. Им не понравится – они другую кладут [ВАА].

Это я пела, была, даже регентом была. <...> Я вот как пристала? Мы пришли однажды, на дому служили. Вот пришли, а в сенокос, вот так, и нонче все на сенокосе. А мы – моя мать, моя подруга – три пришли, и больше никого нету. И Ганя сидит, и хозяйка дома, вот бабушка Валина тоже была. И больше никого нет: ждали, ждали, ждали. Она говорит, Ганя-то: «Ну, цево, – говорит, – нет никого, давайте пойдёмти! Хоть почитаем и всё вроде Богу послужим». Ну, пошли. И я гляжу: она читает и поёт, эх-эх, задыхатся. И я говорю: «Хрестна Ганя! Давай я почитаю?» А она меня – шлёп, шлеп! «Ай умешь? По-славянски-ти вроде-ти?» Я говорю: «Умею». Шлёп, шлёп меня! «Давай!» А уж она, я уж когда прииду ко всенощной, манит: «Иди-ка сюда!» А я высока, все меньше меня. «Иди-ка сюда!» Я взадую самом стояла. Даёт мне Шестопсалмие почитать. Почитаю и опять ухожу. Однажды говорит: «Не ходи никуда, стой тут!» Вот так меня оставила [ДАА].

Надежда Яковлевна Моденова (Надёнка)

Надежда Яковлевна Моденова (1926–2012) известна среди шилокшан под деревенским прозвищем *НадёнкаМаркина*. Она пела на клиросе и украшала фольгой и цветами иконы, переняв оба этих умения от монахини Гани. О жизни Надёнки известно, что она была из местного шилокшанского рода [ЛНП] и вела благочестивый, почти монашеский образ жизни, не выходила замуж и жила фактически как церковный служка – на благодарственные дары и подаяния селькой общины.

[А что значит «девушка она была»?] Ну она как бы... [ГВВ:] Девственница, замуж не выходила [ВАА:] Да-а! Она замуж не выходила, вот иконы делала, кормилась. Деушкой её и сдали. Дадут на хлеб, она этим и жила. [А в какие годы она жила?] Да я... кто их знает какие годы-ти? Она давно, она тоже померла [ГВВ:] Ну, может, лет десять назад, да? [ВАА:] Да боолее, этот храм-то делали — я не знаю она уже жила ли? Она да-авно!

Она не выходила замуж. [А что она была за человек?] А она очень простая была. Очень хорошая, очень добрая, очень простая. Всё, больше ничего не знаю. Она с моей матерью была одного года, она с ней очень дружна была. Они друг друга любили, как говорится. Они как бы с детства там, когда в школе учились. А потом просто они пересекались и с добром друг к другу относились. Они вместе умерли, через неделю даже, в [20]12-м году, моя 7 февраля, а она 12 февраля. Знаю, что она пела в хоре, и голос у неё был удивительный, это редкостный такой голос был! [МЛН].

Часть нарративов о Надёнке посвящена истокам ее ремесла и дружбе с монахиней Ганей. Как считают местные жители, именно Агафья всему научила Надёнку, сделав ее восприемницей монастырской традиции Кутузовской обители.

[А Надёнка Маркина тоже занималась иконами?] Она тоже занималась, она от ней [от Гани:] как стала петь, и она стала. От неё научилась иконы обряжать, да. <...> С Ганей она всё время была, да. Ну, пристала вот она, как [ДАА].

[А Надёнка от кого научилась делать?] Сама училась или, может, вот была матушка Агафья, она с ней дружились. И она, наверное, может, её научила [ВАА]. А вот матушка Агафья и Надёнка, они дружились. Оне вместе пели у нас. Всё было у них всё вместе. [А где они пели? Какая-то изба у вас была, где собирались?] Они придут вот к нам, то на праздник – и споют. Вот такие были, на праздники были – и у нас: то другой раз и послужут. Всё делали. <...> [А у вас такой дом был?] Мы, у нас вот. [В какие дни?] На праздники большие. [На какие большие?] На Паску, Рождество, Крещение. Какие у нас тут праздники были... [Что пели? Канты какие-то пели?] А там служба для этих праздников. Всё составлено, они и шли по книжке. [Духовные стихи пели какие-то?] Да, да-да-да. Про эти, про праздник про этот. Там все [ВАА].

В беседах шилокшане постоянно обращали наше внимание на иконы местных мастериц, большинство из которых были сделаны Агафьей или Надёнкой. Их ремесленная манера «обряжения» икон почти не различалась, и, несмотря на то что гремячинские иконы считались более праздничными (красивыми), многие жители Шилокши ценили фолежки именно местных мастериц. «Просто нам надо своё было!» – поясняли они нам свои предпочтения.

Как и в случае с Агафьей, мемораты о Надёнке затрагивают и экономическую сторону промысла. На долю мастериц этих двух поколений выпало непростое для жизни в деревне время, поэтому иконный промысел, несмотря на описания его как благочестивой религиозной практики, снабжал образовниц и минимальными средствами к существованию.

Она делала, когда Агафья-то померла, устарела сперва, она скоко-то делала. Немного. Она же тоже устарела. [Чем отличалось, как Надёнка делала?] Одинаково все. <...> [А вот у вас иконы дома – это какая-то из ваших мастериц делала, или вы из Гремячево заказывали?] Нет, это вот мне как замуж выходила, благославление дали тоже, мать дала. И вот эти вот тоже Надёнка делала. [То есть вы у местных заказывали?] Да, конечно. [А в Гремячево за иконами ездили?] Нет, просто нам надо своё было. <...> они тоже за цену, не без денег делали. Кормились, наверно, этим. Да, нечего было делать больше. Они этим питались.

[Сколько ваши иконы стоили?] Не помню. Это же была мать, она делала, заказывала и она покупала все [ЛНП].

[А почему Надёнка занялась этим ремеслом?] Ну, у нас колхоз, у нас было чего делать-то? Кормиться надо было как-то, мм, вот и тут, конечно, деньги малёньки были, но всё равно на хлебушек-то она добивалась, вот [указывает на иконы], вот, убирала, всё удельвала. <...> [И сколько икона стоила?] Да, Господи, помилуй, копейки. Вот, там, два рубля что-нибудь, что там уделала – вот, такие копейки [ВАА].

Вера Михайловна Вискова

О Вере Михайловне Висковой (1951–2005), в замужестве Плехановой, по второму мужу Жуковой, нам удалось собрать совсем немного рассказов. Она была заметной фигурой в сельской православной общине, сделав очень многое для постройки нового шилокшанского храма вместо разрушенного во времена хрущевских антирелигиозных кампаний.

[Ещё была какая-то мастерица, да?] Но она делала не много. Она по-девичьи то была Вискова Вера Михайловна, а так, по замужеству, Плеханова. [Вот, вы её звали просто Верка?] Ну, это мы просто так между собой, заглазно. [А сколько она лет прожила?] Ну, наверное, за пятьдесят-то померла [ЛНП].

Иконостас-то, допустим, вот в нашей вот церкви — это её заслуга. Она жила в Москве и здесь вот когда началась строить наша церковь, она очень здорово помогала. Иконостас – это вот она всё привозила, все эти вот оформляла иконы [ЛНП].

По словам наших собеседников, Вера переняла умение украшать иконы от Надёнки и Гани и делала их тем, кто просил, сама на этом не зарабатывая. Она была сильно младше первых двух мастериц, жила в другое, более благополучное время. Нелегальная монастырская культура к концу 1980-х гг. практически перестала существовать, плотно слившись с религиозной жизнью сельской общины. Это было время, когда на «тайных монахинь» и неформальных религиозных лидеров власти уже не оказывали былого давления, жить и выживать стало легче. Иконный промысел перестал быть средством обеспечения жизни.

Она вот от этой Надёнки, от Гани научилась. [И как их оформляла? Отличалось как-то?] Нет, вот такие же, она немного делала. Она не для себя, не зарабатывала, а оставляла. Да, вот кто попросит [ЛНП].

Как видим, шилокшанское ремесло создания икон-киоток сложилось в советское время благодаря тесным взаимодействиям монастырской религиозности с ритуальными практиками жителей села. Особенностью Шилокши оказалось присутствие здесь трех поколений мастериц,

первое из которых представлено монахинями, принесшими традицию из Кутузовского монастыря. Адаптация и развитие этой традиции жительницами села во второй половине XX в. сформировало здесь свой оригинальный иконный промысел.

Такая характерная черта шилокшанских фолежек как наличие плотного веночка из крупных «лыковых роз» может быть связана с традиционными крестьянскими ремеслами родного села старейшей шилокшанской образовницы – бабы Гани. Лесное село Дубовка не имело плодородных пахотных земель, поэтому вся местная экономика здесь была связана с лесными промыслами, главным из которых для дубовцев, по описаниям XIX в., была заготовка лыка и выделка из него рогож [Копейна 1992]. Вполне вероятно, что пристрастие шилокшанских образовниц к лыку происходит от дубовских ремесленников, из чьей среды вышла Агафья Степановна Калёнова, которая и принесла в Кутузовский монастырь и Шилокшу приемы работы с этим материалом. Местные крестьянские промыслы и сырье, доступное небогатым деревенским жителям, оказывались материальными и технологическими аффордансами в становлении локальных художественных традиций фолежных икон советского времени.

3.3.2. Образовники с. Липовка

Мордовское наследие и Ардатовская традиция «советской иконы»

Село Липовка расположено в центральной части Ардатовского района Нижегородской области, в 17 км к северу-востоку от районного центра – пгт. Ардатова, на левом берегу р. Тёша. Исследуя обнаруженные здесь фолежные иконы, мы предположили, что их яркие визуальные черты могут быть отголосками визуальных особенностей более старого, субстратного пласта традиционной культуры местного населения, а именно, проживавшей на территории региона мордвы-эрзи. Поэтому, чтобы глубже разобраться в причинах своеобразия этой иконной традиции, мы посчитали важным обратиться к прошлому этого района.

Основание Ардатова (1552 г.) связывают с казанскими походами Грозного и мордвинном-проводником Ардаткой [Морохин 2007: 117; Резин 2019: 10–11; Седов 2000:13]. Ардатов (в Арзамасских поместных актах за 1578 г. упомянут как «Ордатова деревня») был населен мордвой и основан волжскими булгарами как таможенный пункт на этой сакме в XIII в. [Базаев 2004: 14, 27; Гераклитов 1930: 70; Резин 2019: 10]. В XVII–XVIII вв. мордва проживала как минимум в сорока населенных пунктах, которые входят сегодня в Ардатовский район и считаются русскими [Гераклитов 1930: 67–152; Базаев 2015; Морохин 2007]. Как отмечают переписи, к 1719 г. вся ардатовская и арзамасская мордва была крещена, большинство ее обрусело [Базаев 2004: 28; Гераклитов 1930: 71]. Статистические источники второй половины XIX в. указывают среди мордовских селений (по территории современного Ардатовского

района) лишь с. Гари, д. Кавлей, д. Канергу (сейчас – село), с. Кудлей [Нижегородская губерния 1863: XXVI]. Тем не менее, автохтонное население не обрусело полностью, сохранив реликты своих дохристианских верований и особенности национальной культуры вплоть до XX в. [Мельников 2011а: 183–185; Нижегородская губерния 1863: XXV–XXVI; Шмидт 1896: 47].

Как ни странно, мордовское прошлое ардаатовских земель, а тем более вклад эрзи в их традиционно-культурное своеобразие и религиозный ландшафт, до сих пор дискуссионны или попросту неинтересны многим исследователям (фольклористам, этнографам, краеведам). Изучая местную культуру, они по умолчанию считают ее особенности всего лишь региональными «диалектизмами» русской. Знакомясь с некоторым работами [Седов 2000], невольно приходишь к выводу, что мордва, со всеми особенностями ее культуры, перестает играть здесь всякую роль с XVII в.

Такие установки, на наш взгляд, неплодотворны для изучения исторической этнографии и трансформации тех элементов культуры, которые этнографы обнаруживают здесь в XX–XXI вв. Совершенно очевидно, что с христианизацией и обрусением мордвы ее культура не замещалась неким чудесным образом на русскую – многие ее компоненты могли сохраняться в качестве «осколков» и «отголосков» вплоть до наших дней. Разумеется, спустя 300 лет после крещения ардаатовской эрзи выявить мордовский культурный субстрат непросто, в каждом конкретном случае это требует анализа и серьезных обоснований, однако в случае фолешных икон подобные предположения нам кажутся полезными.

Мы предполагаем, что присутствие в изучаемом районе мордвы повлияло на особенности местных ремесленных и художественных (декоративно-прикладных) традиций, в частности на стиль в оформлении народных рукодельных икон. Подобное предположение подтвердилось в соседних, более восточных нижегородских районах, в которых мордва до сих пор сохраняет свою этнокультурную идентичность. В частности, в с. Понетаевка (Шатковский район), расспрашивая о советских иконах, мы услышали от охранника психоневрологического интерната (на территории бывшего Серафимо-Понетаевского Скорбященского женского монастыря)²⁷: «А, это всё мордовские иконы!» Далее он описал их как яркие, разноцветно украшенные фольгой, цветами и фантиками.

Наши исследования в Первомайском и Дивеевском районах позволили найти не только очевидно мордовские бытовые артефакты (орнаментированные рубахи-панары, деревянные бочки-пари с мордовскими семейно-родовыми тамгами-тешкс), но и выявить этнолокальную специфику местных икон-киоток. Действительно, многие из советских икон Дивеевской и

²⁷ Монастырь был закрыт в 1925 г. В том же году в его помещениях был организован интернат, который сначала выполнял функции детского дома и был преобразован в ПНИ в 1972 г.

Ташино-Понетаевской традиций оказались очень яркими – местные образовники любили использовать в декоре киота разноцветную фольгу (золотого, желтого, красного, зеленого и пр. цветов). Этим более восточные нижегородские традиции советской иконы отличались от западных (Вачской, Навашинской, Кулебакско-Гремячевской), где проникновение русского населения (со стороны Владимира и Муромы) было сильнее, а обрусение финно-угров оказалось более ранним и тотальным. Любовь к монохромной (серебристой) фольге – характерная черта в убранстве советских икон из этих западных районов; орнаменты создают здесь преимущественно с помощью чеканки и оттиска по штампам-матрицам.

Кроме того, на востоке преобладает прорисовывание стилем (карандашом, ручкой, палочкой) по фольге – прием, по мнению арзамасских образовников, характерный для яркого и аляповатого «деревенского», а не более строгого «городского» стиля. Стилём создавали здесь и разнообразные авторские орнаменты, напоминающие растительные мотивы росписи полхов-майданской матрешки или наивной вышивки гладью. Подобные же решения мы обнаруживаем и у образовников Ардатовской традиции, их яркие фолежки очень похожи на «мордовские иконы». Геометрический орнамент наподобие многолучевых звезд и «елочек», напоминающий вышивку на старинных мордовских женских рубахах *панарах* и резьбу на бочках-сундуках *парях*, – еще аргументы в пользу мордовской специфики оформления местных икон.

Ардатовская традиция советской иконы близка к «деревенскому» фолежному стилю Дивеева и Понетаевки, но у нее есть и характерные черты: в декоре ардатовских икон доминируют не фолежные элементы (поперечины, уголки), а разные по технике, материалу и окраске цветы и грозди ягод. Они образуют под стеклом киота целые «луга» или «сады» буйной растительности. Образно выражаясь, зрелую Ардатовскую традицию можно назвать цветочной. Подобное пристрастие к ярким крупным цветам в иконах-киотках мы обнаружили и у «мордовских икон» более восточных нижегородских районов, и у современной эрзи в селах Республики Мордовии. Таким образом, и в Ардатовской «цветочной традиции» можно с осторожностью предположить отголоски мордовской культуры. У менее обрусевшей эрзи сохранились и другие, собственно мордовские ритуальные артефакты, для оформления которых изготавливались такие же яркие бумажные цветы – например, свадебный пирог *лушко*, его приносил в дом невесты крестный жениха (*покикудо*) [Ледяйкина и др. 2020]. Уже после экспедиций, в декабре 2022 г. мы беседовали об этих ритуалах и о «мордовских иконах» с Евгением Евгеньевичем Ледяйкиным, эрзей по своей этнической принадлежности, лидером Мордовской региональной общественной организации развития сельских территорий «Новое село» из с. Паракино Республики Мордовия, показывали ему фотографии икон с нижегородского юга, он поделился своими воспоминаниями:

Я вижу такие иконы вот в наших домах, икону называют *názaва*, *паз* означает ‘бог’, *ава* – это ‘женщина’. И цветы те, которые в иконах, такие же цветы использовались у нас при украшении *лукишо* в свадьбах, это пирог с внутренней начинкой из семи слоев. *Лукишо* украшалось вот такими цветами и в середину пирога втыкалась ветка сосны, это было связано с благополучием и силой. И использовали эти цветы ещё при составлении венков – вот на свадьбу ходили две незамужние девушки, *лукишоёвтниця* это называется. Вот они рассказывали и созывали на этот пирог *лукишо*, то есть на свадьбу. Вот у них на голове были такие венки вот из этих цветов, которые делались вот из этой бумаги жёванной. Вот это вот типично, как и на иконах. И сейчас такие же цветы делают женщины у нас. А при моей памяти, это ещё в [19]80-е годы было. Преобладал красный цвет и, ну, может быть, васильковый и вот жёлтый ещё я помню цвет. И иконы, по крайней мере, деревянная основа икон местными мастерами сделаны [ЛЕЕ].

Помимо *лукишо* на эрзянской свадьбе был еще один ритуальный пирог – курник, который пекла *кудава*, крестная тетя жениха, украшая его палочками с такими же бумажными цветами, как на *лукишо*. Свадебные курники и репы (кусты сухого лопуха), украшенные крупными разноцветными бумажными цветами, девушки носили на свадьбу в с. Лихачи Дивеевского района [СЕВ], эрзянском селе в XIX в. [Нижегородская губерния 1863: XXVI]. Вероятно, что ритуальная свадебная традиция эрзи повлияла и на украшение советских икон, в том числе венчальных икон-благословений, распространенных в этих регионах. Известно, что в доме невесты такая икона с накинутой на нее полотенцем и прикрепленной к ней свечой называлась *баславка*, ею родители девушки благословляли ее как невесту, затем *баславка* передавалась крестному жениха, который благословлял молодых [Ледяйкина и др. 2020].

Помимо предполагаемого мордовского субстрата еще одним источником «цветочной традиции» ардатовских рукодельных икон были, возможно, иконообдельческие мастерские монастырей, например, Ардатовского Покровского монастыря [Резин 2019: 29].

Переходя к интересующей нас микротрадиции липовских икон, нужно, прежде всего, сказать несколько слов об истории и религиозном ландшафте села. Как будет видно из приводимых источников, в советское время, когда церковь была закрыта, многообразные религиозные практики здесь активно поддерживались – прежде всего, они были связаны с почитаемыми родниками, часовней и церковью соседнего с. Саконы.

До 1864 г. Липовка (Липня) – деревня, расположенная на старинной пограничной дороге *сакме*. Согласно местным преданиям на месте будущей Липовки был стан войска Ивана

Грозного²⁸: кругом росли липовые рощи, из веток которых солдаты делали себе шалаши [Седов 2000а: 184]. После окончания казанских войн дорога эта была известна под разными именами – Государева дорога, Московская дорога или Сибирский почтовый тракт. По данным 1859 г., в Липовке располагалась почтовая станция тракта, в те годы в ней было 170 дворов и свыше тысячи жителей [Нижегородская губерния 1863: 20]. Как и в соседних Саконах, распространенным промыслом в Липовке было витье веревок и канатов, к 1915 г. в эту отрасль было вовлечено 158 хозяйств [Базаев 2015: 180–181; Седов 2000а: 184].

Основана Липовка была, по всей видимости, русскими, известна по документам с 1613 г. как пустошь Липовка во владении Василия Жукова, первым помещиком был «казанский жилец Воин Левашов». С 1621 г. Липовка – починок во владении бояр Ромодановских, позже ею владеют заводчики Демидовы и с 1811 г. до самой революции – дворянский род Дурново и помещики Копейкины [Базаев 2015: 178–179; Седов 2000а: 184]. Липовка была многопоместной деревней и, судя по статистическим перечням конца 1850-х гг., ее не всегда отделяли от почти примыкающей к ней Быковки (Малая Липня или Луповка), где были свои помещики [Нижегородская губерния 1863: 20].

С постройкой храма в XIX в. Липовка становится селом и постепенно срастается с соседней Быковкой, бывшей во владении дворянского рода Жуковых.

В селе находится деревянная церковь архистратига Божия Михаила Архангела, разрушенная в мае 1968 г. и заново отстроенная в 2006 г. Сегодня она относится к Ардатовскому благочинию Выксунской епархии. Старый храм был построен в 1864 г., был тоже деревянным и имел два престола – в честь Архистратига Михаила и в честь св. Николая Мирликийского. До революции при храме действовала церковно-приходская школа. В 1937 г. храм был закрыт, его купола были сняты, а в здании была оборудована сельская школа [Липовка 2021]. По воспоминаниям местных жителей, липовцы пытались противостоять сносу храма, сажая своих детей и внуков в окна церкви поэтому ее пришлось сносить ночью [Зуева, Ключкова 2015]. Согласно другим меморатам, никто из местных не брался за эту работу, поэтому начальство наняло бригаду цыган:

Цыган нанимали ломать его. Никто не брался из местных. Стоял он без колокольни и без куполов. Там была школа, когда сняли купола и колокольню. Потом решили избавиться от улик и наняли ломать цыган. Решили так местные колхозные власти. Кто в те времена был председателем колхоза? [Владимир Софийский 2020].

²⁸На самом деле, это было чуть западнее – в местности у с. Саконы.

Помимо храма в Липовке есть и другие сельские святыни, прежде всего местные почитаемые источники. Это *Встречной родник*, названный так потому, что вода в нем течет навстречу течению реки Теша (по другой версии – «родник выбивает против часовой стрелки»), *Яичный родник*, который «назвали так, потому что когда пьешь воду, она пахнет яйцом» и *Гафонов родник*, который «назвали в честь святого Гафона. И в знак благодарности этому святому все, кто часто ходит на этот родник, должны посадить деревце. И вот, благодаря этой традиции, образовался небольшой лесок около родника» [Сидорова 2017]²⁹. Кроме того, в Липовке есть деревянная кладбищенская часовня, заменявшая во времена советской власти местным жителям храм. Именно в ней нами и были впервые обнаружены очень необычные, специфические по оформлению фолежные иконы.

В селах Ардатовского района, удаленных от прямого влияния монастырей, а также от влияния образовников традиций соседних районов (кулебакско-гремячевских, арзамасских, дивеевских) складывались свои традиции иконного дела. Один из наиболее ярких и своеобразных художественных стилей в оформлении советских икон был создан, без сомнения, мастерицей из ардатовского села Липовка – Раисой Васильевной Серовой (1912–1992).

Раиса Васильевна Серова

Узнав имя работавшей в Липовке в советские годы мастерицы, мы начали реконструировать ее биографию. Важно было узнать, как строилась жизнь Раисы Серовой (в девичестве Карасёвой) как образовницы и, в определенном смысле (для властей), религиозного активиста в советском селе – зарабатывала лиона на жизнь иконами, как и кому украшала «киотки», откуда брала материалы и т.п.

К первой нашей собеседнице, хорошо помнившей образовницу – Екатерине Николаевне Мочаловой (1947 г.р.), сельской старосте и липовскому поэту – нам посоветовал обратиться местный священник о. Иоанн Роман. Она оказалась народным религиозным специалистом, подобным тем, какие в советское время были в каждом селе – в отсутствии храмов они вели поминальные и праздничные службы, молебны на родниках, омывали покойников, а также знали десятки народных молитв, духовных стихов и заговоров, которые записывали в тетрадки. Кроме того, Екатерина Николаевна по своему личному решению еще в советское время взялась присматривать за кладбищенской часовней, в которой оказалось несколько фолежек, созданных Раисой Серовой. По детским воспоминаниям Екатерины Николаевны в 1950-е гг. Раиса жила с сыном, украшала иконы и работала в колхозе со скотиной. Другая респондентка уточнила, что у Раисой было трое сыновей [ИРН].

²⁹Тексты записаны Т.Н. Сидоровой со слов А.И.Яшиной, жительницы с. Липовка в 2017 г.

[А вы помните ее? Вы сами видели?] Помню, помню. Ну, она так вот, она работала. Мы все раньше в животноводстве работали, были фермы, были фермы, и вот работали все на фермах, все трудились в полях, на фермах. И она так же была, да. Вот, был сын у ней, ну какой-то тоже маленько это, ну, непорядочный был. [Она телятницей была или дояркой?] Ну, она где-то, да, она где-то тут тоже вот в животноводстве. Я так, я ищѐ молодая была. Я помню, вот она иконы-ти, вон на задах, вот тут вот была, жила она, у ней. [Это в каких годах было?] А это вот, я с [19]48-го года, но мне вот было десять лет, двенадцать, вот такие вот годы. Это [19]58-й, это девять лет. Пясятые, да, вот такие вот годы. <...> Это была Раиса. Она вот здесь вот у нас жила на задах, и она эти иконки украшала вот. Вон у меня есть одна икона <...> [А как вот говорили, что она украшает? Обряжает, может?] А вот, не «обряжает» она, а просто и говорили: «Да вот, идите к Раисе!» [МЕН]

Екатерина Николаевна отвела нас к родственнице Раисы Серовой – Раисе Николаевне Ивлевой (1939 г.р.), которая рассказала о четырех сестрах Карасевых, из которых Раиса и Анна были больше погружены в мир религиозных практик. Раиса, помимо обряжения икон, пела на клиросе в церкви в Саконах:

[Что за человек была Раиса Серова? Откуда научилась делать иконы?] Этого я, конечно, не знаю – [откуда] она научилась, но она всего умела делать. И моя бабушка [моя свекровь] сѣстра была ей. Вот, йих три сѣстры было. Вот, она у них одна. Одна всё время в церкви служила, с пѣвцами были. Пѣвцы были. Вот. Она с батюшкой всё время, сѣстра йиха. А она вот взялась иконы всем уделыват, кто попросит, конечно. Всем делала эти иконы. Всю жизнь работала в колхозе: и косила, и молола, и на сортиров[ке], тока где не была. Это моя... моей свѣкрови сѣстра она. <...> Карасѣвы их в девцонках была фамилия. А замуж вышла она за Серова, к Серовам. Их было четыре сѣстры-чи. Наталья, Орина, Анна, вот Раиса-то. [Кто-то делал из сестѣр ещѐ иконы?] Из них? Нет, только она одна. А одна у них вот пела, она всю жизнь в церкви, в Саконах, с батюшкой. [Мастерица она богомольная была?] Ну, я не скажу, что она это... У них только вот одна Анна, она одна у них молилась. А они так себе вроде. Ну, веруют, а не ходили в церкву. [Просто она рукодельница хорошая была?] Да, да [ИРН].

Наши собеседницы затруднялись вспомнить, сколько Раиса брала денег за свое ремесло, но утверждали, что «со своих» не брала: когда у них сгорел дом со всеми иконами, мастерица заново сделала необходимые для всех красных углов дома образа.

[Денежки ей давали за иконы?] Нет, она у меня не брала. Потому что мы после пожара, у нас всё сгорело. И она и эти, лики все сама мне – и Богородицу, и Николая. это вот Иверска. Эт – Спаситель. Эт – Неопалима Божья Матерь. Это – отец Серафим Саровск[ий]. Это я в Сарове покупала. И эти все она сама мне удельывала. Эту вот она для меня, это она потому что, вроде своё дело, мужику она была родная тётка. И она нам всё. [Может быть, ей денежки платили за это?] Не знаю, с меня не брала, ну а людям – я не знаю. [Многим делала?] Многим, многим. Это ведь теперь всё в магазине вон продают, а раньше ведь это... купют и просят, а она удельыват. Вот [ИРН].

Как выяснилось, сама мастерица только украшала иконы, а за киотами обращались к мастеровитым мужчинам, например к отцу нашей собеседницы, который был кузнецом. В качестве материалов для декора она больше использовала чайную фольгу и цветную гофрированную бумагу:

Она делала только вот – вишь вот эт тоже где-то в церкви была куплена, вот это вот, например. И вот она там удел... делала. Вот. Рисовала [стилом по фольге]. Вот была такая бумага тоненькая. Вот, это раньше были такие вот. Ну, и вырезали. А это были – вот чай продавали. Чай, и они никогда не выкидывали эту бумажку [фольгу от чайной упаковки]. Они вот из неё и делали. А эти были, такая бумажка была тоненькая вот – вот она из них делала. [А где тоненькую брали?] А у неё, где-то брали, это раньше такие продавали. Да. Щас вот, щас же делают форму эту какую, но это всё не то! [МЕН]

«Цветочная традиция» ардатовских образовников раскрылась у Раисы Серовой с полной силой: фольговое убранство на ее иконах сведено к минимуму (зачастую нет ни боковин, ни уголков), а все освободившееся пространство занимает многоцветный сад из ярких, изящно выполненных цветов. Их характерная особенность – толстые ножки, которые превращают цветочки в подобие грибков и создают специфический визуальный эффект (см. Приложение, ил. 31). Кроме того, Раиса изготавливала грозди восковых ягодок, напоминающие в ее исполнении, скорее, крупные тычинки бордовых лилий.

[Как она делала цветочки?] Ну, как. Это же вот видишь вот как. Это от чаю [фольга]. Видити-ти вот – чай. И там вишь, вот где-то нашла она чёт, вон каку-то эту чё, может конфетки каки, и такая бумага была вот... Вот у меня сейчас в часовенке такая икона есть [МЕН].

Моленными образами чаще всего были черно-белые или раскрашенные фотографические иконки, хотя в представленных в нашей коллекции иконах она использовала старинные

хромолитографии (может быть, потому, что для родни старалась сделать получше). За фотографиями приходилось ездить далеко – в действующие храмы.

«Утоли моя печали» это икона, вот. [А кто ее сделал?] А вот я не знаю, кто это делал. Вот это вот самая Раиса, вот это вот она это делала. Это [фотографию иконы] где брали, я не знаю, это же в пясытых, значит, как-то годах, до шестьсятого года или в шестьсятых годах где-то брали вот эту вот самую эту... эту самую, эту... [А где могли такие фотографии брать?] А они вот брали тоже также, вот в этих, в церквях. Тоже были, раньше же были, всё равно монастыри-то же были. У нас здесь монастырь был около Круглого в Нуче. <...> Только такие вот иконы были. Там таких [писаных] икон не было [ИРН].

Вклеив образ в киот, Раиса любила окружать их не только фольгой, но и рамочкой из яркой цветной бумаги, перекликающейся с разноцветными бумажными цветами. В некоторых ее иконах (Богоматерь Казанская и Св. Николай Мирликийский) такая рамочка оранжевого цвета, а нимбы у Богородицы и Христа подчеркнуты золотистой фольгой.

Серебристую фольгу образовница использовала несколько иначе, чем гремячевские мастера – для выстилки киота, резной рамочки вокруг моленного образа и для сердцевинки цветов. Бумагой разных цветов и фольгой мастерица создала удачные колористические сочетания и контрасты, сделав свои иконы по-праздничному торжественной.

На вопрос о том, передала ли Раиса Серова кому-нибудь свое ремесло, наши собеседницы затруднялись ответить. Как кажется, преемственности здесь не сложилось:

[Она учила кого-то?] Не знаю даже. Она жила ведь не рядом. А ходить было неколи. [А где она жила?] Ну... Туды вот к магазину туды, где к церкви. [Как называлась улица, где она жила?] Песочна она жила. Она жила прям вот, вот на овраге, вот за этим домом раньше, а теперь всё по... перестроили. Вот это на зады, вот дóма [ИРН].

В целом, память наших респондентов о мастерице – одной из самых ярких на нижегородском юго-западе – оказалась небогатой. Даже самые яркие из собранных нами меморатов были довольно лаконичными: немного о работе в колхозе, немного о четырех сестрах и, чуть более развернуто – о личном общении с образовницей. Последнее объясняется катастрофическим событием в жизни нашей респондентки – пожаром, в котором сгорел дом со всеми вещами и иконами. Раиса создала символически чрезвычайно значимые в этом контексте дары – несколько икон (для двух красных углов), которые должны были освятить новый дом и защитить его от других бедствий.

Сухие рассказы о сестрах Карасевых (одна из которых была свекровью рассказчицы) сообщили о них совсем мало. Для исследователей семейной памяти это пример ситуации, когда

механизмы забвения становятся значительнее механизмов памяти. Нашим собеседникам нужна была какая-то «опора», триггер для воспоминаний – в противном случае они говорили (с охотой рассказывая о других темах) мало и затруднялись вспоминать детали. Таким триггером служила, к примеру, фотография, висящая в доме нашей собеседницы – она могла действовать как мнемотекст, ретранслятор, запускающий семейную память рассказчика.

Отчасти причина такой лаконичности и не-припоминания – в ощущении обычности их жизни для рассказчика. Запоминается и рассказывается то, что экстраординарно, а таких линий было немного: Анна много молилась, Раиса делала иконы и пела на клиросе в Саконах. Все четыре сестры были «очень деловыми». Становление мастерицы, развитие ее приемов, обменные и денежные практики в получении материалов, заказе и реализации икон, место ее ремесла в семейном кругу, отношения с другими мастерами и советской властью в селе – практически все это осталось вне памяти наших рассказчиков, хотя жизнь мастериц проходила на их глазах и они были свидетелями многих из этих практик.

Более важная причина такого «молчания меморатов» – различие между разными типами памяти (а также типами помнящих, припоминающих) об образовниках: памяти людей из ремесленной среды и памяти людей из круга знакомых. В тех случаях, когда вспоминают наследники ремесла (которых в случае Раисы Серовой не осталось), мемораты оказываются более подробными и разнообразными, причем некоторые воспоминания, как показала наша работа в других регионах нижегородского юго-запада, могут мифологизироваться, адаптировать мотивы христианских легенд. Когда вспоминают родственники, не в прошлом никак не включенные в ремесло, многие детали оказываются незамеченными и не означенными для них. Еще меньше деталей припоминают «сторонние наблюдатели». Впрочем, многое зависит также от типа рассказчика, его внимания, наблюдательности и общего интереса (или безразличия) к старине, к иконам, к вере и религии.

Записанные нами мемораты не смогли дать однозначного ответа о генезисе местной липовской традиции, однако мы видим, что в ней развились наиболее яркие приемы и художественные решения, общие для Ардатовской и других, более восточных традиций (Дивеевской и Ташино-Понетаевской). В приемах оформления икон у местных мастеров, к которым относилась и Раиса Серова, прослеживается наследие визуальных декоративно-прикладных традиций эрзи. Но чтобы более четко доказать эту преемственность, необходима дальнейшая работа в этом регионе.

Заключение

В представленной работе впервые проведено комплексное исследование «советской иконы», то есть фолежных икон-киоток, изготовлявшихся в разных регионах СССР, в основном сельскими кустарями-одиночками. «Советская икона» – это историческая разновидность фолежной иконы-киотки, которая была масспродуктом иконного рынка и в XIX в. В свою очередь, фолежная икон-киотка, XIX или XIX вв. – это одна из форм ремесленной расхожей (то есть массовой, поточной, крестьянской, «низовой») иконы, которая стала динамично развиваться с XVI в., параллельно, а иногда и вопреки промыслу икон «высокого стиля», создаваемых для богатых людей.

Развитие и смена форм расхожей иконы рассматривались нами в русле так называемого материального поворота, утвердившегося последние несколько десятилетий в исследованиях религиозных практик и артефактов. В анализе их социального контекста нас интересовали *социальные (акторные) сети* иконного промысла и *семиотические идеологии*, а в анализе материально-технологического контекста – различные *аффордансы* (материалы, технологии, культурные установки и пр.), определяющие возможность развития промысла расхожих икон того или иного типа. Концептуализация историческо-этнографических и полевых материалов наших экспедиций с помощью этих понятий, заимствованных из современных исследований материальной религии (Material Religion), позволила более ясно представить процессуальность и генезис промысла расхожей иконы как социокультурного явления.

Для всех типов расхожей иконы (бумажных, жестяных, фолежных, щепных и пр.) до советской эпохи были характерны общие черты: массовость, «конвейерность» и быстрота производства, дешевизна материалов и самих икон, ориентация на многочисленного небогатого покупателя. «Советская икона» является необычной расхожей иконой, для ее промысла не все эти «общие черты» расхожей иконы могут быть обнаружены. Прагматика промысла «советской иконы» не была связана с извлечением выгоды из массовости, «конвейерности» или быстроты производства. Основная прагматика заключалась в восполнении дефицита: прекратили существовать все другие формы иконного промысла, а также стоящие за ними капиталы и инфраструктуры, поэтому новым, «советским» мастерам-образовникам нужно было найти выход из сложившегося положения. Поэтому из предшествующих форм иконного промысла были заимствованы наиболее простые технологии, а дешевые расходные материалы были частично переизобретены: вместо утраченных хромолитографий стали использовать раскрашенные фотографии, вместо гальванированной фабричной фольги, изготавливаемой в XIX в. специально для иконного дела, – фольгу, вынесенную с советских производств. «Советские иконы» – это «вынужденные» расхожие иконы, расхожие иконы «поневоле».

Другую важную черту расхожих фолежных икон XIX в. можно назвать религиозно-эстетической – это способность фолежной иконы сиять, отражать и словно бы создавать свет, также продолжилась в промысле «советской иконы». Популярности фолежных икон предшествовали другие формы расхожих икон, в оформлении которых было подобное же важное свойство – возможность сиять, отражая свет. Однако достигалось это свойство применением более дорогих материалов (золота, серебра, драгоценных камней), и это становилось преградой для развития расхожих икон. Латунные подкладницы, а затем и фолежные иконы смогли решить эти проблемы, когда мастера смогли использовать в иконном деле новейшие технологии получения недорогой фолы из сплавов, гальванированной фолы, фолы «золоченой бумаги», а в XX в. – алюминиевой фолы. Сосуществование нескольких экономик разных расхожих икон приводило к их конкуренции: в XIX в. крестьянин мог приобрести не просто дешевые иконы, но выбрать из них более красивые. Появление фолежной иконы-киотки определялась двумя основными факторами: а) спросом на яркие, сияющие светом (за счет отражающего свойства фолы), украшенные домовые иконы, имитирующие богатые храмовые образы; б) появлением недорогих доступных материалов для этого.

Можно сказать, что расхожие фолежные иконы и «советская икона» в частности наследуют не иконописному ремеслу, а многовековой русской традиции создания окладов, в которой были воплощены народные представления о связи «света» и «святости» как атрибутов Бога и проявления Его силы.

Существуют разные мнения о значении фолы в развитии иконного промысла. Создатели Комитета попечительства русской иконописи считали, что появление расхожих фолежных икон со штампованными окладами или совсем дешевой фолы «золоченой бумагой» – это следствие кризиса и конкуренции, которую вызвали расхожие печатные иконы. Однако последующие исследования показали, что фолежная икона – не дешевый ответ нищающего из-за конкуренции ремесленника, а фабричное производство, организованное состоятельными людьми. В случае промышленного производства фолежных икон «не оклад создавался для готовой иконы, а икона для готового оклада» [Вальчак 2021].

Уже в XIX в. расхожую иконку начали помещать в деревянный киот и украшать, имитируя металлические храмовые ризы и разнообразный декор церковных образов. В ход шла фолы, бумага, воск; по периметру крепили засушенные цветы, свечи, венки невесты и проч. Так родились фолежные иконы-киотки (фолы была в них доминирующим материалом) XIX в.

В случае «советских икон» *киот* или *киётка* – это не просто футляр или ящик для иконы, киот образует с иконой одно целое. Советской фолежной иконы-киотки не существует без киота, она не может быть, например, извлечена из него и поставлена на полку. Киот, моленный образ внутри него и окружающий его убор из фолы и бумаги образуют единую, *комплексную*

святыню. Киот сам по себе – как своего рода «ниша для святого» – был потенциальнымместилищем для украшений и небольших семейных реликвий (венчальных свечей, крестиков и пр.). Их накопление в иконе формировало *комплексную семейную реликвию*. В то же время, *эффект бриколажа* зачастую возникал из-за наслоения различных материалов (золотого шитья, лыка, старой и новой фольги, бумаги, пластика, старинных и новых моленных изображений), которое происходило за десятилетия существования и подновлений иконы. В итоге наполнение и внешний вид многих «советских икон» оказывались сложными, гетерогенными и многослойными.

Поскольку предмет нашего исследования был конкретизирован регионально – «советская икона» Нижегородской (Горьковской) области – нам было необходимо обратиться к истории материалов, технологий и социальных отношений, повлиявших непосредственно на развитие промысла изучаемой нами разновидности расхожей иконы. В ходе исследований было выявлены две основных, ближайших зоны промысла, наиболее важных для нашего предмета: во-первых, это так называемая «суздальщина» (центр производства расхожих икон XIX в. в сс. Мстёра, Палех, Холуй Вязниковского уезда Владимирской губернии), во-вторых, это юго-запад Нижегородской области, где в советское время сложилось несколько традиций и микротрадиций фолежной иконы-киотки.

Прежде всего, было необходимо выработать принципы для географической типологизации локальных традиций «советской иконы» и изучить исторические этапы смены или взаимодействия разных форм промысла расхожей иконы. Мы описали семь наиболее ярких традиций «советского юго-запада». Для историко-типологического анализа использовались понятия аффорданса (возможности) и семиотической идеологии. При изучении предтеч «советской иконы» (расхожих ремесленные иконы XVI–XIX в.) по историческим источникам выявлялись конфликты, дискуссии, разнообразие в интерпретациях по отношению к расхожим иконам. Подобные явления возникали обычно при введении каких-то технологических, материальных и пр. инноваций – например, печатной бумажной иконы, штампованных фольговых окладов, технологии подфолежных икон и т.п. Нововведения работали как аффордансы для рождения или развития нового типа расхожих икон, они же заостряли противоречия так, что семиотические идеологии, определяющие отношение к тому или иному типу иконы, технологии промысла, становились явными и доступными для изучения.

Таким образом, через рассмотрение материальных, технологических, промышленных, этнических и прочих аффордансов нами была исследована история материальности расхожих икон с XVI по XX вв. и, в частности, «пересборка материального», произошедшая при становлении промысла «советской иконы». В качестве основных аффордансов для оформления промысла «советской иконы» были выявлены: широкая доступность дешевой технологии

фотографии, модернизация и унификация молочной промышленности в начале 1960-х гг. В качестве аффордансов второго порядка можно рассматривать: колхозный лыковый промысел, негласная легитимность частной торговли в электричках, доступность цветной бумаги в сельской местности, появление в продаже фабричных искусственных цветов и пр.

При изучении истории материальности фолежной иконы мы обратились к вспомогательному методу – анализу литературных источников с помощью Национального корпуса русского языка и получили таким образом дополнительный ценный материал – свидетельства о генезисе расхожих фолежных икон в XIX в.

Через изучение конфликтов и разных (критических и позитивных охранительных) семиотических идеологий нами был исследован социальный аспект трансформаций промысла расхожих икон от XVI в. до «советской иконы». Выяснилось, в частности сохраняющееся постоянство противопоставления «низовых» и «высоких» форм иконного дела и связанных с ними представлений. Основные претензии к критикуемым формам расхожей иконы (неправославные заимствования, «неистовость»-ошибочность, «плошье»-простонародность, безрелигиозность) также повторяются из века в век.

Наиболее пристально были проанализированы сети акторов (агентов) промысла расхожей фолежной иконы в XIX в. и следующей за ним формы промысла «советской иконы» в XX в. Были описаны причины и аффордансы смены сетей акторов этих двух форм иконного промысла, а также выявлены причины упадка промысла «советской иконы».

Относительно промысла «советской иконы» в большей степени, чем в случае других исторических форм расхожей иконы, закономерно говорить о вернакулярных, не институализированных религиозных практиках. Объясняется это, во-первых, нелегальным статусом этого промысла, отсутствием институализированной инфраструктуры производства и распространения «советских икон», в отличие от капитализированного, зачастую промышленного промысла расхожих икон на рубеже XIX–XX вв. Во-вторых, во многих случаях религиозные практики местного (сельского и даже городского) населения в советское время были вынужденно вернакулярными – по причине закрытия большинства храмов и других акций и реалий советских антирелигиозных кампаний. Среди разнообразия вернакулярных практик вокруг «советских икон» можно выделить две основные группы: *практики производства* (собственно промысла) и *практики обращения* (циркуляции и использования). Вместе они описывают «жизнь» религиозного артефакта, «социальную биографию», «социальную траекторию», «социальную карьеру» фолежной иконы-киотки советского времени.

Для локальных сообществ верующих людей практики производства в промысле «советской иконы» служили не только источником необходимых ритуальных артефактов, но и

выполняли важную интеграционную функцию в этих сообществах. Различные акторы промысла оказывались связаны в фактически не замечаемую государством сеть по производству и обращению религиозных артефактов. Эта сеть не только производила иконы, но и постоянно актуализировала отношения между людьми по поводу религиозных артефактов и практик, поддерживала их значимость и, таким образом, саму себя.

Конфликты мнений, действий по отношению к «советским иконам», проистекающие из разных семиотических идеологий, проявляются преимущественно в постсоветское время. В эпоху СССР, когда промысел активно развивался, подобных конфликтов практически не было, поскольку «советская икона» была тогда наиболее распространенной, доступной и эстетически востребованной, а ее промысел – доминирующей формой промысла расхожей иконы. Выпускаемые церковными мастерскими фотографические иконки во многих случаях воспринимались, скорее, как материал для домашней иконы, которую еще необходимо создать – то есть как моленный лик в среднике фолежной иконы-киотки.

Во многих случаях формирование локальных традиций советской фолежной иконы в Горьковской (Нижегородской) области оказалось напрямую связанным с закрытием монастырей: некоторые деревенские мастерицы и мастера-*образовники* перенимали свое умение у монахинь, переселившихся из закрытых монастырей в ближайшие к ним деревни села. монахини смогли осуществить дальнейшую трансмиссию дореволюционного иконного промысла, обучив следующее поколение сельских образовниц или образовников. Это также можно рассматривать как пример социально-политического и конфессионального *аффордансов* промысла «советской иконы». Вероятно с 1960-х гг. традиция украшения икон окончательно перешла от монахинь к следующему поколению образовников (образовниц) – сельским мастерам-надомникам, которые начали постепенно «переизобретать» киотки на свой лад. Так происходило дальнейшее развитие «советской иконы» – в ее создании участвовали уже другие акторы, для нее использовались другие материалы.

Промысел «советских икон», как и его промыслы-предтечи в XIX в. имел инфраструктуру поставок материалов и распространения готовой продукции. Деятельность распространителей фотографических иконок и готовых «советских икон» была прямым следствием промысла офеней-иконщиков прежних веков, чье занятие уже к началу XX в. пребывало в кризисе (по причине оптовых поставок икон железными дорогами). При советской власти оптовая торговля иконами с их железнодорожными перевозками была ликвидирована. Поэтому произошла реархаизация инфраструктуры иконного промысла: вновь, хоть и в гораздо меньшем масштабе, чем в XVII–XIX вв. возродилось офенное дело. Таким образом, советские антирелигиозные кампании, исчезновение инфраструктуры изготовления и распространения иконного промысла, можно считать *социально-идеологическими аффордансами* рождения промысла расхожей

иконы нового типа – «советской иконы». Меньший масштаб промысла офеней-иконщиков в эпоху СССР был связан с тем, что, во-первых, советская власть боролась с ними как с лицами, живущими на нетрудовые доходы (спекулянтами, фарцовщиками и т.п.), а, во-вторых, они воспринимались как носители враждебной советскому государству идеологии, агенты религиозного мракобесия и пропаганды.

На примере двух кейсов развития местного иконного промысла в третьей главе диссертации мы представили жизненный путь и ремесленные ситуации нескольких образовниц (из сс. Шилокша и Липовка), была проанализирована типология и прагматика нарративов, связанных с ними. Здесь мы сменили нашу исследовательскую оптику, так «укрупнив масштаб», чтобы перед нами предстала деятельность нескольких мастериц-образовниц в контексте их родного села, судьбы, религиозных практик и отношений с другими местными жителями. Этот прием и голоса наших информантов важны для нас, поскольку мы разделяем известную концептуальную установку: антропологическое или качественное социологическое исследование – это диалог, совместное знание, происходящее из разговора между антропологом и респондентом, а не монолог исследователя, ограничивающийся его «теоретизированием о традиции».

Мастера «советской иконы» по-разному адаптировали и трансформировали ремесленный опыт и религиозные практики своих предшественников. Исследуя биографии, профессиональное становление и личный ремесленный путь 24 образовниц нижегородского юго-запада (17 женщин и 7 мужчин), о которых нам удалось узнать, мы выделили четыре основных типа мастеров:

а) Бывшие монахини (монахини в миру): старшее, чаще всего первое поколение образовниц, которые приносили промысел из монастыря в село.

б) «Наследники благочестия»: самая большая группа; среднее и младшее поколение мастеров, унаследовавшее ремесло от монахинь.

в) «Люди заработка»: среднее поколение мастеров, обратившихся к промыслу в большей степени из-за необходимости заработка.

г) «Экспериментаторы»: младшее поколение мастеров, обратившихся к промыслу в большей степени по причине интереса, хобби.

К настоящему моменту мы сформировали базу, включающую фотоснимки более 500 икон-киоток нижегородского юго-запада, что позволило определить и описать перечисленные традиции. Прделанная работа – необходимый методологический задел, который позволит нам в будущих экспедициях выявить и описать не исследованные еще традиции этого и других регионов России.

Дальнейшие перспективы связаны также с изучением проблематики культурной, коммуникативной и предметной памяти о локальных традициях промысла «советской иконы», с исследованиями речевой и фольклорной прагматики в нарративах мастеров-образовников, их родни и других свидетелей и участников промысла и, шире, вернакулярных религиозных практик и локальных религиозных сообществ в эпоху СССР.

Список информантов

- ВАА – Вискова (в девичестве Таразанова) Александра Андрияновна, 1940 г.р., с. Шилокша гор. округа Кулебаки Нижегородской обл.; зап. в 2022 г.
- ГВВ – Громов Василий Васильевич, 1958 г.р., с. Шилокша гор. округа Кулебаки Нижегородской обл.; зап. в 2022 г.
- ДАА – Докторова (в девичестве Мочалова) Антонина Алексеевна, 1939 г.р., с. Шилокша гор. окр. Кулебаки Нижегородской обл.; зап. в 2022 г.
- ИРН – Ивлева (в девичестве Захарова) Раиса Николаевна, 1939 г.р., с. Липовка Ардатовского р-на Нижегородской обл.; зап. в 2022 г.
- КАП – Короткова (в девичестве Лялина) Антонина Павловна, 1956 г.р., с. Шилокша гор. округа Кулебаки Нижегородской обл.; зап. в 2022 г.
- КВЮ – Коровин Виктор Юрьевич, г. Воронеж; зап. в 2022 г.
- ККМ – Калинина Ксения Михайловна, 1973 г.р., с. Шилокша гор. окр. Кулебаки Нижегородской обл.; зап. в 2022 г.
- КМА – Копейкина Мария Алексеевна, 1965 г.р., с. Ломовка гор. округа Кулебаки Нижегородской обл.; зап. в 2022 г.
- ЛЕЕ – Ледяйкин Евгений Евгеньевич, 1977 г.р., эрзя, с. Паракино (эрз. Парынзэле, Вере Паронза) Большеберезниковского р-на Республики Мордовия; зап. в 2022 г.
- ЛНП – Лялина Надежда Павловна, 1940 г.р., с. Шилокша гор. округа Кулебаки Нижегородской обл.; зап. в 2022 г.
- МАВ – Малышев Алексей Владимирович, 1971 г.р., пгт. Гремячево гор. округа Кулебаки Нижегородской обл.; зап. в 2021 г.
- МВА – Мишенькина (в девичестве Короткова) Валентина Александровна, 1975 г.р., с. Шилокша гор. окр. Кулебаки Нижегородской обл.; зап. в 2022 г.
- МЕН – Мочалова Екатерина Николаевна, 1947 г.р., с. Липовка Ардатовского р-на Нижегородской обл.; зап. в 2022 г.
- МЛН – Мочалова Любовь Николаевна, 1952 г.р., с. Шилокша гор. округа Кулебаки Нижегородской обл.; зап. в 2022 г.
- ПАА – Пантелеев Александр Андреевич, 1949 г.р., пгт. Гремячево гор. округа Кулебаки Нижегородской обл.; зап. в 2021 г.
- СЕВ – Скотникова Елена Викторовна, 1965 г.р., с. Суворово Дивеевского р-на Нижегородской обл.; зап. в 2022 г.
- ФАМ – Фролова Анна Матвеевна, 1935 г. р., с. Елизарьево Дивеевского р-на Нижегородской обл., зап. в 2021 г.
- ФМЕ – Фадеев Михаил Егорович, 1946 г.р., с. Тёплово гор. округа Кулебаки Нижегородской обл.; зап. в 2021 г.

Список литературы

1. Аввакум Петров 1960 – *Аввакум Петров*. Житие протопопа Аввакума / Аввакум Петров // Житие протопопа Аввакума им самим написанное и другие его сочинения. – М. : Гослитиздат, 1960. – С. 53–122.
2. Аверинцев 1991 – *Аверинцев, С. С.* Крещение Руси и путь русской культуры / С. С. Аверинцев // Русское зарубежье в год тысячелетия крещения Руси / сост. М. Назаров. – М. : Столица, 1991. – С.52–60.
3. Аверинцев 2004 – *Аверинцев, С. С.* Золото в системе ранневизантийской культуры / С. С. Аверинцев // Поэтика ранневизантийской литературы. – Спб. : Азбука-классика, 2004. – С. 404–425.
4. Агаджанян, Русселе 2006 – *Агаджанян, А.* Как и зачем изучать современные религиозные практики? / А. Агаджанян, К. Русселе // Религиозные практики в современной России : сборник статей / под ред. К. Русселе, А. Агаджаняна. – М. : Новое издательство, 2006. – С. 11–33.
5. Андреев 1932 – *Андреев, Н. Е.* О «Деле дьяка Висковатого» / Н. Е. Андреев // *Seminarium Kondakovianum*. – 1932. – Vol. 5. – С. 191–241.
6. Антонов 2022 – *Антонов, Д. И.* Колодцы и печи : Ритуализированная утилизация освященных предметов в постсоветской православной традиции / Д. И. Антонов // Вестник РГГУ. Серия : Литературоведение. Языкознание. Культурология. – 2022. – № 2. – С. 30–43.
7. Антонов 2022а – *Антонов, Д. И.* Советские иконы как исследовательский проект / Д. И. Антонов // Вестник РГГУ. Серия : Литературоведение. Языкознание. Культурология. – 2022. – № 9. – С. 155–165.
8. Антонов, Доронин 2021 – *Антонов, Д. И.* Отпечаток на стекле : контактные реликвии на постсоветском пространстве / Д. И. Антонов, Д. Ю. Доронин // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. – 2021. – № 3 (39). – С. 209–243.
9. Антонов, Доронин 2022 – *Антонов, Д. И.* Иконы советской эпохи : лики традиции / Д. И. Антонов, Д. Ю. Доронин. – М. : Индрик, 2022. – 184 с.
10. Антонов, Доронин 2022а – *Антонов, Д. И.* Советская икона: От рождения до «похорон» / Д. И. Антонов, Д. Ю. Доронин // Живая старина. – 2022. – № 1. – С. 29–33.
11. Антонов, Доронин 2022б – *Антонов, Д. И.* Советская икона : Биография промысла и материальная религиозность в эпоху СССР / Д. И. Антонов, Д. Ю. Доронин // Антропология религии : материалы XXII Международной школы по фольклористике и культурной антропологии. – М. : РГГУ, РАНХиГС, 2022. – С. 12–13.

12. Антонов, Доронин 2023 – *Антонов, Д. И.* Советские иконы : история и этнография Нижегородской традиции / Д. И. Антонов, Д. Ю. Доронин. – М. : Индрик, 2023. – 264 с.
13. Антонов, Доронин 2023а – *Антонов, Д. И.* Советские иконы и деревенские святыни / Д. И. Антонов, Д. Ю. Доронин // Шаги / Steps. – 2023. – Т. 9. – № 1. – С. 320–333.
14. Антонов, Тюнина 2022 – *Антонов, Д. И.* Постсоветская судьба «советских икон» / Д. И. Антонов, С. М. Тюнина // Вестник РГГУ. Серия : Литературоведение. Языкознание. Культурология. – 2022. – № 4. – С. 94–109.
15. Антонов, Тюнина 2022а – *Антонов, Д. И.* Утилизация освященных предметов : Тексты и комментарии / Д. И. Антонов, С. М. Тюнина // Живая старина. – 2022. – № 1. – С. 24–29.
16. Ардатов 1890 – Ардатов, уездный город Нижегородской губернии // *Брокгауз, Ф. А.* Энциклопедический словарь. Т. 2 : Араго – Аутка. / Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон ; под ред. К. К. Арсеньева, Ф. Ф. Петрушевского. – СПб. : типография Акционерного общества «Ф. А. Брокгауз – И. А. Ефрон», 1890. – С. 47.
17. Архипова, Кирзюк 2020 – *Архипова, А. С.* Опасные советские вещи. Городские легенды и страхи в СССР / А. С. Архипова, А. А. Кирзюк. – М. : Новое литературное обозрение, 2020. – 536 с.
18. Арциховский 1939 – *Арциховский, А. В.* Новгородские ремесла / А. В. Арциховский // Новгородский исторический сборник. – 1939. – Вып. 6. – С. 3–15.
19. Арцыбашева 1998 – *Арцыбашева, Т. Н.* Об иконах, иконописании и иконопочитании в Курском крае в XVII-XVIII веках / Т. Н. Арцыбашева // Вопросы теории и методики преподавания изобразительного искусства : сб. науч. тр. / отв. ред. Н. К. Шабанов. – Курск : Изд-во Курского педуниверситета, 1998. – С. 56–63.
20. Арцыбашева 2000 – *Арцыбашева, Т. Н.* Очерки культуры Курского края : (Краеведческие материалы). Вып. 2. / Т. Н. Арцыбашева. – Курск : Изд-во Кур. педуниверситета, 2000. – 104 с.
21. Ассман 2004 – *Ассман, Я.* Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Я. Ассман. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 368 с.
22. Афанасьев 2011 – *Афанасьев, А.* Народная икона. «Манера понимать вещи...» / А. Афанасьев // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. – 2011. – № 89. – С. 108–121.
23. А.Ф.С. 1896 – *А. Ф. С.* Лукоянов / А. Ф. С. // *Брокгауз, Ф. А.* Энциклопедический словарь. Т. 35 : Лопари – Малолетние преступники / Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон ; под ред. И. Е. Андреевского. – СПб. : типография Акционерного общества «Ф. А. Брокгауз – И. А. Ефрон», 1896. – С. 95–97.

24. Базаев 2015 – *Базаев, А. В.* История сел и деревень Ардатовского района / А. В. Базаев. – Арзамас : Арзамасская типография, 2015. – 368 с.
25. Бакушинский 1934 – *Бакушинский, А. В.* Искусство Палеха / А. В. Бакушинский. – М. – Л. : Academia, 1934. – 270 с.
26. Бакушинский, Василенко 1934 – *Бакушинский, А. В.* Искусство Мстеры / А. В. Бакушинский, В. М. Василенко. – М. – Л.: КОИЗ, 1934. 105 с.
27. Балугев 2014 – *Балугев, С. М.* Проблема профессионального искусства в Древней Руси («Послание Симону Ушакову» (1656–1658) Иосифа Владимировича) / С. М. Балугев // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. – 2014. – № 9. – С. 147–155.
28. Баранов 2001 – *Баранов, В. В.* К вопросу атрибуции мстерских «писем» / В. В. Баранов // Русская поздняя икона от XVII до начала XX столетия / ред.-сост. М. М. Красилин. – М. : ГосНИИР, 2001. – С. 243–252.
29. Баранов 2008 – *Баранов, В. В.* Ранняя история Богоявленской слободы Мстёры. Генезис мстерского иконописного промысла / В. В. Баранов // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. Специальный выпуск. – 2008. – С. 229–234.
30. Баранов 2008а – *Баранов, В. В.* Иконопись Мстеры : история, структура промысла, художественные особенности. Автореферат диссертации на соискание научной степени кандидата искусствоведения / В. В. Баранов. – М., 2008. – 33 с.
31. Баранов 2017 – *Баранов, В. В.* Мстёра. Развитие иконного дела в Мстёре / В. В. Баранов // Православная энциклопедия. М. : Церковно-науч. центр «Православная Энциклопедия», 2017. – Т. 47. – С. 540–549.
32. Баранов 2019 – *Баранов, В. В.* Феномен «старинной» иконописи в творчестве мастеров дореволюционной Мстёры / В. В. Баранов // Голышевские чтения : краевед. сборник, Мстёра, 10 декабря 2017 г., 16 декабря 2018 г. / сост. Т. Е. Коткова. – Мстёра – Владимир : Транзит-ИКС, 2019. – Вып. 7–8. – С. 9–15.
33. Басова 2001 – *Басова, М.* К вопросу типологии церковной живописи XIX – начала XX века / М. Басова // Русская поздняя икона от XVII до начала XX столетия / ред.-сост. М. М. Красилин. – М. : ГосНИИР, 2001. – С. 263–270.
34. Бахилина 1957 – *Бахилина, Н. Б.* Мещерские говоры на территории Пензенской области / Н. Б. Бахилина // Труды Института языкознания АН СССР. – М. : Издательство Академии наук СССР, 1957. – Т. VII. – С. 220–290.
35. Баше 2005 – *Баше, Ж.* Средневековые изображения и социальная история : Новые возможности иконографии / Ж. Баше // Одиссей : Человек в истории. Время и пространство праздника. – 2005. – С. 152–190.
36. Белый 1989 – *Белый, А.* Москва / А. Белый. – Москва : Сов. Россия, 1989. – 766,[2] с.

37. Бельтинг 2002 – *Бельтинг, Х.* Образ и культ : История образа до эпохи искусства / Х. Бельтинг. – М. : Прогресс-Традиция, 2002. – 748 с.
38. Болотников 1998 – *Болотников, Ф. А.* Край иконописи / Ф. А. Болотников // Из истории монастырей и храмов Курского края / ред. А. Ю. Друговская. – Курск : [б. и.], 1998. – С. 43–45.
39. Борисов 2003 – *Борисов, В. В.* Промышленные и торговые заведения слободы Мстёры в 1911 году / В. В. Борисов // История населенных мест Владимирской области : материалы обл. краевед. конф., Владимир, 19 апреля 2002 г. / сост. В. Г. Толкунова. – Владимир : [б. и.], 2003. – С. 540–549.
40. Борисов 2019 – *Борисов, В. В.* Промышленные предприятия и торговые лавки Мстёры в 1911 году / В. В. Борисов // Голышевские чтения : краевед. сборник, Мстёра, 10 декабря 2017 г., 16 декабря 2018 г. / сост. Т. Е. Коткова. Мстёра – Владимир : Транзит-ИКС, 2019. – Вып. 7–8. – С. 55–62.
41. Бочаров 2001 – *Бочаров, Г.* О некоторых направлениях в иконописи XVIII–XIX веков / Г. Бочаров // Русская поздняя икона от XVII до начала XX столетия / ред.-сост. М. М. Красилин. – М. : ГосНИИР, 2001. – С. 7–16.
42. Брюсова 1984 – *Брюсова, В. Г.* Русская живопись XVII века / В. Г. Брюсова. – М. : Искусство, 1984. – 337 с.
43. Бугров 1997 – *Бугров, Ю. А.* Церковь и культура Курского края / Ю. А. Бугров // Курский край. Альманах. – 1997. – № 1. – С. 32–37.
44. Булгаков 2006 – *Булгаков, М. А.* Мастер и Маргарита / М. А. Булгаков. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2006. – 594, [2] с.
45. Булгарин 1994 – *Булгарин, Ф. В.* Димитрий Самозванец : ист. роман : в 2 т. Т. 1 : [Ч. 1–2] / Ф. В. Булгарин ; под общ. ред. и с примеч. С. Ю. Баранова. – Вологда: Полиграфист, 1994. – 239 с.
46. Бунин 1990 – *Бунин, И. А.* Деревня : Повести и рассказы / И. А. Бунин. – Москва : Худож. лит., 1990. – 319 с.
47. Бунин 1994 – *Бунин, И. А.* Собрание сочинений в 6 томах: Т. 2. Повести и рассказы (1909 – 1911) / И. А. Бунин. – М.: Сантакс, 1994. – 398 с.
48. Бунин 1994а – *Бунин, И. А.* Собрание сочинений в 6 томах: Т. 3. Повести и рассказы (1912 – 1916) / И. А. Бунин. – М.: Сантакс, 1994. – 398 с.
49. Бурдьё 2002 – *Бурдьё, П.* Биографическая иллюзия / П. Бурдьё // Интеракция. Интервью. Интерпретация. – 2002. – № 1. – С. 75–81.
50. Бусева-Давыдова 1997 – *Бусева-Давыдова, И. Л.* О духовных основах поздней русской иконы / И. Л. Бусева-Давыдова // Вопросы искусствознания. – 1997. - № 1. – С. 182–197.

51. Бусева-Давыдова 2001 – *Бусева-Давыдова, И. Л.* Основные проблемы изучения поздней русской иконописи / И. Л. Бусева-Давыдова // Русская поздняя икона от XVII до начала XX столетия / ред.-сост. М. М. Красилин. – М. : ГосНИИР, 2001. – С. 17–30.
52. Бусева-Давыдова 2011 – *Бусева-Давыдова, И. Л.* Народная икона: к определению предмета / И. Л. Бусева-Давыдова // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. – 2011. – № 89. – С. 6–20.
53. Вальчак 2019 – *Вальчак, Д.* Время кризиса и упадка или эпоха разнообразия? Русская иконопись в XIX в. / Д. Вальчак // Миллионщиков–2019 : материалы II Всероссийской научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых, посвященной 100-летию ГГНТУ, Грозный, 30–31 мая 2019 г. / под ред. М. Ш. Минцаева. – Грозный : Типография Спектр (ИП Алматова З. С.), 2019. – С. 369–372.
54. Вальчак 2019а – *Вальчак, Д.* Как воспитать «просвещенных» иконописцев? Учебные иконописные мастерские Комитета попечительства о русской иконописи (1901–1918) [Электронный ресурс] / Д. Вальчак // Studia Humanitatis. – 2019. – № 3. – URL: <http://st-hum.ru/node/813> (дата обращения: 15.02.2022).
55. Вальчак 2021 – *Вальчак, Д.* Икона в сияющем окладе в каждом доме : Подкладные (фолежные) иконы в России на рубеже XIX–XX вв. [Электронный ресурс] / Д. Вальчак // Studia Humanitatis. 2021. № 4. – URL: https://st-hum.ru/sites/st-hum.ru/files/pdf/walczak_6.pdf (дата обращения: 15.02.2022).
56. Вальчак 2021а – *Вальчак, Д.* Как изобретение печатной машины повлияло на русскую иконопись? Печатные иконы в России конца XIX – начала XX в. [Электронный ресурс] / Д. Вальчак // Studia Humanitatis. – 2021. – № 2. – URL: <http://st-hum.ru/content/valchak-d-kak-izobrenie-pechatnoy-mashiny-povliyalo-na-russkuyu-ikonopis-pechatnye-ikony-v> (дата обращения: 15.02.2022).
57. Вальчак, Никольский 2020 – *Вальчак, Д.* От иконописцев до ремесленников, или как после Октябрьской революции палехские мастера превратились в производителей сувениров [Электронный ресурс] / Д. Вальчак, Е. В. Никольский // Studia Humanitatis. – 2020. – № 1. – URL: <http://st-hum.ru/node/887> (дата обращения : 15.02.2022).
58. Вахштайн 2006 – *Вахштайн, В. С.* Социология вещей и «поворот к материальному» в социальной теории / В. С. Вахштайн // Социология вещей. Сборник статей / под ред. В. С. Вахштайна. – М. : Издательский дом «Территория будущего», 2006. С. 7–39.
59. Веретенникова 2006 – *Веретенникова, С. В.* Из опыта работы кружка православного рукоделия / С. В. Веретенникова // Традиции и современность. Науч. православ. журн. – 2006. – №4. – С. 166–167.

60. Вилламо 2001 – *Вилламо, Х.* Народные иконы / Х. Вилламо // Русская поздняя икона от XVII до начала XX столетия / ред.-сост. М. М. Красилин. – М. : ГосНИИР, 2001. – С. 271–280.
61. Владимир Софийский 2020 – *Владимир Софийский.* Деревянная церковь в селе Липовка Ардатовского района. Реплика в обсуждении [Электронный ресурс] / Владимир Софийский // Новости. Ардатов и Ардатовский район. – URL: https://vk.com/wall-188651658_2145?reply=2161 (дата обращения: 15.12.2022).
62. Волкова 2019 – *Волкова, Н. А.* Возвращение модусов существования Латура к «радикальному эмпиризму» : от препозиций к аффордансам / Н. А. Волкова // Социология власти. – 2019. – №31 (2). – С. 92–115.
63. Георгиевский 1895 – *Георгиевский, В. Т.* (Илларионов, В.) Иконописцы-суздальцы / В. Т. Георгиевский (В. Илларионов) // Русское обозрение. – 1895. – С. 189–190.
64. Георгиевский 1902 – *Георгиевский, В. Т.* Записка В.Т. Георгиевского о паломничестве и иконной торговле в г Киеве / В. Т. Георгиевский // Известия Высочайше учрежденного Комитета попечительства о русской иконописи. – 1902. – Вып. 1.
65. Георгиевский 1902а – *Георгиевский, В. Т.* Записка В.Т. Георгиевского «Слобода Борисовка» / В. Т. Георгиевский // Известия Высочайше учрежденного Комитета попечительства о русской иконописи. – 1902. – Вып. 1. – С. 126–130.
66. Гераклитов 1930 – *Гераклитов, А. А.* Арзамасская мордва по писцовым и переписным книгам XVII–XVIII веков / А. А. Гераклитов. – Саратов : Издание Правления Саратовского Государственного Университета, 1930. – 152 с.
67. Голубев 2022 – *Голубев, А.* Вещная жизнь: материальность позднего социализма / А. Голубев. – М. : Новое литературное обозрение, 2022. – 326 с.
68. Гольшев 1865 – *Гольшев, И. А.* Богоявленская слобода Мстера, Владимирской губернии, Вязниковского уезда. История ея, древности, статистика и этнография / А. Гольшев // Труды Владимирского губернского статистического комитета. – Владимир : Губернская типография, 1865. – Вып. IV. – С. 76–106.
69. Гольшев 1866 – *Гольшев, И. А.* Торговля досками для икон в слободе Мстера Вязниковского уезда / И. А. Гольшев // Владимирские губернские ведомости. – 1866. – № 4.
70. Гольшев 1871 – *Гольшев, И. А.* Производство фольговых икон в сл. Мстере / И. А. Гольшев // Владимирские губернские ведомости. – 1871. – № 47. – С. 1–4.
71. Гольшев 1871а – *Гольшев, И.А.* Указ княгини Настасьи Борисовны Ромодановской Никите Станиславскому об отпуске трех человек иконников, 1718 года / И. А. Гольшев // Владимирские губернские ведомости. – 1871. – №27.

72. Голышев 1873 – *Голышев, И.А.* Иконописцы XVIII столетия в слободе Мстёре Вязниковского уезда / И. А. Голышев // Владимирские губернские ведомости. – 1873. – №22. – С. 3–4.
73. Голышев 1874 – *Голышев, И. А.* О фольговых иконах / И. А. Голышев // Владимирские губернские ведомости. – 1874. – №3. – С. 1–2.
74. Голышев 1875 – *Голышев, И. А.* Суздальская иконопись. Начало и переход ее в народную промышленность во Владимирском крае / И. А. Голышев // Ежегодник Владимирского губернского статистического комитета. Материалы для статистики, этнографии, истории археологии Владимирской губернии. Выпуск 1 / под ред. К. Тихонравова. – Владимир : в типографии губернского правления, 1875. – С. 206–237.
75. Голышев 1880 – *Голышев, И. А.* Фолежное заведение в сл. Мстёре / И. А. Голышев // Владимирские губернские ведомости. – 1880. – № 31. – С. 1–2.
76. Горюшкина 2021 – *Горюшкина, Л. П.* Украшение икон: люди и традиции (по материалам Тамбовской экспедиции 2018–2020 гг.) / Л. П. Горюшкина // Деревенские святыни : сб. статей, интервью и документов / публ. подгот. Е. В. Воронцова, А. Н. Алленов, В.С. Елагина, Е.А. Коршикова. – М. : Изд-во ПСТГУ, 2021. – С. 59–66.
77. Гранин 1986 – *Гранин, Д. А.* Ленинградский каталог : [Рассказ-воспоминание о Ленинграде 30-х гг.: Для сред. и ст. шк. Возраста] / Д. А. Гранин. – Л. : Дет. лит : Ленингр. Отд-ние, 1986. – 111 с.
78. Губер 1927 – *Губер, Б. А.* Мертвецы // Перевал : Сборник содружества писателей революции «Перевал». Сборник пятый / Б. А. Губер. – М. : Молодая гвардия, 1927. – С. 115–131.
79. Гуляев 1877 – *Гуляев, Г. Н.* О торговле иконами в Лукояновском уезде Нижегородской губернии / Г. Н. Гуляев // Нижегородский сборник, издаваемый Нижегородским губернским статистическим комитетом под редакцией действительного члена и секретаря Комитета А. С. Гацискаго. – Н. Новгород : Типография Нижегородскаго губернскаго правления, 1877. – Т. VI.– С. 243–248.
80. Данченко, Красилин 1994 – *Данченко Е. А.* Материалы к словарю иконописцев XVII–XX веков : (по данным обследований церковных и других коллекций 1973–1993 гг.) / Е. А. Данченко, М. М. Красилин. – М. : ГосНИИР, 1994. – 48 с.
81. Данченко, Красилин 2005 – *Данченко Е. А.* Иконографические новации в поздней русской иконописи / Е. А. Данченко, М. М. Красилин // IX Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944–1995) : сб. ст. – Ярославль : ООО «Аверс Плюс», 2005.
82. Дашкова, Сапрыкин 2016 – *Дашкова Т.* Реликвии повседневности. Как устроена советская повседневность: Лекция в рамках фестиваля «Просветитель» [Электронный ресурс] / Т. Дашкова, Ю. Сапрыкин // Arzamas. 18 января 2016 г. – URL:

<https://arzasamas.academy/mag/225-soviet-daily-life?ysclid=lgaqm33a93170531108> (дата обращения: 10.03.2022).

83. Добротворский 1885 – *Добротворский, Н. А.* Иконный промысел / Н. А. Добротворский // О кустарных промыслах Курской губернии. – Курск: Тип. Губернского Земства, 1885. – С. 105–126.
84. Добротворский 1885а – *Добротворский, Н. А.* Обделка икон в киоты / Н. А. Добротворский // О кустарных промыслах Курской губернии. – Курск: Тип. Губернского Земства, 1885. – С. 127–135.
85. Добротворский 1885б – *Добротворский, Н. А.* Производство киотов / Н. А. Добротворский // О кустарных промыслах Курской губернии. – Курск: Тип. Губернского Земства, 1885. – С. 136–144.
86. Доброхотов 1868 – *Доброхотов, А.* Иконописание в Вязниковском уезде / А. Доброхотов // Сын Отечества. – 1868. – № 45. – С. 629.
87. Доронин 2008 – *Доронин, Д. Ю.* Святой Василий Великий на Тоншаевской земле : природно-культурный комплекс нижегородских мари (по материалам экспедиционных записей 2000-х годов) / Д. Ю. Доронин // Святые земли Нижегородской : материалы региональной научно-практической конференции, Нижний Новгород, 1 февраля 2007 г. – Нижний Новгород : Комитет по делам архивов Нижегородской области, 2008. – С. 184–204.
88. Доронин 2008а – *Доронин, Д. Ю.* Культурный комплекс часовни Василия Великого в Большом Одошнуре / Д. Ю. Доронин // Живая старина. – 2008. – №2 (58). – С. 34–38.
89. Доронин 2009 – *Доронин, Д. Ю.* Вода святая, вода мёртвая... «Мёртвые источники» в традиционной культуре южных районов Нижегородской области / Д. Ю. Доронин // Нижегородский музей. Общество. История. Культура. – 2009. – №18. – С. 18–22.
90. Доронин 2015 – *Доронин, Д. Ю.* Небесные письма Кудая и шаманские песни лебединской черни / Д. Ю. Доронин // Вестник РГГУ. Серия : История. Филология. Культурология. Востоковедение. – 2015. – № 6. – С. 131–142.
91. Доронин 2016 – *Доронин, Д. Ю.* Белый конь на гребне горы : структура и маркеры коммуникации в визионерских практиках алтайцев / Д. Ю. Доронин // Вестник РГГУ. Серия : История. Филология. Культурология. Востоковедение. – 2016. – № 12. – С. 115–134.
92. Доронин 2017 – *Доронин, Д. Ю.* Сила и угроза : стратегии защиты от сакральных образов на Алтае / Д. Ю. Доронин // Изображение и культ : сакральные образы в христианских традициях : материалы научной конференции, Москва, РАНХиГС, 16–17 июня 2017 г. / Отв. ред. и сост. Д. И. Антонов. – М. : Издательский дом «Дело», 2017. – С. 38–47.

93. Доронин 2018 – *Доронин, Д. Ю.* Огонь, потоп и война с Востока: культурный трансфер в современных эсхатологических представлениях на Алтае / Д. Ю. Доронин // *Studia Litterarum*. – 2018. – Т. 3. – № 3. – С. 278–303.
94. Доронин 2019 – *Доронин, Д. Ю.* «Правым, ласковым глазом взгляни!»: глаза и взгляд в актуальной мифологии народов Алтая / Д. Ю. Доронин // *Сила взгляда : глаза в мифологии и иконографии*. 2-е изд., испр. и доп. / Сост. Д.И. Антонов. – М. : РГГУ, 2019. – С. 217–281.
95. Доронин 2019а – *Доронин, Д. Ю.* Соизмеримость, бикультурность и доместикация: эпистемологические основания и следствия в экспериментальной антропологии / Д. Ю. Доронин // *The Digital Scholar: Philosopher’s Lab / Цифровой ученый: лаборатория философа*. – 2019. – Т. 2. – № 2. – С. 104–124.
96. Доронин 2022 – *Доронин, Д. Ю.* Советская икона нижегородского юго-запада : генезис и локальные традиции / Д. Ю. Доронин // *Вестник РГГУ. Серия : Литературоведение. Языкознание. Культурология*. – 2022. – № 4. – С. 70–93.
97. Доронин 2022а – *Доронин, Д. Ю.* Святыня как семиотический комплекс : распространенная благодать / Д. Ю. Доронин // *Живая старина*. – 2022. – № 1. – С. 33–38.
98. Доронин 2022б – *Доронин, Д. Ю.* Религиозный синкретизм и ненасильственный иконоклазм в народном православии тоншаевских мари / Д. Ю. Доронин // *Марийская культура : История, обряды, традиции, кухня, танцы, народные инструменты, промыслы, творчество*. – Шахунья : б.и., 2022. – С. 52–67.
99. Доронин 2022в – *Доронин, Д. Ю.* Советская икона нижегородского юго-запада: генезис и типология локальных традиций / Д. Ю. Доронин // *Исследования религии: прошлое, настоящее, будущее – 2022 : материалы Всероссийской конференции с международным участием, 28–29 мая 2022*. – С. 13. DOI: 10.23761/religivesna2022.
100. Доронин 2023 – *Доронин, Д. Ю.* Шилокша – село образовников : между монастырем и трактом / Д. Ю. Доронин // *Живая старина*. – 2023. – № 1. – С. 35–40.
101. Доронин, Завьялова 2022 – *Доронин, Д. Ю.* Келья, могилка, храм : распространение и апроприация благодати в топографии Дунюшкиной святыни / Д. Ю. Доронин, А. И. Завьялова // *Вестник РГГУ. Серия : Литературоведение. Языкознание. Культурология*. – 2022. – № 4. – С. 110–141.
102. Доронин, Завьялова 2022а – *Доронин, Д. Ю.* Распространенная благодать : тексты и комментарии / Д. Ю. Доронин, А. И. Завьялова // *Живая старина*. – 2022. – № 1. – С. 39–43.
103. Доронин, Завьялова 2023 – *Доронин, Д. Ю.* Цветы Липовки : ардатовская фолежная икона советского времени / Д. Ю. Доронин, А. И. Завьялова // *Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология*. – 2023. – № 2. – С. 32–55.

104. Доронин, Эль-Факи 2023 – *Доронин, Д. Ю.* Шилокшанские образовницы: биография промысла / Д. Ю. Доронин, М. Х. Эль-Факи // Живая старина. – 2023. – № 1. – С. 41–46.
105. Забелин 1850 – *Забелин, И. Е.* Материалы для истории иконописи / И. Е. Забелин // Временник Императорского Московского общества истории и древностей российских. – 1850. – Кн 7. – С. 1–128.
106. Забелин 1853 – *Забелин, И. Е.* О металлическом производстве в России до конца XVII столетия / И. Е. Забелин // Записки Императорского Археологического общества. – 1853. – Т. 5. – С. 1–136.
107. Захаров, Скипетров 1929 – *Захаров, М. А.* Кустарные промыслы пос. Мстера в их прошлом и настоящем / М. А. Захаров, А. М. Скипетров // Мстерский край : сборник краеведческих материалов. – Владимир, 1929. – С. 61–64.
108. Звездин 1890 – *Звездин, А. И.* Торговля иконами в Лукояновском уезде Нижегородской губернии / А. И. Звездин // Нижегородский сборник, издаваемый Нижегородским губернским статистическим комитетом под редакцией действительного члена и секретаря Комитета А.С. Гацискаго. Т. IX. Н. – Новгород : Типография Нижегородскаго губернскаго правления, 1890. – С. 439–441.
109. Златоверховников 1911 – *Златоверховников, Н. И.* Иконописание в Курской губернии / Н. И. Златоверхников // Труды Курской губернской ученой архивной комиссии. Вып. 1. Посвящается памяти перваго Председателя Курской Губернской Ученой Архивной Комиссии Николая Николаевича Гордеева – Курск : Типография Курскаго губернскаго земства, 1911. С. 78–85.
110. Зуева, Клочкова 2015 – *Зуева, Г.* Заочная экскурсия «Храмы Нижегородского края: История и современность». [Электронный ресурс] / Г. Зуева, М. Клочкова. – URL: <https://nsportal.ru/shkola/kraevedenie/library/2015/04/05/statya-sudby-detey-voennyh-let> (дата обращения: 15.12.2022).
111. Ильин 2011 – *Ильин, А.* Иконописные центры народной иконы / А. Ильин // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. – 2011. – № 89. – С. 88–111.
112. Иосиф Владимиров 1964 – *Иосиф Владимиров.* Послание некоего изуграфа Иосифа к царёву изуграфу и мудрейшему живописцу Симону Фёдоровичу / Иосиф Владимиров ; вступит. ст. и комментарии Е. С. Овчинниковой // Древнерусское искусство. XVII век. / АН СССР; Ин-т истории искусств Министерства культуры СССР ; редкол. : В.Н. Лазарев, О.И. Подобедова, В.В. Косточкин. – М. : Наука, 1964. – С. 24–61.
113. Казакевич 1904 – *Казакевич, В. К.* Описание кустарных промыслов Грайворонского уезда. Иконописный промысел / В. К. Казакевич // Материалы по исследованию кустарной

- промышленности в Курской губернии. Вып. 1 : Описание кустарных промыслов по отдельным уездам – Курск, 1904 : тип. Курского губ. земства. – С. 310–314.
114. Казакевич 1904а – *Казакевич, В. К.* Описание кустарных промыслов Грайворонского уезда. Производство киотов / В. К. Казакевич // Материалы по исследованию кустарной промышленности в Курской губернии. Вып. 1 : Описание кустарных промыслов по отдельным уездам – Курск : тип. Курского губ. земства, 1904. – С. 315–316.
115. Казакевич 1904б – *Казакевич, В. К.* Описание кустарных промыслов Грайворонского уезда. Иконообдельческий промысел. / В. К. Казакевич // Материалы по исследованию кустарной промышленности в Курской губернии. Вып. 1 : Описание кустарных промыслов по отдельным уездам – Курск, 1904 : тип. Курского губ. земства. – С. 316–318.
116. Казаринова 1997 – *Казаринова, Н.* Из истории иконописания и иконопочитания в Пермской губернии XVIII – начала XX в. / Н. Казаринова // Мир русской провинции и провинциальная культура / отв. ред. Г. Ю. Стернин. – СПб. : Дмитрий Буланин, 1997. – С. 67–79.
117. Каменская 1974 – *Каменская, Е. Ф.* Иконы-«краснушки» / Е. Ф. Каменская // Вопросы русского и советского искусств : Материалы научных конференций 1972–1973 гг. Вып. 3 / ред. И. М. Гофман. – М. : Советский художник, 1974, С. 74–78.
118. Карпушов 1998 – *Карпушов, В. И.* Из далекого прошлого Дивеевской округи / В. И. Карпушов // Пять веков Дивеевской земли. XVI – XX столетия : Из истории населенных пунктов Дивеевского района. – Н. Новгород : «Штрих», 1998. – С. 14–17.
119. Кириченко 2006 – *Кириченко, О. В.* Монахини и чернички как организаторы народного противодействия церковному обновленчеству в 1930-е годы / О. В. Кириченко // Традиции и современность. – 2006. – № 4. – С. 3–25.
120. Колчин 1985 – *Колчин, Б. А.* Ремесло / Б. А. Колчин // Древняя Русь. Город, замок, село / под ред. Б. А. Рыбакова. – М. : Наука, 1985. – С. 243–297.
121. Кольцова 2011 – *Кольцова, Т.* Дешевые иконы для паломников в северные монастыри. Вторая половина XIX – начало XX века / Т. Кольцова // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. – 2011. – № 89. – С. 40–54.
122. Комиссаров 2000 – *Комиссаров, В. В.* Кустарные промыслы Лукоянова / В. В. Комиссаров // Край наш Лукояновский / сост. Ф. И. Кедяркина. – 2000. – Вып. 1. – С. 23–28.
123. Комова 2006 – *Комова, М. А.* Иконное наследие Орловского края XVIII–XIX веков : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.04 / Комова Марианна Александровна. – М., 2006. – 32 с.
124. Кондаков 1896 – *Кондаков, Н. П.* Русские клады : Исследование древностей великокняжеского периода / Н. П. Кондаков. – СПб., 1896.

125. Кондаков 1901 – *Кондаков, Н. П.* Современное положение русской народной иконописи / Н. П. Кондаков. – СПб.: Типография Скороходова, 1901. – 67 с.
126. Кондаков 1902 – *Кондаков, Н. П.* Записка Управляющего делами Комитета, академика Н.П. Кондакова о положении дела иконописания в юго-западных губерниях России и мерах к подъятию оной / Н. П. Кондаков // Известия Высочайше учрежденного Комитета попечительства о русской иконописи. – 1902. – Вып. 1.
127. Кондаков 1931 – *Кондаков, Н. П.* Русская икона : в 4 ч. Ч. 1. / Н. П. Кондаков. – Прага, Seminarium Kondakovianum, 1931.
128. Копеина 1992 – *Копеина, Н. В.* Историческая справка о с. Дубовка. 1992 / Н. В. Копеина // Ардатовский район, забытые глубинки. – URL: <https://kinobaza24.ru/biography/mechasovoselo-v-ardatovskom-rayone-istoriya.html>.
129. Копытофф 2006 – *Копытофф, И.* Культурная биография вещей: товаризация как процесс / И. Копытофф // Социология вещей. Сборник статей / под ред. В. С. Вахштайна. – М. : Издательский дом «Территория будущего», 2006. С. 134–166.
130. Кормина 2006 – *Кормина, Ж. В.* Религиозность русской провинции: к вопросу о функции сельских святынь / Ж. В. Кормина // Сны Богородицы. Исследования антропологии религии. / под ред. Ж. В. Корминой, А. А. Панченко, С. А. Штыркова. – 2006. – Вып. 3. – С. 130–150.
131. Кормина 2019 – *Кормина, Ж. В.* Паломники. Этнографические очерки православного номадизма / Ж. В. Кормина. – М. : ВШЭ, 2019. – 351с.
132. Кормина, Штырков 2015 – *Кормина, Ж. В.* «Это наше исконно русское, и никуда нам от этого не деться» : предыстория постсоветской десекуляризации / Ж. В. Кормина, С. А. Штырков // Изобретение религии : десекуляризация в постсоветском контексте / науч. ред. Ж. В. Кормина, А. А. Панченко, С. А. Штырков. – СПб. : Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2015. – С. 7–45.
133. Королюк 1971 – *Королюк, В. Д.* Русская крестьянская иконопись (традиции и развитие) / В. Д. Королюк // Etudes balcanique. – 1971. – № 3. – Р. 83–101.
134. Красилин 1985 – *Красилин, М. М.* Обследование памятников изобразительного искусства на территории Латвийской ССР. Древнерусская живопись и ее традиции в XVIII–XX вв. / М. М. Красилин // Художественное наследие. – М. : ВНИИР. – Вып. 10. – С. 205–220.
135. Красилин 1996 – *Красилин, М. М.* Иконопись и декоративно прикладное искусство / М. М. Красилин // Духовная среда России : Певческие книги и иконы XVII – начала XX веков / авт.-сост. М. П. Рахманова, М. М. Красилин. – М. : Изд. фирма «Вереск», 1996. С. 83–90.
136. Красилин 1998 – *Красилин, М. М.* Народные иконы : региональные особенности / М. М. Красилин // Русское народное искусство : Сообщения 1996: [По материалам науч. конф.,

- посвящ. памяти О. В. Кругловой, апр. 1996 г. : Сб. ст.] / сост. и отв. ред. Т. Н. Манушина. – Сергиев Посад – М. : Изд. дом «Подкова»; 1998. – С. 40–52.
137. Красилин 2002 – *Красилин, М. М.* Русская икона XVIII – начала XX веков / М. М. Красилин // История иконописи. – М., 2002. – С. 209–230.
138. Красилин 2002а – *Красилин, М. М.* Непопулярные иконы / М. М. Красилин // Искусство. 2002. – октябрь–ноябрь. – С. 54–59.
139. Красилин 2008 – *Красилин, М. М.* Статус поздней иконописи в контексте современного собирательства / М. М. Красилин // Исследования в консервации культурного наследия. Вып. 2. Материалы международной научно методической конференции, посвященной 50 летнему юбилею ГосНИИР / сост. Л. В. Шестопалова, О. Л. Фирсова. – М. : Индрик, 2008. – С. 153–160.
140. Красилин 2011 – *Красилин, М. М.* Народная икона: феномен национальной культуры / М. М. Красилин // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. – 2011. – № 89. – С. 22–39.
141. Красилин 2017 – *Красилин, М. М.* Русские иконописцы XVII–XX веков : (материалы к словарю) / М. М. Красилин ; Министерство культуры Российской Федерации, Государственный научно-исследовательский институт реставрации. – Ижевск : ГосНИИР, 2017. – 84, [16] с.
142. Курдин 2005 – *Курдин, Ю. А.* Путь Ивана Грозного на Казань в пределах Арзамасского края / Ю. А. Курдин // Россия XVI века : Казанский поход Ивана Грозного : учебное пособие / под ред. Ю. А. Курдина. – Арзамас : Издательство АГПИ, 2005. – С. 121–149.
143. Кустарные промыслы 1886 – Кустарные промыслы Курской губернии / сост. Н. А. Добротворский. – Курск : Издание Курского губернского земского статистического бюро, 1886. – 254 с.
144. Латур 2006 – *Латур, Б.* Когда вещи дают отпор: возможный вклад «исследований науки» в общественные науки / Б. Латур // Социология вещей. Сборник статей / под ред. В. С. Вахштайна. – М. : Издательский дом «Территория будущего», 2006. С. 342–362.
145. Латур 2006а – *Латур, Б.* Надежды конструктивизма / Б. Латур // Социология вещей. Сборник статей / под ред. В. С. Вахштайна. – М. : Издательский дом «Территория будущего», 2006. С. 365–389.
146. Латур 2014 – *Латур, Б.* Пересборка социального : введение в акторно-сетевую теорию / Б. Латур. – М. : ИД ВШЭ, 2014. – 384 с.
147. Лебина 2015 – *Лебина, Н. Б.* Советская повседневность : нормы и аномалии. От военного коммунизма к большому стилю / Н. Б. Лебина. – М. : Новое литературное обозрение, 2015. – 482 с.

148. Ледяйкина и др. 2020 – *Ледяйкина, Е. Г.* Сценарий реконструкции мордовской свадьбы по традициям с. Паракино / Е. Г. Ледяйкина, З. А. Панькина, В. А. Тюркина, П. И. Тюркина, Л. А. Храмова. – Паракино : МРОО «Новое село». 2020.
149. Лейкин 1890 – *Лейкин, Н. А.* В царстве глины и огня : роман / Н. А. Лейкин. – Спб. : Типография «Петерб. Газ.», 1890. – 210 с.
150. Леонтьев 1903 – *Леонтьев, П. Ф.* Иконопись / П. Ф. Леонтьев // Материалы для оценки земель Владимирской губернии. Вязниковский уезд. Промыслы крестьянского населения. – Владимир, 1903. – Т. 4, вып. 3. – С. 25–42.
151. Лесков 1873 – *Лесков, Н. С.* Об адописных иконах / Н. С. Лесков // Русский мир. – 1873. – № 192. – С. 1–2.
152. Лесков 1957 – *Лесков, Н. С.* О русской иконописи / Н. С. Лесков // Собрание сочинений : в 11 т. Т. 10. – М. : ГИХЛ, 1957. – С. 179–187.
153. Лесков 1973 – *Лесков, Н. С.* Воительница / Н. С. Лесков // Собрание сочинений : в 6 т. Т. 1. – М. : Издательство «Правда», 1973. – С. 282–361.
154. Лидов 2009 – *Лидов, А. М.* Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре / А. М. Лидов. – М. : Феория, 2009. – 352 с.
155. Лидов 2013 – *Лидов, А. М.* Икона. Мир святых образов в Византии и Древней Руси / А. М. Лидов. – М. : Феория, 2013. – 406 с.
156. Липовка 2021 – Липовка. Церковь Михаила Архангела. «Ардатов православный» [Электронный ресурс] // Ардатовский краеведческий музей. – URL: <https://ardmuseum.nnov.muzkult.ru/news/62878095> (дата обращения: 15.12.2022).
157. Ло 2006 – *Ло, Д.* Объекты и пространства / Д. Ло // Социология вещей. Сборник статей / под ред. В. С. Вахштайна. – М. : Издательский дом «Территория будущего», 2006. С. 223–243.
158. Макарова 1986 – *Макарова, Т. И.* Черневое дело Древней Руси / Т. И. Макарова. – М. : Наука, 1986. – 156 с.
159. Максимов 1860 – *Максимов, С. В.* В дороге : (из путевых записок) / С. В. Максимов // Отечественные записки : журнал литературный, политический и ученый, издаваемый А. Краевским. – 1860. – Т. 131. – С. 220–270.
160. Малицкий 1904 – *Малицкий, Н. В.* К истории иконописания во Владимирской губернии / Н. В. Малицкий // Владимирские епархиальные ведомости. Неоф. часть. – 1904. – № 13. – С. 391–396.
161. Малышев 2018 – *Малышев, А. В.* К вопросу изучения истории юго-запада Нижегородской области XIII–XIV вв. / А. В. Малышев // Карповские чтения. – 2018. – Вып. 8. – С. 54–56.

162. Малышев 2018a – *Малышев, А. В.* По царской Сакме. Древние дороги Нижегородского Поволжья : Опыт исторической реконструкции / А. В. Малышев. – М. : Эдитус, 2018. – 94 с.
163. Малышев 2019 – *Малышев, А. В.* «Рытая» дорога : шереметевский след / А. В. Малышев // Наследие Шереметевых в истории России : сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции (Богородск, 2–3 ноября 2019 г.) / под общ. ред. А. А. Сорокина. – Богородск : Типография «Вариант», 2019. – С. 151–157.
164. Медведева 2016 – *Медведева, А. А.* Народные промыслы в женских монастырях Нижегородской епархии в XIX – начале XX века / А. А. Медведева // Народные промыслы и малый бизнес : грани интеграции и стратегия развития. – М. : Институт диаспоры и интеграции (Институт стран СНГ), 2016. – С. 247–255.
165. Мельников 1979 – *Мельников, П. И.* На горах : Кн. 2. / П.И. Мельников (Андрей Печерский). – 1979. – 494 с.
166. Мельников 1981 – *Мельников, П. И.* Очерки мордвы / П. И. Мельников (Андрей Печерский). – Саранск : Мордовское книжное издательство, 1981. – 144 с.
167. Мельников 2011 – *Мельников, П. И.* Путь Иоанна Грозного / П. И. Мельников // Незнакомый Павел Мельников (Андрей Печерский) / сост. Н. В. Морохин, Д. Г. Павлов. – Нижний Новгород : Книги, 2011. – С. 472–494.
168. Мельников 2011a – *Мельников, П. И.* Дорожные записки на пути из Тамбовской губернии в Сибирь / П. И. Мельников (Андрей Печерский) // Незнакомый Павел Мельников (Андрей Печерский) / сост. Н. В. Морохин, Д. Г. Павлов. – Нижний Новгород : Книги, 2011. – С. 177–226.
169. Милотворский 1912 – *Милотворский, И. А.* Путь Иоанна Грозного через Нижегородскую губернию во время его похода на Казань в 1552 году / И. А. Милотворский. – Нижний Новгород : [б. и.], 1912. – С. 4–5.
170. Миронов 2000 – *Миронов, Г. Е.* Иконопись XVII века: находки и утраты Г. Е. Миронов // История государства Российского: Хрестоматия: Свидетельства, источники, мнения. XVII в. : в 2 кн. Кн. 2. / авт.-сост. Г.Е. Миронов. – М. : Изд-во «Кн. Палата», 2000. – С. 315–327.
171. Морохин 2021 – *Морохин, А. В.* Кузьма Минин / А. В. Морохин. – М. : Квадрига, 2021. – 288 с.
172. Морохин 2007 – *Морохин, Н. В.* Наши реки, города и села / А. В. Морохин. – Н. Новгород : Книги, 2007. – 480 с.
173. Мясников 2001 – *Мясников, Г. В.* «Душа моя спокойна...» : Из дневников разных лет. Публикация М. Г. Мясникова. (От 2-го секретаря Пензенского обкома КПСС до 1-го заместителя Председателя Правления СФК (1966-1992) / Г. В. Мясников // Наше наследие. – 2001. – № 59–60. – С. 62–89.

174. Нидерле 1956 – *Нидерле, Л.* Славянские древности / Л. Нидерле ; пер. с чешск. Т. Ковалевой и М. Хазанова. – М. : Издательство иностранной литературы, 1956.
175. Нижегородская губерния 1863 – Нижегородская губерния : по сведениям 1859 года / обработан ст. ред. Е. Огородниковым // Списки населенных мест Российской империи, составленные и издаваемые Центральным статистическим комитетом Министерства внутренних дел. – 1863. – Вып. XXV.
176. Николай II 1902 – *Николай II.* Именной Высочайший указ Правительствующему Сенату об учреждении Комитета попечительства о русской иконописи // Известия Высочайше учрежденного Комитета попечительства о русской иконописи. – СПб. : Типография Министерства Внутренних Дел, 1902. – Вып. 1. – С. 3.
177. Никулин 2003 – *Никулин, А. М.* Власть, подчинение и сопротивление в концепции «моральной экономики» Джеймса Скотта / А. М. Никулин // Вестник РУДН. Серия : Социология. – 2003. – №1 (4). – С. 130–140.
178. Н.Н.Е. 1878 – *Н.Н.Е.* Иконопись и выделка медноотливных и фольговых икон во Владимирской губернии / Н.Н.Е. // Церковный вестник, издаваемый при С.-Петербургской духовной академии. Часть неофициальная. – 1878. – № 16. – С. 3–4.
179. О продолжении 1865 – О продолжении издания народного журнала «Мирской вестник» в 1865 году // Владимирские епархиальные ведомости. Неоф. часть. – 1865. – № 2. – С. 136–138.
180. Отчеты 1898 – Отчеты и исследования по кустарной промышленности в России. – СПб. : Типография В. Киршбаума, 1898. – Т. 5. – С. 417.
181. Охрименко 2001 – *Охрименко, И.Г.* Иконный промысел в Борисовке (XIX–XX века) / И.Г. Охрименко // Белгородский краеведческий вестник. Выпуск 1. – Белгород: Изд-во БГУ, 2001. – С. 93.
182. Пантюхов 2007 – *Пантюхов, И. И.* Селение Холуй / И. И. Пантюхов // Пожарский юбилейный альманах. Вып. 3 : К 460-летию первого письменного упоминания села Холуй / ред.-сост. А. Е. Лихачёв. – Иваново : Талка, 2007. – С. 82–100.
183. Панченко 2002 – *Панченко, А. А.* Религиозные практики и религиозный фольклор / А. А. Панченко // Христовщина и скопчество : фольклор и традиционная культура русских мистических сект. – М. : ОГИ, 2002. – С. 63–100.
184. Панченко 2006 – *Панченко, А. А.* Иван и Яков – странные святые из болотного края (религиозные практики современной новгородской деревни) / А. А. Панченко // Религиозные практики в современной России : сборник статей / под ред. К. Русселе, А. С. Агаджаняна. – М. : Новое издательство, 2006. – С. 211–236.

185. Панченко, Хонинева 2019 – *Панченко, А.* «Семиотические идеологии», медиальность и современная антропология религии / А. Панченко, Е. Хонинева // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. – 2019. – № 4 (37). – С. 7–18.
186. Парасоцкая 2015 – *Парасоцкая, А.И.* Иконопись слободы Борисовка : история и современность / А. И. Парасоцкая // Актуальные проблемы историко-краеведческих исследований. Сборник научных трудов / отв. ред. Е. Ю. Болотова. – Волгоград : ИП Головченко Е. А., 2015. – С. 233–236.
187. Перриэ 1912 – *Перриэ, Л.* Изготовление искусственных цветов: Практическое руководство для изготовления искусственных цветов из бумаги и различных материй. С 195 рисунками. / Л. Перриэ ; пер. с фр. с доп. И. Блау. – СПб. : Издание книжного склада А. Ф. Суховой, 1912. – 66 с.
188. Покровский 1900 – *Покровский, Н. В.* Очерки памятников христианской иконографии и искусства / Н. В. Покровский. – 2-е доп. Изд. – СПб. : тип. А.П. Лопухина, 1900. – 481 с.
189. Пономарев 1892 – *Пономарев, Н. В.* Иконописный промысел. Кустарные промыслы Курской и Киевской губерний. Исследование 1889–1890 гг. / Н. В. Пономарев // Отчеты и исследования по кустарной промышленности в России. Т. I. – СПб. : тип. В. Киршбаума, 1892. – С. 330–336.
190. Посошков 1951 – *Посошков, И. Т.* Книга о скудости и богатстве и другие сочинения / И. Т. Посошков. – М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1951. – 409, [2] с.
191. Припачкин 2003 – *Припачкин, И.А.* О Борисовских иконописцах-«личкунах» по материалам исследований кустарной промышленности России 2-й половины XIX – начала XX века / И. А. Припачкин // Чудесное и обыденное : сб. матер. науч. конф. / Курск, гос. ун-т. – Курск : КГУ, 2003. – С. 108–122.
192. Припачкин 2006 – *Припачкин, И. А.* История иконописного промысла юго-западной России (на примере слободы Борисовки) : XVIII – начало XX века: автореф. дис. ... канд. ист. наук : 07.00.02 / Припачкин Игорь Александрович. – Курск, 2006. – 30 с.
193. Припачкин 2006а – *Припачкин, И. А.* О борисовском иконообдельчестве / И. А. Припачкин // Известия Тульского государственного университета. Серия «История и культурология». – 2006. – Вып. 5. – С. 112–117.
194. Припачкин 2006б – *Припачкин, И. А.* Еще раз о влиянии печатной иконы и роли Церкви в связи с судьбами иконописного промысла слободы Борисовки начала XX века / И. А. Припачкин // Православие и отечественная культура: наука, образование, искусство : матер. VII Всерос. Образовательного форума, посвящ. памяти свт. Феофана (Вышенского Затворника), с участием «Глинских чтений» : в 3 т. – Орел : Изд-во ОРАГС, 2006. – Т. 3. – С. 162–173.

195. Припачкин 2006в – *Припачкин, И. А.* Иконописание в слободе Борисовке с начала XVIII до середины XIX века / И. А. Припачкин // Pro memoria : сб. матер, науч. конф. – Курск : Изд-во МГСУ «Союз», 2006. – С. 91–109.
196. Припачкин 2009 – *Припачкин, И. А.* Иконописание слободы Борисовки / И. А. Припачкин. – Курск : Полстар, 2009. – 208 с.
197. Проект 1864 – Проект публичной духовной библиотеки, при Арзамасской Крестовоздвиженской церкви, составленный Священником В. Никольским // Нижегородские епархиальные ведомости. Оф. Часть. – 1864. – № 7. – С. 5–8.
198. Пудалов 2011 – *Пудалов, Б. М.* «Смутное время» и Нижегородское Поволжье в 1608–1612 гг. : историографический очерк / Б. М. Пудалов. – Н. Новгород : Книги, 2011. – 80 с.
199. Пуцко 2001 – *Пуцко, В.* Русская иконопись XVIII – начала XX века на перекрестках культурных традиций / В. Пуцко // Русская поздняя икона от XVII до начала XX столетия / ред.-сост. М. М. Красилин. – М. : ГосНИИР, 2001. – С. 31–44.
200. Резин 2019 – *Резин, М.* Ардатовский Покровский монастырь / М. Резин. – Дивеево : Свято-Троицкий Серафимо-Дивеевский женский монастырь, 2019. – 100 с.
201. Ровинский 1900 – *Ровинский, Д. А.* Русские народные картинки / Д. А. Ровинский ; под ред. Н. П. Собко. – СПб. : Изд. Р. Голике, 1900. – Т. 1–2. – 288 стб.
202. Рождественская 2012 – *Рождественская, Е. Ю.* Биографический метод в социологии / Е. Ю. Рождественская. – М. : Издательский дом Высшей школы экономики, 2012. – 381, [3] с.
203. Ройзман 2011 – *Ройзман, Е.* К истории изучения народной иконы / Е. Ройзман // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. – 2011. – № 89. – С. 56–62.
204. Рыбаков 1948 – *Рыбаков, Б. А.* Ремесло Древней Руси / Б. А. Рыбаков. – М. : Изд-во АН СССР, 1948. – 792 с.
205. Рындина 1963 – *Рындина, Н. В.* Технология производства новгородских ювелиров X–XV вв. / Н. В. Рындина // Материалы и исследования по археологии СССР. – М. : Изд-во АН СССР, 1963. – Т. 117. – С. 200–263
206. Сазиков 2017 – *Сазиков, А. В.* Печатная икона / А. В. Сазиков // Онтология искусства христианского мира : изобразительное и монументально-декоративное искусство, архитектура и предметно-пространственная среда : материалы научной конференции «XXV Международные Рождественские образовательные чтения „1917-2017 : уроки столетия“» / под ред. В. Б. Кошаева, А. Н. Лаврентьева и др. – М. : МГХПА им. С.Г.Строганова, 2017. – С. 139–150.
207. Салтыков 1974 – *Салтыков, А. А.* Эстетические взгляды Иосифа Владимировича (по «Посланию к Симону Ушакову») / А. А. Салтыков // Труды Отдела древнерусской

- литературы. Т. XXVIII : Исследования по истории русской литературы XI–XVII вв. – Л. : Наука, 1974. – С. 271–288.
208. Самородский и др. 2003 – *Самородский, П. С.* Технология (6 класс) / П. С. Самородский, В. Д. Симоненко, А. Т. Тищенко. – М. : Вентана-Графф, 2003. – 176 с.
209. Сахаров 1850 – *Сахаров, А. И.* Исследование о русском иконописании: Кн. 1: [в 2 ч.] / А. И. Сахаров. – СПб. : тип. Я. Трея, 1850. – Ч. 1. – 21, 28, 16 с. Ч. 2. – 59, 47 с.
210. Свенцицкая 1964 – *Свенцицкая, В. И.* Произведения Ивана Рудковича / В. И. Свенцицкая // Искусство. – 1964. – № 6. – С. 65.
211. Седов 2000 – *Седов, А. В.* Из истории Ардатовского района Нижегородской области / А. В. Седов // Ардатовский край : прошлое и настоящее / сост. Л. В. Гладкова, А. В. Седов. – Н. Новгород : ГИПП «Нижполиграф», – 2000. – С. 11–60.
212. Седов 2000а – *Седов, А. В.* Село Липовка / А. В. Седов // Ардатовский край : прошлое и настоящее. / сост. Л. В. Гладкова, А. В. Седов. – Н. Новгород : ГИПП «Нижполиграф», 2000. – С. 183–185.
213. Седова 1981 – *Седова, М. В.* Ювелирные изделия Древнего Новгорода (X– V вв.) / М. В. Седова. – М.: Наука, 1981. – 195 с.
214. Сидорова 2017 – *Сидорова, Т. Н.* Исчезнувшие топонимы р. п. Ардатова и Ардатовского района. Краеведческое исследование учителя географии МБОУ Ардатовской средней школы № 1 / Т. Н. Сидорова. – Ардатов : МБОУ АСШ №1, 2017. – 10 с.
215. Смолкин 2021 – *Смолкин, В.* Свято место пусто не бывает : История советского атеизма / В. Смолкин. – М. : НЛЮ, 2021. – 552 с.
216. Соснина, Ссорин-Чайков 2006 – *Соснина О. А.* Дары вождям : [Каталог выставки] / О. А. Соснина, Н. В. Ссорин-Чайков. – М. : Пинакотейка, 2006. – 328 с.
217. Ссорин-Чайков 2012 – *Ссорин-Чайков, Н. В.* Медвежья шкура и макароны : о социальной жизни вещей в сибирском совхозе и перформативности различий дара и товара / Н. В. Ссорин-Чайков // Экономическая социология. – 2012. – Т. 13. – № 2. – С. 59–81.
218. Стародубцев 2022 – *Стародубцев, О. В.* Печатные иконы : история и современность [Электронный ресурс] / О. В. Стародубцев // Православие.Ru. Сретенский монастырь. – URL: <http://www.pravoslavie.ru/sretmon/uchil/printicons.htm> (дата обращения: 15.02.2022).
219. Стоглав 1985 – *Стоглав* // Российское законодательство X–XX веков : в 9 т. Т. 2 : Законодательство периода образования и укрепления Русского централизованного государства. – М. : Юрид. Лит., 1985. – С. 241–500 с.
220. Стомаченко 2003 – *Стомаченко, К. В.* Народный обычай фолежного обряжения икон : по полевым наблюдениям в Воронежской и Липецкой областях / К. В. Стомаченко // Традиции и современность : науч. православ. журн. – 2003. – №2. – С. 98–102.

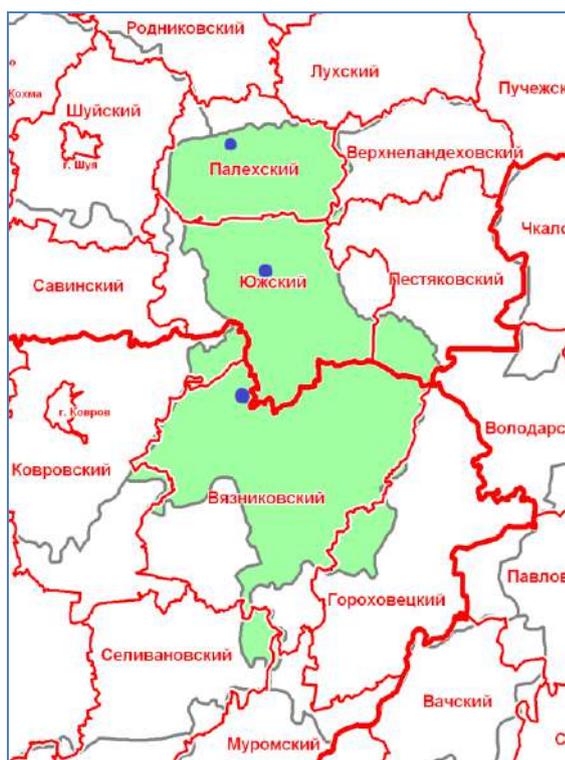
221. Строганова 1957 – *Строганова, Т. Г.* К изучению говоров междуречья Оки-Клязьмы / Т. Г. Строганова // Труды института языкознания АН СССР. – М. : Издательство Академии наук СССР, 1957. – Т. VII. – С. 88–158.
222. Сычев 1915 – *Сычев, Н. П.* Икона Симона Ушакова в новгородском епархиальном древлехранилище / Н. П. Сычев. – Петроград : Тип. М.А. Александрова, 1915. – 14 с.
223. Тарасов 1990 – *Тарасов, О. Ю.* Русские иконы XVIII – начала XX в. на Балканах / О. Ю. Тарасов // Советское славяноведение. – 1990. – № 3. – С. 49–70.
224. Тарасов 1995 – *Тарасов, О. Ю.* Икона и благочестие : очерки иконного дела в императорской России / О. Ю. Тарасов. – М. : Прогресс, Традиция, 1995. – 496 с.
225. Тихонравов 1857 – *Тихонравов, К. Н.* Народная промышленность и ярманочная торговля в Холуйской слободе, Владимирской губернии / К. Н. Тихонравов // Владимирский сборник : материалы для статистики, этнографии, истории и археологии Владимирской губернии / сост. и изд. К. Тихонравов, ред. неофициальной части Владимирских губернских ведомостей, член Императорских о-в : Русского Географического и Археологического и соревнователь Императорского Московского о-ва истории и древностей российских. – М. : в Унив. Тип., 1857. – С. 27–32.
226. Тихонравов 1857а – *Тихонравов, К. Н.* Офени Владимирской губернии / К. Н. Тихонравов // Владимирский сборник. Материалы для статистики, этнографии, истории и археологии Владимирской губернии / сост. и изд. К. Тихонравов, ред. неофициальной части Владимирских губернских ведомостей, член Императорских о-в : Русского Географического и Археологического и соревнователь Императорского Московского о-ва истории и древностей российских. – М. : в Унив. тип., 1857. – С. 22–27.
227. Тиц 1969 – *Тиц, А. А.* По окраинным землям Владимирским (Вязники, Мстера, Гороховец) / А. А. Тиц. – М. : Искусство, 1969. – 143 с.
228. Толковый 1935 – Толковый словарь русского языка : в 4 т. / под ред. Д. Н. Ушакова. – М.: Сов. энцикл.: ОГИЗ, 1935–1940. Том 1: А – Кюрины / Сост. Г. О. Винокур, проф. Б. А. Ларин, С. И. Ожегов, Б. В. Томашевский, проф. Д. Н. Ушаков; Под ред. проф. Д. Н. Ушакова. – М. : Гос. ин-т «Сов. энцикл.»; ОГИЗ, 1935. – 1562 стб.
229. Толстой 1867 – *Толстой, Л. Н.* Война и мир. Том I–II / Л. Н. Толстой. – М. : «Эксмо», 1867. – 704 с.
230. Тренев 1903 – *Тренев, Д. К.* Иконопись мстёрцев / Д. К. Тренев. – М. : Изд-во при церк. Арх. Отд. общ. люд. дух. Просвещения, 1903. – 16 с.
231. Тренев 1910 – *Тренев, Д. К.* О русской иконописи по поводу вопроса о ней в Государственной думе / Д. К. Тренев. – М. : т-во типо-лит. И. М. Машистова, 1910. – 41 с.

232. Третьяков 1929 – *Третьяков, С. М.* Биография вещи / С. М. Третьяков // Литература факта : первый сборник материалов работников ЛЕФа / под ред. Н. Ф. Чужака. – М. : Федерация, 1929. – С. 68–72.
233. Трубе 1962 – *Трубе, Л. Л.* Как возникли географические названия Горьковской области / Л. Л. Трубе. – Горький : Горьковское книжное издательство, 1962. – 192 с.
234. Успенский 1997 – *Успенский, Л. А.* Богословие иконы православной церкви / Л. А. Успенский. – Переславль : Изд-во Братства во имя святого князя Александра Невского, 1997. – 656, XVI с.
235. Ушаков 1906 – *Ушаков, Н. Н.* Исторические сведения об иконописании и иконописцах Владимирской губернии / Н. Н. Ушаков // Труды Владимирской ученой архивной комиссии. Книга VIII. – Владимир: Типография Губернского Правления, 1906. – С. 1–56.
236. Филимонов 1863 – *Филимонов, Г. Д.* О состоянии иконописного искусства в с. Палехе / Г. Д. Филимонов // День (еженедельная газета). – 1863. – № 34 ; 35.
237. Халтурин 2001 – *Халтурин, Ю. А.* Предисловие / Ю. А. Халтурин // Русская поздняя икона от XVII до начала XX столетия / ред.-сост. М. М. Красилин. – М. : ГосНИИР, 2001. – С. 5–6.
238. Харре 2006 – *Харре, Р.* Материальные объекты в социальных мирах / Р. Харре // Социология вещей. Сборник статей / под ред. В. С. Вахштайна. – М. : Издательский дом «Территория будущего», 2006. С. 118–133.
239. Храмцовский, Экземплярский 1998 – *Храмцовский, Н. И.* Краткий очерк истории и описание Нижнего Новгорода / Н. И. Храмцовский, А. В. Экземплярский. – Н. Новгород : Нижегородская ярмарка, 1998. – 605 с.
240. Чернов 2017 – *Чернов, В. Ф.* Кулебаки, Велетьма, Тумалейка... Тайны географических названий / В. Ф. Чернов. – Навашино : Типография А. Орлова, 2017. – 64 с.
241. Чернов 2011 – *Чернов, М.* Народная икона и старообрядчество / М. Чернов // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. – 2011. – № 89. – С. 64–86.
242. Шеваренкова 2021 – *Шеваренкова, Ю. М.* Монастырь в миру. Судьбы дивеевских монахинь в воспоминаниях крестьян / Ю. М. Шеваренкова // Православная история Дивеевского края в преданиях и легендах XX–XXI вв. – Н. Новгород : Педагогические технологии, 2021. – С. 116–141.
243. Шереметев 1902 – *Шереметев, С. Д.* Записка Графа С.Д. Шереметева по поводу поездки летом 1901 г. по монастырям с целью более подробного ознакомления с положением иконного дела / С. Д. Шереметев // Известия Высочайше учрежденного Комитета попечительства о русской иконописи. – 1902. – Вып. 1. – С. 34–37.

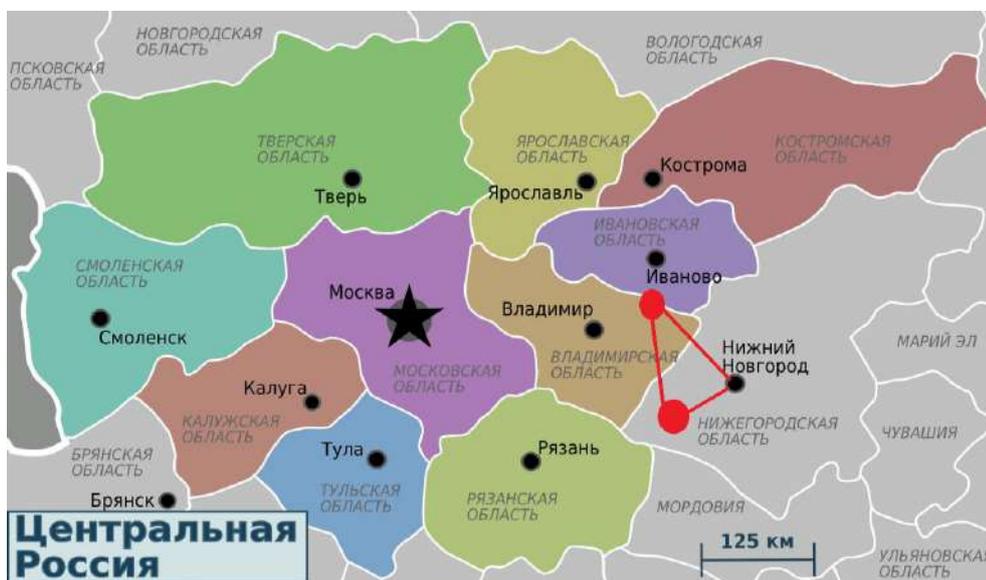
244. Шишмарева 1896 – *Шишмарева, С. И.* Искусственные цветы : Руководство для их изготовления из материи, бумаги, воска и кожи : с прил. символики цветов и красок и составлением букетов и корзиночек : с 2 хромолитогр. в 12 красок и с 356 рис. в тексте / С. И. Шишмарева. – СПб. : Изд. ГерманГоппе, 1896. – 236 с.
245. Шмидт 1896 – *Шмидт, О. Э.* Общая демографическая характеристика Нижегородской губернии / О. Э. Шмидт // Нижегородская губерния по исследованиям губернского земства : Вып. I. Сельское население и сельское хозяйство губернии: статистико-экономический очерк. – СПб. : Паровая скоропечатня М. М. Гутзац, 1896. – С. 43–53.
246. Щепанская 1995 – *Щепанская, Т. Б.* Кризисная сеть (традиции духовного освоения пространства) / Т. Б. Щепанская // Русский Север : к проблеме локальных групп. – 1995. – Вып. 5. – С. 110–176.
247. Akrich, Latour 1992 – *Akrich, M.* A Summary of a Convenient Vocabulary for the Semiotics of Human and Nonhuman Assemblies / M. Akrich, B. Latour. – Cambridge, MA: The MIT Press. – 261 p.
248. Appadurai 1996 – *Appadurai, A.* Introduction: Commodities and the politics of value / A. Appadurai // *The Social Life of things. Commodities in Cultural Perspective.* – Cambridge : Cambridge University Press, 1996. – P. 3–63.
249. Baert 2018 – *Baert, B.* Art and Mysticism as Horticulture : Late Medieval Enclosed Gardens of the Low Countries in an Interdisciplinary Perspective / B. Baert // *Art and Mysticism : Interfaces in the Medieval and Modern Periods.* – New York : Routledge, 2018. – P. 104–127.
250. Baert, Itebeke, Watteeuw 2017 – *Baert, B.* Late Medieval Enclosed Gardens of the Low Countries : Mixed Media, Remnant Art, Récyclage and Gender in the Low Countries (Sixteenth Century Onwards) / B. Baert, H. Itebeke, L. Watteeuw // *The Agency of Things in Medieval and Early Modern Art : Materials, Power and Manipulation.* – New York : Routledge, 2017. – P. 33–47.
251. Blewett, Wayne 2016 – *Blewett, C.* Actant affordances : a brief history of affordance theory and a Latourian extension for education technology research / C. Blewett, H. Wayne // *CriSTaL : Critical Studies in Teaching & Learning.* – 2016. – Vol. 4, issue 1. – Pp. 55–73.
252. Doronin 2017 – *Doronin, D. Yu.* The Soft Iconoclasm in Vernacular Orthodoxy of Volga Finns (North-Western Ethnic Group of Mari People in 1990–2010) / D. Yu. Doronin // *Iconoclasm and Iconophilia : Materials of the Eleventh International Conference of Iconographic Studies, Rijeka, 01–02 June, 2017.* – Rijeka, 2017. – P. 30.
253. Doronin 2018 – *Doronin, D. Yu.* The “Soft Iconoclasm” in Vernacular Orthodoxy of Volga Finns / D. Yu. Doronin // *IKON. Journal of Iconographic Studies.* – 2018. – Vol. 11. – P. 197–204.

254. Doronin 2019 – *Doronin, D. Yu.* The drum and the belt on the tree : appropriation of power of sacred objects in vernacular religion of the Mari and Altai people / D. Yu. Doronin // EASR 2019 : 17 Annual Conference of the European Association for the Study of Religions, Tartu, 2019, June 25-29 : topics. – Tartu Ulikool ; Estonian Society for the Study of Religions; European Association for the Study of Religions (EASR). – 2019. – [<https://elibrary.ru/item.asp?id=41491061>].
255. Gibson 1979 – *Gibson, J. J.* The ecological approach to visual perception / J. J. Gibson. – Boston, 1979.
256. Hester 1968 – *Hester, J.* Pioneer Methods in Salvage Anthropology / J. Hester // Anthropological Quarterly. – 1968. – № 41 (3). – Pp. 132–146.
257. Keane 2003 – *Keane, W.* Semiotics and the Social Analysis of Material Things / W. Keane // Language & Communication. – 2003. – № 23 (3/4). – Pp. 409–425.
258. Keane 2014 – *Keane, W.* Rotting Bodies : The Clash of Stances toward Materiality and its Ethical Affordances / W. Keane // Current Anthropology. – 2014. – Vol. 55, Supplement 10. – Pp. S155–S366.
259. Keane 2014a – *Keane, W.* Affordances and reflexivity in ethical life : an ethnographic stance / W. Keane // Anthropological Theory. – 2014. – № 14 (1). – Pp. 3–26.
260. Keane 2015 – *Keane, W.* Ethical Life : Its Natural and Social Histories / W. Keane. – Princeton, NJ : Princeton University Press, 2015. – 304 p.
261. Meyer 2011 – *Meyer, B.* Mediation and Immediacy. Sensational Forms, Semiotic Ideologies and the Question of the Medium / B. Meyer // Social Anthropology. – 2011. – № 19 (1). – Pp. 23–39.
262. Meyer, Houtman, eds. 2012 – *Meyer, B.* Things : religion and the question of materiality / B. Meyer, D. Houtman, eds. – New York : Fordham University Press, 2012.
263. Meyer, Morgan, eds. 2010 – *Meyer, B.* The Origin and Mission of Material Religion / B. Meyer, D. Morgan, C. Paine, S. B. Plate // Religion. – 2010. – Vol. 40, No. 3. – Pp. 207–211.
264. N.R. 1873 – *N. R.* [Без названия] / N. R. // Русский мир. – 1873. – № 211. – С. 1–2.
265. Primiano 1995 – *Primiano, L. N.* Vernacular Religion and the Search for Method in Religious Folklife / L. N. Primiano // Western Folklore. Reflexivity and the Study of Belief / Ed. D. J. Hufford. – 1995. – Vol. 54, № 1 (Special issue). – Pp. 37–56.
266. Scott 1984 – *Scott, J. C.* Weapons of the week: everyday forms of peasant resistance / J. C. Scott. – New Haven : Yale University Press, 1984.
267. Vipper 1939 – *Vipper, B.* Baroque in Latvia / B. Vipper. – Riga, 1939.
268. Willamo 1997 – *Willamo, H.* Folk – icons / H. Willamo. – WSOY, Porvoo, 1997.

Приложение 1: Иллюстрации



Ил. 1. Вязниковский уезд Владимирской губернии в 1778–1921 гг. (зеленая заливка) в современной сетке районов Владимирской и Ивановской областей. Голубыми точками отмечены (с севера на юг) центры иконного промысла – современные г. Мстёра, с. Холуй и пгт. Палех



Ил. 2. «Треугольник взаимодействия» центров «суздальского» иконного промысла (Вязниковский уезд), Нижнего Новгорода (пути поставок фольги, киотов и др. составляющих для расхожих икон, самих икон на Нижегородской ярмарке) и нижегородского юго-запада (до 1920-х гг. – Ардатовский, Арзамасский уезды Нижегородской губернии и Муромский уезд Владимирской губернии).



Ил. 3. Изготовление фолежных икон-киоток в ремесленной мастерской. Владимирская губерния, Вязниковский уезд, сл. Мстёра. Начало XX в. Фото А.П. Курочкина. Фотоколлекция МАЭ РАН, № 2106-60



Ил. 4. Изготовление бумажных цветов. Владимирская губерния, Вязниковский уезд, сл. Мстёра. Начало XX в. Фото А.П. Курочкина. Фотоколлекция МАЭ РАН, № 2106-55



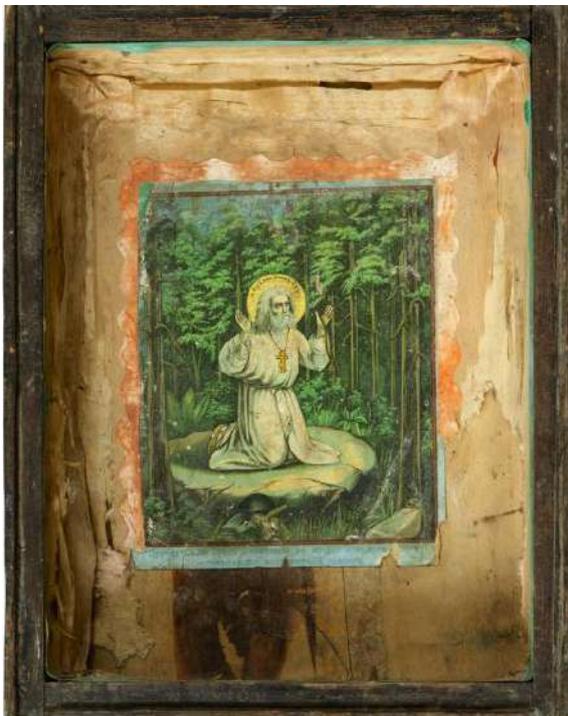
Ил. 5. Один из типов ремесленной расхожей иконы, широко распространенной на рубеже XIX–XX вв.: писаная щепная подфолежная икона Николая Мирликийского и ее оклад из латунной фольги. Вероятнее всего, работа «суздальских» иконников. Обнаружена в 2021 г. в п.г.т. Гремячево гор. округа Кулебаки Нижегородской обл.



Ил. 6–7. Фолежные иконы-киотки рубежа XIX–XX вв. – еще один распространенный тип ремесленной расхожей иконы. Слева – икона Божией Матери Одигитрия (Казанская), справа – Богоматерь Владимирская. В киотах – подфолежный образ и хромолитография, дореволюционная гальванированная фольга, искусственные цветы. Обнаружены в 2021 г. в с. Шутилово Первомайского района и в п.г.т. Ардатов Нижегородской обл.



Ил. 8. Мастерская по убору икон (золотарная и чеканная работа) в Серафимо-Дивеевском монастыре. Фотографическая открытка для паломников начала XX в.



Ил. 9–10. На раннем этапе развития традиции советских икон-киоток (1930-40-е гг.) мастера использовали не фотографические, а дореволюционные (писанные и хромофотографические образы), а вместо фольги основным материалом убора было лыко, поставляемое от колхозного мочального промысла. Лыко красилось, из него изготавливали выстилку киота (икона «Серафим Саровский на камне») или цветы (Богородица Одигитрия). Обнаружены в 2021 г. в п.г.т. Гремячево гор. округа Кулебаки и в п.г.т. Ардатов Нижегородской обл.



Ил. 11. Иконы и другие храмовые святыни, разбираемые по домам местными жителями при закрытии церквей, могли становиться основой для иконы-киотки. Это еще одна характерная черта «советских икон» раннего этапа развития традиции (1930-40-е гг.). В этой иконе образовник использовал медальон с образом св. апостола-евангелиста Луки, выломанный из Царских врат иконостаса. Обнаружено в 2021 г. в в.п.г.т. Гремячево гор. округа Кулебаки Нижегородской обл.



Ил. 12. Раскрашенное фотографическое уведомление-благословение, в советское время высылаемое по почте Канцелярией Троице-Сергиевой лавры. Обнаружено в 2021 г. в с. Ломовка гор. округа Кулебаки Нижегородской обл.



Ил. 13. Фотографические и ризографические иконки, легально производимые в 1940–80 гг. мастерскими РПЦ. Обнаружено в 2021 г. в п.г.т. Ардатов и п.г.т. Мухтолово Ардатовского района Нижегородской обл.



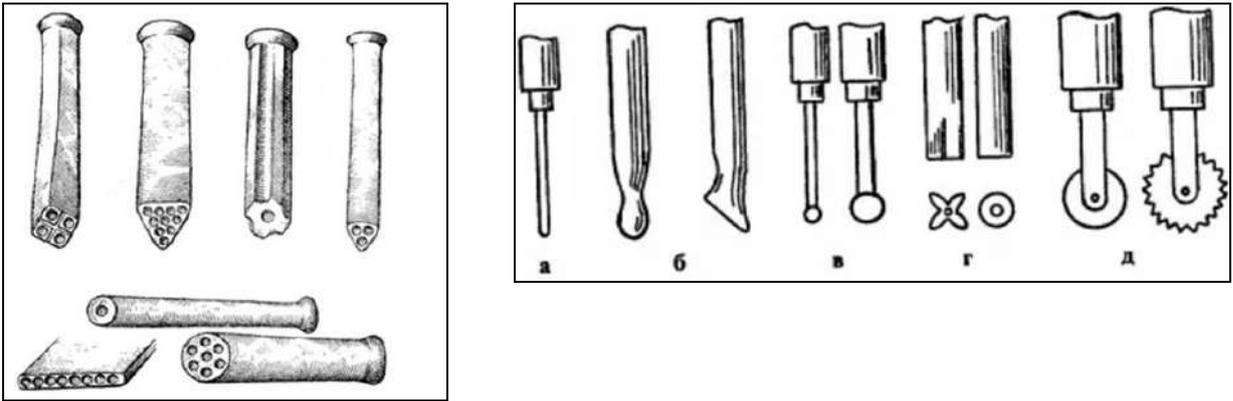
Ил. 14. «Иконный самиздат», нелегально напечатанный в городских фотомастерских: так называемые «картинки», основа для будущих фолежных икон-киоток. Для раскрашивания использовались анилиновые, спиртовые красители, цветная тушь. Принято в дар от Александра Андреевича Пантелеева, мастера-образовника Арзамасской традиции в 2021 г. в п.г.т. Гремячево гор. округа Кулебаки Нижегородской обл.



Ил. 15. Фолежная лента, вынесенная в советское время для мастера-образовника с местного молочного комбината. Принято в дар от Анны Матвеевны Фроловой, мастерицы-образовницы Дивеевской традиции, в 2021 г. в с. Елизарьево Дивеевского района Нижегородской обл.



Ил. 16. Инструменты для чеканки и фолезные заготовки иконного убора из мастерской Александра Андреевича Пантелеева, городская Арзамасская традиция. Сфотографировано в 2021 г в п.г.т. Гремячево гор. округа Кулебаки Нижегородской обл.



Ил. 17–18. Ремесленные инструменты по работе с металлом. Слева – пуансоны, инструменты средневекового чеканщика [Рыбаков 1948]. Справа – инструменты для тиснения по фольге: а – для проведения контурных и штриховых линий, б – деревянные давилки для выдавливания крупных участков рельефа, в – металлические давилки, г – штампики, д – накатки [Самородский и др.: 2003]



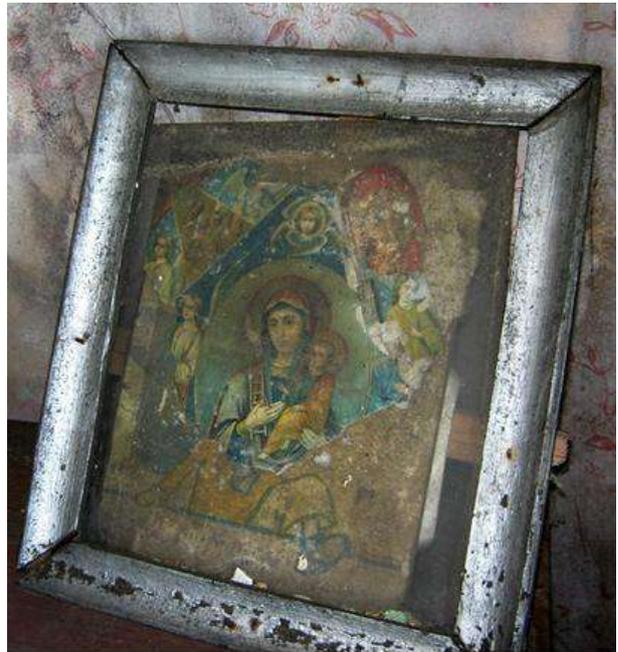
Ил. 19. Чеканка орнамента фигурными чеканами и молотком. Арзамасская традиция, мастер Александр Андреевич Пантелеев. Сфотографировано в 2021 г в п.г.т. Гремячево, гор. округа Кулебаки Нижегородской обл.



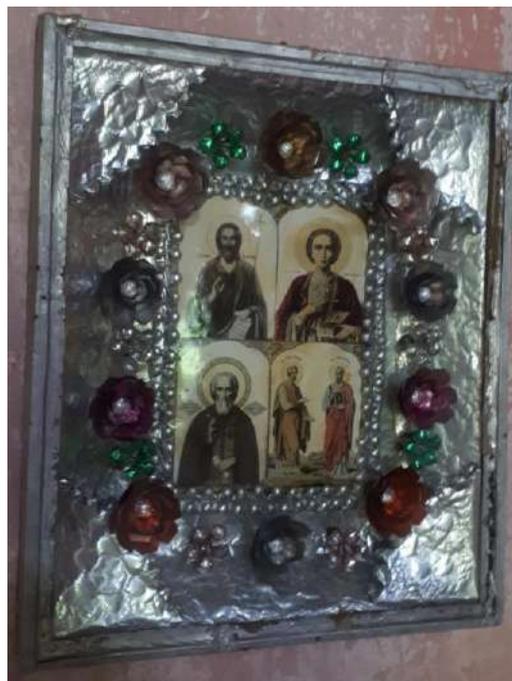
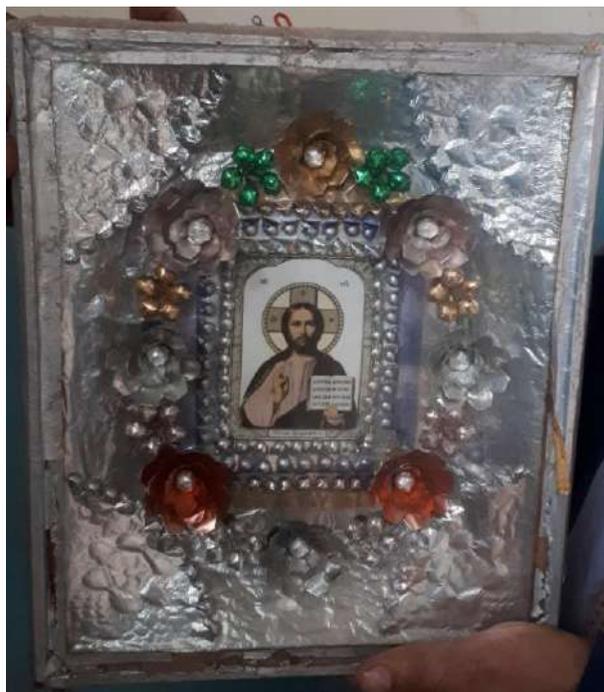
Ил. 20. Чеканка орнамента фигурными чеканами и молотком. Арзамасская традиция, мастер Александр Андреевич Пантелеев. Сфотографировано в 2021 г в п.г.т. Гремячево, гор. округа Кулебаки Нижегородской обл.



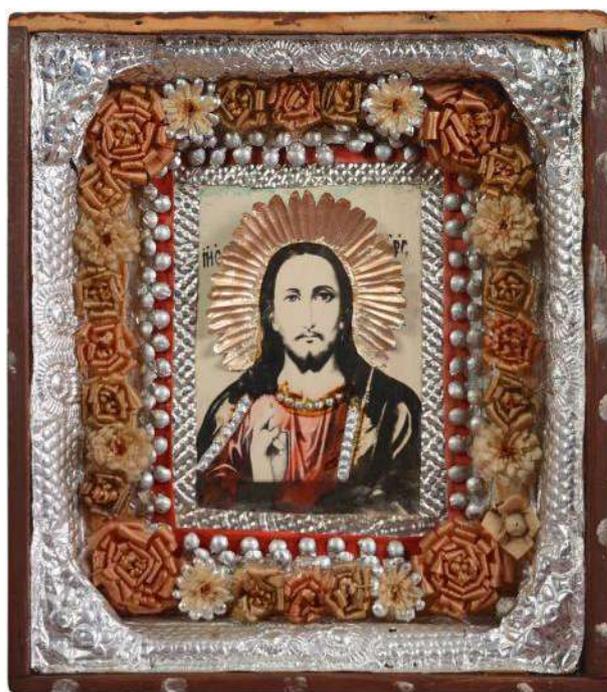
Ил. 21. Техника прорисовывания орнамента стилем. Дивеевская традиция, мастерица Анна Матвеевна Фролова. Сфотографировано в 2021 г. в с. Елизарьево Дивеевского района Нижегородской обл.



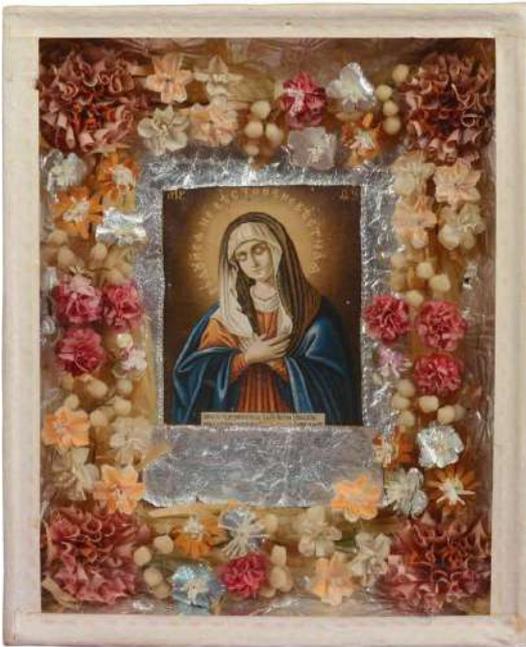
Ил. 22–25. Расхожие иконы северных районов Нижегородской области, как правило, имеют неглубокий киот или просто рамку со стеклом; фольга здесь встречается реже, чем у мастеров нижегородского юго-запада. Сфотографировано в 2010, 2022 гг. в Тоншаевском и Воскресенском районах Нижегородской обл.



Илл. 26–27. Иконы Навашинской традиции. Сфотографировано в 2022 г. в с. Монаково гор. округа Навашинский Нижегородской обл.

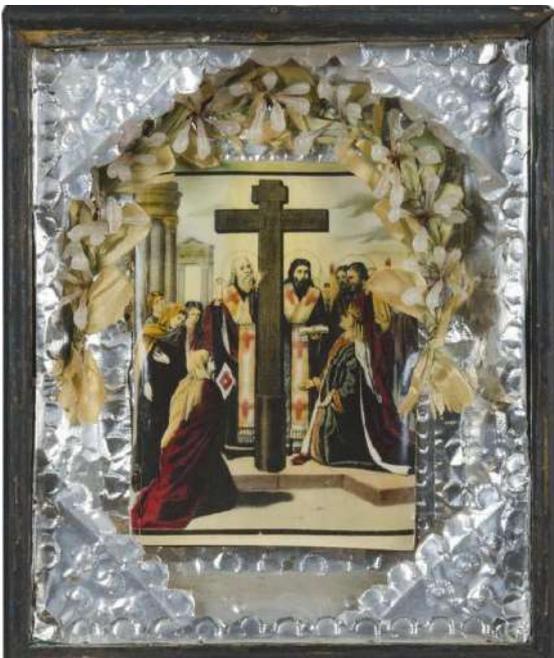


Илл. 28–29. Фолешные советские иконы Кулебакско-Гремячевской традиции. Слева – икона Божией Матери Одигитрия (Тихвинская) классический монохромный тип иконы этой традиции, мастер-образовник из п.г.т. Гремячево, вероятнее всего, Прасковья Михайловна Диянова. Справа – образ Пантократора со скипетром и державой, икона шилокшанской традиции с венком из лыковых цветов, выполненная образовницей из с. Шилокша, вероятнее всего, Агафьей Степановной Калёновой, монахиней бывшего Кутузовского монастыря. Обнаружено в 2021–22 гг. в с. Тёплого гор. округа Кулебаки Нижегородской обл.

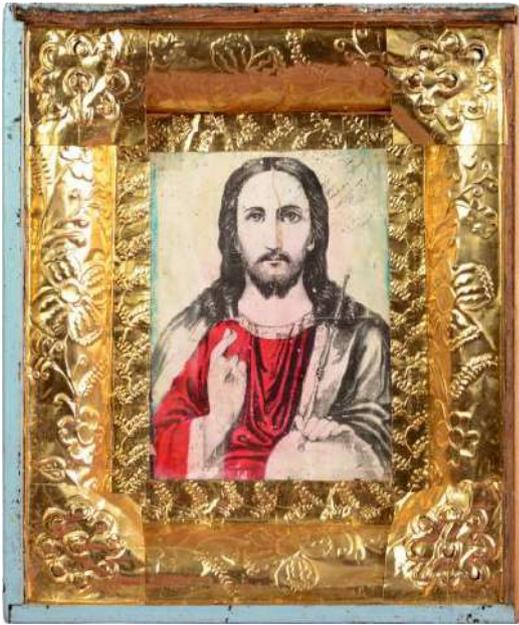


Ил. 30–31. Фолежные советские иконы «цветочной» Ардатовской традиции. Слева – икона Божией Матери «Умиление», дореволюционная хромолитография. Как и на многих других ардатовских иконах, мастер изготовил здесь грозди ягодок из ваты, покрыв их парафином.

Справа – икона, изготовленная образовницей Раисой Васильевной Серовой, мастерица использовала хромолитографию с росписи В.М. Васнецова «Богоматерь с Младенцем на престоле», рубеж XIX–XX вв. Обнаружено в п.г.т. Ардатов и в с. Липовка Ардатовского района Нижегородской обл.



Ил. 32–33. Характерными чертами фолежных советских икон «городской» Арзамасской традиции являются строгость и лаконизм убора – чеканка орнамента по монохромной фольге и редкое использование других декоративных элементов. Обе иконы изготовлены мастерицей Марией Михайловной Пантелеевой из с. Абрамово. Ремесло образовника унаследовал ее сын – Александр Андреевич Пантелеев, сохранив художественную манеру своей матери, хотя большинство икон было создано им в п.г.т. Гремячево гор. округа Кулебаки. Обнаружено в п.г.т. Мухтолово и п.г.т. Ардатов Нижегородской обл.



Ил. 34–35. Характерные черты фолезных советских икон Дивеевской традиции – прорисовывание орнамента стилем и частое использование цветной фольги. Слева – икона «Пантократор со скипетром и державой» (раскрашенная фотография) работы подруг-образовниц из с. Рузаново – Марии Васильевны Карсоновой или Евдокии Егоровны Родимовой. Справа – икона Серафима Саровского (старинная хромофотография), украшенная мастерицей Санькой (Александрой Васильевной Булатовой) из с. Суворово Дивеевского района Нижегородской обл.



Ил. 36–37. Фолезные советские иконы «цветочной» Ташино-Понетаевской традиции Нижегородской обл.



Ил. 38. Агафья Степановна Калёнова (вторая слева), мастерица-образовница Кулебакско-Гремячевской традиции из с. Шилокши, в окружении семьи шилокшан, 1980 г. Фото из архива шилокшанского краеведческого музея «Исток»



Ил. 39. Прасковья Михайловна Диянова, по-деревенски – Пашенька (1936–2022), самая известная мастерица-образовница Кулебакско-Гремячевской традиции, п.г.т. Гремячево, гор. округ Кулебаки, 2019 г. Фото А.В. Харлова



Ил. 40. Иван Иванович Шифанов, мастер-образовник Дивеевской традиции.
Сфотографированно в 2022 г. в с. Кирилловка Арзамасского района Нижегородской обл.



Ил. 41. Анны Антипова, мастерица-образовница Ташино-Понетаевской традиции.
Сфотографировано в 2022 г. в р.п. Сатис Первомайского района Нижегородской обл.

Приложение 2: Опросный гайд «Фолежные иконы-киотки советского времени»

Смысловые блоки гайда:

1. Вводный блок (названия и морфология иконы, разнообразие, встречаемость)
2. Изготовление и мастера фолежных икон
3. Фолежная икона как семейная святыня
4. Ритуальные локусы фолежных икон. Судьба советских икон в постсоветскую эпоху

Блок 1. Вводный блок

1. Встречали ли Вы иконы, оформленные фольгой? (Где? Как давно?) Если они есть у Вас, то видели ли Вы их где-то еще?
2. Опишите (или покажите на фото или дома), как они были оформлены фольгой. Только фольгой или чем-то еще? Например, были ли цветы (искусственные, засушенные), сделанные из фольги или бумаги голубки, свечи или что-то еще?
3. Такие иконы с фольгой были в ящичке / рамке под стеклом? Как называется такой ящичек / рамка? (киот, кивот, киёт, киотка и пр.)
4. Как у Вас называют такие украшенные фольгой иконы? (Чтобы, например, отличать от старинных писаных икон или от современных икон.)
5. Как Вам кажется, где эти иконы распространены? (Например, в каких-то частях Вашей области или, может быть, и в других областях?)
6. Отличаются ли фолежные иконы у украинцев от фолежных икон русских?
7. Как Вы относитесь к таким иконам? Как другие люди (священники или обычные люди), по Вашим наблюдениям, относятся к ним?

Блок 2. Изготовление и мастера фолежных икон

1. К какому времени относятся такие иконы? Они были раньше или и сейчас распространены? Делают ли их сейчас? В какие годы, по Вашему мнению, их прекратили делать?
2. **Приобретение иконы:** Где брали такие иконы? (в городе и в сельской местности) В каких случаях нужно было приобрести такую икону? Как приобретали, как, через кого, долго ли искали мастеров, долго ли ждали заказа? Сколько это стоило?
3. **Сёла с мастерами:** Были ли мастера, делавшие такие иконы? Были ли они в Вашем населенном пункте (в каком?) или приходилось за такими иконами ездить в другое место?

4. **Типы и характерные особенности мастеров:** Кто были эти мастера? (Женщины или мужчины? Пожилые или молодые? Какая у них была профессия, кем они работали, помимо изготовления икон?)
5. **Эмное название мастера:** Как назывались такие мастера или мастерицы? (образовники, иконники, иконщики или какие-то другие, ваши местные названия)
6. **Эмное название технологии:** Как у вас говорили об изготовлении / украшении иконы? (обряжать, убирать, убор и пр.)
7. **Мастера из родни:** Изготавливал ли или украшал такие иконы кто-то из Вашей родни или знакомых? (например, бабушка, дедушка, мама, тётя и пр.). Расскажите поподробнее, пожалуйста (кто, когда, где, как, зачем, в каких случаях, для кого и пр.).
6. **Рассказы о мастерах.** Расскажите, пожалуйста, про какого-то мастера или мастерицу. Имя. Годы жизни или примерные десятилетия рождения и смерти. Примерные десятилетия, в которые она (или он) делала иконы. Расскажите, как работала эта мастерица, опишите ее рабочее место (если видели). Расскажите какие-то случаи, воспоминания о жизни этого мастера (что был за человек, как сочетал иконное ремесло с другими своими делами и пр.)
7. **Причины обращения к иконному ремеслу:** Как вы думаете, почему этот человек занялся таким ремеслом? Варианты: бывшая монахиня, личное благочестие верующего человека (что это за тип верующего человека?), деревенский ритуальный специалист, ремесло для заработка, какие-то другие причины занятия иконным ремеслом.
8. **Отношения между мастерами:** Были ли еще мастера или мастерицы? Где (в каких деревнях, сёлах, районах, областях)? Как много их вообще было? Отношения между ними (например, конкурировали друг с другом или, наоборот, работали вместе). Влияли ли они друг друга своей художественно-ремесленной манерой, перенимали ли что-то? (Кто влиял, что перенимал.)
9. **География промысла:** Были так, что один какой-то мастер обслуживал одну округу, а другой изготавливал иконы для жителей других сёл? Приезжали за иконами к мастеру, или мастер сам ходил по сёлам, предлагая свою продукцию? Если были оба варианта (или какие-то еще), то расскажите поподробнее об этом.
10. **Оформление икон у разных мастеров:** Как и чем отличались стили оформления у разных мастеров (мастериц)? Какие характерные образы у фолежных икон Вашей местности? (А у каких-то чужих? У каких?) Какие характерные приёмы оформления фолежных икон (способ нанесения орнамента) встречаются у разных мастеров? Как называются по-местному эти приёмы?
11. **Отношения мастера с властью:** Какие были отношения мастера (мастерицы) с представителями советской власти? Были ли проблемы: например, пытались ли штрафовать,

запретить изготавливать иконы? Были ли какие-то действия против мастеров в русле политики борьбы с религией? Были ли случаи, когда партийным требовались такие иконы, например, для благословения молодых и пр.? (Расскажите подробнее эти случаи.)

12. **Способы раздобыть материалы для иконы.** Откуда и каким образом получали материалы для изготовления фолежных икон? Отдельно спросить по: материалам для киотов и о самих киотах (делал ли киот сам мастер или кто-то другой?), по молельным изображениям (фотографии икон, старинные хромофотографии, писанные иконки и пр.), по фольге и бумаге для украшения иконы, по стёклам. Какие люди и какие связи (кем с кем, где, когда и как) стояли за киотами, фотографиями, фольгой, стеклами для икон? Были ли какие-то теневые, нелегальные или полуправильные отношения? (Расскажите подробнее.) Покупали, обменивали или дарили? На что выменивали? Сколько стоило? Где эти отношения происходили? Были ли какие-то места, где это можно было приобрести? Были ли какие-то нелегальные продавцы, распространители (типа коробейников), которые ходили по сёлам или продавали такой товар в электричках? (Расскажите подробнее о таких ситуациях покупки, продажи, обмена, таких материалов.)

Блок 3. Фолежная икона как семейная святыня.

Религиозные практики с фолежными иконами

1. **Эмное название красного угла.** Как называется в вашем селе место для икон в доме? (красный угол, божница, полочка, киот и пр. – слышали, что как-то так называли?)
2. **Домашние иконы при советской власти.** Как относились при советской власти к иконам в доме? Если запрещали иметь иконы в доме, то как выходили из этого положения? (например, иконы для молитвы в шкафу, за печкой, в каком-то другом тайном месте; или, может, в красном углу днём иконы чем-то закрывались)
3. **Иконы в красном углу.** Сколько примерно икон, как правило, было в красном углу в доме? Какие иконы были у вас в доме? Были ли фолежные иконы в доме? Если да, то в каком соотношении с другими иконами (варианты: все иконы были фолежные; фолежных икон было большинство; их было меньше и пр. – почему так, как Вы думаете?) Были ли так, что в каких-то домах только такие иконы и были? С чем это связано? (может, например, мастера такие жили, в этих сёлах)
4. **Структура красного угла.** Есть в красном углу какие-то части, ярусы и т.п.? Что еще помимо икон могло быть в красном углу? Есть ли какой-то порядок расстановки икон и др. предметов в красном углу? Если ли иконы, которые обязательно должны быть в доме?

Какие иконы стремились иметь в красном углу? Какие иконы были, по вашему мнению, наиболее популярными? Почему?

5. **Появление иконы в доме.** По каким случаям иконы появлялись в домашнем красном углу? Вспомните, пожалуйста, ситуации, когда у вас в доме появлялась новая икона (кто и как, по какому поводу приобретал её?) Как появлялись первые иконы в доме, например, когда образовывалась новая семья и у новобрачные поселялись отдельно, например, в новом доме?
6. **Венчальные иконы.** Нужны ли были иконы для благословения молодых? В какие годы в советское время это было? Как назывались такие иконы (например, венчальная пара)? Сколько икон нужно было в таком случае? Это были новые, специально сделанные иконы, или старые семейные иконы, или вообще любые? Что делали с этими иконами? (Опишите эти ритуальные действия: куда-то ставили, кто-то конкретный должен их был нести, поднимали, целовали и пр.) Украшали ли их как-то (например, полотенцем, свечой и пр.)? Было ли так, что какой-то образ был для жениха, а какая-то икона – для невесты? Какие это были иконы? Могли ли проводить партийные люди для своих детей такие ритуалы? Было ли так, что под стекло в эти (венчальные) иконы что-то помещали: например, венок невесты или его части, цветы бутоньерки, венчальные свечи или что-то еще? Когда и кто это помещал? Куда дальше девали венчальные иконы? (В дом молодых или обратно в дом родителей и пр.)
7. **Фолежные иконы в других семейных ритуалах:** Спросить отдельно про ритуальные действия с иконами в советское время на рождение, крещение младенца, на похороны, поминки, при службе на кладбище, при посещении кладбища в родительские дни, во время проводов в армию и т.д. Выяснить возможную специфику таких икон: например, название таких икон, размер (мерные иконы и пр.), специальное их изготовление, какие-то ритуальные действия, специфика изображения.
8. **Фолежные иконы в ситуативных обрядах:** Спросить отдельно про ритуальные действия с иконами в случае засухи, пожара, каких-либо других проблем, несчастий или катастрофических событий (болезни, эпидемии, опасные природные явления, судебные разбирательства). Фолежные иконы при освящении, в оградительных обрядах (ситуативные крестные ходы, обходы, обносы дома, огорода, скотины, села и пр.), в народных лечебных практиках.
9. **Фолежные иконы и нарративы о чудесном:** Могли ли с такими иконами быть связаны какие-то чудеса? Например, могла ли такая икона оградить или предупредить при каком-то несчастии? Могла ли такая икона замироточить? Слышали ли Вы, что где-то было

исцеление от фолежной иконы? Или чтобы где-то фолежная икона влияла на бесноватых? Могла ли такая икона присниться во сне? Чудесным образом где-то обнаружиться?

Блок 4. Ритуальные локусы фолежных икон.

Судьба советских икон в постсоветскую эпоху

1. Фолежные иконы – это домашние иконы или храмовые иконы? Если домашние, то могли ли они быть в храмах (когда и при каких обстоятельствах)? Висят ли они сейчас в храмах, где, в каких, почему?
2. Фолежные иконы изготавливали в вашей местности только для домов или для каких-то других мест (например, для часовен и пр.)? Расскажите об этом подробнее.
3. Как фолежные иконы оказывались на родниковых и на кладбищенских часовнях? Почему именно там? Где еще оказывались такие иконы?
4. Куда сейчас девают фолежные иконы после смерти их хозяина (хозяйки)? Есть ли разница между тем, что происходит в подобном случае сейчас и тем, что делали раньше (например, в 1980-е г.)? Могут ли иконы просто выбросить? Или просто сжечь? Есть ли разница между тем, как в таком случае поступают с иконами в городе и в сельской местности?
5. Как правильно на ваш взгляд, поступить с иконой, если она уже не нужна, и у неё, например, уже нет хозяина? Каких случаях икону можно уничтожить, например, сжечь? Есть ли какие-то правильные церковные действия по утилизации икон? Где это происходит? Согласны ли Вы с этим?
6. Слышали ли Вы, что фолежные или какие-то другие рукодельные иконы кому-то сейчас кажутся важными? Например, кто-то их коллекционирует или чинит, или изготавливает? Расскажите об этом подробнее. Отличаются ли современные фолежные иконы (если они есть) от тех, которые делали в советское время? (Если да, то в чём эти отличия?)