

Горбунов Ю.Е. СТАРООБРЯДЧЕСКАЯ ИКОНОПИСЬ ЮГО-ЗАПАДНОЙ УКРАИНЫ И БЕССАРАБИИ XIX-ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX В

На юге Подолии, в Левобережном Поднестровье и Бессарабии уже в XVIII в. сосредоточились тысячи русских старообрядцев, бежавших сюда от преследований правительства и господствующей церкви. На новых местах, в условиях относительной религиозной свободы, старообрядцы сохранили не только «древнее благочестие» и свой патриархальный бытовой уклад, но и традиционные формы книжной, музыкальной, художественной культуры. В широком масштабе налажено было и иконописное дело, о чем свидетельствует большое количество сохранившихся произведений. Изучение этих памятников народного творчества способно значительно расширить наши представления о духовном мире староверов, их религиозных воззрениях, эстетических парадигмах. То обстоятельство, что развитие местной старообрядческой живописи происходило в контактных зонах различных этнических культур – украинской, молдавской, турецкой, болгарской – лишь усиливает ее исследовательскую привлекательность.

Между тем, вопрос этот до недавнего времени в научной литературе не поднимался. Лишь в 1982 г. появился очерк Э.К. Гусевой, посвященный иконам старообрядческих церквей Одесщины, Винницы и Белой Криницы [1]. Однако, несмотря на репрезентативность привлеченного автором материала, старообрядческая иконопись этих мест получила лишь самую беглую характеристику.

Вышедшая в 2000 г. работа Б.Г.Херсонского и Ю.Е.Горбунова содержит более подробный, но также далеко не исчерпывающий и скорее популярный рассказ об иконах всего старообрядческого Юга [2].

В предлагаемой статье, уточняющей и продолжающей вышеназванную работу, рассматривается художественная специфика, технология, сюжетный репертуар старообрядческой иконописи Бессарабии и юго-запада Украины, прослеживаются ее стилевые истоки и развитие в XIX-XX вв. Исследуются не вообще иконы, бытовавшие в старообрядческом мире этого региона, но лишь произведения, характеризующие местную иконописную традицию. Статья базируется на данных, полученных автором в ходе экспедиционных работ в старообрядческих общинах Буджака [3] и при обследовании икон поповской и филипповской общин г. Одессы. Привлечение материалов музеев и частных коллекций позволило ощутимо расширить источниковую базу исследования [4].

Важно оговорить, что помимо икон здешнего производства большинство изученных старообрядческих собраний включает близкие по стилю и иконографии произведения конца XVIII – начала XX в. из «раскольничьих слобод» Ветки и Стародубья (территория на стыке Брянщины, Гомельщины и Черниговщины), где существовала оригинальная школа иконописания (см. о ней ниже). При этом ряд памятников оказался как бы в пограничном положении между местной и ветковско-стародубской традицией. В таких случаях двигаться в работе по атрибуции и классификации произведений приходилось едва ли не «на ощупь», оперируя косвенными данными, устным преданием. (В сходном и даже более трудном положении оказались исследователи выговских икон – легендарных «поморских писем», известных, главным образом, не по реальным памятникам, а по сведениям о них в дореволюционных источниках [5]. К счастью, в нашем распоряжении имеется достаточное количество памятников, происхождение которых удастся надежно связать с рядом поднестровских и нижнедунайских старообрядческих поселений. К числу наиболее ранних и, так сказать, стилиобразующих работ (конец XVIII – первая четверть XIX в.) относятся монументальные иконы из «старого» иконостаса Казанской церкви с. Приморское (размещены в трапезной), цикл великолепных икон с изображением евангелистов на подкупольных парусах храма в Мирном и около 30-ти стильных, выполненных в одной манере работ из Ильинского храма с. Маяки, что на Днестре (ныне – в Покровской старообрядческой церкви г. Одессы). Значительное количество местных икон середины – второй половины XIX в. включают сборные иконостасы Воздвиженской церкви с. Великопольское, Успенско-Воздвиженской церкви в Балте. Памятники конца XIX – начала XX в. представлены многоярусными иконостасами храма Преп. Параскевы в с. Мирное и Казанской церкви в с. Приморское. В своих суждениях о старообрядческой иконописи края мы опирались преимущественно на эти комплексные источники, служившие также необходимым основанием для сравнительного изучения и атрибуции «беспаспортных» икон из музейных и частных собраний.

Весь этот массив произведений в кругу одесских музейщиков, художников и коллекционеров издавна обозначается как иконопись «липованских писем» – от названия «липоване» (так уже в XVIII в. именовались «раскольники» на молдавальных землях). Считая устоявшийся термин «липованские письма» приемлемым, в настоящей работе мы сохраняем его применение к стилистически однородным иконам, созданным в старообрядческих поселениях юго-запада Украины и Бессарабии в XIX-XX вв. [6].

Материалы, использовавшиеся липованскими художниками традиционны для русского иконописания: деревянная основа, меловой грунт, положенный иногда на «паволоку» (армирующая тканевая прослойка), temperные краски на яичном связующем. Как и встарь, готовая живопись олифилась. Обычны врезные встречные шпонки, смонтированные на тыльной стороне иконы. Одна из особенностей, отличающая липованские иконы от произведений российских центров, – отсутствие «ковчега» (неглубокой выемки на лицевой плоскости доски, образующей по периметру узкие выпуклые поля, как бы раму изображения).

В «личном письме» – изображении ликов и других обнаженных участков тела – старообрядческие художники также придерживались традиционных методов. По красочному, как правило, оливковому

подмалевку – «санкирю» – последовательно наносились слои все более разбеленной охры – «плавил», посредством чего моделировалась форма, достигалась ее рельефность. В лучших из липованских икон образы привлекают силой характеров, эмоциональной насыщенностью, своей непосредственной обращенностью к «миру». По преимуществу же выражения лиц немногосложны: лирически наивны, простодушны, что называется «в народном вкусе». Нередко при этом даже самым импозантным произведениям местных иконописцев присущи типизация, повторяемость образов. Заученный и, вероятно, понравившийся мастеру тип лица буквально тиражируется, становится универсальным и узнаваемым. Наглядно представляют эту черту липованской живописи многофигурные композиции. Таковы изображения праотцев в иконостасе Успенско-Воздвиженской церкви в Балте, образ «Похвалы Богородицы» Покровской церкви в Одессе, икона Одесского художественного музея (далее – ОХМ) «Хвалите господа с небес» (2880-ж).

В художественной практике изографов-липован самое широкое применение нашло золото, которым щедро отделялись не только фоны и поля икон, но и ризы святых, воинские доспехи, изображенная в интерьерах мебель, архитектурные детали. Исполненный «творенным» золотом орнамент, как правило, сплошь укрывает яркие ткани облачений и драпировок; золотом же прорабатывались их складки, наносились «пробела» (блики) на выпуклых частях фигур. Причем, характерная для российских иконописных центров техника золотой пробелки «в ассист» – лучеобразными прямыми штрихами – в липованской иконописи признания не получила. Здесь пробеливали только «в перо» (рисунок пробелов по структуре напоминал птичье перо).

Одним из излюбленных приемов иконописцев была разделка «в проскреб», использовавшаяся, в основном, для украшения одеяний. Риза того или иного святого писалась полупрозрачными лессировками по сплошному листовому золочению; затем мастер тупой иглой процарапывал в намеченных местах красочный слой и обнажая таким образом таящееся под краской золото, покрывал всю нужную площадь богатым растительным орнаментом. Техника эта была хорошо знакома и российским иконописцам, но нигде не использовалась с таким постоянством, как в старообрядческой живописи Украины и Бессарабии.

Золото в колорите липованских икон порой настолько доминирует, что приобретает самодовлеющее значение: образ как бы тонет, растворяется в сверкающем узорочье. Скорее как исключения встречаются среди памятников липованских писем иконы, тонко срежессированные по колориту, сочетающие декоративность с точностью рисунка, глубиной содержания образов. К числу таких рафинированных произведений можно отнести известный «Вход в Иерусалим» ОХМ (2102-ж), замечательное «Успение» того же собрания, «Покров» Муниципального музея личных коллекций (далее – ММЛК; КП-2567). В целом же, палитре старообрядческих художников не присущи ни красочное многообразие, ни гармония колористических сопоставлений. В цветовой гамме подавляющего числа икон преобладают яркие, резко звучащие красный, синий, зеленый и белый цвета, достигающие в сочетании с жарким золотом фона едва ли не плакатной выразительности. Такая чисто внешняя эффектность произведений, уживающаяся за частую с несовершенством их графического решения, была, по-видимому, вполне адекватна эстетическим запросам местных старообрядцев – крестьян, казаков, мещан, представления которых о красоте формировались и реализовывались в русле «низовой», фольклорной по духу культуры.

Сильная сторона липованской иконописи – необыкновенная широта ее сюжетного репертуара. Примечательно, что местным старообрядчеством оказались востребованными сложнейшие символические композиции, раскрывающие содержание литургических текстов и апокрифов. Прямые иконографические аналогии некоторых произведений нам не удалось выявить ни в русской, ни в балканской иконописи. Образцом такого «умозрения в красках» может служить нижнедунайская икона «Свете тихий» (собр. В. Выродова), представляющая собой живописное переложение текста одноименного песнопения Вечерни, где упоминаются сотворение мира, грехопадение, ожидание Спасителя.

В большинстве икон липованских писем нетрудно узнать выверенные многовековым опытом византийские и древнерусские иконографические схемы. Довольно часто, однако, происходит их основательное переосмысление. Так, например, классические поясные образы Богоматери в интерпретации старообрядческих иконописцев нередко превращаются в монументальные ростовые изображения. Э.К. Гусева, проводившая в составе экспедиции МГУ обследование храмов и домашних собраний липован в Вилково и Приморском, считает, что икона Богоматери «Тихвинской» такого нетрадиционного извода пользовалась там даже особым почитанием [7].

Накопленный материал позволяет высказать некоторые суждения и о степени распространения тех или иных сюжетов. В общей массе икон, бесспорно, доминируют образы Богоматери и Николы. Среди богородичных икон особенно часто встречаются «Умягчение злых сердец», «Взыскание погибших душ», «Федоровская», «Утоли моя болезнь», сложные композиции «Покров», «Всех скорбящих радость», «Нечаянная радость», «Живоносный источник». Как видно из этого списка, в почете весьма поздние изводы, появившиеся в русской религиозной живописи в XVIII, а то и в XIX веке [8]. Четко видна целительная «специализация» многих из них. Нередко они дополнены и как бы усилены изображением архангела Рафаила, помещавшемся на левом поле иконы. В народе, исходя из содержания его имени, Рафаил чтился как целитель (Рафаил – «Божье исцеление»).

Иконография Николы также представлена рядом изводов. Особой любовью старообрядцев пользовался орудный образ святителя – «Никола Отвратный». Эта оригинальная композиция, характеризующаяся резким разворотом головы Николы к зрителю, известна лишь в иконописи «юго-западной» ветви старообрядчества (от Брянщины и Гомельщины до низовьев Дуная). Бытующее объяснение малопонятно-

го названия как «отвращающий беды, болезни, напасти» [9] неверно и следует народной этимологии. Иную трактовку подсказывают сами иконы. На некоторых из них надпись с именем святого имеет уточнение: «Никола Чудотворец отвратный иже в Москве» (собр. Ветковского музея). Ясно, что речь идет об иконе «от врат», т.е. оригинал, протограф этого изображения находился некогда у одних из городских врат Москвы. Первоначальный смысл названия был со временем забыт, а само оно перетолковано в «отвращающий напасти». Из других иконографических типов Николы в липованской иконописи получили распространение поясные изображения святого и «Никола Можайский» (с мечем и градом в руках). Приверженность старообрядцев к святому Николе отнюдь не случайна – издревле он почитался покровителем рыбаков, мореплавателей, торговцев; а именно торговля и рыболовецкий промысел были в числе основных хозяйственных занятий нижнедунайского и приднестровского старообрядчества.

«Рыболовный» мотив вообще получил заметное развитие в иконописи липован. На иконе «Никола и Парфений» из собр. Б. Херсонского изображен даже предвкушаемый заказчиком иконы улов. Он символизирован лежащими у ног святителей увесистыми рыбинами, причем не какими-нибудь лещами или карпами, – осетрами! В подобном же духе получает живописное воплощение библейский сюжет о чудесной рыбе, выловленной отроком Товией. В иконописи других центров этот сюжет, хотя иногда и встречается, но лишь как второстепенная деталь композиции «Трипостасное Божество». У липован же он выделяется в самостоятельный, наделенный особым значением образ. Характерно, что непосредственный участник этого ветхозаветного эпизода, архангел Рафаил, вообще зачастую отсутствует в композиции. Таким образом, акцент сделан на самом факте обретения рыбы. Молитва у иконы с изображением сакраментального улова могла, по мысли верующего, ниспослать подобную (по форме) благодать и самому молящемуся. Конечно, вполне естественно, что липованин-рыбак именно от такой иконы ожидал скорой помощи в своем труде (превосходный образ данного извода в одесской старообрядческой Покровской церкви).

А вот наблюдения, оказавшиеся несколько неожиданными. По сравнению с иконами Богородицы и Николы редко встречаются ... самостоятельные образы Христа (исключение – «Спас Нерукотворенный»). К редким относится и «Спас Пантократор» – поясное изображение Иисуса, один из самых «ходовых» сюжетов в балканской и восточнославянской иконописи. По каким-то причинам этот извод разрабатывался местными мастерами весьма ограниченно. Гораздо охотнее они обращались к более развитой композиции «Спас Царь Царем», изображающей Христа на престоле с предстоящими Богородицей и Иоанном Предтечей.

Очень характерны для липованской традиции четырехчастные иконы, объединяющие на плоскости одной доски четыре самостоятельных сюжета. Обычно в них фигурируют различные изображения Богородицы, отдельные праздники и святые, особенно почитаемые в народной среде: Харлампий, Илия, Никола, Иоанн Богослов, Иоанн Предтеча, Георгий, Ангел – хранитель (а иногда и загадочный «смертохранитель»)[10]. От каждого из них ожидалось участие в «своей», специально «отведенной» ему Богом сфере человеческих проблем.

Большой популярностью среди старообрядцев пользовались «житийные иконы». Образ святого помещался в центре композиции, а вокруг, в расчерченных прямоугольных клеймах изображались основные события его «жития». Подобные иконы, конечно, особенно интересны. Именно в композициях житийных клейм художник был меньше всего ограничен рамками канона, чаще давал волю своему творческому воображению. К тому же многие из эпизодов «жития» того или иного святого не имели достаточно разработанных, общеизвестных иконографических прототипов, могущих служить образцом. В таких случаях мастерам, располагавшим лишь литературным источником, приходилось искать и находить собственные решения. Вследствие этого клейма житийных икон иной раз содержат весьма любопытные детали, подсмотренные художником в повседневной жизни, народном быту. Вот, например, икона «Мария Египетская в житии» из Воздвиженской церкви с. Великопоское (ЦВП – 24). В одном из клейм подвижница представлена в образе русской деревенской девушки, сидящей на тесаной лавке и занятой подобающей «простолюдинке» работой – она прядет шерсть, орудуя обыденной крестьянской прялкой, какую и сегодня можно встретить в старом сельском доме. Такие черты стихийного реализма придают липованской иконе особое обаяние, во многом определяют ее особый образный строй.

В системе религиозных воззрений старообрядцев, в их культовой практике иконе, как известно, отводилась выдающаяся роль. «Старая икона – то их вера» – писал о «раскольничьей» приверженности к иконам Дмитрий Ростовский [11]. Эта приверженность обусловила широту распространения иконного дела и среди «заграничных раскольников» – липован, находившихся вдали от русских иконописных центров и вынужденных собственными силами удовлетворять свою потребность в огромном количестве священных изображений. При этом логично было бы ожидать, что в стилизовом отношении липованская икона окажется продолжательницей традиций русской религиозной иконописи первой половины XVII в., как того и требовали положения старообрядческой доктрины. Так ли было в действительности?

Стиль липованской иконы – сложное и во многом противоречивое явление. Его своеобразие и заметное отличие от древнерусского изобразительного канона полнее всего выразилось в развернутых композициях «праздничных» икон, точнее – в их архитектурных фонах, «бытовой» среде, изображениях ландшафта. Невесомые, как бы парящие фигурки святых, их плоскостные лики, античные одеяния, моделированные условными складками и золотом «пробелов» – все это наследие средневековой живописи неожиданно выступает в реалистически трактованном, трехмерном пространстве липованской иконы. Архитектурные сооружения, на фоне или внутри которых разворачиваются события, ничем не напоминают ска-

зочные палаты древнерусских икон. Вместо этого мы видим фасады и интерьеры роскошных барочных (а иногда классицистических) дворцов и храмов, изображения которых включают массу «современных» бытовых реалий. Здесь и ордерные колонны с вычурными капителями, и лепные украшения дверных и оконных проемов, и вполне светские золоченые кресла и столики на гнутых ножках, и каменный пол «в шашку», как будто сошедший с украинской гравюры XVII в. Также далеко от средневековых традиций и решение внешнего пространства: условный иконный «позем» со стилизованными «древцами» и «лещадками» скал, уступает место живописным пейзажным панорамам, построенным по законам прямой перспективы. Данные в таком «контексте» сюжеты священной истории более подходят на занятные жанровые сценки (см., например, икону «Воскресение – Сошествие во ад с праздниками» в экспозиции ОХМ; 2362-ж).

Перед нами, по сути, парадоксальное явление – сохранив семиотическую тождественность дониконским образцам, липованская икона вобрала в свою живописную ткань то заклеименное Аввакумом «живоподобие», которое хлынуло в русскую иконопись во второй половине XVII в. и достигло наивысшего расцвета в элитарном искусстве Москвы и Ярославля. Конечно, ни о каком прямом влиянии поздней московской или ярославской иконописи на искусство липован говорить не приходится. Зато уже сейчас очевидна определяющая роль в процессе стилиобразования липованских писем художественных традиций Ветки и Стародубья. Вывод этот эмпирического характера и основан на результатах сравнительно-стилистического изучения нашего материала и старообрядческих икон Ветковского музея народного творчества [12].

Как уже отмечалось в начале, липованские и ветковско-стародубские письма близки между собой настолько, что разграничить и точно атрибутировать их произведения бывает отнюдь не просто (речь не идет о классических ветковских иконах XVIII – начала XIX в.). Определяющую роль здесь играет точная «привязка» памятников к району происхождения, а главное – «вписанность» их в группу произведений, обладающих общей художественной спецификой и надежно связываемых с тем или иным местным иконописным центром. Для нас важно то, что ветковско-стародубская иконопись как самостоятельная школа сложилась гораздо раньше липованских писем. И хотя наиболее ранние из сохранившихся произведений художников Ветки и Стародубья датируются лишь серединой XVIII в., есть основания относить начало там старообрядческого иконописания еще к концу XVII – началу XVIII в. Именно в это время Ветка, а позднее и Стародубье возвышаются до роли общерусских духовных центров старообрядчества [13]. В относительно короткое время там скапливаются тысячные массы «раскольников», бежавших из Центральной и Южной России, с Дона, других мест. Быстро растет экономический потенциал местного старообрядчества, процветает богословская мысль, с размахом строятся церкви и монастыри, не менее официально-православных нуждавшиеся в «благолепии». Эти факторы и стимулировали развитие иконописной школы, которая уже в середине XVIII в. выступает как вполне сложившееся явление. Довольно скоро Ветка и Стародубье выдвигаются в число крупнейших центров русского иконописания [14].

Своеобразный эклектичный стиль ветковско-стародубской школы сформировался под сильным влиянием «фряжской», европеизированной иконописи Оружейной палаты и городов Поволжья второй половины XVII – начала XVIII в. [15]. Отсюда и пришли в живопись старообрядцев барочные черты: прямая перспектива, пейзаж, ордерная архитектура, отдельные приемы светотеневой моделировки. Сопрягаясь с древним изобразительным каноном и отчасти с элементами украинского и белорусского народного искусства, все это отливалось в самобытные художественные формы, приобретало под кистью старообрядческих иконописцев свой новый, неповторимый облик.

Расходясь повсеместно [16], иконы из Ветки и Стародубья особенное распространение получили в Новороссии, Бессарабии, Добрудже. (Это было следствием давних и стабильных контактов между старообрядцами данных регионов; другая причина – начавшееся еще в XVIII в. переселение «польских» и «черниговских раскольников» на осваиваемые степные территории Северного и Северо-Западного Причерноморья [17]). Как ветковско-стародубские могут быть атрибутированы такие выдающиеся по качеству иконы, как «Никола» и «Богоматерь Всех скорбящих радость» из Успенского (бывш. единоверческого) храма в Одессе, «Усекновение главы Иоанна Предтечи» ОХМ (1300-ж), камерная лирическая композиция «Богоматерь Утоли моя болезнь» ММЛК (КП-867). Эти яркие, богато декорированные иконы служили массовым и освященным старообрядческой традицией первообразом для иконописцев более «молодых» старообрядческих центров Южной Подолии, Поднестровья и Подунавья. Непосредственному заимствованию опыта способствовали и нередкие приезды сюда мастеров с Черниговщины, занимавшихся как распространением готовой продукции, так и выполнением заказов местных общин [18].

Принимая во внимание сказанное, «липованские письма» вряд ли можно рассматривать как вполне самостоятельное художественное явление, «школу». Чисто типологически ближе всего стоят они к иконописи Русского Севера – многообразным в своих локальных вариантах «северным письмам» XVI – XVIII вв., давшим «редуцированное» продолжение новгородской школы в провинциальных иконописных мирах Поморья и Обонежья. Подобным же образом липованские письма, отпочковавшись от ветковско-стародубской школы, фактически стали мощной региональной ветвью этого, действительно оригинального явления в народном религиозном искусстве XVIII – начала XX в. При этом липованская икона вовсе не оказалась чем-то застывшим, окостеневшим в раз данном ей неизменном виде. Напротив. В течение XIX – первой половины XX в. изобразительный язык ее, развиваясь в особых этнокультурных условиях, претерпевает заметную эволюцию, приобретает свои характерные «местные» признаки, в большей или в

меньшей степени различимые в продукции каждого из иконописных центров. Четче выражены они в проникнутых чисто народной эстетикой, колоритных и в известной мере «балканизированных» композициях из низовьев Дуная, в суховатых, но сильнее связанных с древнерусским каноном произведениях южноподольских мастеров. Более мозаичную картину слагают иконы из Поднестровья, в целом отличающиеся резкостью образных характеристик, простотой технического решения, однообразием «охряной» цветовой гаммы.

Анализ отдельных памятников и целых групп произведений в их хронологической взаимосвязи позволяет уловить общую линию развития липованских писем. Эволюция их шла в направлении все большей фольклоризации, усиления орнаментального начала и вместе с тем - опрощения образности, «снижения» психологических характеристик. Тенденции к украшательству, лубочной декоративности нарастают во второй половине XIX в., достигая к концу столетия своего апогея. И если раньше икона была материализованным представлением староверов об идеальном, «горнем» мире, их антитезой «безблагодатному» миру Российской империи, то произведения липованских иконописцев конца XIX – начала XX вв. в большинстве своем на эту роль уже не претендуют. Они нарядны, праздничны, а подчас удивляют сложностью композиционного решения, но сакральное начало в них неизбежно смещается на второй план, выступает уже в подчиненном отношении к довлеющему золотому декору (дело здесь, конечно, не в каком-то вновь открытом символическом значении золота). Причины этого явления, возможно, стоит искать в общем спаде религиозного фанатизма и эсхатологических настроений среди старообрядцев, в постепенной секуляризации сознания и быта основной их массы, во все более активных контактах некогда замкнутых общин с «внешним» миром.

Среди икон второй половины XIX – начала XX в. заметную долю составляет продукция крестьянских мастеров-самоучек, любителей, представлявших наиболее демократическое течение в старообрядческой иконописи края. Именно в это время старообрядческое иконное дело здесь приобретает массовый характер, постепенно превращаясь в народное художественное ремесло. Памятники этого «низового» слоя выразительны и по-своему обаятельны, но по уровню технического мастерства далеко отстают от работ профессионалов. Примечательно, однако, что при создании даже этих безыскусных и, зачастую, весьма аляповатых икон сохранялась верность традиционным приемам и стилю, использовались дорогостоящие материалы: листовое золото и серебро, минеральные краски. Недостаток мастерства искупался, по мысли крестьянских художников, нарочитой роскошью убранства, своеобразно понимаемым «благолепием». Практически в каждом старообрядческом поселении, общине были свои, нередко потомственные мастера. До сего дня сохраняется среди липован память о том, что иконописные мастерские и даже небольшие школы при них действовали в Измаиле, Великопольском, Жебриянах, Кишиневе, Куниче.

Закономерно, что на начало XX в. приходится всплеск староверческого иконописания в регионе. Как следствие «высочайше дарованных» 17 октября 1905 г. религиозных свобод повсеместно возводятся новые и перестраиваются старые церкви, что потребовало немалого количества новых икон. Как известно, наиболее крепкие в экономическом отношении общины (например, вилковские «рыбалки») заказывали комплексные работы московским иконописцам, следовавшим пресловутому «строгановскому пошибу». Их манерные и, как сказали бы мы теперь, элитные произведения доныне украшают некоторые старообрядческие церкви в Буджаке и Северной Буковине (храмы во имя св. Николы в Измаиле и Вилково, Успенский собор в Белой Кринице). Произведя сильное впечатление на местных мастеров, эти иконы породили волну подражаний, реплик. «Липованский» стилиевой субстрат в них все же достаточно ощутим (новый, начала XX в. иконостас Казанской церкви в Приморском).

Резкий перелом в развитии старообрядческого иконописного дела происходит в 1910-х – 1920-х гг. Первая мировая война, революция в России, румынская оккупация – все это привело к длительной дестабилизации жизни в регионе, вынужденному сокращению экономических и культурных связей между старообрядческими общинами. Лишившись масштабных заказов, сворачивают свою деятельность крупные иконописные мастерские – центры, в которых осуществлялось накопление художественного опыта школы, его непосредственная передача младшему поколению мастеров. Дольше действовали они на территории, входившей до 1940 г. в состав Румынии, однако творческие, да и материальные силы их были основательно подорваны. В той части региона, которая еще в 1920-х гг. оказалась в составе Советского государства, иконопись (разумеется, не только старообрядческая), став в глазах нового политического режима явлением одиозным, лишилась всяких перспектив своего дальнейшего развития как профессионального искусства. Тем не менее, традиции старообрядческого иконописания теплились здесь еще довольно долго и только во второй половине двадцатого столетия происходит постепенное их затухание. Существовая уже исключительно на профанном, любительском уровне, липованская икона этого времени быстро приобретает облик народного примитива, становится одним из своеобразных элементов старообрядческого фольклора.

Уже в конце 1910-х гг. из липованских икон полностью исчезает золото, а вместе с ним – неповторимое декоративное убранство, во многом определявшее характер местной старообрядческой живописи. Вследствие этого большая роль отводится цвету. Мягче и продуманнее становится колорит произведений, приближаясь по своему звучанию к акварельной гамме. Одевания святых, ранее сплошь залитые густым золотом пробелов, теперь моделируются исключительно цветом. Отсутствие золота пытаются иногда (и всегда неудачно) восполнить бронзовой краской, однако чаще на его месте фигурирует желтая или светлорыжеватая охра. Ею пишут поля, нимбы, традиционные розетки из цветков и листьев. Фон на иконах это-

го времени всегда красочный: желтый, бирюзовый, голубой; часто он усеян рядами мелких лубочных облачков (особенность нижедунайских произведений).

Основательно сузился во второй четверти XX в. круг разрабатывавшихся сюжетов. Меньше стало развернутых многофигурных композиций, хотя «четырёхчастные» создаются с прежним постоянством. Нередко клейма их соединены помещенным в центре живописной плоскости «Распятием», в котором внутренний мир иконы оказывается как бы сфокусированным в одну точку. Примечательно, что в народной «редакции» композиции икон напрочь освобождаются от «светских», реалистических элементов. Стиль заметно архаизируется, невольно возвращаясь к изначальным эстетическим принципам старообрядчества. Ярko иллюстрируют эти новые тенденции «Богоматерь Милующая» из ММЛК (КП-875), «Иоанн Предтеча» из Воздвиженской церкви с. Великопоское (ЦВП-39), южноподольского происхождения «Никола отворотный» (Балта, Успенско-Воздвиженская ц-вь; УЦБ-40).

На позднем этапе развития – во второй половине XX в. – липованская икона теряет многие из своих былых качеств; нередко это уже не живопись, а сакральная графическая схема, некая знаковая комбинация, подлежащая скорее герменевтике, нежели эстетической оценке. Впрочем, падение мастерства и общий регресс липованских писем отнюдь не сопровождались разрывом с традициями старой школы – по мере своих сил последние старообрядческие иконники стремились следовать авторитетным образцам местного художества XIX – начала XX в. Другое дело, насколько это им удавалось. К самому концу XX века творчество липованских художников хотя и не иссякло вовсе, но сжалось до деятельности нескольких донныне здравствующих мастеров. Работы их просты и не искусны, но, как знать, быть может, этим скромным творениям суждено стать той точкой отсчета, с которой начнет свое возрождение некогда щедрое и полнокровное искусство южного старообрядчества.

Источники и литература

1. Гусева Э.К. Памятники старообрядческой живописи конца XVIII-XIX вв. // Русские письменные и устные традиции и духовная культура. - М., 1982. - С.151-161.
2. Горбунов Ю.Е., Херсонский Б.Г. Липованская икона XVIII-XX вв. - Одесса, 2000.
3. Этнографические экспедиции ОГУ 1999-2001 гг.; обследованы старообрядческие поселения в Килийском, Измаильском и Тарутинском р-нах Одесской обл.: Мирное, Приморское, Вилково, Килия, Анновка, Коса, Старая Некрасовка и др.
4. Иконы, происходящие из старообрядческих поселений Одесской и Винницкой областей и приграничных районов Молдовы, широко представлены в собраниях Одесского художественного музея и Муниципального музея личных коллекций им. А.В. Блещунова. Ряд первоклассных вещей имеется у частных коллекционеров, любезно предоставивших свои материалы для изучения. Ценными источниками располагает архив Одесского художественного музея, где сконцентрированы материалы паспортизации икон старообрядческих церквей с. Великопоское, Балты, Одессы. Всем музейным работникам, представителям старообрядческих общин и коллекционерам, оказавшим помощь в работе, выражаю мою глубокую признательность.
5. Юхименко Е.М. Иконописная школа // Неизвестная Россия. К 300-летию Выговской старообрядческой пустыни. - М., 1994. - С. 31-36.
6. Термин «письма» соответствует понятию малой либо местной и, как правило, поздней иконописной школы. Важно оговорить, что название «липованские письма», закрепившееся за старообрядческой иконописью Бессарабии и близлежащих украинских земель, носит отчасти условный характер, поскольку не все старообрядцы данного региона причисляют себя к липованам.
7. Гусева Э.К. Памятники... - С. 155-156.
8. Земная жизнь Пресвятой Богородицы и описание святых чудотворных ее икон / Сост. С. Снесорева. - Ярославль, 1999.
9. Гусева Э.К. Старообрядческое искусство на Брянщине и Гомельщине // Из истории фондов Научной библиотеки МГУ. - М., 1978. - С. 134.
10. Об ангеле «смертохранителе», или «смертителе» и его месте в системе
11. религиозных представлений липован см.: Анастасова Е. Старообрядческие поселения в Болгарии глазами русских некрасовцев и их болгарских соседей // Skupiska staroobrzadowcow w Europie, Azji i Ameryce. - Warszawa, 1994. - С. 200.
12. Дмитрий Ростовский. Розыск о раскольнической брынской вере. - К., 1877. - Ч. I. - Л. 5.
13. Нечаева Г.Р., Лявоньева С.И., Шклярау Ф.Р. Веткаўскі музей народнай творчасці. – Мінск, 1994. См. также : Гусева Э.К. Старообрядческое искусство...(прилож.)
14. Андрей Иоаннов. Полное историческое известие о древних стригольниках и новых раскольниках... - СПб., 1795. - Ч. 3. - С. 16-21; Щапов А.П. Русский раскол старообрядства. - Казань, 1859. - С. 7, 324-325; Иван Алексеев. История о бегствующем священстве // Летописи русской литературы и древности. - М., 1862. - Т. IV. - С. 57-64.
15. Тарасов О.Ю. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. - М., 1995. - С. 163.

16. Гребенюк Т.Е. Художественное своеобразие ветковских икон. Техничко-технологический аспект // Мир старообрядчества. Вып. 4 / Под ред. И.В. Поздеевой. - М., 1998. - С. 387; Вургафт С.Г., Ушаков И.А. Старообрядчество. Лица, события, предметы и символы. - М. 1996. - С. 63.
17. Иконы ветковско-стародубских писем бытовали даже на Урале. Больше того, высказано осторожное предположение, что иконопись Ветки (ее «платочная» орнаментика) могла оказать и некоторое влияние на формирование стиля местной невянской школы. См.: Гольнец Г.В. Невьянская икона: традиции Древней Руси и контекст Нового времени // Невьянская икона. – Екатеринбург, 1997. - С. 212, табл. 147, 148.
18. Лилеев М.И. Из истории раскола на Ветке и в Стародубье XVII -XVIII вв. Вып. 1. - К., 1895. - С. 259, 263-264; [Кельсиев В.И.] Очерк истории старообрядцев в Добрудже // Старообрядцы в Румынии / Сост. В.А. Липинская. - М., 1994. - С. 101; Кушнір В.Г. Народознавство Одещини. - Одеса, 1998. - С. 151.
19. Гусева Э.К. Старообрядческое искусство...- С. 134.