

Рустам Джамал • Елена Братчикова

# современная ИКОНОПИСЬ



 **ПИТЕР®**

Москва • Санкт-Петербург • Нижний Новгород • Воронеж  
Ростов-на-Дону • Екатеринбург • Самара • Новосибирск  
Киев • Харьков • Минск

2013

**Р. Джамал, Е. Братчикова**

## **Современная иконопись**

Заведующая редакцией	<i>Е. Андропова</i>
Ведущий редактор	<i>Е. Власова</i>
Литературный редактор	<i>И. Лебедева</i>
Художник	<i>С. Маликова</i>
Корректор	<i>Н. Викторова</i>
Верстка	<i>Ю. Орлова</i>

ББК 85.146.56(2)

УДК 75.05

**Р. Джамал, Е. Братчикова**

Д40 Современная иконопись. — СПб.: Питер, 2013. — 96 с.: ил.

ISBN 978-5-4461-0097-2

Современная иконопись переживает период активного возрождения. Восстанавливаются православные традиции, в том числе традиции церковных искусств, как в России, так и за рубежом растет число иконописцев, иконописных школ и мастерских. В настоящее время современная иконопись общепризнана и востребована во всем мире. Эта книга, созданная на базе школы искусствоведения Российской академии художеств, знакомит читателей с наиболее яркими представителями современной иконописи, как широко известными, так и долгое время работавшими для узкого круга ценителей. Всех их отличает умение сочетать в своем творчестве индивидуальность стиля, высокое техническое мастерство и традиционный символический язык древней религиозной живописи.

ISBN 978-5-4461-0097-2

© ООО Издательство «Питер», 2013

Все права защищены. Никакая часть данной книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме без письменного разрешения владельцев авторских прав.

ООО «Прогресс книга», 194044, Санкт-Петербург, ул. Радищева, д. 39, литер Д, пом. 415.

Налоговая льгота — общероссийский классификатор продукции ОК 005-93,  
том 2; 95 3005 — литература учебная.

Подписано в печать 06.11.12. Формат 84x108/16. Усл. п. л. 10,080. Тираж 500. Заказ

Отпечатано с готовых диапозитивов в ООО «Флер-1». Краснодар, ул. Уральская, 98/2.

При поддержке компании ООО «Русское искусство. Санкт-Петербург».



## Оглавление



Вступление . . . . .	5
Глава 1. От искусства к «письмам», от «писем» к промыслу . . . . .	6
Глава 2. Технология современной иконописи . . . . .	10
Глава 3. Современные иконописные мастерские . . . . .	24
Глава 4. Коллекционный Петербург. . . . .	57
Заключение . . . . .	77
Литература . . . . .	79
Сайты . . . . .	79





Чудо Георгия о змие. Елена Парамонова.  
Мастерская «Палехский иконостас»

## Вступление



та книга — о современной иконе, об иконе, созданной на рубеже XX–XXI веков. Принято считать, что некоторые произведения приобретают художественную ценность лишь со временем. Большое, как известно, видится на расстоянии. Но мы не стали ждать, когда икона, написанная сегодня, покроется пылью веков и обретет тот высокий статус, который позволит рассматривать ее не только как предмет культа, но и как произведение искусства. Мы не стали ждать, когда живопись будет испещрена сеткой кракелюр, — при желании «состарить» можно и новую икону — так иногда поступали иконописцы прошлого, когда хотели придать произведению дополнительный «вес».

Современная икона еще долго не потрескается, потому что создается с применением новейших технологий, с использованием инновационных материалов, в частности покрывных лаков, способных решить проблему «черной доски». Да и сама икона сегодня не безымянная, а подписное произведение во все времена считалось гарантом высокого качества и хорошей сохранности.

Икона третьего тысячелетия — совершенно новое искусство. Оно создается людьми, у которых не было за плечами иконописной практики, но была смелость, позволившая вновь обратиться к иконе после столетий ее полного забвения. По сути дела, они всё начинали сначала. В этом их неоспоримое преимущество перед теми, кто передавал иконописное творчество «из рук в руки», в этом их ответственность за тех, кто продолжит иконное дело в последующие времена.

Современные иконописцы дорожат своим именем. Помимо высокопрофессиональных качеств сегодня они должны также обладать менеджерскими навыками — только тогда они смогут успешно продвигать свое искусство на быстро развивающемся художественном рынке. Они больше не оторваны от мира, не замкнуты в стенах своих мастерских. Они всегда на связи с теми, для кого работают.

Авторы книги — люди не случайные в иконописном деле. Физик-ядерщик по профессии,

Рустам Джамал уже в зрелом возрасте получил специальность искусствоведа. Его дипломная работа называлась так же, как и книга, которую вы держите в руках. Одним из первых в Санкт-Петербурге Рустам начал коллекционировать современную икону, объехал центры, где ее создают, познакомился и подружился с мастерами. Произведения многих из них представлены в созданной им галерее «Русское искусство. Санкт-Петербург». Можно сказать, что и эта книга создавалась им. Рустам стал автором идеи, собрал вокруг себя людей, которые помогли ее осуществить. Его, без сомнения, можно назвать организатором этого частного проекта.

Елена Братчикова — кандидат искусствоведения, специалист по миниатюре русской рукописной книги, книжности старообрядцев, современной иллюстрированной книги, в том числе и детской, искусству иконописи и лаковой миниатюры Палеха, Холуя, Мстеры. Елена является автором более 50 публикаций, создатель электронного издания «Сийское Евангелие — памятник культуры XVII века». Более 10 лет она проработала в Палехе. Преподавала в Палехском художественном училище им. Максима Горького. Большинство из тех, о ком вы прочитаете в этой книге, — ее ученики.

Глава «Технология современной иконописи» написана самой молодой участницей проекта, студенткой Санкт-петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина Анастасией Юсковой. Наблюдая за тем, как работает ее отец Виктор Юсков, художница последовательно изложила и проиллюстрировала весь технологический процесс создания современной иконы, не утаив при этом даже некоторых профессиональных секретов мастера.

В эпоху перемен жить сложно, но интересно. Мы все — свидетели того, как обустраиваются старые и открываются новые храмы. Наша книга — о том, как богоукрашается православный мир, о том, как преображает духовное пространство современная икона.



# Глава 1

## От искусства к «письмам», от «писем» к промыслу

**С**овременная икона — какая она, где ее пишут и кто этим занимается? Почему «современная» — потому что ее создают наши современники? Но ведь у предыдущих поколений были *свои* современники. Когда же появилось понятие «современная икона» и есть ли в России такие пределы, для которых икона оставалась современной всегда?

Почти 1000 лет писанием икон занимаются в землях, прежде относившихся к Владимиро-Суздальскому и Муромо-Рязанскому великим княжествам. Сегодня здесь расположены Владимирская, Костромская, Ярославская, Ивановская и Нижегородская области.

На земле, освященной образом Богоматери, именем Александра Невского, любовью Петра и Февронии, гением Андрея Рублева, во все времена развивалось иконное дело: появлялись новые центры, рождались новые мастера. Никогда не угасал интерес к средневековому русскому искусству, более того, в каждую из эпох он поддерживался знаковыми для своего времени фигурами. Одной из таких фигур, заставившей в начале XIX века пересмотреть отношение к исыякшему, как утверждали, иконописному промыслу, стал «великий веймарец» Иоганн Вольфганг Гёте. Именно он стал тем «мостиком», который соединил прошлое и настоящее в иконописном наследии России.

В 1896 году в первом томе «Известий отделения русского языка и словесности» (ИОРЯС АН) появилась небольшая заметка «О суздальском иконописании». Ее автор — Д. Ф. Кобеко — академик, член Совета министра финансов, а впоследствии — директор Императорской Публичной библиотеки (ныне РНБ), опубликовал под этим заголовком письма из собрания петербургского коллекционера Е. Н. Тевяшова. Публикация не получила тогда большой огласки и долгое время оставалась незамеченной — уж слишком специфическим было

издание, в котором она появилась. Вспомнили о ней много позже, уже тогда, когда в иконописных центрах суздальских земель создавались не иконы, а лаковая миниатюра.

Что же побудило специалистов лаковой миниатюры Палеха, Холуя и Мстеры с завидной настойчивостью ссылаться на статью Кобеко? Ответ прост: в ней упоминалось имя Гёте. Немецкий писатель, любознательность которого была безгранична, вдруг пожелал получить сведения о современной суздальской иконописи. Его запрос в Петербург и ответные письма из Москвы и Владимира составили увлекательнейшую историю с участием отечественных и зарубежных членов императорской фамилии, высокопоставленных чиновников, известных писателей, историков, иконописцев.

### Роль Гёте в современной иконописи

Герцогиня Саксен-Веймарская Мария Павловна была дружна с Гёте, который за широкий размах культурной деятельности называл ее не иначе как «княгиней мира». Третья из дочерей императора Павла I и императрицы Марии Федоровны стала герцогиней 23 июля 1804 года, когда сочеталась браком с наследным принцем Саксен-Веймарским Карлом Фридрихом, сыном великого герцога Карла Августа и принцессы Луизы-Августы Гессен-Дармштадтской. Знакомство Гёте с Марией Павловной состоялось в ноябре 1804 года и не прерывалось до самой смерти писателя. Своих гостей герцогиня

принимала в загородной резиденции Бельведер, где, по ее желанию, был разбит парк — точно такой же, как в ее родном Павловске. На одном из приемов в Бельведере и произошло событие, попавшее впоследствии на страницы многих российских изданий.

В ходе одной из бесед с Марией Павловной Гёте пожелал получить сведения о «суздальском иконописном искусстве». Чем был вызван интерес писателя к русской старине, доподлинно неизвестно. Возможно, этому способствовала общая атмосфера начала XIX века, насквозь пропитанная вниманием к России в связи с победным завершением военной кампании Александра I. Возможно, были и другие предпосылки. Так или иначе, но великая герцогиня сообщила о желании Гёте в Петербург своей матери Марии Федоровне, а та обратилась к российскому министру внутренних дел О. П. Козодавлеву.

Козодавлев для выяснения вопроса разослал весной 1814 года несколько писем. В одном из них, адресованных историку Н. М. Карамзину, министр писал: «Славному и, без сомнения, Вами любимому Гёте захотелось иметь исторические сведения о суздальском иконописном искусстве. Независимо от тех сведений, которые в самой Владимирской губернии будут собраны, я надеюсь, что и Вы не откажетесь одолжить такого человека, который, вероятно, не без цели, любопытен и который теперь, после Гердеров, Виландов, Шиллеров, остался в Германии как головня после пожара, которая, однако же, не совсем погасла и бросает искры прежнего огня...».

Карамзин, которого в художественных кругах Петербурга почитали как создателя «Записок русского путешественника», ставших для многих наших соотечественников настоящим «окном в Европу», отправил министру учтивый, но краткий ответ. Он написал, что суздальская иконопись, которой в этих землях начали заниматься со времен Андрея Боголюбского, была подражанием византийской и не изменялась в течение веков. Что греческие иконописцы были учителями русских, из которых наиболее известен св. Алимпий Печерский. Что последним событием в истории отечественной иконописи следует признать Стоглавый собор, на котором постановили писать иконы по образцам Андрея Рублева. И что подтверждений дальнейшего развития иконописи в суздальских землях нет.

Примечательно, что министр и историк писали друг другу раньше и, судя по задушевному тону



Молодой Гёте.  
Ангелика Кауффманн, 1787

писем, Карамзин был хорошо знаком с семьей Козодавлева. Видимо, это послужило причиной того, что чиновник обратился к историографу — не только как к знатоку русской старины, но и как к своему хорошему другу. Однако известно, что Карамзин также переписывался и с вдовствующей императрицей. Остается только догадываться, почему Мария Федоровна напрямую не обратилась к Карамзину, а направила свою просьбу Козодавлеву. В отделе рукописей Российской национальной библиотеки сохранились документы, свидетельствующие о том, что Мария Федоровна, не будучи лично знакома с Карамзиным, состояла с ним в переписке с 15 апреля 1813 года. Этой датой помечено письмо, в котором императрица благодарит И. И. Дмитриева, предоставившего ей случай «вступить в отношение» с давно известным писателем. Судя по документам 1814–1815 годов, Карамзин уже в это время работал над «Историей государства Российского», и Мария Федоровна систематически получала из Москвы новые главы его сочинения.

В одном из писем, датированном 27 августа 1814 года, Мария Федоровна писала: «Я всегда любопытствую слышать нашу отечественную историю из уст самого Сочинителя, но не одобряю намерений ваших заключить ваш труд историей Иоанна Грозного, после которого остается существенно предметов, достойных вашего пера».

Это подтверждает уже известный нам факт того, что древнерусский был для Карамзина наиболее интересным периодом отечественной истории. Ни XVII век, ни последующие эпохи не занимали его в тот момент настолько, чтобы он взялся их анализировать. Этим, возможно, и объясняется нежелание Карамзина описывать современное ему состояние иконописного промысла Суздаля.

Николай Михайлович понимал, что его ответ вряд ли удовлетворит министра, поэтому посоветовал обратиться за разъяснениями в Академию художеств. Но Козодавлев решил иначе. Он направил запрос прямо по месту назначения — губернатору города Владимира. А. Н. Супонев собрал материал о современном состоянии иконописного промысла во вверенных ему землях и поручил лучшим мастерам выполнить несколько образцов, подтвердив тем самым факт существования и непрерывного развития местной иконописной традиции.

В первом письме, датированном 17 мая 1814 года, губернатор сообщал, что иконописное художество суздальцев (о них, как мы помним, и спрашивал Гёте) было развито в этих землях в те времена, когда города Владимир и Суздаль входили в состав одного административного образования и «тамшний уезд распространен был более, нежели ныне...». После генерального размежевания губернии и в самом Суздале, и в его уезде иконописный промысел практически сошел на нет. Напротив, в Вязниковском уезде Владимирской губернии в этом деле преуспели три селения — Холуй, Палех и Мстера. Только эти центры, по свидетельству губернатора, и могут в XIX веке характеризовать иконописное искусство «прежних суздальцев».

Первым из трех центров к иконописному искусству приобщился Холуй, стиль которого, как сообщал губернатор, сформировался на художественной продукции древнего Суздаля, Владимира, Москвы и даже самой Греции. Переходившее из поколения в поколение иконописное ремесло считалось здесь крестьянским занятием. К началу XIX века в холуйской слободе числилось уже до 700 помещичьих и казенных крестьян, и все без исключения пробовали себя в иконописи.

В помещичьем селе Палех начали заниматься иконописью на 100 лет позднее, но очень быстро палешане превзошли в своем мастерстве холуян. К моменту составления губернатором писем в Палехе занималось иконописью около 600 человек. Особенно преуспели в этом деле «Андрей и Иван

Александровы Коурцевы», содержавшие у себя немало работников.

В губернаторской записке отмечались также и технические особенности работы. Обращалось внимание на то, что каждая икона в процессе ее создания проходит через руки нескольких мастеров: один делает абрис, другой пишет лик, кто-то обрабатывает «платье», в последнюю очередь подписывается имя изображенного святого. «Из сего следует, что один и тот же образ не начинается и не оканчивается одним художником», — заключает губернатор.

В составленной для министра справке указано, что и в Холуе, и в Палехе иконопись была единственным видом промысловой деятельности. Во Мстере же писание икон считалось делом избранных, и занималась им лишь небольшая часть слободчан. Зато иконы здесь писались, как прежде, по древним образцам, которые хоть и были ветхи, но сохранялись еще в церквях и даже в частных домах. Готовых образцов, наглядно подтверждающих сведения о сельских иконописцах, под рукой не оказалось, поэтому губернатор пообещал выслать их сразу же, как только они будут выполнены.

Уже через месяц, 15 июня 1814 года, было составлено второе письмо, в котором Супонев уведомлял Козодавлева о том, что получил из села Палех и слободы Холуй четыре иконы, предназначенные для отправки в Петербург. Две из них, небольшие, с изображением Богоматери и двенадцатых праздников — произведения славных палешан Каурцевых. Два образа, на одном из которых Спаситель, а на другом Богородица, — размером больше и написаны в селе Холуй также лучшими в своем роде мастерами. Иконы были отправлены в Петербург, однако что стало с ними, нам неизвестно. Попали ли они в столицу, были ли отосланы Гёте в Веймар? И вообще, имела ли эта история свое зарубежное продолжение и знают ли о ней на родине писателя?

С этим вопросом мы обратились к директору музея Гёте в Дюссельдорфе, доктору Фолькмару Ханзену. Он был приятно удивлен, что личность Гёте до сих пор вызывает интерес в России, но, к сожалению, вынужден был сообщить, что ему об этой истории ничего не известно и в справочной литературе о ней не упоминается.

На этом, казалось бы, можно закончить гётевскую историю, если бы не книги Евы Хауштан-Барч и Ивана Бенчева. В изданных ими альбомах представлены экспонаты Музея икон в Реклингхаузене.



В этом самом большом в Германии иконописном собрании немало произведений старых мастеров из Палеха и Холуя. Однако иконы, сделанные для отправки Гёте, в них не значатся. Тем не менее сама история о «суздальском иконописании» упоминается.

Иван Бенчев уверен, что желание познакомиться с русской иконописью возникло у Гёте благодаря общению с Марией Павловной, а привезенные из России иконы писатель мог видеть как в ее доме, так и в русском храме, возведенном в Веймаре в 1804 году. Иконописание заинтересовало Гёте настолько, что он лично в 1814 году направил российскому царскому правительству запрос о предоставлении сведений о суздальских иконах и о присылке в его адрес нескольких образцов. Эти сведения, по сообщению Ивана Бенчева, были опубликованы в 1910 году, а подтверждающие их документы хранятся в архиве Гёте и Шиллера в Веймаре. И только после того, как ответа из России не последовало, — пишет далее Иван Бенчев, Гёте обратился к Марии Павловне, чтобы та посодействовала ему в осуществлении желания.

Очевидно, Ивану Бенчеву эта история известна в ее российском варианте. В своем очерке он приводит имена министра Козодавлева, историка Карамзина и губернатора Супонева, но не делает ссылки на статью Кобеко. Не публикует Иван Бенчев и материалы Веймарского архива, в котором, по его сообщению, хранятся документы, проливающие свет на эту историю.

И все же история с Гёте еще раз показала, что Россия является частью европейского пространства, россияне — частью европейского общества, а российская культура, в какой бы глубинке она ни развивалась, — частью европейской цивилизации. Благодаря запросу Гёте активизировалась деятельность российской научно-исторической мысли. По поводу современной писателю владими́ро-суздальской иконописи были сформулированы тогда два противоположных мнения, отразивших, по сути дела, два пути в изучении проблемы.

Точка зрения академической науки, представленная Карамзиным, впоследствии была поддержана академиком Н. П. Кондаковым. Прославленный русский археограф, автор фундаментальных трудов по истории византийского и русского искусства

считал, что стилистические признаки, по которым можно было бы различать позднюю провинциальную иконопись, настолько незначительные, что вряд ли стоит посвящать их изучению хоть сколько-нибудь времени. Он не вводит понятие «современная иконопись» и не употребляет термин «современная икона». И все же ученый не мог не почувствовать перемен в искусстве. Исследование, в котором он высказал свое видение проблемы, было создано им в самом начале XX столетия, и называется оно уже по-новому — «Современное положение русской народной иконописи».

Второе направление — метод историко-статистического описания, к которому прибегнул губернатор Супонев, в дальнейшем широко распространилось и было развито такими специалистами, как П. В. Безобразов, Г. Д. Филимонов, Н. Н. Ушаков, В. Т. Георгиевский (Илларионов). Эти «подвижники» исколесили провинцию, описывая все, что сохранилось в сельских приходах и заброшенных храмах. Опубликованные ими материалы в большинстве случаев носили характер путевых заметок и были основаны на личных впечатлениях по поводу вновь открытых русских земель, которые для многих еще оставались чем-то вроде terra incognita. Не претендуя на статус глубоких научных выводов, эти труды и сегодня являются ярким документом своего времени, значение которого с каждым годом лишь возрастает.

Для самого Гёте интерес к «суздальскому иконописному искусству» оказался случайным и дальнейшего развития не получил. Но именно Гёте пробудил интерес россиян к иконе Нового времени, причем случилось это на полвека раньше, чем началось научное исследование иконописи древнерусского периода. Благодаря Гёте стали известны мастера русских сел, для которых иконопись была единственным профессиональным занятием. Палех, Холуй и Мстера выдержали все испытания, выстояв даже в те времена, когда икона была под запретом. Тогда сельскими художниками из российской глубинки был создан новый вид творчества — искусство лаковой миниатюры, которое позволило не только сохранить традиции древнего мастерства, но и в дальнейшем приступить к возрождению русской иконописи, начавшемуся в 90-е годы XX столетия.

# Глава 2

## Технология современной иконописи

**Т**ехнология изготовления иконы дошла до нашего времени через века. Сохранились так называемые иконописные подлинники XVI–XVIII веков и мастеровики — сборники рецептов, как сделать левкас, как приготовить краски, как и чем правильно покрыть икону для защиты. Города и деревни, где занимались иконописанием (Новгород, Псков, Москва, Ярославль, Палех, Мстера), разделяло огромное расстояние, сообщества иконописцев были закрыты как друг от друга, так и от западных влияний. Поэтому школы с определенного момента развивались сами по себе, «варились в собственном соку»: рецепты мастерства передавались из поколения в поколение, от отца к сыну. Времена, тяжелые для всей страны, — монголо-татарского ига, страшных пожаров, войн и междоусобиц — иконопись «пережила» благодаря православной вере русского народа. И даже период насаждения атеистических законов советской власти не смог, несмотря на все старания, сломить веру народа и разрушить традиции древней живописи. Такие иконописные центры, как Палех, Мстера и Холуй, через века пронесли секреты своей школы и воплотили их в новом виде декоративно-прикладного искусства — лаковой миниатюре. Сегодня с уверенностью можно сказать, что этот выход был наилучшим: сохранились основы мастерства, а также традиции накопления и передачи художественного опыта новым поколениям.

### Доска

Основа иконы — деревянная доска. Лучший материал для нее — липа, но могут быть использованы также кипарис, ольха, лиственница, сосна, ель. Липа привлекательна своей мягкостью, она легко поддается обработке. Но, увы, это дерево слабо сопротивляется насекомым, поэтому его дополнительно пропитывают составом, их отпугивающим. В южных районах отдают предпочтение кипарису, поскольку он обладает важными характеристиками: не коробится и, благодаря природной пахучей пропитке, его не едят жучки-точильщики. Издревле кипарис используют в изготовлении церковной утвари, строительстве, судостроении. Известно, что египтяне использовали его для саркофагов. Недостатком древесины кипариса является большое количество сучков. Ольха не отличается прочностью, но она водостойчива, имеет красивый красноватый оттенок и достаточно равномерное строение, что облегчает ее обработку.

Дуб является самой спорной основой для доски. Те, кто выступает против использования дуба, говорят, что его древесина подходит скорее для изготовления шпонок, чем для самой доски, что дуб, увы, трескается под левкасом. Другие ссылаются на иконы на дубовых досках, которым уже не один век, и они прекрасно сохранились. Также



не слишком подходит для изготовления иконной доски древесина сосны, лиственницы, кедра и ели. Недостаток этих пород — обильная смолистость. Смола может проходить сквозь живопись и проступать с лицевой стороны иконы. Но и эти породы часто идут на иконные доски, потому что они дешевы. Древесина березы и тополя слишком мягкая, поэтому для изготовления иконных досок ее практически не применяют.

Изначально для изготовления икон использовали колотые доски, то есть такие, которые откалывали от ствола. Колотые доски имели большое преимущество: они редко трескались и не коробились. Позже начали использовать пилу и, соответственно, пиленные доски. В одной из своих книг древнеримский архитектор Витрувий (I век до н. э.) описывал, как правильно заготавливать древесину: «Лес... должно рубить осенью и в течение всей зимы, так как в эту пору деревья возвращают себе из корней всю силу и крепость, которые тратят весной и летом на листья и плоды; рубить его надо, когда нет луны, ибо в это время он бывает беден тем соком, который разрушительно действует на древесину; теперь и впредь он не будет страдать от червя и древоточца. Дерево надо надрезать только до половины сердцевины и в таком виде оставлять его сохнуть; тогда начинает просачиваться наружу сок, производящий гниение. Срубленный лес должен быть сложен в такое место, куда не проникает ни солнечный жар, ни резкий ветер, ни дождь; и особенно должно беречь тот лес, который вырос сам, не будучи посаженным. Для того же, чтобы бревна не растрескивались и сохли равномерно, их надо смазывать коровьим пометом. Переносить же лес следует не по росе, а после полудня. Также не следует его обрабатывать мокрым от росы или чересчур сухим, потому что в первом случае он легко подгнивает, а во втором губит всю работу. Он не раньше трех лет будет достаточно сухим для постройки полов, дверей и окон» (точная цитата из Витрувия по книге «Прорезная резьба» Семенцова А. Ю.).

Правильная сушка дерева — один из залогов качественно подготовленной доски, от нее напрямую зависит состояние всей иконы. После сушки дерево отмачивали при температуре не менее 50 °С. Это делали для того, чтобы свернулась белковина, которая ускоряет порчу дерева. После этого доску опять высушивали и обрабатывали средством от насекомых. Из просушенного и обработанного дерева вырезали доску нужного размера, определяли, где будет лицевая сторона. На лицевой стороне нередко



вытесывали плоское углубление с отступлением на поля — *ковчег*. Поля при такой обработке играют роль рамы. Отступ носит название *лузги*, он не должен быть очень большим: у маленьких досок — 2 мм, у больших — до 4 мм. Важно, чтобы мастер-дощаник правильно рассчитал ширину полей. Если он сделает их слишком маленькими или, наоборот, чересчур большими, это испортит вид будущей работы. Икона должна быть идеальной по пропорциям, материалу, образу.

Деревянные доски делятся на две группы. Первую составляют доски, вырубленные или выпиленные из целого куска дерева. Ко второй относятся щиты, скрепленные из двух или нескольких досок. Такие доски подгонялись друг к другу и приклеивались столярным клеем, а с тыльной стороны вставлялись шпонки — деревянные брусья, идущие поперек досок щита. Для XIV–XVIII веков характерны врезные шпонки: они не прибивались, а врезывались в доску, в ее толщину, для чего в доске делали вырез сужающимся и углубляющимся к концу. Такая форма паза называется «ласточкин хвост». Для небольших досок делали один паз, для больших — два. Пазы вырезались на одну треть или во всю ширину доски. Шпонки делали преимущественно дубовыми из-за особой твердости этого дерева. Для еще большего укрепления с конца XVII века шпонки стали врезать в торцы доски.



Сучки из древесины убираются, так как они со временем сильно усыхают, и меловой грунт над ними начинает деформироваться. Вместо сучков с помощью столярного клея вклеивают вставки, которые должны быть с лицевой стороны и не глубже середины доски. Лицо доски отстругивается зубчатым рубанком (цинубелем), чтобы грунт сильнее прикрепился к доске.

Мастер, который готовил доску иконы, был таким же искусным творцом, как и художник. У каждого были свои профессиональные секреты, в работе они полагались только на свой опыт, вкус и мастерство. На мастере-дощанике лежала не меньшая ответственность, чем на других участниках процесса создания иконы.

## Левкас

Подготовленный щит доски дальше попадает в руки левкащика, который покрывает доску левкасом — грунтом, приготовленным из мела и клея. Для начала поверхность доски промазывается клеем, хорошо просушивается. Далее на доску натягивается редкая ткань — паволока, например серпянка, которая вымочена тем же клеем средней консистенции. Паволока на древних иконах встречается крайне редко — ее стали накладывать только с середины XIV века. Далее, слой за слоем,



наносится левкас. Древнерусские мастера готовили левкас по византийской рецептуре — на основе алебастра. Со временем алебастровый левкас заменился меловым, в состав которого входит очищенный от каких-либо примесей, измельченный до состояния порошка мел и клей — рыбий, мездринный, столярный или другие.

Вот несколько рецептов приготовления левкаса.

- ☞ Рецепт первый: взять 1 часть 10%-ного клея и 9 частей воды, смешать с мелом до консистенции жидкой сметаны, постепенно (с каждым слоем) увеличивая густоту и уменьшая процент клея. Накладывают 7–9 слоев.
- ☞ Рецепт второй: взять 1 часть 10%-ного клея, разогреть его и смешать с 3 частями сухого измельченного мела, тщательно размешать, добавить немного олифы (1 столовая ложка на 0,5 литра левкаса).
- ☞ Рецепт третий: 14 частей клея развести в 6 частях воды и добавить сухой, измельченный до состояния муки мел, до такой консистенции, чтобы стояла ложка.

В Палехе, например, грунт для иконы делают на основе мела, желатина, меда и льняного масла. Наносят до 12 слоев, первые накладывают прямо рукой, вмазывая левкас в паволоку. Когда она полностью скрывается под левкасом, слои начинают наносить широким металлическим шпателем. Последний слой грунта выравнивают мелкой наждачной бумагой, а после лощат (так говорили в старину, но говорят и сейчас) мокрой ладонью. После нанесения каждого слоя доска должна хорошо просушиться при нормальной комнатной температуре 20–25 °С. При более жаркой или холодной температуре или при ее перепадах левкас может потрескаться. Необходимо также следить за самим составом грунта. Недопустимо, чтобы какой-то из компонентов к моменту изготовления левкаса был несвежим (протух). Работать по такому грунту невозможно — будут отслаиваться краски. После нанесения последнего слоя и просушки грунт выравнивают пемзой с водой, после чего он становится чистым, ровным, готовым для росписи темперой.

## Иконописный рисунок

Теперь на подготовленную поверхность доски нужно нанести рисунок. Существует множество способов нанесения рисунка, и каждый художник выбирает наиболее подходящий. Казалось бы, самый простой способ — нарисовать на доске изображение





карандашом или углем. Но именно он, оказывается, и самый сложный. Только опытный и наделенный природным талантом иконописец может самостоятельно выполнить на доске рисунок. Наибольшее же распространение получил другой способ.

Издrevле с икон делали *списки*. Существуют целые пособия с подборкой *прорисей*, сделанных с известных и почитаемых икон. Всегда было востребовано умение «переводить» рисунок. Один из старых способов перевода называется *припорох*: нужно взять листочек с изображением, на нужных местах проделать иголкой маленькие дырочки, потом наложить подготовленный листочек на доску и тихонько постучать по нему марлевым мешочком с измельченным углем, загоняя угольную пыль в дырочки.

Наиболее же современный способ — это использование кальки, которую накладывают лицевой стороной к иконе, сверху кладут нужный рисунок и повторяют линии карандашом, переводя изображение на доску. Можно не использовать кальку и просто плотно затушевать заднюю сторону переводимого рисунка, например, карандашом большой мягкости (5В, 6В, 7В). После *перевода* изображения нужно повторить линии карандашом, чтобы рисунок «проявился».

Но просто сделать рисунок на иконе недостаточно — при первом же нанесении краски художник закрасит все важные для прорисовки детали. Поэтому необходимо все нужные линии процарапать иголкой или специальным приспособлением — *цировкой*. После этого смахнуть чуть влажной тряпочкой лишнюю пыль от процарапывания и приступить к золочению.

## Золочение

Золото обязательно должно присутствовать на иконе: золотым может быть только нимб, может

быть золотым весь фон и даже поля. Золото может накладывать сам иконописец, если у него есть такие навыки, но чаще это делает мастер-позолотчик. Необходимо отметить, что для золочения икон идет материал высшей пробы. Здесь невозможно использование имитации — золотой потали — более грубого, толстого материала, фольги, имитирующей, но не способной заменить золото.

В древности, если не было возможности использовать настоящее золото, предпочитали просто закрасить места под золото подходящей для этого светлой краской, чем использовать фольгу. Для икон нужно золото теплого оттенка, зеленоватое золото в иконописи стараются не использовать. Листы сусального золота предельно тонкие, каждый из них тоньше человеческого волоса. Например, книжка золота, состоящая из 60 листов размером 91,25 × 91,25 мм, может весить чуть больше грамма.

Существуют три основных способа золочения иконы. Один — творенным золотом, два других — накладыванием листов сусального золота на мордан или полимент. Рассмотрим все три варианта.

**Золочение творенным золотом.** Во-первых, нужно его приготовить — *потворить*. Для этого необходимо: 5 листов золота, *гуммиарабик* (смола, хранящаяся в твердом состоянии), разведенный



Золочение нимба. Икона Господь Вседержитель. Мастерская Виктора Юскова



Золочение фона. Икона Господь Вседержитель.  
Мастерская Виктора Юскова

до консистенции кефира, кусок ткани, чашка, посуда для воды, ровное блюдце. Чтобы развести гуммиарабик, нужно взять небольшой его кусочек, залить теплой водой в отдельной посуде и оставить в теплом месте на 3 часа.

*1-й этап:* капнуть на дно блюдца каплю гуммиарабика (1 капля на один лист золота) и растереть каплю пальцем. Затем тем же пальцем взять лист золота и положить равномерно на блюдце. Легкими ударами перпендикулярно блюдцу разбить лист на мелкие частички (то же проделать с остальными листами золота). Творить с легкой растяжкой в течение 40–45 минут.

*2-й этап — смешивание с гуммиарабиком:* налить в блюдце гуммиарабик (на 5 листов — каплю диаметром 2 см) и продолжить творение, как на первом этапе, 20–40 минут. При высыхании также добавлять воду.

*3-й этап:* налить в блюдце 1/3 или 1/2 воды и быстро, но тщательно размешать золото, а затем процедить его через мокрую тряпочку в пустую чашку.

*4-й этап — отстаивание золота:* блюдце тщательно вытереть, вылить в него золото, помешивая содержимое чашки, и накрыть его стеклом, оставив на 40–45 минут. Золото осядет на дне блюдца.

После этого резким движением вылить воду. Затем блюдце с золотом высушить в наклонном положении, остатки воды можно выпарить или слить, — золото готово для росписи работ. Чтобы начать им расписывать, нужно капнуть немного воды на блюдце с золотом. После того как твореное золото нанесено на икону, его необходимо *отполировать*. Для этого используется *волчий зуб* или *агат* (для удобства художников они обычно уже прикреплены к деревянной ручке).

Два других способа сходны между собой и отличаются лишь материалом, который служит связующим между левкасом и золотом.

При нанесении на *мордан* золото светится приятным матовым светом. Мордан — это масляный лак на основе янтаря. Перед его нанесением нужно загрунтовать поверхность, например, киноварью или охрой, потом выровнять поверхность и немного отполировать. Далее на тщательно высушенный грунт можно наносить кистью мордан. После нанесения нужно взять марлю и убрать излишки, затем растереть, пока не пропадет мутный слой. Затем надо проверить: если вата легко скользит по поверхности, не застревая, мордан готов. Время выжидания зависит от консистенции мордана, температуры и влажности в помещении и в среднем



Золочение ковчега и полей. Икона Господь Вседержитель. Мастерская Виктора Юскова



Агат и волчий зуб



Лампемзель

составляет 10–12 часов. Когда мордан подсох и готов для накладки золота, необходимо достать лист сусального золота, нарезать его на кусочки нужного размера острым скальпелем или лезвием. Необходимо помнить, что золото очень легкое и может улететь при малейшем движении воздуха, будь то сквозняк или шумный выдох мастера. Чтобы поднять эти тонкие кусочки, необходимо воспользоваться специальной кисточкой, в которой волоски собраны веером, она называется *лампемзель*. Изготавливается он следующим образом: от беличьего хвоста отрезается самый кончик, волоски которого веерообразно раздвигаются и вклеиваются между двумя небольшими картонками. После просыхания его вдевают в деревянный черенок, и получается веерообразная кисточка. Чтобы золото не оставалось лежать на столе, а пристало к лампемзелю, нужно намазать часть руки кремом, растереть, потом по этому месту провести кисточкой. При этом на волосках кисточки осядут микроскопические капельки крема, которые и будут удерживать золото на кисточке. В другую руку надо взять ватку или кусок капрона (лучше капрон, например чулки хорошего качества, так как от ваты могут остаться волокна на неприкрытом золотом мордане), положить золото на нужное место и, придерживая тканью золото, убрать кисточку. Таким образом следует выложить всю площадь.

Золото, положенное на *полимент*, сильно блестит и приобретает приятный теплый оттенок. Этот способ является самым трудоемким. Поверхность должна быть тщательно загрунтована,

потому как малейшие царапины могут проявиться при золочении и повредить полирующий агат. Сам полимент хранится в кусках. Перед золочением отскабливают нужное количество полимента и разводят жидкостью: 2–3 яичных белка и воды (в пропорции 1 : 3), которой дали 3 дня потухнуть. Потом эту дурно пахнущую жидкость необходимо процедить, смешать с растертым полиментом, доведя до густоты молока или кефира. Этой жидкостью необходимо покрыть все площади, предназначенные для золочения, 2–3 раза (последний слой обычно делают более разбавленным), после чего икону оставляют на 20 минут хорошо просохнуть и потом полируют тканью. Когда полимент полностью высохнет (проверяют это постукиванием по нему: если звук равномерный — значит, он уже высох), можно приступать к наложению на него листового золота.

Есть способ накладки золота на полимент, который называется *подпуском*, потому что под наложенное золото подпускается жидкость, состоящая из спирта и яичного белка (взятых в пропорции 1 : 2). Доску наклоняют на себя, сверху



Сусальное листовое золото



Гуммиарабик





Твореное золото

под золото кисточкой добавляют приготовленную жидкость, и она проникает под золото, распределяясь под ним (можно поворачивать доску, помогая жидкости правильно распределиться). Когда полимент под золотом почти высохнет, настает время полировки агатом или волчьим зубом.

В современных условиях популярность приобрел еще один вид клеевого вещества под золото. Он представляет собой синтетический материал молочного цвета на водной основе. Он имеет множество названий — *мордан на водной основе, эмульсия на жидкой основе, жидкость под позолоту на водной основе* и др. Этот материал наиболее легок в использовании. Поверхность покрывается эмульсией, выжидается указанное на упаковке время (допустим, 15 минут), нужная поверхность покрывается еще раз, потом снова ждут какое-то время, и после этого уже можно начинать накладывать золото, утрамбовывая его кусочком ваты. Такая основа под золото удобна для малых площадей из-за быстроты высыхания. Если нужно покрыть золотом большую поверхность, то жидкость необходимо развести водой в пропорции 1 : 4 и нанести соответственно 4 слоя подготовленной разбавленной жидкости, давая каждому слою полностью высохнуть.

### Чеканка

Объемный узор на иконе сразу выделяет ее на фоне других произведений.

Чеканка по золоту — трудоемкий процесс, который заключается в формировании левкаса через позолоченную поверхность. Левкас под чеканку должен быть мягким и пластичным, но не рыхлым. На левкас несколькими слоями на клей или полимент накладывается позолота. По фону и полям иконы чеканится рисунок. Чеканщик может сам изготавливать чеканы и рисовать образцы чеканки. Рисунки для полей, фона и венцов чаще всего



Чеканка по левкасу

разные. Рисунок фона делается мягче. Нимбы, как правило, чеканятся лучами или изящным узором. В XIX — начале XX века операциями по золочению иконы и чеканке по левкасу занимался мастер, специализировавшийся только на этих видах работы. В дореволюционном Палехе золочение и чеканка осуществлялись двумя разными специалистами.

Инструменты, которыми работает чеканщик, можно купить, а можно сделать и самому. Главный инструмент чеканщика — чекан. Чеканы имеют наконечники с выбитыми на них узорами. Прикладывая чекан к поверхности иконы и ударяя молотком по его противоположному концу, можно чеканить всевозможные орнаменты и узоры.

### Роспись под эмаль

Еще один из способов украсить икону — расписать ее под эмаль. Для этого нужно по чеканке, сделанной на полях или по фону, в нужных местах закрасить фрагменты орнамента, имитируя древнерусскую финифть.

### Пигменты

После того как образ на доске нарисован или переведен, все линии процарапаны и наложено в нужных местах золото, можно приступать к раскрытию композиции в цвете. Иконы пишут *темперой* — это далеко не самые легкие в работе краски. Учиться накладывать тона, делать объем, прописывать складки и писать лики нужно в иконописных школах или, к примеру, в училищах, где учат декоративному искусству, основанному на иконописи (Палех, Холуй, Мстера).

Темпера — одна из самых древних красок, ее используют уже более 3000 лет. В России XVII века темперу потеснили масляные краски (масло менее трудоемко в использовании и написании изображений), но при этом она не ушла полностью





Чеканка по золоту.  
Икона Казанской Богородицы.  
Мастерская Виктора Юскова



Роспись под эмаль.  
Икона Господь Вседержитель.  
Мастерская Виктора Юскова



из живописи. Темпера продолжали пользоваться наряду с маслом. В иконописи масло полностью так и не заменило темперу, ею пишут иконы и по сей день.

К XVI веку в русской иконописи окончательно утвердились названия и перечень используемых темперных красок. Основные из них — это белила (белая), охра, лазурь, киноварь, празлень.

Самыми распространенными белилами были, несомненно, свинцовые. В XVII веке их изготавливали в Кашине, Ярославле, Вологде, они были весьма высокого качества. Белила служили для нанесения пробелов, ими разбавляли основные краски. Свинцовые белила — одна из самых древних красок, которая изготавливалась искусственным путем. Свинцовые полоски помещали в горшок с уксусом, неплотно его прикрывали и помещали в навоз, где протекали реакции окисления. Через 4 недели горшок доставался, получившиеся белила освобождали от оставшегося свинца и измельчали.

К группе красных красок относятся киноварь, сурик, бакан.

Самое известное место приготовления природной *киновари* в Европе — село Никитовское в Украине. Уже в XVII веке было налажено производство искусственной краски. Ее рецептура такова: ртуть с серой смешать в отношении 1 : 2 (позднее стали смешивать в пропорциях 1 : 4).

Киноварь часто заменяли *суриком* — более дешевой краской. Сурик практически не упоминался в иконописных подлинниках. Всякий раз, когда при описании икон появлялась необходимость обозначить красный цвет, автор почти всегда писал — «киноварный». Есть множество старинных рецептов приготовления сурика. Самый популярный — это обжиг свинцовых белил. На Руси сурик производили в городе Кашине. Ценился также сурик, привозимый из-за границы. Цвет сурика можно достичь, смешав киноварь и желтую краску.

На Руси были широко известны разные виды *бакана*: просто бакан, бакан флорентийский, венецианский и немецкий. Самым лучшим и самым дорогим считался венецианский бакан, который добывали из сандалового дерева. В Мексике сандал приготавливали из кошенильного червеца.

*Черлень* — земляные красно-бурые краски, сделанные на основе безводной окиси железа. Известны немецкая и псковская черлень.

*Охра* использовалась для написания ликов, рук, пейзажа, одежд. Входила в состав многих сложных красок. Была дешева. Различали охру немецкую, греческую (самая дорогая) и русскую.

*Празлень* — так древнерусские иконописцы называли зеленую краску, составленную по самым разным рецептам — в основном из соединения сини и желти. Если нужна была светло-зеленая, к ней добавляли белила. Если нужна была темно-зеленая, добавляли черную. Эту краску в основном использовали для написания земли, деревьев — то есть фона. Использовалась и другая зеленая краска — *ярь-медянка*, получаемая при взаимодействии меди с кислотами. Зеленая краска, именуемая *зеленью*, — очень дорогая и часто заменялась более дешевыми аналогами, той же празленью.

*Лазорь, или лазурь*, — краска светло-синего цвета. Эти естественные пигменты, распространенные в основном в Афганистане, так редки, что лазорью называли почти любую светло-голубую краску. К XVII веку лазурью называют берлинскую лазурь. Лазуритовая лазурь, получаемая из минерала лазурита, называется *ультрамарин*.

*Голубец* — так на Руси называлась любая голубая краска, независимо от ее состава. Чаще всего это соединение синей краски и белил в отношении 1 : 2.

Кроме основных цветов были и сложные цвета, имеющие свою рецептуру и название, — санкирь, рефть, багор и дичь.

*Санкирь* — краска, которой покрывали поверхности ликов, рук и других частей тела, если они были открыты (например, в «Богоявлении»). Это достаточно сложный темный цвет, который намешивался из желтой, красной, зеленой и черной красок. Иногда добавляли умбру. Надо знать, что это самый темный цвет в лике, дальнейшие слои краски будут его высветлять в нужных местах.



Сухие пигменты

*Рефть* — сложная краска серого цвета. Для иконописи требовалась более светлая рефть, для стенописи — более темная. Иногда ее накладывали, чтобы усилить цвет, например, синий.

Еще одна сложная краска, не имеющая определенного состава, — *багор*, в основе состоящий из красного цвета (например, киновари или бакана) и черного.

*Дичь* — самые темные на иконе цвета, неопределенного оттенка. Вот один из рецептов: смешать белила, голубец, бакан.

Таким образом, у древнерусского художника-иконописца была довольно широкая палитра. Многие краски, редкие и дорогие, можно было заменить другими, более дешевыми, или смешать нужный цвет из имеющихся красок. Краски были земляные (охра, умбра), искусственно изготовленные (свинцовые белила), изготовленные из минералов (лазурит, малахит), растений (сандала), насекомых (кошенили).

Темперные краски получают в результате соединения хорошо измельченного пигмента со связующим, в качестве которого выступает яичная эмульсия. Известно немало рецептов ее приготовления: с добавлением гуммиарабика, казеина, уксуса. Рецепт нежирной эмульсии палехских иконописцев такой: взять желток свежего куриного яйца, воду, уксус. Взять яйцо и пробить в тупом конце скорлупу, вылить содержимое яйца, отделяя желток от белка (ненужный белок выливается, в скорлупе остается желток). Чтобы убрать лишнюю жирность с желтка, нужно аккуратно промыть его под струей воды, после этого покатать его в руках, чтобы остатки белка осели на них, потом разорвать пленочку на желтке и вылить его обратно в чисто вымытую скорлупку. Оставшийся объем скорлупы заполнить уксусной



Яичная эмульсия



Твореные краски

водой (она должна быть слегка кисловатой, нерезкой, равной кислоте хлебного кваса — ведь раньше делали эмульсию именно на квасе), перелить в подходящую емкость и тщательно взболтать. Эмульсия должна быть определенной жирности: излишняя или недостаточная жирность плохо скажутся на живописи. Нужная консистенция добывается опытным путем. Нужно также учитывать «происхождение» яйца (деревенские яйца более жирные, чем магазинные) и время года (если яйца из деревни, летом они будут более жирными, чем зимой). Такая яичная эмульсия является прекрасным связующим для приготовления красок и может храниться в холодном месте до 3 недель.

Сейчас пигменты всего цветового спектра доступны в открытой продаже в художественных магазинах, их покупают и смешивают с приготовленной дома эмульсией. Растирают их на стеклянной поверхности специальным инструментом — *курантом*, а потом сливают в емкость для краски, обычно это небольшие открытые чашечки.

В настоящее время промышленным способом производятся два вида темперы — казеин-масляная и поливинилацетатная (ПВА). Темпера на основе ПВА легка в использовании и все больше набирает популярность у художников, так как многие природные пигменты редки даже в наше время, а ПВА-темпера имеет весь перечень всевозможных оттенков.

### Цвет в иконе

Те, кто разбирается в иконописи, знают, что цвет имеет в иконах два значения — зрительный и символический. Каждый из основных цветов ассоциируется с определенными понятиями.



- ✚ Золотой цвет в иконописи — цвет Божественный, цвет небесного мира, где никогда нет ночи.
- ✚ Пурпурный цвет — цвет царя, владыки, Бога на небе и императора на земле.
- ✚ Красный цвет — цвет любви, жизненной энергии, с одной стороны, и цвет мучений Христа — с другой. В красных одеждах изображали мучеников.
- ✚ Белый — цвет чистоты, святости, Божественного света. В белом изображают праведников, невинных младенцев, ангелов.
- ✚ Синий и голубой — цвета Богоматери, цвет небес, символ вечного мира.
- ✚ Черный цвет — цвет зла в одних случаях или тайны в других.

## Живопись

После того как краски готовы, можно приступать к живописи на уже отлежавшейся, позолоченной иконе с готовым для росписи рисунком. Покрывать участки изображения красками можно только в строгой последовательности: фон (если он не позолочен), горки, архитектуру, одежду фигур, открытые части тела. Нанесение первых основных красок называется *роскрышь*. В том случае, если



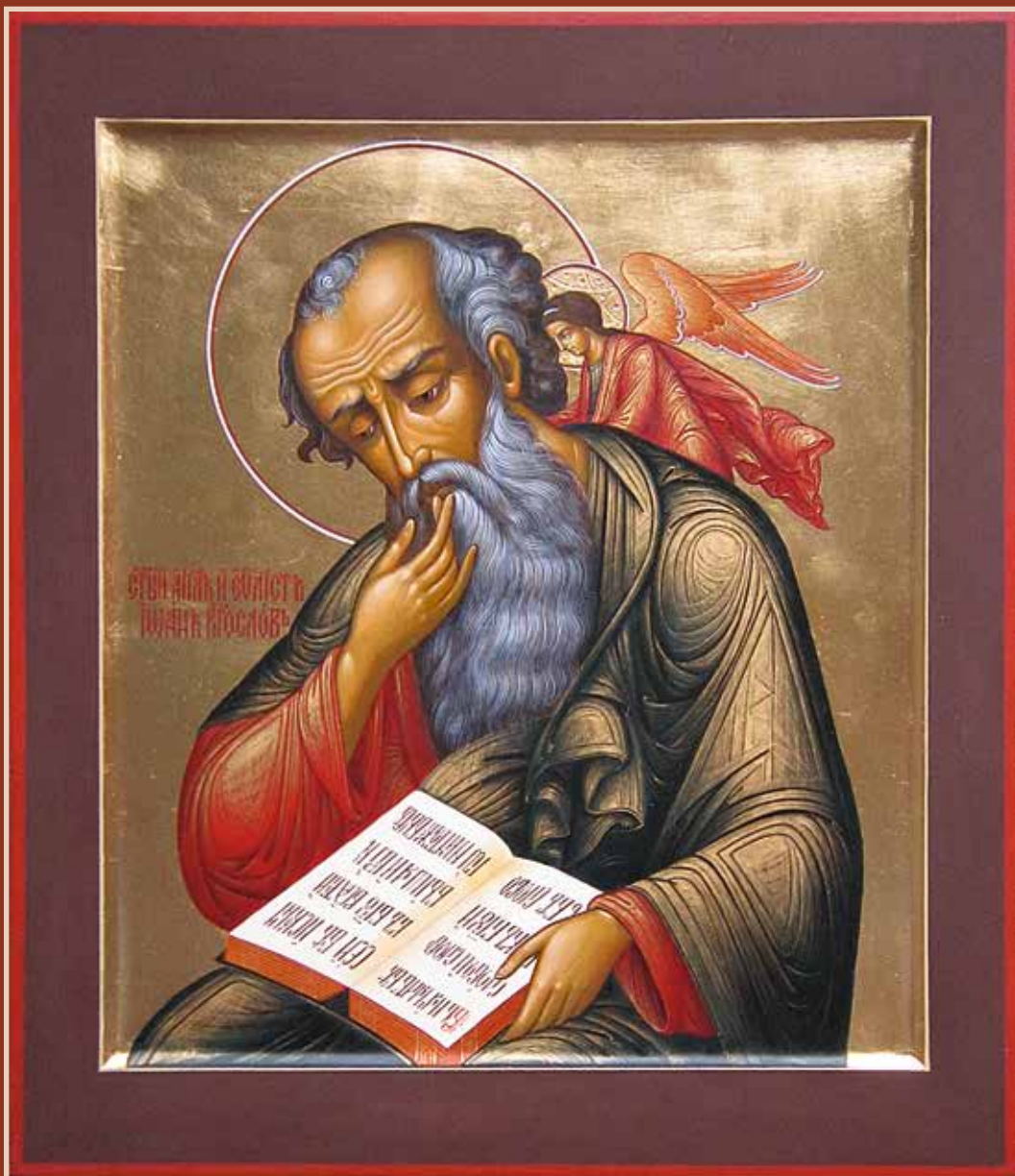
«Роскрышь». Икона Господь Вседержитель.  
Мастерская Виктора Юскова



«Личное» письмо. Икона Господь Вседержитель.  
Мастерская Виктора Юскова

композиция сложная, многоклеймовая, у художника есть возможность раскрыть сразу несколько мест одним цветом. Поверх первой роскрыши лучше повторно нанести линии рисунка более темной краской того же оттенка. После этого можно приступать к постепенному высветлению выпуклых деталей изображения. Иконописцы называют этот этап *выбелием*, а сами места высветления — *пробелами*. Чтобы набрать краску для пробелов, нужно взять краску основного тона и добавить сначала небольшое количество белил, с каждым слоем увеличивая их долю. Заканчивают выбеливать чистыми белилами. Иногда разбеливали краску не основного фона, а, например, для пурпурных одежд делали зеленые или белые пробела. В Палехе часто делали не пробела, а блики твореным золотом.

После пробеливания иконописцу необходимо было притемнить места, не занятые пробелами, тончайшим лессировочным слоем. Такая аккуратная лессировка называлась *приплесками* и делала переход от темного к светлому очень мягким. Для роскрыши тела применялся *санкирь* — краска зеленовато-коричневого цвета. По санкирию художник наносит темной краской сначала основные черты, потом начинает постепенно высветлять (процесс называется *вохрение* или *охрение* — от названия применяемой здесь краски охры). Самые светлые



Образец золотого блика на одеждах.  
Икона Иоанн Богослов в молчании.  
Мастерская Виктора Юскова





Образец орнамента на полях.  
Икона Господь Вседержитель.  
Мастерская Виктора Юскова

блики называются *оживками*. Между охрами иногда делали слой неяркого красного цвета — *румяна*. Иногда на иконе можно сразу увидеть переходы между охрами — значит, писали их с использованием белил, — или, наоборот, не заметить их, потому что они плавные и незаметные. После этого этапа необходимо было опять подчеркнуть темной краской (типа умбры) теневые места, иногда весь лик дополнительно лессировали тонким слоем охры, что придавало живописи еще большую мягкость.

### Защитное покрытие

Живопись необходимо защитить от повреждений, для этого икону покрывали олифой. Нередко олифой ошибочно называют вареное конопляное масло, но для покрытия икон нужна совершенно другая жидкость. Иконная олифа — это льняное масло, осветленное дневным светом в течение 2 лет и после этого варенное со свинцовыми белилами при температуре до 285 °С и смешанное с растворенным янтарем. Такая олифа проникает в краски, дает изображению дополнительную глубину и защищает его от внешних воздействий. Но кроме положительных качеств олифа имеет и недостатки: она хорошо принимает в себя копоть, а также при

смене температуры может потрескаться. В русских храмах с недостаточным естественным освещением, повышенной влажностью, множеством коптящих лампад уже через 50 лет защищенная олифой икона становилась темно-коричневой. При реставрации снять олифу без потери живописи практически невозможно. Поэтому сейчас художники отдают предпочтение современным покрытиям — лакам (алкидный лак, ПФ-283 (бывший 4С), копаловый масляный и др.). Лак должен быть высокого качества и давать не очень блестящую поверхность (лучше использовать лаки матовые и полуглянцевые).

После покрытия иконы олифой или лаком в несколько слоев (каждому надо дать хорошо просохнуть) необходимо доработать поверхность иконы — устранить неровности или следы от кисти. Делается это негрубой наждачной бумагой (№ 800–2000). По ходу процесса надо использовать все более мелкую наждачку и завершить доработку бумагой номером 2000, что даст ровную, гладкую, полуматовую поверхность. Напоследок по иконе необходимо пройтись тряпочкой, смоченной каплей растительного масла, и натереть фланелью.



Образец красочного пробела на одеждах.  
Икона Анастасия Римская.  
Мастерская Виктора Юскова



# Глава 3

## Современные иконописные мастерские

**В** 1991 году в Палехском художественном училище, специализировавшемся на подготовке мастеров лаковой миниатюры, был введен трехгодичный курс иконописания. С тех пор обучение иконописи было поставлено на профессиональную основу. Уже воспитано не одно поколение иконописцев, которые находят работу в частных иконописных мастерских, созданных по образцу тех, которые существовали в Палехе с конца XVII столетия. Каждая мастерская стремится найти свой, характерный только для нее, путь развития иконописной традиции Палеха. Все вместе они восстанавливают исторически сложившиеся «палехские письма» и создают современный стиль палехской иконописи.

### «Палехский иконостас»

**Мастерская «Палехский иконостас»** основана в августе 1996 года потомственными палехскими художниками Анатолием Влезько и Юрием Федоровым. Сегодня они — руководители большого современного производства, какого не существовало в Палехе ранее. Начинать же свое дело приходилось с нуля: не было ни базы, ни капитала, ни исторического опыта, на который можно было бы опереться.

Известные палехские иконописцы Белоусовы, прославившиеся росписями Грановитой палаты московского Кремля, владели также и мастерской по резьбе иконостасов, но она находилась в Самаре. Именно оттуда в конце XIX века был привезен в Палех и установлен в Крестовоздвиженском храме золоченый резной иконостас, дошедший до нас в своем первозданном виде. Поражающий величием форм и безупречным качеством исполнения, он и стал источником вдохновения для нынешних мастеров.

В «Палехском иконостасе» поначалу трудилось всего 6 человек, которым приходилось работать по 18 часов в сутки. Те, кто стоял у истоков мастерской, вспоминают, что им помогали тогда только энтузиазм, ответственность и преданное отношение к делу. Желание работать было

настолько велико, что первые два иконостаса мастера сделали в гараже своего дома. С тех пор выполнение иконостаса «под ключ» стало главным направлением их творческой деятельности, а кустарная мастерская очень скоро превратилась в огромное предприятие, на котором трудится сегодня более 150 человек. Размещается эта большая, налаженная организация на краю села в огромном здании, где самый светлый и большой зал отведен художникам.

Создание иконостаса требует усилий специалистов разных профессий. Никаких пособий, а тем более учебников по этому предмету не существует. Все познается на деле. Если у иконописцев имеются лицевые подлинники, образцы которых можно использовать на практике, то при работе над иконостасом материал собирается по крупницам. Единственный путь к достижению успеха — это изучение опыта тех, чья работа оправдала себя и не обесценилась с течением времени. Поэтому и способ обучения — от мастера к ученику, веками нарабатываемый в иконописных артелях, стал той профессиональной школой, которую прошел каждый член «Палехского иконостаса».

Почти сразу на предприятии утвердился цеховой принцип разделения труда. Однако в отличие от средневековой организации здесь цеха работают



Богоматерь Неувядаемый цвет.  
Светлана Лузгина, Наталья Влезько, Екатерина Комкова.  
Мастерская «Палехский иконостас»



не обособленно, а в рамках единого производства. Цех резчиков размещается на площади 200 м<sup>2</sup>; подразделение иконописцев занимает 600 м<sup>2</sup>; архитектурно-конструкторское бюро — 70 м<sup>2</sup>; имеется также офисное отделение (200 м<sup>2</sup>). Мастерская оснащена современным оборудованием для полного цикла изготовления иконостасов. Все производственные площади и оборудование — собственность предприятия, что является важным фактором, позволяющим контролировать качество, следить за ценообразованием и ощущать себя защищенными в условиях постоянно меняющейся экономики.

Сегодня мастерская «Палехский иконостас» — одно из лучших художественных предприятий России. В комплекс выполняемых ею работ входят: проектирование и изготовление деревянных резных иконостасов и церковной утвари, а также иконопись, золочение резьбы, стенопись. С момента основания мастерской в ней изготовлено и установлено почти 90 иконостасов, выполнено свыше 300 предметов церковного убранства, включая напольные, клиросные и навесные киоты, аналои, престолы, жертвенники и сени, написано множество храмовых и аналойных икон. Но все-таки известность мастерская получила благодаря своим иконостасам и комплексному подходу к выполнению работ.

Каждое произведение мастерской уникально — здесь не делают типовых проектов, не «тиражируют» однажды созданное. Уже на стадии разработки нового образца учитываются все его составляющие: архитектурный стиль постройки, время возведения храма, особенности внутреннего убранства, в том числе алтарной части, где устанавливается иконостас, а также пожелания и возможности заказчика. Именно такой подход к делу, как считают руководители мастерской, и является залогом успешной работы.

В апреле 2001 году деятельность иконостасной мастерской была благословлена архиепископом Ивановским и Кинешемским Амвросием. Работа мастерской высоко отмечена в Московской патриархии. За создание иконостаса собора Гребневской иконы Богородицы в Одинцово и храма Мученика Уара в Вешках мастерская была удостоена награды от митрополита Крутицкого и Коломенского Ювеналия. За создание иконостаса Богоявленского храма Старо-Голутвина монастыря города Коломны Московской области мастерская награждена медалью преподобного Сергия Радонежского I степени.

Мастерская «Палехский иконостас» является профессиональной школой не только для тех, кто трудится в ее стенах, но также для всех, кто развивает в России традицию иконостасного творчества. Созданная коллективом проектная программа, а также техника изготовления иконостасных конструкций может служить не просто руководством, но энциклопедией современного иконостаса.

В мастерской сложилась четко выверенная последовательность работ, при которой возможно хронометрировать не только весь цикл, но даже отдельные его составляющие. Процесс создания каждого нового произведения строго регламентирован и состоит из нескольких этапов.

**Первый этап** заключается в выполнении набросков будущего иконостаса. С момента получения заказа и до подписания договора проходит **подготовительный этап**, на котором разрабатывается *форэскиз*. Цель этого этапа — найти несколько оригинальных решений иконостасной конструкции, разных по сложности исполнения и стилю. На основе форэскиза производятся предварительные расчеты стоимости работ с учетом использования различных пород древесины и возможных вариантов отделки. Для разработки форэскизов необходимо произвести замеры в храме. Палехские мастера, как правило, сами выезжают на место для снятия размеров, фотографирования и обсуждения с заказчиком образа будущего произведения. Иногда заказчики сами предоставляют художникам необходимые для начала разработки эскиза материалы.

**Второй этап** работы — выполнение эскизного проекта. После согласования одного из вариантов и ориентировочной стоимости исполнения создается основной *эскизный проект*. Масштаб проекта 1:10 позволяет тщательно продумать архитектурную конструкцию иконостаса, его отделку, детали, стилевое решение резьбы. На этом же этапе составляется *линейный проект* иконостаса и разрабатывается его цветовая композиция. Такой проект позволяет точно просчитать количество материалов, необходимых для выполнения иконостаса, а также его стоимость. На основании этих расчетов составляется смета и график выполнения работ.

На первых двух этапах работа осуществляется в основном проектировщиками, конструкторами и архитекторами, но к процессу подключаются также экономисты и снабженцы.

**Третий этап** — создание рабочих столярных чертежей. Средствами трехмерного компьютерного моделирования создается виртуальный образ



будущего иконостаса, появляется возможность увидеть его в пространстве храма в целом и с определенной точки обзора.

На **четвертом этапе** выполняются картоны иконостасной резьбы в натуральную величину. В это же время согласовывается иконография иконостаса.

На **пятом этапе** разрабатывается рисунок каждой из иконописных композиций, а также выполняется так называемая *образцовая икона*, определяющая стиль всего живописного ансамбля иконостаса. Весь материал: чертежи, картоны резьбы и рисунки иконописных композиций — утверждается заказчиком. Этот этап заканчивается подписанием договора, после чего мастерская приступает к выполнению заказа.

Создание иконостаса осуществляется всеми подразделениями одновременно, и в каждом из них есть свои специфические операции и производственные секреты. Работа выполняется по утвержденному графику с соблюдением всех технологических требований. Заказчик имеет возможность контролировать выполнение заказа. Для этого составляется ежемесячный фотоотчет о проделанной работе, который доставляется заказчику лично или отправляется по электронной почте. Кроме этого еженедельно в адрес заказчика высылается скорректированный график произведенных работ, из которого видно, на каком этапе находится работа в данный момент.

Палехская мастерская создает иконостасы самонесущей конструкции, которая выполняется по частям и собирается здесь же, в мастерской. Такой метод изготовления иконостасов позволяет добиваться высокого качества сборки и подгонки деталей, дает возможность скрыть крепежные элементы, гвозди и шурупы, зачистить поверхность и подготовить ее к отделке: тщательно покрасить тело иконостаса, нанести лак или защитный состав. Здесь же, в мастерской, происходит упаковка иконостаса и его погрузка, при которой отдельные блоки и детали конструкции крепятся так, чтобы в пути не произошло повреждений. Перевозка осуществляется силами мастерской. Процесс монтажа иконостаса на месте занимает от трех до пяти дней в зависимости от сложности конструкции: сначала устанавливаются нижние блоки, проверяются установочные размеры, после чего они крепятся к полу; на них один за другим, как кирпичики, монтируются верхние блоки. Вся конструкция надежно крепится к стене, чтобы исключить вибрацию и парусность.

В ходе развития производства в «Палехском иконостасе» была разработана технология создания деревянных конструкций. Иконостасы в этой мастерской изготавливаются только из качественного пиломатериала, который обрабатывается на современном итальянском и немецком оборудовании. Каркас и тело иконостаса выполняются из массива сосны; иконные доски, рамки для них, все детали резьбы — из массива липы. В отделочных работах применяются только современные клеи, шпатлевки, лаки и краски. Однако создание резного иконостаса даже на таком современном производстве не может обойтись без секретов древнерусских мастеров. Так, по старому методу, например, происходит золочение иконостасных конструкций: сначала зачищенные детали резьбы покрываются левкасом, затем на загрунтованную поверхность наносится паста *гульфарба* (лака-мордан с примесью небольшого количества *оранжевого крона*, растертого на льняном масле). Далее слой просушивается до состояния небольшого отлипа, тогда золото хорошо прилипает, а по окончании процесса имеет благородный червонный блеск.

Созданные в мастерской иконостасы украшают сегодня храмы многих городов России. Примечательно, что на одно и то же место доводится возвращаться по несколько раз, что свидетельствует о доверии к палехским мастерам, работу которых отличают профессионализм и высокое качество исполнения.

Первые заказы мастерской «Палехский иконостас» осуществлялись почти исключительно для храмов Московской области. Иконостас в три яруса на 33 иконы установлен в Знаменском соборе села Кузьминское, двухъярусный на 30 икон — в Никольском приделе Преображенского собора в Больших Вяземах. Два иконостаса смонтированы в Никольском храме села Аксиньино: трехъярусный на 20 икон — в Успенском приделе и пятиъярусный на 72 иконы — в центральном. Три иконостаса выполнены для главного собора мужского монастыря Тихона Луховского (Ивановская область). Четыре иконостаса сделаны для Никольского храма в селе Сидоровское: четырехъярусный на 35 икон — в центральном приделе и двухъярусный на 16 икон, резанный из красного дерева, сосны и липы и имеющий позолоченные детали — в приделе в честь князя Александра Невского.

В своих ранних работах мастера «Палехского иконостаса» специализировались на выполнении конструкций разных форм, учились их подгонять в соответствии с объемами храмового

пространства. При этом использовались исключительно традиционные породы дерева, позолота практически не применялась, иконы писались крайне редко. Ставка на демократизм и мобильность в работе обеспечили «Палехскому иконостасу» признание и поддержку православного мира. Именно тогда завязались рабочие контакты, определился круг заказчиков мастерской, появились последователи и подражатели.

В начале 2000 годов возобновились работы в Гребневском соборе города Одинцово, для которого были выполнены главный пятиярусный иконостас на 39 икон и в приделе Сергия Радонежского — двухъярусный на 20 икон. В этот же период создан двухъярусный иконостас в храме Архангела Михаила поселка Ельники; трехъярусный на 38 икон — в петрозаводском Сретенском соборе; четырехъярусный на 48 икон — в московском храме Девяти мучеников Кизических; пятиярусный — в Никольском соборе села Мансурово.

Наряду с ростом мастерства, что особенно заметно на примере центрального иконостаса Одинцовского собора, произошли значительные изменения в стилистике иконостасных композиций: все чаще при построении иконостасов стали использоваться ценные породы дерева, в декорировании резьбы — позолота; практически для всех иконостасов мастерская начинает писать иконы.

У иконостасного письма особая специфика. Рассчитанные на обозрение с определенного расстояния, иконы отличаются монументальностью форм, статуарностью композиций, в большинстве своем однофигурных, четкостью силуэта, ярко выраженным цветовым контрастом, хорошо «читаемыми» ликами, в написании которых, как правило, применяется техника *отборки* — обработка лиц перекрестной штриховкой в тенях и светах разными тонами в зависимости от цвета *плавеи*. В тенях отборка нередко выполняется *ретушью* — сажей и белилами. Этот способ написания ликов, известный со времен античности, практически не применялся в древнерусский период и вернулся в иконопись в начале XIX столетия под влиянием академической перекрестной штриховки. Иконописцы мастерской «Палехский иконостас» — одни из немногих, кто в совершенстве владеет этой техникой.

Одной из значительнейших работ мастерской является центральный иконостас храма Иконы Тихвинской Богородицы в пермском городе Кунгуре, который принципиально отличается от всего,

что было создано мастерами «Палехского иконостаса» ранее. Изменения коснулись прежде всего форм иконостасной конструкции, стиля резьбы и иконного письма. Если стиль раннего периода работы «Палехского иконостаса» можно охарактеризовать как демократический, то сейчас мастерская работает над созданием стиля многоярусного парадного иконостаса сложных архитектурных форм, в оформлении которого применялись бы традиционные виды иконостасной резьбы, сплошь покрытой позолотой.

Разработчики проекта ориентировались на стиль древнерусских иконостасов второй половины XVII века. За образец ими были взяты пятиярусный иконостас храма Иконы Смоленской Богородицы Новодевичьего монастыря в Москве и семиярусный — сольвычегодского Введенского собора. Этот каменный храм, возведенный Г. Д. Строгановым на месте сгоревшего деревянного, считается первым сооружением так называемого строгановского барокко. А его иконостас, выполненный в 1693 году московским мастером Григорием Ивановым, является блестящим образцом нарышкинского барокко. Был и третий образец, который на практике оказался для палешан наиболее доступным, — это иконостас кремлевской патриаршей церкви Двенадцати апостолов. Иконостас этого храма, созданный во времена патриарха Иоакима, был дважды заменен. Сегодня это роскошный иконостас того же стиля и времени, что и первоначальный, взятый из уничтоженного в 1929 году кремлевского Вознесенского монастыря. Для детального изучения особенностей иконостаса храма Двенадцати апостолов творческая группа мастерской посетила московский Кремль. При содействии фирмы KNAUF, палешанам была предоставлена возможность сделать фотографии и приобрести необходимые для работы материалы. По снимкам выполнялись рисунки отдельных архитектурных элементов и фрагментов резьбы, на основе которых сложился проект композиции всего иконостаса.

В 2009 году деятельность мастерской перешагнула границы России, начали появляться зарубежные заказы. Трехлетний проект по обустройству храма Всех святых в Минске курировал сам президент Белоруссии А. Г. Лукашенко. Венцом работ стала установка в соборе иконостаса. Для того чтобы вырезать и вызолотить его, а также написать для него иконы, мастерам понадобилось около полугода.

В 2009 же году художниками мастерской была написана икона «Утоли моя печали». Она в точности соответствует традициям палехской школы иконописи — удлинённые фигуры, украшенные тончайшим орнаментом одежды Богородицы, высветленные не пробелами, а бликами (творёным золотом). Икона богато украшена чеканкой и орнаментальной росписью на полях под эмаль, написана на золотом фоне. Такие иконы могут стать прекрасным дорогим подарком, какие делали в Палехе и в давние времена.

В последние годы «Палехский иконостас» берётся и за выполнение заказов по стенописи. Монументальные работы иконописцев мастерской уже можно видеть в храмах Дивеева, Москвы, в Люберцах и Паланге. Это художественное объединение на деле продемонстрировало свои неограниченные возможности по воссозданию интерьера православного храма. Мастерская готова брать на себя все работы, связанные с росписями стен, изготовлением иконостаса, созданием икон, проектированием внутреннего убранства храма.

Большой и плодотворный опыт помогает находить новые формы продвижения своего искусства на художественном рынке. Не всегда заказчик знает, что бы ему хотелось видеть в храме или в какую сумму выльется задуманное. Для этого мастерская разрабатывает типовые проекты разной сложности исполнения, включающие в себя все виды работ. В частности, создаются эскизы с примерами росписи стен основного четверика храма. Они условны, не привязаны к конкретному объекту и отражают возможные варианты деления стены на зоны, заполнения плоскости сюжетными композициями, насыщенности фигурами, деталями, архитектурными элементами. Разрабатывается также и цветовая концепция росписи.

Типовые проекты различаются по степени сложности. Эскизы первой степени подразумевают сплошное заполнение сюжетными росписями стен, сводов, столбов, арок. Второй вариант предусматривает уменьшение площади росписи за счёт заключения сюжетных композиций в орнаментальные рамки; уменьшения количества фигур в сюжетных композициях; укрупнения фигур и уменьшения количества ярусов, а также введения поясных и оплечных изображений в медальонах. Такой подход, при котором возможно использование небольшого по площади количества строительных лесов, позволяет проводить богослужения в тех частях храма, где росписи не ведутся или уже сделаны, а также осуществлять поэтапную оплату

работ, что крайне удобно для заказчика. Именно поэтому предложения мастерской «Палехский иконостас» всегда востребованны.

### «Шуйский иконостас»

Мастерская «Шуйский иконостас», руководителями которой являются Леонид Шипин и Евгений Пучков, создана в 1996 году. За годы своего существования из небольшой группы увлечённых людей она превратилась в артель, объединяющую около 50 человек. Все они считают себя продолжателями традиций средневековой цеховой организации, что весьма справедливо. Они не привязаны к одному месту и могут выезжать на заказы с бригадами художников из других мастерских. Работая в разных объединениях, мастера набирают драгоценный для каждого художника опыт и в то же время представляют искусство своей мастерской далеко за пределами Ивановской области.

На сегодняшний день в мастерской выполнено более сотни резных иконостасов. Иногда приходится вести работу сразу над 5–7 композициями, и это не только сам иконостас, но и заполняющие его иконы. Не являясь единственной мастерской подобного рода, «Шуйский иконостас» имеет свои отличительные особенности. Если первые иконостасы Леонид Шипин, художник по специальности, проектировал сам, то впоследствии эта работа перешла в руки шуйских архитекторов Ольги Сливницкой и Дмитрия Молодцова, а также Татьяны Суркан из Тольятти и Ларисы Тумановой из Москвы. Профессиональный подход к архитектурной разработке иконостаса является одной из характерных особенностей именно этой мастерской.

Конкуренция среди иконостасных артелей в современной России очень серьёзная, поэтому шуйские умельцы постоянно совершенствуют свое мастерство. Крепнут их деловые связи с коллегами из других городов, что порой приводит к радостным творческим победам. В сотрудничестве с московской иконописной мастерской Никиты Нужного шуйские мастера создали иконостас, ставший в 2000 году первым в череде российских новоделов.

Как известно, создание иконостаса — коллективный труд, который складывается из нескольких этапов. Проект, разработанный наемными, как правило, архитекторами в стиле, предложенном заказчиком, попадает сначала в руки резчиков мастерской — Анатолия Завьялова, Николая Боголапова, Михаила Милованова, Павла Коновалова,





Георгий Победоносец. Иннокентий, митрополит Московский.  
Иконостасные иконы. Мастерская «Шуйский иконостас»

которые создают тело иконостаса. Далее резные части передаются мастерам, которые их либо золотят, либо подвергают другой обработке — выбор техники зависит от условий договора. Уже на этапе разработки проекта составляется иконография иконостаса: количество икон, их названия, размеры, местоположение. Своих иконописцев в артели немного, среди них можно выделить Илью Шептуховского и Алену Полищук. По мере необходимости приглашают художников из других мастерских.

Особенно много артельщики работают с иконописцами палехской мастерской «Лик», которых Леонид Шипин считает наиболее профессиональными среди тех, кто занимается традиционным письмом. Комплексные работы по созданию резных иконостасов, настенных росписей и икон были выполнены мастерскими «Шуйский иконостас» и «Лик» в Удмуртии в период с 1999 по 2006 год. Работая на этих землях, православная история которых складывалась уже в новый период российской истории, мастера столкнулись с проблемой, характерной для всего современного иконописания. Практически все храмы, в которых пришлось работать, были новоделами, архитектура которых сочетает в себе формы и элементы традиционного храмового зодчества. Глядя на Никольский собор

села Якшур-Бодья или Казанский храм в поселке Балезино, вспоминаешь московскую архитектуру, причем те ее образцы, в которых наиболее ярко выражен колорит русской национальной традиции: кремлевские башни, Царицынский дворец, здание Казанского вокзала.

В Никольском соборе шуяне поставили два резных иконостаса, иконы для которых писали палешане. Нижний иконостас состоит из трех рядов, его отличительной особенностью является сочетание разных манер письма: иконостасного — в иконах Деисуса, миниатюрного — в разработке Праздников и в иконах местного ряда, таких как Владимирская Богоматерь и Спас Нерукотворный. Верхний иконостас сложнее по своей конструкции, выполнен в технике глухой резьбы и имеет сплошное золочение. Для него было написано 26 икон: четыре в местном ряду, в числе которых Богоматерь Боголюбская и Спас Смоленский с предстоящими Сергием Радонежским и Варлаамом Хутынским. Четыре круглые иконы составляют праздничный ряд. Деисусный ряд включает в себя семь икон: Христа Вседержителя, Богоматери, Иоанна Предтечи, Петра и Павла, а также двух архангелов, поясные изображения которых помещены рядом с ростовыми, вписаны в круглый формат доски и фланкируют

композицию с обеих сторон. Вверху же, над Деисусом помещены две круглые иконы пророков, которые зрительно уравнивают стремящуюся вверх центральную часть иконостаса.

В том же селе Якшур-Бодья шуяне установили иконостас в храме Андрея Первозванного. И здесь они работали совместно с иконописцами палехской мастерской «Лик». Двухэтажный собор Андрея Первозванного, увенчанный золоченым куполом, сочетает в своем образе традиционные черты и личные художественные вкусы заказчика, владыки Николая. Стройный, на высоком подклете с двумя пандусами, собор доминирует над соседними зданиями. На фоне красной кирпичной кладки белым выделены арки порталов, филенки окон, карнизы и ажурная полоса на верхней части барабана. При первом же взгляде на храм в памяти остаются его основные цвета: золотой, красный, белый и синий, которые одновременно являются главными цветами в христианской символике.

Архитектурному образу храма соответствует его внутреннее убранство. Написанные по сторонам портала фигуры архангелов Михаила и Гавриила, словно приветливые стражи, встречают каждого входящего в храм. Живописные циклы Страстей Христовых и истории иконы Казанской Богоматери находят место на стенах притвора. Но полное благозвучие достигается в росписи основной части собора: в четырехметровом барабане господствует изображение Вседержителя, написанное размашисто и свободно иконописцами О. Шуркусом и Н. Новиковым; на сводах, утопающих в потоках света, проникающего сквозь большие окна барабана, фигуры орнаментально выстроенной композиции Собора Архангелов; на парусах традиционно размещены евангелисты; на восточной арке — медальоны с погрудными изображениями святых.

В алтарной части главенствуют две композиции: в конхе апсиды — Тайная вечеря, ниже — Воскресение Христово, к которому с обеих сторон примыкают изображения восьми святителей. По-настоящему радостное настроение придают росписи композиции двенадцатых праздников: Рождества Богородицы, Введения во Храм, Рождества Христова, Сретения, Сошествия Святого Духа на апостолов, Успения. словно продолжая праздничную тему, на хорах помещены изображения гимнотворцев Иоанна Дамаскина и Космы Маюмского — двух прославленных авторов песнопений в честь Рождества Христова и Успения Богородицы.

Завершает композицию иконостас, созданный артелью Л. Шипина и иконописцами «Лика». Высокий, пирамидальной формы, он занимает восточную нишу и встроен в арку таким образом, что выполненный по ее голубому фону охряный орнамент воспринимается как живописная рама для резной конструкции. Стилистической особенностью архитектурных форм иконостаса являются парные колонки: золоченые, перевитые виноградной лозой, или голубые, перевитые золоченой лентой. В сочетании с золотым фоном икон безукоризненного письма иконостас сияет в храме, как настоящая драгоценность.

Другая совместная работа резчиков «Шуйского иконостаса» и иконописцев «Лика» была осуществлена в 2003 году в соборе Александра Невского Серафимо-Дивеевского женского монастыря. Иконостас невысокий, что позволяет видеть настенные росписи алтарной части. Но за счет выделенного центрального ризалита, а также достаточно крупных икон местного ряда, высота которых составляет более полутора метров (162 × 77 см), сооружение выглядит монументально. В классицистических формах нетрудно выделить барочные элементы. Примиряющим же две эти тенденции стал тот характерно «русский» декор с его колоночками, килевидными кокошниками, золочеными луковичными главками, который пришел в архитектуру современного резного иконостаса из московского храма Христа Спасителя.

Иконостас собора включает 15 икон. Четыре круглых, с изображением евангелистов, входят в композицию Царских врат. Икона Троицы в форме четырехлистника (53 × 66 см), венчает живописную композицию иконостаса по его центральной оси. Десять ростовых икон составляют местный ряд. Две из них — Спасителя и Богоматери Царградской — помещены в центральной части ряда. Иконы архангелов Михаила и Гавриила установлены на откосах ризалита. За ними — по три иконы с каждой стороны: князя Александра Невского, великомученицы Варвары и Серафима Саровского, а также великомученика Георгия, князя Даниила Московского и преподобного Сергия Радонежского. Иконы выполнены в одном стиле: фигуры написаны на золотом фоне с поземом того же цвета, что и поля, оконтуренные с внешней и внутренней сторон бледно-сиреневой каймой. Красный, синий и золотой — основные цвета композиций, гармонично сочетающиеся с колоритом иконостаса, в котором доминирует белый, золото применено в качестве орнаментальных вставок, а нежно-розовый



Тайная вечеря.  
Икона Царских врат.  
Мастерская «Шуйский иконостас»



используется в качестве живописной рамки для икон. Особое отношение к цвету — отличительная черта этой иконостасной композиции.

В Преображенском соборе Серафимо-Дивеевского монастыря мастерская «Шуйский иконостас» установила сразу пять иконостасов. Здесь артельщики трудились в содружестве с Анатолием Беляевым, художником из Ульяновска, умелым организатором творческого процесса, который способен собрать на одном объекте до 150 человек одновременно. Под его руководством иконописцы из разных мастерских, в числе которых всегда немало шуян, палешан и холуян, начинают работать как одна большая команда.

Какими бы разными ни были произведения, созданные в мастерской, все они несут на себе следы древней иконостасной традиции, характерной для таких храмов, как Воскресенский в Шуе и Крестовоздвиженский в Палехе. Принято считать, что местом, откуда происходят резчики иконостасов или, как их называли в XIX столетии, — резчики-иконостасчики, является город Сергач, находящийся неподалеку от Арзамаса. По сообщению И. В. Маковецкого, резчиков и плотников в этих местах называли «сергачами». Подобно храмовым строителям времен Владимиро-Суздальского княжества, резавшим из камня перспективные порталы, колонки с капителями и скульптурные рельефы, сергачи делали все то же самое, но из дерева. Все эти элементы входят и в композицию современного иконостаса.

В шуйской мастерской, где выполняют заказы по созданию резных золоченых иконостасов, используется дерево липы или сосны и применяется традиционная для них техника сквозной или глухой резьбы. Нередко оба этих вида комбинируются, но в отдельных образцах применяются порознь. Так, в Воскресенско-Георгиевском соборе Рыбинска шуяне выполнили два иконостаса.

Главный, четырехъярусный, включает в себя 33 иконы. Богато декорированный, он развивает барочную традицию с характерной для нее орнаментикой и сложным рельефом форм. Выполненные в технике сквозной резьбы Царские врата сочетают золотой и красный — цвет просвечивающей сквозь резьбу алтарной занавеси. Основные мотивы орнамента — виноградная лоза, обвивающая колонки, и акантовый лист, обрамляющий иконы овальной конфигурации. Ритмичное чередование рельефных и плоских частей, игра образующейся при этом светотени придают резной поверхности иконостаса эмоциональность.

Второй иконостас этого храма сделан в технике глухой резьбы и декорирован орнаментом, состоящим исключительно из геометрических элементов: треугольников, восьмиконечных звезд, дуг, лучей, туго скрученных спиралей. Аппликативно распределенные по поверхности, они напоминают разноцветную мозаику. Своеобразие композиции придают цветовые сочетания: рельефные красно-белые балясины, контрастно выделяющиеся на золотом фоне и служащие своеобразным обрамлением для икон. Яркий праздничный вид этого иконостаса роднит его с московской архитектурной традицией.

Одни из последних работ мастерской предназначались для читинского Казанского кафедрального собора и часовни Сергия Радонежского во дворе центрального корпуса Читинского университета. Работы по ним начались еще в 2006 году с благословения епископа Читинского и Забайкальского Евстафия и завершились к 2008 году.

Для иконостаса часовни по согласованию с владыкой была составлена иконография и утвержден список святых, после чего шуйские мастера разработали иконописную композицию иконостаса, которая имеет ряд художественных особенностей. Одна из них заключается в появлении в деисусном ряду икон с парными изображениями: Богоматери и апостола Петра, Иоанна Предтечи и апостола Павла. Другое нововведение было связано с включением в иконописную композицию иконостаса изображения Иннокентия и Софрония Иркутских — святителей, прославивших в XVIII столетии своим служением сибирские земли, а также местночтимого святого Варлаама Чикойского. Однако перед началом работ выяснилось, что иконография этого святого не разработана, образительных образцов нет. И художникам ничего другого не оставалось, как создать авторский образ молитвенника. Шуйские мастера решили написать икону «Обретение мощей Варлаама Чикойского», посвятив ее событию, которое произошло 21 августа 2002 года. В композицию этого образа, который вполне выдерживает сравнение с монументальной исторической картиной, попали изображения духовных и светских лиц, археологов и краеведов — всех тех, кто принимал участие в крестном ходе, раскопках и захоронении мощей Варлаама Чикойского в Александро-Невском приделе читинского кафедрального собора. Так появился образ, в котором прошлое и современность слились воедино, наглядно подтвердив непрерывность развития православной художественной традиции.

В 2010 году в течение 6 месяцев мастерами «Шуйского иконостаса» создавались иконы для храма Спаса Нерукотворного в городе Краснокаменске Забайкальского края. По завершении работы их доставили из Ивановской области в Читинскую сначала поездом, потом на машине. В городском соборе, который был действующим и имел соответствующее убранство, артельщики собственноручно произвели сборку и установку семи икон, каждая из которых достигала в высоту 2,5 м и весила вместе с киотом около 100 кг. Выполняя этот заказ, шуйские мастера впервые писали столь монументальные иконы, впервые обращались к иконографии Помощницы в родах и Неупиваемой чаши. Нечасто приходилось им до этого работать в технике «золотом в перо», когда пробел на облачениях выполняется не краской, а твореным золотом. После того как икона Спасителя (более трех метров в высоту) заняла свое место за алтарем, духовный интерьер храма обрел свою завершенность.

Но на этом история мастерской не заканчивается: поступают новые заказы, и творческая география расширяется день ото дня. Работы мастерской хорошо известны дома, в Шуе, ее иконостасы украшают храмы Москвы, Рыбинска, Самары, Сарова, Городца, Читы, Краснокаменска, Ижевска, ее искусство знают в Якутии и в небольших поселках в самых удаленных уголках России.

Как и все православные люди, артельщики, по мере возможностей, стараются делать добрые дела, подтверждая тем самым известную библейскую заповедь о том, что «вера без дел мертва». Так сегодня можно определить творческое кредо мастерской «Шуйский иконостас».

### «Лик»

**Палехская иконописная мастерская «Лик»** официальной датой своего создания считает 1996 год, однако фактически ее костяк сформировался значительно раньше.

В 1991 году миниатюристов Палеха — и маститых, и только начинающих свой путь в искусстве — объединила работа по воссозданию иконостаса местного храма Ильи Пророка. Эта однокупольная каменная церковь, построенная в 1790 году, простояла два столетия без повреждений. К моменту передачи здания в собственность Церкви выяснилось, что под побелкой фрагментарно сохранились росписи начала XIX столетия, иконостас же был утрачен полностью. В течение года в Ильинском храме, в котором уже велось

богослужение, был возведен тябловый иконостас, иконы для которого писали «всем миром». Над его созданием трудились в том числе Олег Шуркус, Сергей Морозов, Сергей Каманин и Николай Новиков, составившие ядро коллектива, на основе которого впоследствии сложилась одна из лучших в России школ современного иконописания. Вряд ли молодые миниатюристы предполагали, что Ильинский храм, расписанный Львом Михайловичем Софоновым, — дедом поистине легендарного российского иконописца-предпринимателя Николая Михайловича Софонова, станет для них той отправной точкой, с которой начнется история их собственного дела.

Многие палехские художники в начале 1990 годов начали заниматься иконописью, и у многих это получалось. Но возродить традицию коллективного творчества, суметь поставить ее на экономическую основу, придать своей деятельности духовные импульсы, обрести по-настоящему всероссийский авторитет и обратить на себя внимание больших организаций и серьезных заказчиков — такое под силу далеко не каждому. И здесь все зависит от масштаба личности организатора и его профессионализма.

Руководителем мастерской «Лик», ее идейным вдохновителем всегда оставался сибиряк Олег Шуркус. Родился он в селе Бородино Красноярского края, все детство провел в легендарном Шушенском, в Палех приехал в 1983 году, чтобы поступать в художественное училище. Во время учебы он стал любимым учеником Б. М. Немтинова, тоже в свое время приехавшего сюда учиться традиционной монументальной живописи. Отслужив 2 года на Тихоокеанском флоте, Шуркус окончил пятигодичный училищный курс на «отлично» и был принят на работу по специальности художника лаковой миниатюры в «Товарищество Палех», а вскоре стал членом Союза художников России. В 1991 году он написал свой первый иконостас (сейчас на его счету уже более 20 иконостасов), а в 1996 году расписал свой первый храм (сегодня их на его счету уже более 30). Олег сумел собрать вокруг себя надежных сподвижников, что и позволило всем вместе трудиться слаженно и организованно.

Сергей Морозов также окончил Палехское училище, но еще в 1978 году. Затем работал художником лаковой миниатюры и участвовал во всех выставках, проводимых палехскими мастерами. Иконописью начал заниматься в 1990 году — с тех пор его работы украшают храмы Ставропольской,





Богородица Всех скорбящих радость.  
Наталья Предтеченская, Андрей Морозов.  
Мастерская «Палехский иконостас»



Краснодарской, Ивановской, Нижегородской, Ижевской епархий.

Первая большая работа Олега Шуркуса и Сергея Морозова приходится на 1996 год, когда в храме Воскресения Христова в селе Воскресенское ими были выполнены росписи на тему Рождества Богородицы и Спасения Николаем Чудотворцем патриарха Афанасия. В стилистике этих многофигурных, написанных по голубым фонам композиций очевидно влияние ярославских стенописей XVII столетия. Но в грациозности движений фигур, в орнаментальности разработки водных потоков и горок усматриваются черты палехского миниатюрного письма.

С тех пор в каждой работе мастеров «Лика», где бы она ни осуществлялась, к какому бы виду ни относилась — будь то настенные росписи, иконostasные или моленные иконы, — всегда заметно влияние палехской художественной школы. Такое единство взглядов объяснить несложно. Все члены мастерской в разное время окончили Палехское художественное училище. Премудрости древнего письма, стилистические особенности палехской иконописи и лаковой миниатюры они постигали у одних и тех же мастеров, а теперь и сами передают опыт новичкам.

Сегодня мастерская «Лик» имеет в своем составе 18 человек, выполняет большие заказы, работает комплексно. Возвращаясь по несколько раз на одно и то же место, ее мастера полностью обустроивают интерьеры храмов. Практически все епархии Русской Православной церкви на деле знают возможности этого объединения, которое в состоянии выполнить работу любой степени сложности. С такими иконописцами возможно заключать долгосрочные контракты и быть уверенным, что они реализуются.

Первые крупные заказы поступили из Рыбинска, где иконописцы участвовали в реставрационно-восстановительных работах в Георгиевской церкви, а также расписывали Вознесенский собор. Композиции в главном алтаре и приделах выполнили О. Шуркус и Д. Усачев. Позднее к ним присоединились С. Каманин и Н. Новиков, оба — потомственные миниатюристы, художники с большим стажем. В команду также вошли молодые мастера В. Кузнецов, А. Муляров и А. Ополовников.

В разработке иконографии Вознесенского собора художники опирались прежде всего на местную иконописную традицию. Предпочтение отдавалось костромским и ярославским мастерам. Отсюда — многоярусность росписи, ее повышенная

декоративность, лазурно-синие фоны, звонкий колорит, барочная динамичность композиционных решений, изысканная орнаментальность в разработке архитектуры. Но палешане не могли не учесть и того факта, что храм является памятником XVIII века. По своим архитектурным объемам и пропорциям он близок палехской церкви Крестовоздвижения, характер письма которой нашел отражение и в иконографии, и в стилистике выполненных ими росписей.

Большой комплекс работ был выполнен иконописцами мастерской в Серафимо-Дивеевском женском монастыре. Эта обитель, которая, по замыслу Серафима Саровского, должна была стать Четвертым Уделом Богоматери на земле, отстраивалась более столетия, начиная со второй половины XVIII века. В 1861 году община получила статус монастыря, который к началу XX столетия стал крупнейшим иноческим общежитием, но в 1927 году был закрыт. Решение Священного Синода о его восстановлении было принято 21 июля 1991 года, после чего в монастыре начались реставрационные работы.

Одна из проблем современной иконописи состоит в том, что для тех, кто обрел святость в наши дни, не существует канона. В Нижегородской епархии, к которой относится Серафимо-Дивеевский монастырь, вопросами канонизации занимается специальная комиссия, которая составляет списки местночтимых святых. Сегодня в нем 73 имени — это первые нижегородские князья, епископы, основатели монастырей, юродивые, священнослужители и миряне, но также рассматривается вопрос о включении в список еще 26 человек. На основе этих данных написана икона «Собор Нижегородских святых», которая является одним из немногих канонизированных источников современной иконографии.

В росписях трапезной собора Александра Невского наряду со святыми общероссийского почитания именуются лица, иконографию которых палехским иконописцам приходилось разрабатывать самостоятельно. В одной из композиций участвуют дивеевские преподобномученицы, сестры по крови Марфа и Пелагея (Тестовы), дивеевская исповедница Матрона (Власова) и митрополит Серафим Чичагов — при их написании мастерам приходилось пользоваться фотографиями из архивов, а порой даже из уголовных дел.

В 2003 году Дивеевский монастырь готовился к празднованию столетия со дня прославления Серафима Саровского. В начале июля мастерская

«Лик» получила заказ на роспись стен конференц-зала, в котором должны были проходить основные мероприятия праздника. Сроки были очень сжатые — за 11 дней нужно было выполнить роспись общей площадью около 140 м<sup>2</sup>. Немногим больше чем за неделю мастера сумели написать на южной стене изображение Ветхозаветной Троицы со сценой гостеприимства Авраама; на западной — явление Серафиму Саровскому Богородицы с двенадцатью девами и явление на источнике Богородицы с апостолами Петром и Иоанном; на северной — изображение Серафима Саровского на фоне Свято-Троицкого Дивеевского монастыря, а также сцены стояния преподобного на камне и кормления медведя. Успели даже расписать потолок, покрыв его орнаментальными розетками и фризами.

Последняя из монастырских работ оказалась небольшой, в ней участвовало всего 9 человек, которые за две недели расписали интерьер домового церкви Кутузовского скита. Судьба этой обители мало чем отличалась от судеб других российских церквей. Кутузовский монастырь был закрыт в январе 1930 года. Решение о его восстановлении принято 25 января 1992 года. В следующем году, 20 марта, здесь поселились первые пять сестер. Восстановительные работы по росписи вновь отстроенного храма происходили с 12 по 26 декабря 2006 года.

Росписи Серафимо-Дивеевского монастыря отличаются стилистическим единством. Из композиций уходит безудержное движение, они становятся спокойнее, в них доминирует мотив «предстояния». Сцены не перегружены деталями: фигуры, архитектурный и растительный фон — вот те художественные компоненты, из которых складываются композиции. И если в росписях конференц-зала заметны черты световоздушной перспективы, проявившиеся в стремлении к академическому толкованию пейзажа, то роспись домового церкви — это чисто палехский стиль с композициями на розовом фоне, с рамками и декоративными фризами, представляющими «уборочную» имитацию лепного орнамента.

Каждый художник Палеха, независимо от того, занимается он иконописью или лаковой миниатюрой, со студенческой скамьи знаком со стилем палехских монументальных росписей, изучение которого включено в программу училища с момента его основания. В соответствии с программой на летней практике студенты расписывали стены, но не храмов, как теперь, а детских садов, школ,

библиотек и клубов. Поэтому и тематика росписей была соответствующей — сказочной, фольклорной, отражающей идею счастливого детства. Но если архитектура и тематика росписей были далеки от храмового стиля, то процесс работы оставался традиционным. По древней методике готовили стену под живопись, творили краски на яичном желтке, с кальки переносили рисунок, доводили его до завершения, тщательно подбирали цвета и краски.

Кому, как не преподавателям Палехского училища, владеть искусством монументального письма? Среди художников «Лица» есть несколько преподавателей. Владимир Булдаков — выпускник 1975 года. Как и его учитель Б. М. Немтинов, Владимир еще во время учебы отдавал предпочтение выполнению монументальных росписей и панно, а также книжному оформлению. Сразу после окончания учебы он стал участвовать в различных выставках и был принят в члены Союза художников. В 1989 году Булдаков начал преподавать композицию и технику лаковой миниатюры в Палехском училище. А в 1999 году вошел в состав мастерской «Лик».

Преподавательской работой занимался и Александр Дошлыгин. Он родился в 1953 году в красивом русском селе Красное близ Палеха. В 1975 году окончил Палехское училище и потом с благодарностью вспоминал своих учителей В. И. Голова, А. В. Борунова и К. С. Семайкина. Как и многие выпускники, работал в художественно-производственных мастерских, участвовал в отечественных и зарубежных выставках, был принят в члены Союза художников. Когда наступило новое для Палеха время, Александр одним из первых начал писать иконы, расписывать храмы, заниматься реставрацией. Он никогда не считался пафосным художником, со студенческой скамьи творчество было для него каждодневной работой, что и позволило впоследствии заняться преподаванием. Он всегда подавал студентам личный пример, работал рядом с ними — вместе они изучали искусство старых мастеров, вместе постигали стилистику древнерусского письма. В методический фонд училища Александром выполнено несколько безупречных копий с работ миниатюристов Палеха, на которых обучаются сегодняшние студенты.

Профессионализм Дошлыгина проявился в работе по росписи храмов, где требовалось умение и чутье, чувство формы и владение пространством. Художник виртуозно выполнял пейзажи и был редкостным травщиком. Написанные им земля, горки,

деревья, облака гармонично входили в структуру живописной ткани всего храма. В бригаде он мог подменить любого: нужно ли было написать доличное, требовалось ли разработать архитектурные фоны или орнамент. Благодаря универсальности своего таланта он всегда был незаменимым в коллективе человеком. Поэтому и понятие «канон», над которым не одно десятилетие бьются теоретики палехского искусства, Александр Дошлыгин определил для себя ясно и с сознанием дела: «Канон — это опыт человечества, который всегда востребован».

В 2003–2006 годах мастерская «Лик» много работала на росписи храмов Владимиро-Суздальской земли. Почти целый год трудились художники, украшая Покровский собор в старинном Городец, где 14 ноября 1263 года на обратном пути из Орды князь Александр Невский принял схиму с именем Алексия и скончался. Нынешний Покровский собор — постройка в стиле классицизма, увенчанная девятиметровым куполом, в который палешане поместили композицию «Похвала Пресвятой Богородицы». Ярусами, подобно ожерелью, спускаются живописные композиции по стенам храма, создавая в подкупольном пространстве ритмичное движение, основанное на чередовании сюжетных сцен, отдельно стоящих фигур и поясных изображений в клеймах. Особенно тщательно разработана композиция «Покров», помещенная на западной стене над аркой портала. Образ Богородицы, являющийся господствующим в этом храме, представлен также в барабане с восточной стороны и на северной стене.

Осенью 2004 года мастерская работала в Вознесенском соборе нижегородского Печерского монастыря. Мужской монастырь на берегу Волги был основан в 1328–1330 годах святителем Дионисием, пришедшим сюда из Киево-Печерской обители. За короткий срок монастырь стал важнейшим духовным центром, в стенах которого была составлена прославленная Лаврентьевская летопись. Возобновление деятельности Печерской обители приходится на 1994 год.

При работе в трапезной собора, площадь росписей которого составляет около 400 м<sup>2</sup> художникам мастерской предстояло столкнуться с еще одной проблемой. Второй раз, после храма Александра Невского, им пришлось выполнять роспись на историческую тему. В основе иконографической программы лежало плохо разработанное в живописи житие Дионисия Суздальского. Поэтому разыскание иконописных образцов, по которым

можно было бы воссоздать образ самого святителя, его учеников и сподвижников, а также выполнить сложные композиции на сюжеты их жития, стало отдельной и большой по объему задачей.

В 2007–2009 годах мастерская «Лик» работала в Казанской церкви Николо-Шартомского мужского монастыря близ Шуи. Это был тот случай, когда расписывать нужно было восстановленное, но подлинное в своей архитектуре здание. Проблем было немало — так, к примеру, при оформлении дробных сферических поверхностей художникам необходимо было представлять, как будет восприниматься изображение, когда одна его часть находится на стене, а другая — на сводах. Однако решение всегда старались находить интересное, тем более что к выполнению заказа мастерская подошла в полном составе, имея за плечами большой практический опыт, и работала, по сути дела, дома. Крестовоздвиженский храм, росписи которого оказали большое влияние на стилистику монументальной живописи мастерской, является подворьем Николо-Шартомского монастыря в Палехе.

Секрет успешной работы мастерской в том, что, сохраняя костяк, она пополняется новыми художниками. Так, Андрей Ополовников, выпускник училища 2000 года, был принят в мастерскую еще студентом и занимался поначалу только творением красок. Как известно, это большая работа. А если учесть, что пишут одновременно сразу несколько человек, то нетрудно понять, что творением красок нужно заниматься практически постоянно.

Потомственный палехский художник Владимир Шемаров членом мастерской стал в 2005 году. До этого учился в художественном училище у О. Л. Голубева и И. Г. Любимова и работал в кооперативе «Объединение художников Палеха». Среди художников «Лица» является незаменимым мастером орнаментального оформления живописного пространства, истинным последователем великих «мелочников» Семена Спиридонова и Гурия Никитина. Но благодаря твердой руке и острому глазу свободно работает на больших плоскостях, умеет несколькими мазками объединить все композиционные элементы в единое целое.

Одна из последних работ мастерской проходила в костромском Ипатьевском монастыре. Здесь был расписан надвратный храм Хрисанфа и Дарии, возведенный в XIX веке и по сию пору являющийся единственным в России храмом в честь этих святых. Решение посвятить церковь именно им имело ярко выраженную политическую окраску и связано



было с тем, что 1 апреля, в день памяти этих святых, в российской истории произошло несколько знаменательных событий: в 1613 году в этот день Михаил Романов после избрания на престол вышел с торжественной процессией из Ипатьевского монастыря в Москву; в этот же день в 1814 году русские войска под предводительством Александра I победоносно вошли в Париж. Эти два события были отмечены в речи Владимира, епископа Костромского и Галичского, произнесенной им во время закладки храма в 1840 году.

В росписи этой церкви художники нашли тот универсальный стиль, который позволил им соединить духовное и светское начала, византийскую и западную традиции с особенностями специфически палехских видов искусства: стенописи, иконописи и миниатюры. Для отражения каждого из событий найдено точное эмоциональное состояние, характерный пластический мотив, свои неповторимые краски. Росписи этого храма стали одним из лучших образцов современного православного искусства.

Параллельно с храмовыми росписями мастера «Лика» пишут иконы в иконостасы и моленные. Многие из созданных ими произведений находятся не в храмах, а в музейных экспозициях и в частных коллекциях России, Голландии, Франции, Германии, Швейцарии, Испании. Художники принимают участие в выставках, проводимых Третьяковской галереей, Библиотекой иностранной литературы, Свято-Даниловым монастырем, Галереей русской иконы в Гааге, а также в Париже в штаб-квартире ЮНЕСКО. Прирастая молодыми талантами, мастерская постоянно движется вперед. Последним ее «приобретением» стал Николай Софонов. Для мастерской, которая работает с софоновским размахом, которая продолжает в своей деятельности традицию софоновского иконописного дела, появление художника с такой фамилией можно считать символическим.

### «Храм»

**Палехская иконописная мастерская «Храм»**, основанная в 2003 году, — еще один пример локальной цеховой организации, способной выполнять разнообразные художественные заказы как самостоятельно, так и в составе других объединений. Костяк мастерской, где работают 12 человек, составляют три выпускника Палехского училища — Александр Кузьменко, Лев Лопатин и Кирилл Новиков. Все они — потомственные художники, все с детства знают, что такое палехская лаковая

миниатюра, все имеют специализацию в этом виде искусства, но серьезно занимаются иконописью.

Еще будучи студентом, Александр Кузьменко сотрудничал с фирмой «Артэкспо» в Москве (2000 год), выполняя иконописные заказы. Созданные им работы находятся в православных храмах и монастырях, в частных коллекциях России, Италии, Германии, Франции, Канады и других стран.

Лев Лопатин вырос в семье художников палехской лаковой миниатюры. Династию мастеров продолжил и сын. Будучи студентом третьего курса художественного училища, Лев поступил на работу в палехскую мастерскую «Лик», где приобрел опыт в иконописи и монументальной росписи. С тех пор он постоянно участвует в выставках, посвященных российским народным промыслам, палехскому искусству, современной православной иконе. В 2003 году Лев стал соучредителем мастерской «Храм».

Кирилл Новиков также вырос в семье художников Палеха. На третьем курсе параллельно с учебой Кирилл начал работать в мастерской «Лик». Вместе с иконописцами этого объединения Лев Лопатин и Кирилл Новиков принимали участие в росписях Вознесенского храма и церкви Всех Святых в Рыбинске (1999–2001 годы и 2003 год соответственно), Никольского — в удмуртском селе Якшур-Бодья (2000–2001 годы); Александра Невского — в Дивеевском монастыре (2001–2002 годы), Покровского — в Городце (2003 год). Работы Кирилла Новикова также можно увидеть на районных, областных, республиканских и международных выставках.

Иконописцы мастерской много работают на росписях храмов. Так, в течение 2003–2005 годов ими были выполнены монументальные композиции в Троицком соборе поселка Мосрентген (Московская область). В 2004 году художники впервые попробовали свои силы в декорировании наружных стен храма. Почувствовав себя продолжателями традиций Дионисия, украсившего снаружи стены собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря, иконописцы мастерской «Храм» с удовольствием констатировали, что по прошествии лет созданная ими наружная роспись, несмотря на температурные колебания, отлично сохранилась и не утратила своего первоначального вида.

У иконописцев «Храма» есть свои профессиональные секреты. Не погружаясь в тонкости своей работы, они объясняют свой успех просто. Для настенных росписей в «Храме» применяются только качественные и современные материалы, получаемые от надежных и проверенных

поставщиков. Закупку мастерская производит самостоятельно, не привлекая людей со стороны. Поверхность под роспись тщательно обрабатывается специальным раствором. Живопись выполняется водостойкими акриловыми красками. Для золочения нимбов и других деталей используется сусальное золото.

Выполняя иконописные заказы, мастера работают в традиционных техниках. Доски изготавливаются из липы с различными вариантами шпонок. На них наносится паволока и желатиново-меловой левкас. Фон может быть покрыт сусальным золотом. Живопись выполняется яичной темперой и твореным золотом. По желанию заказчика на икону наносится чеканка и эмали. Мастерство в выполнении столь трудоемких процессов пришло не сразу, его приобретению во многом способствовала работа по реставрации фресок и икон.

Иконописцы мастерской принимали участие в XII Всероссийской выставке конкурсных работ мастеров народных художественных промыслов «Молодые дарования» (2003 год, Москва); в выставке, посвященной 80-летию палехского искусства (2004 год, Палех); в межрегиональной выставке «Православная икона — традиция и современность» (2005 год, Иваново); в международной выставке, посвященной 60-летию Победы в Великой Отечественной войне (2005 год, Москва). Опираясь на бесценный опыт прошлого, молодые целеустремленные художники объединения «Храм» вместе с другими мастерами создают сегодня российское православное искусство.

### «Возрождение»

**Иконописная мастерская «Возрождение»** в селе Палех была основана в 2006 году силами двух талантливых мастеров — Ивана Лебедева и Александра Гусаковского. Уже в названии творческого коллектива заложена та идея, ради которой он и был создан. Молодые художники (среди которых пять потомственных иконописцев) объединились, чтобы своим профессиональным трудом внести личный вклад в восстановление православных храмов, способствуя тем самым возрождению истинно российских национальных ценностей.

В мастерской постоянно работает 14 человек, большинство из которых — выпускники Палехского художественного училища. Окончил его и Иван Лебедев. Палешанин, потомственный художник, занимавшийся в разное время лаковой миниатюрой и книжной графикой, сотрудничавший с зарубежными заказчиками и издателями, сегодня он

занимается исключительно иконописью. Большая практическая работа в разных сферах изобразительно искусства способствовала обретению того бесценного опыта, который позволил ему стать главным художником «Возрождения».

В разное время, с разбросом почти в 30 лет, окончили Палехское художественное училище и другие члены мастерской — Михаил Небогатов, Мария Лебедева, Злата Максимова, Наталья Гусаковская, Александр Ваняшов, Алексей Скалозуб, Анна Бокарева, Вероника Лебедева, Сергей Смирнов, Андрей Жеряков и Сергей Крылов,

Иначе складывалась творческая судьба Александра Гусаковского. К моменту учреждения мастерской он успел получить высшее образование в Санкт-Петербурге, поучаствовать в организации выставок в Европе. В 2001 году он уже занимает пост коммерческого директора Холуйских художественных мастерских. В 2004 году переходит на ту же должность в предприятие «Русская лаковая миниатюра», объединявшее художников Палеха, Мстеры, Холуя, Федоскина. Спустя два года Александр создает, наконец, собственную мастерскую в Палехе. И пусть его мастерская «прописана» в Холуе, и пусть в городе Южа Ивановской области числится еще одна иконописная мастерская с таким же названием, мало кто может сравниться по масштабу выполняемых работ с «Палехской иконописной мастерской Ивана Лебедева и Александра Гусаковского и ООО «Возрождение»» (такое ее полное название).

Отличительные качества своей мастерской ее учредители сформулировали сами. По их мнению, стиль мастерской сочетает в себе натуралистические приемы академизма с регламентированными формами византийской живописи. Не забывая, что иконопись — это свобода автора в рамках канона, художники мастерской стараются обогатить традицию живым творческим восприятием, соответствующим их внутреннему эстетическому и религиозному чувству, а также требованиям неустанно идущего вперед времени.

С первых дней своего существования мастерская приступила к выполнению заказов по созданию храмовых росписей и иконостасов. Уже в 2006 году мастерами было выполнено 17 икон для иконостаса храма Воскресения Христова, а затем 42 иконы для Преображенского собора в селе Алексеевское под Казанью. Иконостас этого храма выглядит необыкновенно нарядным. Декорированный глухой и сквозной резьбой, объемными элементами красного и синего цвета, он выглядит

так, словно весь утопает в золоте. С золоченой резьбой иконостаса гармонично сочетаются иконы, написанные темперой, выполненные в том живописном стиле, который не позволяет письму померкнуть в золотом сиянии и придает всей композиции яркий праздничный колорит.

Если поставить заказы, выполненные мастерской, в хронологическом порядке, то станет очевидно, что времени для «разбега» у нее не было. Уже в апреле 2006 года мастерская получает от правительства Удмуртской республики большой заказ на создание росписей и иконостасов в ижевском Свято-Михайловском соборе. Почти четыре года основная работа мастерской была связана с Ижевском. Почему именно палехское «Возрождение» получило этот престижный заказ? Возможно, потому, что Александр Гусаковский родом из Ижевска, или потому, что название мастерской соответствует тому, что предстояло сделать? Если это и случайные совпадения, то все равно есть в них некая закономерность, возможно, Божий промысел. С благословения Патриарха Алексия II и трудами митрополита Ижевского и Удмуртского Николая в это же самое время работы по восстановлению православных святынь велись не только в столице Удмуртии, но и по всей республике, и в каждой из них принимали участие иконописцы из Палеха, Шуи и Холуя.

История Михайловского собора — яркий пример того, чего могут добиваться люди, одержимые одной идеей. Возведение здания происходило непросто. Решение о постройке в Ижевском заводе Сарапульского уезда Вятской губернии храма во имя архистратига Михаила было принято в 1876 году, но только через 20 лет появился проект церкви. Его автор, вятский губернский архитектор И. А. Чарушин, сумел убедить членов строительного комитета, что на самом высоком холме Ижевска должно стоять величавое, воспаряющее к небу сооружение в стиле храма Василия Блаженного. 16 августа 1897 года произошла торжественная закладка храма. Его постройка производилась на средства мастеровых и рабочих-обывателей завода: с их заработной платы во время усиленных работ 1891–1897 годов на строительство храма отчислялся 1%. 17 ноября 1907 года состоялось освящение главного престола в честь архангела Михаила. И с тех пор в течение 22 лет в храме проводились богослужения. Но в 1929 году собор закрыли, в 1932-м с него сбросили колокола, а в 1937-м Совнарком УАССР принял постановление о сносе собора. Храм был разобран.

Возрождение Михайловского собора произошло в XXI веке. 11 февраля 2000 года было подписано постановление Президиума Госсовета и Правительства Удмуртской Республики о его воссоздании. В октябре 2001 года освящена входящая в храмовый ансамбль Казанская церковь. В 2004 году решением республиканского попечительского совета начался сбор пожертвований на «второе» строительство Михайло-Архангельского собора. Тогда же заложили крест в его фундамент. Через три с половиной года возведение здания было завершено. Освящение воссозданного собора произошло в июне 2007 года в присутствии предстоятеля Русской православной церкви Алексия II. Обратившись к присутствующим с приветственным словом, владыка сравнил происшедшее с «исцелением многолетней раны».

Иконописцы мастерской Ивана Лебедева и Александра Гусаковского приступили к работе в ижевском Михайловском соборе в июле 2006 года. Тогда ими была расписана трапезная нижнего храма собора, который в то время находился еще в процессе строительства. На сводах и стенах трапезной появилось изображение Богородицы с младенцем и предстоящими святыми. Выполненная темперными красками с применением сусального золота, эта роспись сразу обратила на себя внимание и была удостоена высокой оценки специалистов и общественности.

В августе 2007 года палешане закончили работу над тремя иконостасами: главным — Архангело-Михайловским, и теми, что украсили боковые приделы, — один из них освящен в честь Царицы Александры, другой — в честь почитаемого на Руси угодника Николая Никомедийского. В общей сложности иконописцы написали тогда 93 иконы. Изготовлением же тела золоченых резных иконостасов и их установкой на месте занимались коллеги палешан, художники мастерской «Шуйский иконостас».

Мнение заказчика в этот раз было основным при выборе иконописного стиля. Митрополит Николай — большой знаток православного искусства и иконографии — просил сохранить академический стиль росписи, в котором был выполнен иконостас первого, разрушенного в 1930-е годы собора. Это пожелание как нельзя лучше совпало с возможностями исполнителей. Как известно, в стенах их мастерской получил развитие иконописный стиль, основанный на приемах реалистического письма. В иконостасных иконах с золотым обрамлением, написанных по фону с золотой



чеканкой, чрезмерной натуралистичности быть не могло. Сияние золота нивелирует излишнюю объемность форм, но при этом придает композиции нарядный декоративный характер, создавая особое ощущение праздника.

С января по апрель 2008 года мастерская вновь работала в Михайловском соборе. По благословению митрополита Николая и под попечительством настоятеля храма Виктора Костенкова был расписан Свято-Никольский придел храма. Роспись включает в себя шесть многофигурных композиций: «Избавление от казни невинно осужденных», «Спасение от бури», «Первый церковный собор», «Посвящение Николая в сан иерея», «Чудесное возвращение Агрикова сына» и «Тайное вспомоществование св. Николая неимущим». Алтарную нишу и арку придела украшают изображения святых отцов, особо почитаемых в Ижевске и по всей России: над аркой западного портала — сцена погребения св. Николая, над главным входом — образ Спаса в силах с предстоящими архангелами.

Работы в соборе продолжались и после его освящения. В период с октября 2009 года по январь 2010 года выполнялись росписи в нижем храме Михайловского собора, освященного в честь великомучениц Веры, Надежды, Любви и матери их Софии. В стилистике письма художники старались сохранить традиции палехской школы, что особенно проявилось в сочетании лазурно-голубых, карминно-розовых и бирюзово-зеленых тонов. Эстетические веяния русского искусства рубежа XIX–XX веков оказались созвучными личным художественным пристрастиям Ивана Лебедева — автора эскизов настенных росписей. В образном и тонком письме, в характере обработки ликов заметно влияние выдающихся художников русской религиозной живописи М. Нестерова и В. Васнецова.

Работа мастерской в ижевском Свято-Михайловском соборе получила высокую оценку профессионалов и духовных лиц. В мае 2010 года за усердные труды во славу Русской православной церкви митрополит Николай наградил мастерскую орденом «Святого Архистратига Божия Михаила», Иван Лебедев был удостоен звания «Заслуженный деятель Удмуртской республики», Александр Гусаковский награжден именной Президентской грамотой, остальные художники мастерской награждены именными грамотами министерства культуры Удмуртии.

Одновременно с работой в Михайловском соборе мастерская «Возрождение» выполняла

и другие заказы. В ноябре 2007 года художники расписали притвор и купол Троицкого храма в Чистопольских выселках (Татарстан). В 2010 году иконописцы работали в мужском Богородичном монастыре в селе Оранки (Нижегородская область). Здесь ими были произведены реставрационные работы, расписаны стены собора Владимирской Богоматери и выполнены иконы для установленного в нем пятиярусного фаянсового иконостаса. Годом позже мастера работали над внутренним убранством и фресковой живописью в храме Сергия Радонежского в селе Малобыково (Белгородская область).

С января по август 2010 года иконописцы мастерской трудились в Свято-Георгиевском соборе Воткинска (Удмуртия). Воткинский завод, основанный в середине XVIII века, вошел в мировую историю как родина П. И. Чайковского и как город, в котором сегодня производят межконтинентальные баллистические ракеты «Тополь-М» и «Булава». Из православных святынь здесь сохранился Преображенский собор, построенный И. А. Чарушиным, Пантелеймоновский и Благовещенский соборы (первый восстановлен, во втором ведутся реставрационные работы). Георгиевская же церковь — храм-новодел, золоченый купол которого виден практически из любой точки города. Белокаменный, стройный, на высоком подклете, с крытой галереей и изящной колоннадой, он возвышается над городом подобно воину-стражу, охраняющему покой своих граждан. Свет, излучаемый архитектурой, проникает и в живопись интерьера, расширяя ее пространство и наполняя ее воздухом. Программа росписей храма необычна. Над входом — редкое изображение из жизни Георгия Победоносца, по периметру стен — сюжеты земной жизни Христа, над алтарем — Новозаветная Троица. Это — первый в городе православный храм, в котором черты современных архитектурных форм и традиционной живописи переплетаются столь органично.

Одной из последних стала работа, выполненная с благословения митрополита Екатеринодарского и Кубанского Исидора по заказу правительства города Сочи. При участии ООО ХРМ «Зодчие» (Нижний Новгород) мастерская установила иконостас в Князь-Владимирском соборе. Эта легкая, ажурная, как бы взмывающая ввысь, конструкция, в колорите которой сочетаются белый, золотой, песочный и зеленый цвет, поэма икон местного ряда, ярко выражает одну из характерных особенностей стиля мастерской: умение переносить

в живопись интерьера солнечное сияние природного пейзажа. 3 июля 2011 года был совершен чин освящения главного престола этого храма.

### «Похвала Богородице»

«Похвала Богородице» — так называется иконописная мастерская, главным художником которой является Светлана Щирова. Мастерская находится в Шуе, но считать ее преемницей шуйской иконописной традиции не представляется возможным, потому как ее руководитель — выпускница Палехского художественного училища, а многие из работающих в ней мастеров — представители холуйской школы. Еще А. В. Бакушинским было замечено, что, несмотря на территориальную близость и практически одновременное зарождение иконного дела, стили иконописи в Шуе и Палехе весьма различны. Это могло свидетельствовать лишь об одном — о разных иконописных традициях.

С другой стороны, рассматривать стиль данной мастерской как слияние нескольких традиций также было бы неверно. Ни для кого не секрет, что в современной иконописи владими́ро-суздальских земель палехская составляющая наиболее весома — эта школа дает наибольшее число мастеров, распространяющих свое искусство по всей России. Какой будет иконопись того или иного центра, не всегда зависит от местной традиции, чаще развивать начинают то направление, которым в наибольшей степени владеет руководитель мастерской. Так получилось и на этот раз.

Писанием икон у Светланы Щировой постоянно занимается около 15 человек, в их числе такие художники, как Ольга Смирнова, Наталья Репкина, Ольга Ширяева, Анастасия Зимина, Александр Серебряков, Сергей Лебедев. Есть также свой чеканщик Павел Егоров и левкащик Валерий Кабанов.

Толчком к созданию мастерской послужила работа Светланы Щировой и Ольги Смирновой над иконами одного из приделов шуйского Воскресенского собора, в котором велись тогда реставрационные работы. Художницами были выполнены Державная икона Богородицы и Спас Нерукотворный. После занятий лаковой миниатюрой приступить к написанию монументальных произведений было непросто — не хватало опыта. И хотя с заданием мастерицы справились успешно, им стало понятно, что главным направлением деятельности мастерской будут отнюдь не иконостасные образы, а небольшие моленные иконы.

В мастерской преобладает женское начало. Искусство этого творческого объединения камерное,

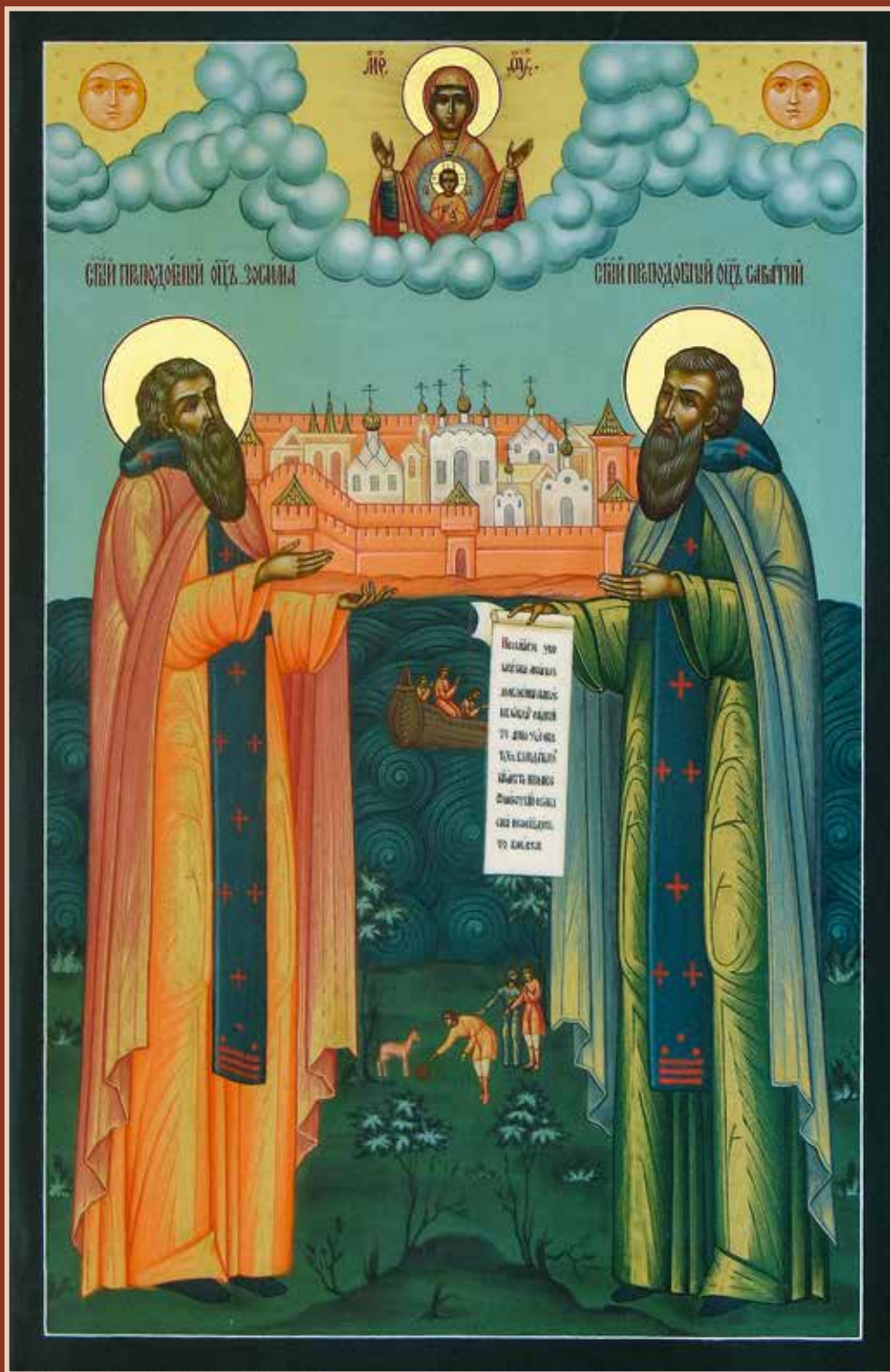
рассчитанное на знатоков иконографии и древнего канона. Основными заказчиками мастерской являются служители церкви и коллекционеры, ценящие в современной иконе сложность композиционного решения, проработанность деталей, точное следование техническим приемам традиционного письма. Достаточно часто обращаются сюда воцерковленные люди, желающие иметь дома пусть один, но хорошо сделанный образ. Поэтому иконы художников мастерской небольшие по размерам, рассчитанные на изучение и на любование ими с близкого расстояния.

Первым произведением, укрепившим уверенность в правильности выбранного пути, стала так называемая «венчальная пара» — две иконы одинакового размера и формата, одна — с изображением Богородицы Владимирской, другая — с образом Христа Вседержителя. По православной традиции, в 2004 году эта икона была освящена, причем по-особенному, на мощах великой княгини Елизаветы Федоровны. Так произошло своеобразное венчание бывших миниатюристок с новым для них делом — моленной иконой, ставшей главным видом искусства их мастерской.

Продолжая тему «освященности» творчества, необходимо обратить внимание на следующий факт. Иконописцы любой мастерской, и «Похвала Богородице» тут не исключение, стремятся получить благословение на писание икон от авторитетного духовного лица. Благословение может быть выдано в письменной форме, но его можно получить и при непосредственном обращении к священнику. Ольга Смирнова, например, имеет письменное благословение от архимандрита Иоанна Крестьянкина, в прошлом — насельника Псково-Печерского монастыря, одного из наиболее почитаемых старцев конца XX — начала XXI века. Благосклонна была судьба и к Светлане Щировой — она получила благословение самого Алексия II во время посещения им Шуи в 1993 году. Сегодня практически все шуйские иконописные мастерские имеют архиерейские грамоты, разрешающие и освящающие занятия иконописью.

Мастерская, существующая около десяти лет, имеет свою историю — каждый из ее мастеров уже успел создать свою творческую биографию. Один из них — Александр Серебряков, потомственный художник — в его роду были как палехские иконописцы, так и миниатюристы Мстеры. После окончания Холуйской профтехшколы остался в Холуе и, пока был спрос на произведения лаковой миниатюры, расписывал шкатулки. В 1991 году он





СВЯТЫЙ ПРЕПОДОБНЫЙ ОТЕЦЪ ЗОСИМА

СВЯТЫЙ ПРЕПОДОБНЫЙ ОТЕЦЪ САВАТІЙ

Вспомни, что  
мысли твои  
исключаются  
из числа твоих  
ты думал, что  
ты свободен,  
и забыл, что  
ты создан по  
образу Божию,  
и ты должен  
быть подобен  
Богу.

Зосима и Савватий Соловецкие.  
Андрей Безенов. Мастерская «Похвала Богородице»



переехал в Шую, начал заниматься реставрацией храмовых икон, набил на этом руку и получил хорошую иконописную практику. Первые самостоятельно выполненные Александром иконы композиционно не очень сложны, чаще всего это поясное изображение святого. За годы работы в мастерской художник освоил многие иконописные стили, в совершенстве овладел техникой «личного» письма. Именно ему поручают выполнять травный орнамент и «уставное» письмо, то есть делать на иконе надписи.

Другой художник мастерской — Сергей Лебедев — выпускник Палехского художественного училища 1983 года. К писанию икон пришел неожиданно: в армии Сергей служил с художником-реставратором, окончившим Суздальское училище, и стал знакомить его с техникой палехской живописи. А поскольку навыки традиционного письма отрабатываются на отдельных иконописных элементах: фигурах, палатах, горках, травах, орнаментах и, в последнюю очередь, на ликах святых — в результате получилась цельная композиция — первая самостоятельная икона. После армии Сергей сошелся с отцом своего друга, у которого, кроме художественного, было еще и духовное образование. Под его влиянием понял, что писание икон — серьезное дело, что техническое умение должно быть отражением духовной сути образа, только тогда икона преобразится и станет по-настоящему живым произведением.

Мастерская Светланы Щириной — не семейное или производственное, но творческое объединение художников и художниц, которые могут, не собираясь в одном помещении (многие из них надомники), работать в одном стиле. Если работа большая, руководитель разделяет функции между иконописцами подобно тому, как это было принято в иконописных мастерских позднего Средневековья: кто-то выполняет средник, кто-то разрабатывает клейма, у кого-то лучше получается роспись золотом, а кто-то владеет безупречным иконописным шрифтом. Не каждому дается «личное» письмо, не все умеют работать плавью или методом отборки. Задача главного художника в том и состоит, чтобы правильно распределить работу, наилучшим образом применив навыки иконописца при создании того или иного произведения.

Мастерская не берется за большие заказы на иконостасное письмо, но отдельные иконы для храмов все же выполняет. В 2006 году, например, была написана икона для часовни во имя св. Троицы, возведенной в память о первом храме

Санкт-Петербурга. Заложенный 29 мая 1703 года, построенный по проекту Доменико Трезини в 1711 году, этот храм имел статус кафедрального и именовался Петровским Свято-Троицким. Церковь дважды горела, восстанавливалась, перестраивалась и, наконец, была уничтожена в 1933 году.

Современный храм-часовня был освящен 28 мая 2003 года, он естественно вписался в панораму невских берегов и, наряду с Петропавловским собором, стал неотъемлемой ее частью. Под золоченой маковкой этой имеющей форму колокола, постройки золотом начертана надпись: «Сей храм сооружен в дар к 300-летию Санкт-Петербурга трудами Балтийской строительной компании».

Для этой часовни Светланой Щириной написан образ Петра и Февронии Муромских. На небольшой доске вертикального формата парная композиция с изображением святых, молящихся на образ Спаса Эммануила, представленного в окружении трех усеянных звездами небесных сфер. Обращенные друг к другу фигуры изображены на золотом фоне, нимбы над их головами выделены красной окраской. Письмо иконы тонко орнаментированное, с большим количеством света и тщательно проработанными ликами. Наличие ковчега и мощевика, в котором хранятся нетленные частицы святых, делают эту икону настоящей святыней. По замечанию очевидцев, этот образ, на котором Петр Муромский представлен небесным покровителем основателя северной столицы Петра I, любим прихожанами и пользуется у них большой популярностью.

Мастерская «Похвала Богородице» специализируется на создании ковчежных икон, которые и прежде и сегодня считаются дорогими. Собирателей икон с ковчегами в старину называли ковчегниками — в каждой такой иконе они видели образец древнего письма. Именно наличие ковчега, его глубина и форма позволяют судить о времени создания иконы. Древние иконы почти всегда имели ковчег. В XIV–XV веках поля икон обычно узкие и ковчег имеет вытянутую форму. Во второй половине XVI века при сохранении тех же пропорций доски ковчег стремится к квадрату, поля становятся шире, иногда появляется двойной ковчег, внутренняя часть которого более углубленная. В конце XVI века получают распространение иконы без ковчега, хотя живописно ковчег еще обозначен: на месте лужки появляется контрастная обводка, выделяющая поля. С XVIII века в иконописи исчезает даже иллюзия ковчега, а икону, как картину, часто вставляют в богато декорированную раму.

В современную же икону ковчег вернулся как дань древней традиции и как показатель художественного уровня произведения.

Иконы, созданные в мастерской Светланы Щировой, по большей части являются вольными копиями произведений древнерусского искусства. Они всегда узнаваемы и непременно несут печать той иконописной школы, к которой принадлежит образец. Художники нередко прибегают к компилятивному методу, составляя свои композиции на основе иконографии известных произведений. Бывает, что заказчик сам определяет образец, с которого должна быть списана икона, и даже указывает размеры, зачастую отличающиеся от оригинальных.

Среди созданных в мастерской произведений есть икона «Богоматерь Федоровская» с 19 клеймами (70 × 60 см), сделанная по образцу костромской иконы XVII века. Рисунок этого произведения знаменита Светлана Щирова. Она же выполняла роспись золотом и разрабатывала композиции клейм. Лики Богоматери и Младенца, написанные с точным пониманием формы, принадлежат Александру Серебрякову. Им же выполнен орнамент, надписи и фон средника, характеризующийся большой растяжкой изумрудного цвета. «Личное» письмо композиций в клеймах, а также архитектурные фоны созданы Натальей Репкиной.

Следование стилю ярославской школы усматривается в именном образе с изображением святых преподобных князей Федора и Александра Свирского в схиме, князей Василия и Константина, а также отроков Давида и Константина, представленных молящимися на образ Богоматери «Знамение». Этой же традиции следует икона с образами блаженных Василия и Максима, митрополитов Петра и Алексея, Ионы и Филиппа, молитвенно обращающихся к изображению Христа Вседержителя. Обе композиции насыщены по цвету, который дан большими плоскими пятнами, с четкими, но не грубыми контурами. Гладко положенное золото использовано для росписи нимбов, рисунка на тканях и каймы, «унизированной» цветовыми вставками, имитирующими разноцветные драгоценные камни.

Традицию холуйских писем развивает Александр Серебряков — автор образов Сергея Радонежского (24 × 12 см) и Пантелеймона Целителя (12 × 10 см). Анастасия Зимина также окончила Холуйскую профтехшколу и до сих пор испытывает ее влияние. Образ Ангела-хранителя (с «личным» письмом Ольги Ширяевой) — большефигурная

композиция (при небольших размерах доски), детали которой сплошь покрывают золотой фон. Яркий колорит, построенный на контрасте синего и розового, цветной пробел в росписи трав — вот лишь некоторые отличительные черты холуйских писем. А использование смешанной техники, где красный цвет написан акриловыми красками, — это черта, характерная уже для современной иконописи.

К группе икон холуйского направления относятся также «Собор Архангела Михаила» и ряд других произведений. Сказать по правде, холуйские и палехские письма уживаются с трудом. При выполнении заказных икон предпочтение отдается тем произведениям, которые выглядят богато. Поэтому палехская традиция обильного деталями письма наиболее приемлема для таких икон. Вот почему большая часть созданных в мастерской произведений — это иконы палехских писем.

Так, «Богоматерь Владимирская» — список Сергея Лебедева с палехской иконы первой половины XIX века. «Поклонение волхвов» — уменьшенная копия иконы XVIII века. Палехские образцы рубежа XVIII–XIX веков повторяет четырехчастная икона с изображением Благовещения, Сошествия во ад, Рождества и Крещения (32 × 36 см). Художники мастерской сумели повторить и такую непростую технику, как чеканка по золоченому левкасу, с применением которой выполнен образ Иоанна Богослова в молчании (32 × 26 см) известных палехских иконописцев начала XX века Ильи Софонова и Михаила Нефедова.

Отдельную группу произведений составляют по-настоящему миниатюрные иконы с изображением Петра и Павла (24 × 12 см), «Христос Вседержитель с предстоящими» (38 × 26 см), «Спас в силах» (32 × 26 см), «Сошествие Святого Духа на апостолов» (35 × 21 см), «Иоанн Златоуст», «Зосима и Савватий Соловецкие» (35 × 21 см), «Успение Богоматери» (32 × 26 см). В сложных композициях, в насыщенном цвете, в свечении фона, в разнообразной росписи с применением золотого пробела «в перо» и «в щетинку», в наитончайшей технике «плавей», использованной в написании ликов, проявились лучшие черты палехских писем. А в повышенной декоративности и преобладании красного в цветовой гамме угадываются черты владимиро-суздальской иконописной школы.

Отдельным направлением деятельности мастерской стали шитые бисером иконы — бисерная мастерская существует с 2006 года. Отбор мастериц проводится в несколько этапов. Сначала подается





Иоанн Богослов в молчании.  
Сергей Лебедев. Мастерская «Похвала Богородице»





Владимирская Богоматерь.  
Ольга Смирнова. Мастерская «Похвала Богородице»

объявление в газету, на него откликается, как правило, не менее 200 человек, каждый из которых проходит собеседование и заполняет анкету. А дальше начинается творческий конкурс: предлагается вышить небольшой образец, на основе чего выявляются возможности соискателя, его художественный вкус и мастеровитость. Первой прошедшей столь сложный отбор была Галина Кабанова, вышившая бисером фрагмент росписи с пасхального яйца. Без специальной подготовки сразу добиться хорошего результата достаточно сложно, но на этот раз (быть может, случайно) мастерице удалось попасть в соответствующую обрису цветовую гамму и орнаментальные сочетания. В вышивке бисером важна и обратная сторона изделия: так, если изнанка выглядит аккуратно, то можно не сомневаться, что вышивка сделана правильно.

История шитья бисером в сравнении с историей иконописи не столь продолжительна. Ее золотой век приходится на вторую половину XVIII — первую половину XIX века. Именно тогда в России наладили собственное производство драгоценных «стекляшек», которые стали использоваться для изготовления художественной продукции. Первые попытки создать собственный бисер предпринимались у нас еще в XVII столетии, однако они не увенчались успехом, несмотря на помощь венецианских мастеров. Победой опыты закончились для М. В. Ломоносова. В 1752 году он получил разрешение на строительство фабрики под Ораниенбаумом для «делания изобретенных им разноцветных стекол и из них бисеру, проинок и стекляруса и всяких других галантерейных вещей и уборов...». Но через 10 лет фабрику закрыли. Наладить массовый выпуск прозрачного стекла так и не получилось. Бисер по-прежнему привозили из-за границы. Искусство бисерного вышивания было подвержено моде, отражая вкусы то одного, то другого слоя общества. После многих лет забвения это искусство начало возрождаться в 30–50-е годы XX века (чаще всего бисером вышивалось изображение Мадонны с младенцем). В 1960-е годы оно приобрело неожиданную популярность, но не в виде вышивки, а в качестве модного аксессуара — знаменитых «фенечек» на руках хиппи.

В наши дни многие секреты старых мастеров утрачены. Но интерес к бисеру окончательно не угас. В этом можно было убедиться, побывав на ярмарке православного искусства, которая проходила летом 2008 года в Нижнем Новгороде.

Среди рекламируемых изделий были представлены и бисерные иконы, правда, не шитые, а как бы мозаичные, то есть такие, на которых бисер приклеен к основе. В мастерской Светланы Щировой возрождают шитую бисером икону, причем каждая такая икона, и это особенно удивительно, размером с иконостасную.

В технике бисерного шитья выполнено несколько икон: Богоматери, сделанной по деисусному образу Феофана Грека, Бориса и Глеба по кальке с известного новгородского образца XIV века, рублевская «Троица» (вышивальщица Юлия Кабешова), «Ангел-Хранитель» и другие.

Шить иконы бисером — дело трудоемкое. Сначала вышивается фон, это самое простое, однако крайне долгое занятие — в течение рабочего дня получается вышить не более одного квадратного дециметра. Затем шьются контуры фигуры, потом нимбы, горки, голова, в последнюю очередь — сами фигуры. Такая последовательность соблюдается для того, чтобы избежать перекосов ткани основы, для которой лучше всего подходит лен. Законченная икона натягивается на доску. Заключительный этап работы — «личное» письмо: лики и «ручки» выполняются в иконописной манере на доске. Для удобства ткань натягивается на обычные рамки. Для больших же икон используются старинные пяльцы, представляющие собой две жерди, к которым прикрепляется верхний и нижний края иконы. На таких пяльцах шьют двумя руками.

Технику шитья бисером мастерицы заимствовали со старинных образцов, но есть у них и собственные наработки. Метод прикрепления бусин к основе называется шитьем «в прицеп», или «ткачеством». Выполняется оно двумя иглами, на одну из которых набирается бисер, второй каждая бусина пришивается к основе. Так набирается первый ряд. Второй ряд крепится к первому стежком, при котором две бусины пришиваются по вертикали. Вертикальный стежок закрепляется горизонтальным стежком для того, чтобы вертикальные нити не оставались на поверхности. Если нужно заменить одну бусину, ее просто скалывают, а если несколько, то тогда с двух сторон закрепляется старая нитка, убираются «неправильные» бусины и пришиваются «правильные». Пробела на шитых иконах делаются как за счет цвета бисера, так и за счет цвета нити. Нужно получить полутон — прозрачная бисерина нанизывается на нить черного цвета, а чтобы усилить тон — на две черные нити.

Все эти навыки мастерицы выработали не сразу. В процессе каждодневного творчества появились

свои секреты, облегчающие работу и приближающие ее качество к древним образцам. Именно так развивается православное искусство в шуйской мастерской Светланы Щировой, где пишутся миниатюрные иконы и вышивают бисером монументальные образы.

### **Иконописная мастерская Лукиных**

**Иконописная мастерская Лукиных** — одна из немногих в Палехе, организованная по семейному принципу. Семейные мастерские существовали и в старом Палехе, достаточно вспомнить династию Кориных, в которой на протяжении семи поколений бережно сохранялись традиции иконописи. Исстари мастерство передавалось исключительно по мужской линии, а во главе мастерской стоял, как правило, самый уважаемый представитель рода.

История мастерской Лукиных, исчисляющаяся пока только двумя поколениями, отражает характерную для нашего времени тенденцию. Первой заниматься иконописью начала Наталья, затем помогать ей стал ее муж Александр, от нее же искусство перешло к сыну Вячеславу, который и возглавляет сегодня это творческое объединение. Как у всякой мастерской, и у этой есть свои

особенности. Одна из них заключается в том, что наряду с профессиональными в мастерской работают художники, выучившиеся писанию икон, как бы сказали раньше, по принципу «подсадки», или из-под руки.

Наталья Лукина окончила Палехское художественное училище в 1981 году и получила специальность художника лаковой миниатюры. Спустя три года она уже принимала участие в различных выставках, занималась стенной росписью, оформлением открыток. Одна из первых в Палехе Наталья начала писать иконы. К этому нехарактерному и даже гонимому в 1980-е годы искусству художница обратилась смело и уверенно, чему во многом способствовал опыт, полученный ею во время работы в художественной мастерской Патриархии.

В период горбачевской оттепели, когда, наконец, были сняты запреты на иконописную продукцию, у Натальи налаживаются профессиональные контакты с коллекционерами и владельцами частных галерей, в том числе и зарубежных. Возможность работать на определенного заказчика способствовала накоплению иконографического опыта, оттачивала мастерство. Расцвет иконописного творчества художницы приходится на последнее десятилетие XX века. Восстанавливающиеся церкви необходимо было украшать. Спрос на иконы был большим, и владевшие этим искусством мастера быстро нашли свое место в возрожденном промысле.

Иконописный стиль Натальи Лукиной основан на традиции палехского мелочного письма, она мастер живописной разработки образа Богородицы, Троицы, двенадцатых праздников. Среди произведений, созданных ею в последние годы, преобладают иконы с изображением избранных святых, именные (соименные заказчику), а также мерные иконы. Небольшого формата, как правило, на доске с ковчегом, написанные по золотому или цветному фону, с овальной или арочной композицией, эти произведения всегда находят своего покупателя.

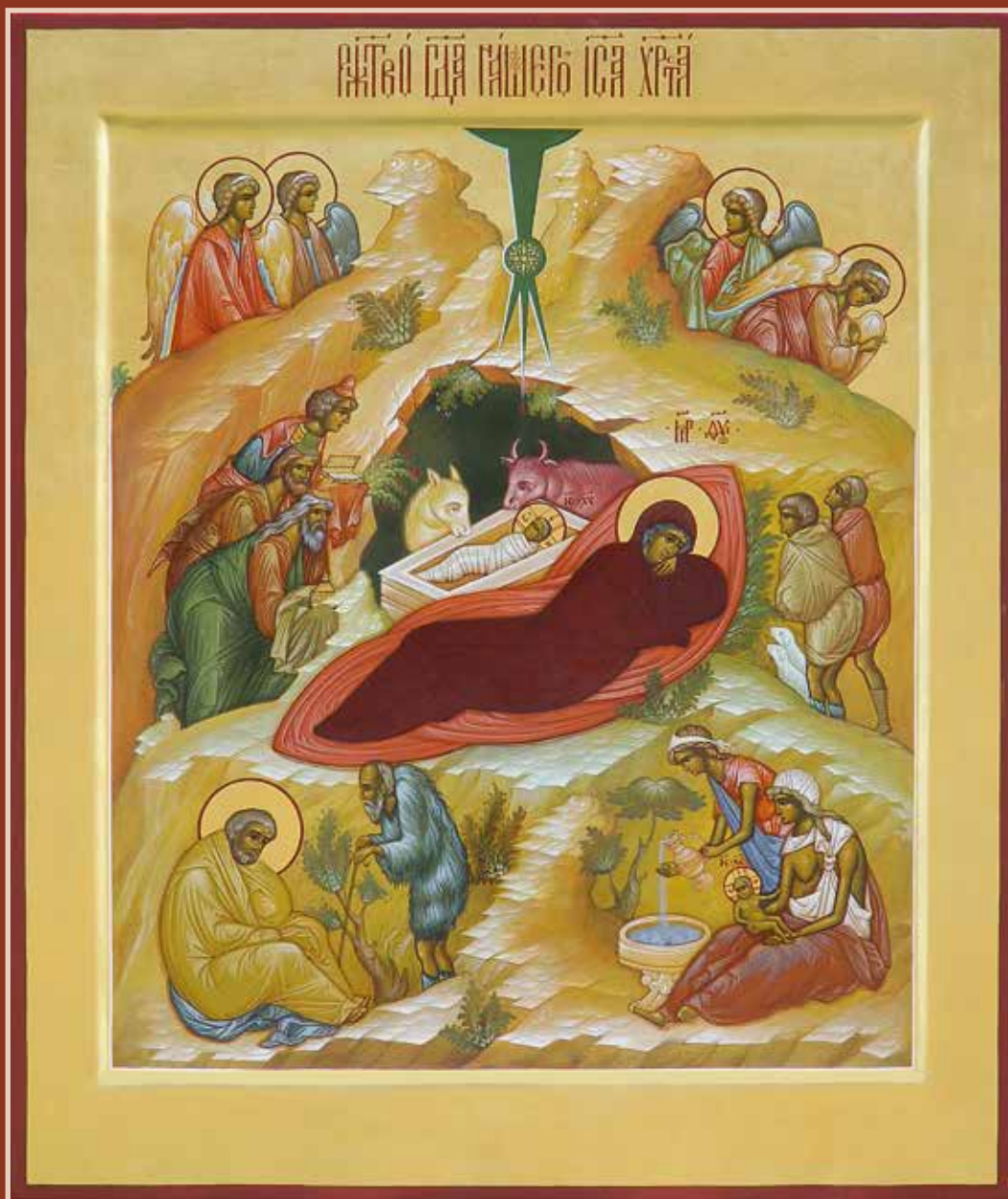
Выполнение заказных икон требует хорошего знания иконографии и мобильности в работе. Изображения местночтимых святых, как правило, известны только там, где им поклоняются. Случается и так, что иконографию образа иконописец разрабатывает сам.

Так, к примеру, общецерковное почитание Матроны Анемнясевской произошло в 2000 году. Тогда же сложился ее иконографический образ, который нашел развитие в творчестве мастерской

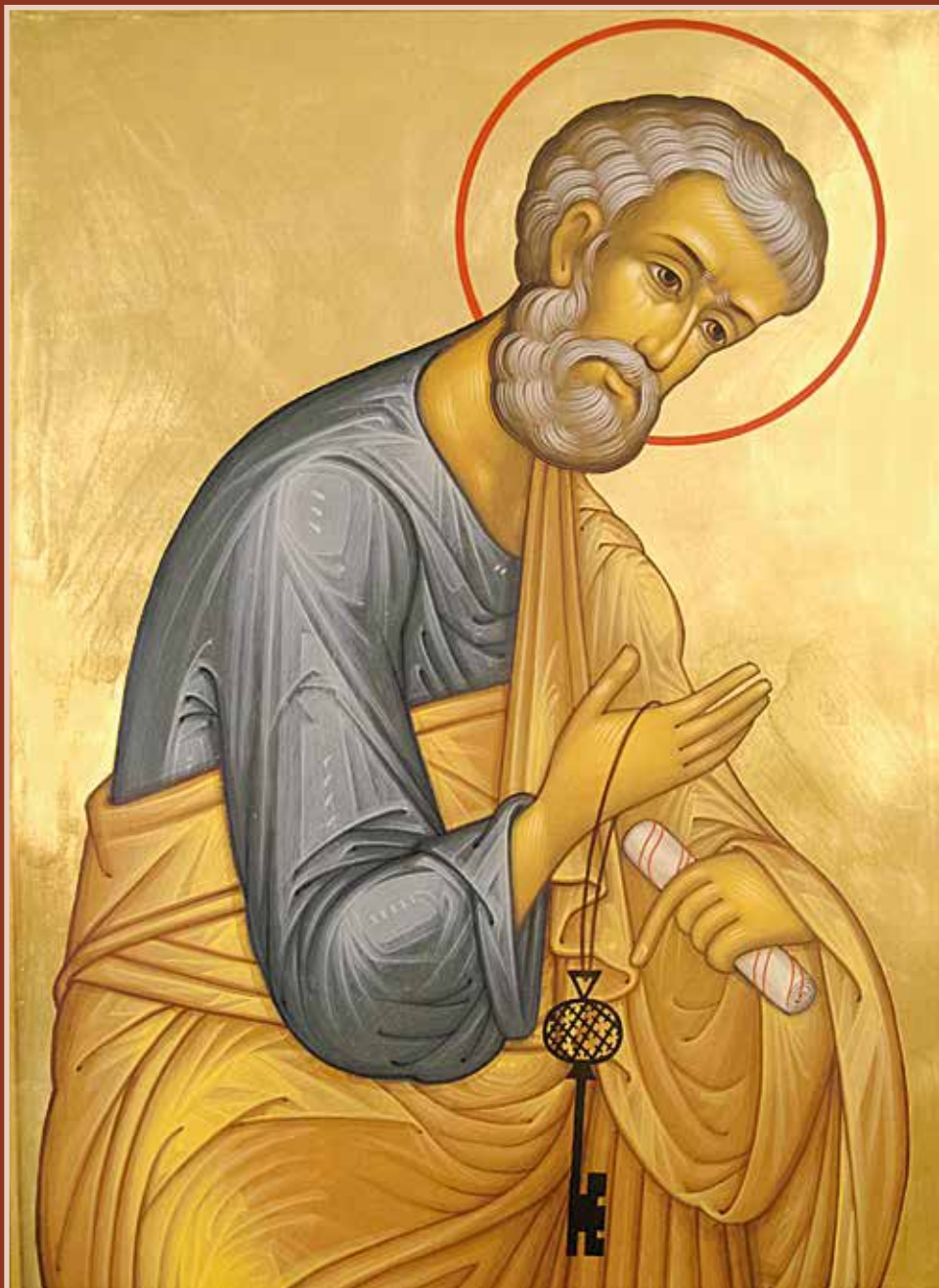


Князь-Владимирская церковь.  
Псковская область





Рождество Христово.  
Вячеслав Лукин. Иконописная мастерская Лукиных



Апостол Петр.  
Вячеслав Лукин. Иконописная мастерская Лукиных

Лукиных. Икона с изображением Матрешы (так любовно называют святую в народе) является одной из совместных работ Натальи и Вячеслава.

Одна из немногих в Палехе, Наталья Лукина успешно сочетает в своем творчестве иконопись с лаковой миниатюрой. Своеобразной визитной карточкой миниатюриста стала некогда новая форма художественной продукции, спрос на которую был вызван изменениями в нашей общественной жизни. Когда после десятилетий забвения россияне вместе со всем миром начали отмечать христианские праздники, появилась потребность в недорогих, но ценных подарках. Таким, к примеру, является деревянное яйцо с палехской росписью — оно даже стало самостоятельным видом искусства. Однако мало кто из палешан знает, сколько выдумки и изобретательности понадобилось А. И. Ковалеву — директору еще существовавших в ту пору художественных мастерских, — чтобы «правильно» отразить в документах изделие в виде пасхального яйца на заре зарождения данного вида искусства. Назвать его тем, чем оно было на самом деле, тогда не представлялось возможным. Поэтому-то и появилось в бумагах, сопровождающих палехскую продукцию на рынке, несуразное, вызывающее улыбку название — «объемы эллипсоидной формы». Но это уже история.

Если у православных расписное яйцо ассоциируется исключительно с Пасхой, то европейцы заказывают такие подарки и на Рождество. И здесь фантазия художницы безгранична. Она может выполнить роспись и на светские, и на библейские сюжеты. Ее любимые образы в этой форме — Богородица и Ангел-хранитель, Рождество и Преображение, пейзажи Палеха и детские забавы. В зависимости от темы фон изделий может быть как традиционно черным, так и цветным: красным, синим, зеленым или белым. В сочетании с золотым растительным орнаментом каждый из них выглядит нарядно и празднично. Эти хранящие тепло женских рук, мастерски сделанные миниатюры действительно приятно получать в подарок, но они же могут стать украшением любой выставочной экспозиции.

Сын Натальи окончил Палехское училище в 2000 году по специальности лаковая миниатюра, однако с тех пор шкатулки больше не писал. Своими учителями Вячеслав считает живописца Н. М. Смирнова, а также художника лаковой миниатюры и иконописца В. В. Булдакова. Иконописью стал заниматься еще в училище. На четвертом

курсе он получил задание написать двухметровую икону в деисусный ряд Преображенской церкви села Дорки (Палехского района Ивановской области). Выполнив эту работу, Вячеслав понял, что именно храмовым иконам хотел бы посвятить свое творчество, но возможность осуществить это желание появилась не скоро. Когда от О. Р. Шуркуса поступило предложение поработать с палехскими художниками на монументальной росписи, Вячеслав принял его не задумываясь. В мастерской «Лик» он работал полтора года. Несмотря на то что основными его инструментами были валик и флейц, Лукин с благодарностью вспоминает время, проведенное с опытными мастерами.

В 2004 году Вячеслав получает заказ на выполнение иконостаса великолукской Князь-Владимирской церкви. Заказчик, большой любитель иконописи, коллекционер и знаток древнего искусства, поручил местным художникам сделать несколько икон для нового храма. Неудовлетворенный качеством работы, заказчик решил, что проект должны выполнять профессионалы. Подрядчика искал в Палехе, запрос на изготовление иконостаса послал сразу в несколько мастерских. Своевременный ответ, адекватная оценка сроков и стоимости работы сыграли тогда решающую роль. Выбор пал на Лукиных — так и появилась эта мастерская.

Князь-Владимирский храм села Опухлики (Великолукского района Псковской области) — новодел. Он стоит на заливных лугах меж двух озер — Иваном Большим и Иваном Малым. По своему образу эта белокаменная, будто устремленная ввысь постройка напоминает храм Покрова на Нерли, ставший символом не только Владимиро-Суздальских земель, но всей России, всего православного мира.

Архитектурный образец для нового храма был выбран заказчиком. Это он позаботился о том, чтобы, как и Покровская церковь, новый памятник сливался с природой, казался неотъемлемой ее частью; чтобы имел позаконмарное покрытие, аркатурно-колончатый пояс, перспективные порталы, щелевидные окна. Единственное, что отличает Князь-Владимирскую церковь от Покровской, — это колокольня. Величественная и стройная, расположенная по центральной оси, она соединена с храмом и дает композиции еще одну стремительную вертикаль. Эта постройка необыкновенно романтична, она напоминает маяк, а быть может, корабль, сияющий белизной на фоне синей стихии неба...



## Памятка о пигментах

Вот перечень красок, которые всегда имеются в палитре иконописцев Лукиных:

- 🌀 **Белила титановые** — стойкая к выцветанию краска, очень укрывистая.
- 🌀 **Кадмий желтый темный** — альтернатива натуральной охре, не вылезает под лаком и более укрывистая (иногда продается как пигмент для окраски бетона).
- 🌀 **Кадмий оранжевый темный** — альтернатива оранжевому среднему, в сочетании с другими пигментами можно добиться широкой градации от охры до ярко-красного.
- 🌀 **Кадмий красный средний** — излюбленная краска палехских миниатюристов, в иконописи требуется не часто (была бы необходимой, если бы у нас не было предыдущего и следующего пигмента).
- 🌀 **Красно-коричневая** — укрывистая краска (иногда продается как пигмент для окраски бетона).
- 🌀 **Окись хрома** — незаменимая зеленая краска, укрывистая (иногда продается как пигмент для окраски бетона).
- 🌀 **Сажа газовая** — незаменимая черная краска, в смеси с титановыми белилами дает ярко-синий цвет, поэтому мы не пользуемся ультрамарином и другими синими.

Менее применяемые краски:

- 🌀 **Кадмий желтый средний.**
- 🌀 **Кадмий желтый лимонный.**
- 🌀 **Различные охры и сиены** — имеют натуральное происхождение, долговечные, имеют множество оттенков и характеров, часто прозрачные, плохо творятся, часто вылезают под лаком.
- 🌀 **Марс коричневый.**
- 🌀 **Английская красная** — в тонких слоях (плавях) выцветает и становится прозрачной.
- 🌀 **Различные синие и голубые.**

А есть краски, которыми в мастерской Лукиных не работают никогда:

- 🌀 **Белила цинковые** — белая краска, прозрачная, неукрывистая, со временем выцветает до полного исчезновения.
- 🌀 **ФЦ** — ядовитая изумрудная краска, не отмывается долго, если испачкаешься.
- 🌀 **Ультрамарин** — едкий синий пигмент (чем дольше трешь, тем синее будет).
- 🌀 **Киноварь** — ярко-красная, соединение ртути и серы. Токсична!

Интерьер церкви украшает тябловый иконостас с резными Царскими вратами, проект которого разработал Вячеслав Лукин. Иконостас состоит из четырех рядов: местного, деисусного, праздничного и пророческого — и включает 60 икон. Заказ выполнялся в течение четырех лет (2004–2008 годы). Значительная часть времени, по словам Вячеслава, ушла на второстепенные операции, такие как подготовка доски под икону, нанесение левкаса, а после росписи — «отлачка», упаковка, отправка. Казалось бы, это не вполне творческие моменты. Но когда берешься за дело, в котором искусство и ремесло слиты воедино и второстепенные операции могут повлиять на результат, все имеет значение.

Работа распределилась между членами мастерской следующим образом. Вся столярная часть иконостаса сделана по чертежам Вячеслава,

он же покрывал доски левкасом, золотил фон, делал кальки, переводил рисунок и разрабатывал иконографию икон. На примере иконы местного ряда «О Тебе Радуется» возможно судить о творческом методе художника. Композиция выполнена с нескольких образцов: верхняя часть с изображением Богородицы на троне, Иоанна Дамаскина с развернутым свитком, белокаменного собора с пятью золочеными куполами и орнаментально расположенными вокруг них деревьями заимствованы с псковской иконы начала XV века; поясной «лик преподобных жен», а также текст, начертанный киноварью по золотому фону, можно видеть на новгородской таблетке конца XV — начала XVI столетия; нижняя часть композиции с фигурами первосвященников, святителей, преподобных, апостолов и мучеников с запоминающейся детской фигуркой в белой

рубашонке — отличительная особенность композиции мастерской Дионисия.

«Личное» письмо всех иконостасных икон также принадлежит Вячеславу. В написании ликов иконописец придерживается определенной последовательности. Высветления делаются в четыре слоя: на плотный санкирь накладывается первый светлый тон, на него — второй светлый, и только потом наносятся оживки. «Личное» письмо менее сложное, чем на образце, но в данном случае это оправданно, у иконостасного образа другие задачи, отличающиеся от тех, которые свойственны моленным иконам.

«Доличное» письмо всех иконостасных икон, так же как и роспись золотом, выполняет Наталья, она же пишет пейзаж — знаменитые палехские горки, орнаменты, а также всю «мелочевку», которая начинает по-настоящему играть лишь при тщательной цветовой разработке.

Надписи на иконах выполняет Александр.

И хотя в данном случае предлагалось писать с оглядкой на образцы первой половины XVI столетия, на практике достичь прямого попадания в стиль достаточно сложно. Во-первых, потому что иконопись периода, на который было предложено ориентироваться, неоднородна по своему характеру. Во-вторых, потому, что расписываемый храм — новаторское произведение, и даже точно сделанная копия в его стенах будет восприниматься иначе, чем в родной архитектуре. В-третьих, иконография всего иконостаса не заимствованная, но составленная самостоятельно и, по сути дела, сама по себе является авторским произведением.

Почти в каждой иконописной мастерской старо Палеха составлялись иконописные подлинники, собирались кальки, которые использовались в работе. И в мастерской Лукиных занимаются подборкой такого материала. Вячеслав составляет именную словарь с описанием иконографии православных святых. На основе личного опыта в мастерской Лукиных разработали памятку о пигментах, положения которой уже не раз были опробованы в работе. Для начинающих иконописцев, особенно тех, кто не прошел школы традиционного письма, такие рекомендации имеют большое практическое значение.

Все свои иконы Лукины пишут только на липовых досках, чаще всего с ковчегом; по меловому грунту (левкасу), темперными, на яичном желтке, красками; золотят нимбы и нередко фон; применяют алкидный масляный лак ПФ-283, который

сверху покрывают матовым лаком. Используемая ими для икон древесина морится защитной морилкой марки Pinotex.

## Особенности других иконописных школ

### Уральская школа иконописи

В отличие от Центральной России на Урале иконописная школа сформировалась лишь в XVIII–XIX веках. На Урал бежали не принявшие петровских перемен старообрядцы, они и принесли сюда традиции древнерусского искусства. Уральская иконописная школа стала именоваться «невьянской» — по городу Невьянску (Свердловской области). Однако деятельность мастеров-старообрядцев не ограничивалась только этим городом. Постепенно складывались династии уральских иконописцев. Самые известные из них — Богатыревы и Чернобровины. Особенности этой школы иконописания являются удлиненность фигур, тонкость письма, изысканность поз. Несмотря на родство с палехской иконописью, в невянских иконах всегда чувствовался старообрядческий дух.

Отвечая запросам богатых промышленников, в уральских иконах со временем все четче проявлялось декоративное начало. Старообрядческие черты постепенно угасали, уступая место фольклорным. Исследователи говорят о трех взаимовлияющих направлениях невянской иконописи: официальном, старообрядческом и фольклорном. Но, так или иначе, отличительной особенностью невянской иконы стали многоцветные композиции со строгим рисунком, выполненным по лучшим образцам XVII века.

Чтобы отличить, например, строгановскую икону от невянской, необходимо обратить внимание на количество золота на иконе. На уральских иконах его много, оно красиво обработано, расписано и подсвечено. В колорите невянских икон много оттенков красного, зеленого и синего. Невьянская икона испытывала также большое влияние искусства таких городов, как Ярославль, Кострома, Москва, в том числе стиля барокко, что проявилось в пышном золоченом узорочье по пурпурному цвету, в помпезных формах мебели и утвари, в тяжелых драпировках, в беспокойных облаках. Чуть позднее на эту иконопись повлиял и классицизм, что отразилось на архитектурном фоне.

В конце XX века стало возможным возрождение невянской иконописи. В конце 2002 года

в Невьянске был создан региональный фонд «Возрождение Невьянской иконописи и народных художественных промыслов». Эта мастерская функционирует уже 10 лет. В 2006 году мастерская приступила к освоению нового направления — созданию объемной иконы на металле. Здесь работают художники и православная молодежь, которые не только пишут, но и реставрируют иконы. Всего сотрудников мастерской около 20 человек — это иконописцы, ювелиры, резчики по дереву. Икона «Рождество Христово» является ярким примером невянской школы. Ее отличает композиционная сложность, многообразие чистых цветов. Такие иконы созданы для того, чтобы рассматривать их с близкого расстояния, издали зритель увидит лишь цветовые пятна, плавно переходящие одно в другое. Вблизи же можно рассмотреть каждую сцену в отдельности, насладиться тончайшей проработкой лиц, драпировок, растений.

### **Украинская школа иконописи**

Основателем киевской школы иконописи считают митрополита Иллариона. Иконописные мастерские находились при храме Святой Софии и в Печерском монастыре. С древних времен почти не осталось памятников украинской школы и даже имен иконописцев — известны лишь двое, Григорий и Алимпий. Кроме икон на липовых досках в Украине были популярны вышитые иконы и иконы на стекле (на западе страны).

От российских икон украинские отличаются более мягким колоритом, живописными играми с золотом — сочетание червонного золота с более холодным по оттенку, а также тяга к написанию растительных орнаментов и цветов. После разгрома Киева в 1204 году ханом Батыем центр иконописи был перенесен из Киева в Галич.

Расцветом иконописи в Украине можно считать XVII–XVIII века. Этому способствовало строительство храмов и желание верующих иметь икону дома. Но с появлением цветной печати рукотворная икона стала терять свои позиции из-за дороговизны, советская власть с ее атеистическим уклоном лишь усугубила этот процесс.

В настоящее время ситуация с возвращением иконописи в Украине довольно сложная. Многие художники едут на заработки в Россию, где иконописное искусство набирает обороты, вместо того чтобы в родных местах основывать мастерские или иконописные школы. По всей Украине вряд ли наберется десяток школ высокого уровня, всего три имеют статус епархиального духовного учебного заведения. Одна из них — Криворожская Епархиальная иконописная школа имени преподобного Андрея Рублева. Система обучения там двухуровневая: первые 3 года — базовый курс иконописи, на 4-й и 5-й годы обучения оставляют самых заинтересованных и талантливых. Основатель и главный руководитель школы иерей Дамиан — выпускник иконописного отдела Троице-Сергиевой лавры по специальности иконописец-реставратор. Главным предметом в школе является иконопись, мастерам рекомендовано работать в стиле преподобного Андрея Рублева. В школе имеются и другие отделения: книжная миниатюра, иконы на досках. На 3-м курсе воспитанники школы учатся создавать иконостасы, на 4-м и 5-м курсах — настенные росписи. Изучают также академический рисунок, технологию реставрации, историю церкви, историю русской иконописи, катехизис, иконографию, Священное Писание. Сейчас школа находится при храме Сергия Радонежского.

Большую работу по возрождению киевской и изучению других школ иконописи проводит организация «Неопалимая купина», основанная в 2001 году Аллой Дроган и Денисом Матяшевичем. Их школа славится индивидуальным подходом и теплой спокойной обстановкой. Учиться сюда поступают как молодые, так и люди в возрасте. Многие приходят из профессий, совершенно не связанных с иконописью и живописью, — врач, психолог и даже политик. Изучив основы, ученики начинают писать иконы и уже вскоре получают заказы, начинают выставляться. Одна из икон, созданных в этой мастерской, — «Знамение». С первого взгляда она потрясает гармонией цвета: мягким зеленым написаны фон и поля, украшенные стилизованным растительным орнаментом, так любимым украинскими иконописцами.



# Глава 4

## Коллекционный Петербург

**В**иктор Виноградов, Виктор Юсков, Михаил Ларионов — их имена знает каждый петербургский коллекционер современного искусства. Это тем более примечательно, что Северная столица, в отличие от Москвы, относительно недавно начала проявлять интерес к искусству народных промыслов. Петербург палешанами «завоевывался» долго. Контакты, налаженные еще в советское время, осуществлялись от случая к случаю. Известно, что палехскими мастерами, среди которых были преподаватели тех, кто представляет Палех сегодня, реставрированы поврежденные во время войны лаковые панно павильона Монплеизир в Петергофе, в 1950-е годы расписана комната сказок Ленинградского Дворца пионеров, а в 1970-е — кинотеатр «Руслан» в Пушкине. Художники Палеха также создавали декорации к спектаклям балетных трупп города. Произведения палехской лаковой миниатюры закупаются музеями. Но коллекционный бум Палеха в Петербурге состоялся только на рубеже XX–XXI веков.

### Виктор Виноградов

**Виктор Виноградов** — коренной палешанин, сын художника лаковой миниатюры. Окончил Палехское художественное училище. Мастерству композиции и техники палехской росписи учился у заслуженного художника России А. В. Борунова, которому при восстановлении лакового кабинета в Петергофе посчастливилось реставрировать подлинные образцы начала XVIII столетия. Восемь лет Виктор Виноградов работал в палехских мастерских художником лаковой миниатюры, выполняя росписи на фольклорные и религиозные темы. С 1978 года стал постоянным участником художественных выставок. Одним из первых в советском Палехе Виктор начал заниматься иконописью.

Переход от лаковой миниатюры к иконе оказался непростым. Иконопись требовала знания иконографии, владения каноническим рисунком, умения разрабатывать красочную палитру в светлых тонах. Первые произведения Виноградова позволяют судить о том, как складывался иконописный стиль мастера.

Так, в 1999 году Виктором Виноградовым была написана «Тайная вечеря», но не на доске,

а на чернолаковой пластине из папье-маше. Мастерство художника сказалось в выразительности пластического мотива, в умении работать творческим золотом. Но еще недоставало совершенства в иконописном рисунке, имелись неточности в иконографической разработке сюжета.

Иконографической особенностью «Тайной вечери» Виктора Виноградова являются надписи на нимбах с указанием имен святых и введение в состав композиции святого Иоанна Богослова. Традиция надписывать имена апостолов утвердилась в иконописи достаточно поздно, а впоследствии от древнерусских изографов она перешла к мастерам-старообрядцам, образцом для которых служили гравированные циклы Страстей Христовых, выполненные западноевропейскими мастерами. В таких композициях имена апостолов надписывались на нимбах.

В иконографии «Тайной вечери» следует отметить два принципиально важных момента: изображать Иуду или нет, и если изображать, то где: рядом с Христом или напротив него? Известно, что в ранних изводах сюжета на трапезе могло изображаться не двенадцать, а одиннадцать



Тайная вечеря. Палехская миниатюра.  
Виктор Виноградов

апостолов. Поскольку ни имен, ни других характерных особенностей персонажи не имели, идентифицировать их было трудно. Н. В. Покровский первым предложил считать, что в композиции с одиннадцатью учениками отсутствует Иуда и что мастер сделал это умышленно. По поводу других апостолов разночтений не было. В традиционном иконографическом изводе в числе апостолов помимо Иуды должны изображаться Варфоломей, Иаков Младший, Андрей, Симон (Петр), Иоанн, Фома, Иаков Зеведеев (Старший), Филипп, Матфей, Фаддей, Симон Зилот.

«Тайная вечеря» Виктора Виноградова выполнена по образцу известной иконы палехских писем середины XIX века. Апостолы группируются вокруг стола овальной формы. Образ Иуды написан особенно тщательно. Согласно традиционной, не старообрядческой иконографии, апостол представлен человеком зрелого возраста, с длинными с проседью волосами и с такой же бородой. Он сидит напротив Христа, на противоположной стороне стола. Вытянув вперед левую руку, Иуда обращается к учителю, в правой он сжимает кошель с деньгами. Он — единственный среди апостолов, кто изображается без нимба и без имени. Эмоции в картине передаются с помощью красного цвета, который присутствует в одеждах каждого персонажа. Так, красный цвет в одежде Христа воспринимается как предчувствие беды (и впоследствии — облачения Иисуса в багряницу). Отражаясь в мраморной столешнице трапезы, всполохи красного становятся похожи на капли крови. Этим импрессионистическим приемом художник оживил композицию и придал ей символическое значение.

В Петербурге собралось немало произведений, по которым возможно судить об особенностях стиля иконописца. Работая по заказам предпринимателей Северной столицы, художник впервые столкнулся с проблемами, которые ранее вряд ли приходилось решать палешанам.

В последнее время православное искусство настойчиво проникает в повседневную жизнь, становится неотъемлемой частью быта. Возникает необходимость в создании новых форм, таких, например, как иконостас домового храма, домашний или кабинетный. Такие иконостасы, в отличие от храмовых, должны «жить» в другом, более камерном, пространстве, в уютном окружении, создавать вокруг себя атмосферу доверительного, почти интимного общения. Они меньше по размерам, часто навесные, в них ярко проявляются личные вкусы заказчика и его семьи.

Для кабинетных иконостасов Виктору Виноградову обычно поручают выполнять иконы праздничного и местного ряда. Непременными требованиями к этим небольшого формата произведениям является письмо по золотому фону, мельчайшая, практически ювелирная проработка деталей и точное соответствие общей концепции иконостасной композиции. Для одного из последних навесных иконостасов художник написал иконы «Рождество Христово», «Вход в Иерусалим», «Введение Богородицы во храм», «Преображение», «Вознесение», «Благовещение», а также выполнил однофигурные композиции апостолов Петра и Павла, архангелов Михаила и Гавриила, святых Николая Чудотворца, Андрея Первозванного, целителя Пантелеймона.

Икона «Благовещение» — центральная в местном ряду, по обеим сторонам от нее расположены «Деисус» и «Троица». Композиция «Благовещения» представлена в редчайшем иконографическом изводе — со стоящим в лоне Богоматери младенцем Христом. Мария облачена в темно-синий хитон с цветным пробелом, сделанным по форме, и в красный мафорий, расписанный золотом. В золотом сиянии предстает младенец Иисус, обнаженная плоть которого является традиционным свидетельством его человеческой природы. Голова Марии слегка наклонена к архангелу Гавриилу, который в приветствии делает шаг ей навстречу, при этом одежды его развеваются. Хитон и гиматий Гавриила тех же цветов, что и одежды Марии, но более яркого оттенка. Оплечье и верхняя часть крыльев светятся золотом, словно залитые сверху потоком света. Венчает композицию Господь Вседержитель, изображенный на фоне лазурного неба в окружении орнаментально написанных облаков. От его благословляющей длани на Марию нисходит свет в виде трех лучей, исходящих от золотисто-красной восьмиконечной звезды. В ее сиянии различим белый голубь — вестник Святого Духа. Архитектурный фон увеличивает цветную — земную часть изображения. Образцом для этой композиции послужило одно из клейм Акафиста Богоматери (крайнее правое в верхнем ряду) — иконы палехских писем середины XVIII века, композицию которого современный художник значительно переработал.

В праздничный ряд иконостаса Виктором Виноградовым написано пять икон. Начинается цикл с композиции «Рождество Христово», в которую включены несколько разновременных событий.



В центре — Богородица и Младенец, нисходящий сверху луч Вифлеемской звезды, указывающий «великую благочестия тайну — Бог явился во плоти». Над лежащим в яслях Младенцем склонились осел и вол, согревающие своим дыханием новорожденного. Справа — пастухи, получившие от ангелов благую весть и поспешившие поклониться Богомладенцу. Слева — волхвы, «со звездою путешествующие», несущие дары к Предвечному Богу. В нижней части композиции на фоне горок с плоскими лещадками изображены сцена омовения младенца и беседа старца с Иосифом.

Второй в праздничном цикле стала икона «Вход Христа в Иерусалим». И если икона Рождества знаменует начало жизненного пути Христа, то этот образ символизирует начало Его Страстного пути. Композиция иконы традиционная, в ней нет ничего лишнего. Центральное место занимает едущий «на осляте» Христос, за которым следуют апостолы. Дети устилают Его путь пальмовыми ветвями и одеждами, именитые жители Иерусалима встречают процессию у входа в город. Икона является современной репликой на образец иконы палехских писем первой половины XVIII столетия.

Третья икона праздничного ряда выполнена Виктором Юсковым, о котором будет рассказано подробнее чуть ниже. «Сошествие во ад» является логическим продолжением цикла: после распятия Иисус спустился в ад и, сокрушив его ворота, освободил заключенные там души ветхозаветных праведников, а также Адама и Евы. Считается, что это событие произошло во второй день пребывания Христа во гробе, его вспоминают за богослужением Великой субботы. В древнерусском искусстве икона этого сюжета практически заменяла Воскресение Христово, которое произошло на следующий день после сошествия во ад.

Виктор Юсков так характеризует созданное им, в совместном с Виктором Виноградовым иконостасе, произведение: «На втором плане по правую и по левую руку от Христа представлены две уравновешивающие друг друга статичные группы праведников. Адам и Ева находятся в противоположных группах. В центре стоит Христос, протягивающий руку коленопреклоненному Адаму. Группы занимают все пространство между отделяющей их от Христа мандорлой и полями иконы. Эти поля, являясь, с одной стороны, границей изобразительной плоскости, могут быть также трактованы как рама окна в „невидимый мир“. В иконе это хорошо видно: изображения

праведников, обрезанные с боков полями, воспринимаются как передовой отряд, малая часть огромной массы. Усиливают это впечатление видимые нам сегменты нимбов праведников, стоящих на заднем плане. Горизонтальное развертывание композиции не прекращается, подразумевается, что остальные персонажи скрыты полями иконы, мы не можем видеть всех в это „окно“, оно тесно для предполагаемой панорамы. Благоустроенный реализм горок и стена ада дополняют картину этой иной реальности».

Иконы «Введение во храм» в Палехе писали нечасто. Одна из них, хранящаяся в Государственном музее палехского искусства, выполнена в так называемом живописном стиле и повторяет композицию западноевропейского образца. Икона же Виктора Виноградова выполнена в русской иконографической традиции XVI столетия. На ней изображены основные участники события: трехлетняя Мария, стоящая на первой ступеньке лестницы, ведущей в храм, ее родители Иоаким и Анна и непорочные дочери иудейские. Марию встречает первосвященник — в православии принято считать, что это был Захария, отец Иоанна Предтечи. В композицию включен также эпизод с ангелом, питающим Марию в храме. В мелких деталях, в стремлении сплошь записать пространство иконной доски просматриваются характерные черты палехских писем и композиционные приемы палехской лаковой миниатюры.

Две другие иконы праздничного ряда также написаны Виктором Виноградовым. «Преображение» выполнено по образцу иконы палехских писем середины XVIII века. Миниатюристы ценят это произведение за безупречное чувство формы, за перламутровую переливчатость цветовой гаммы. Современный иконописец сохранил традиционное расположение фигур, но отказался от деталей, его цвета более плотные, а колористическая гамма более контрастная. В изображении Христа он стремится быть ближе к подлиннику. Оставив без изменения цветовой сочетание одежд: голубой хитон и нежно-розовый гиматий — и поместив фигуру на золотой фон, мастер добился того, что фигура сама начала излучать свет.

Композиция «Вознесение» представлена в иконографическом изводе Андрея Рублева, которого современные палехские иконописцы считают своим земляком. Дело в том, что иконостас 1408 года, выполненный Андреем Рублевым совместно с Даниилом Черным для Успенского собора во Владимире, в Екатерининскую эпоху был продан

в село Васильевское близ Шуи (ныне Ивановская область). С тех пор за ним закрепилось название «Васильевский иконостас». От входившей в его состав иконы «Вознесение» композиция Виктора Виноградова унаследовала особую ритмическую организацию. В центре иконы — Богоматерь, слева и справа от нее — два ангела в белых одеждах, за ними — фигуры апостолов. Композицию замыкают две горки, расположенные симметрично по обеим сторонам иконы. Между двумя вершинами на золотом фоне — благословляющий Иисус в мандорле, которую несут по небу два ангела. Фигуры «дольного» и «горнего» мира очень сильно различаются по масштабу. Этот художественный прием, характерный скорее для холуйской, чем для палехской, иконописи, создает ощущение глубины пространства и чувства достоверности происходящего.

Рублевское влияние проявилось и в иконах деисусного ряда, для которого художник написал однофигурные изображения. Композиции с ясным контуром фигур, плавной линией силуэта и красной окраской нимбов представляют одно из направлений творчества художника. Особенности его стилистической концепции наиболее ярко отражены в сюжетных композициях с характерными для них строго центрическим построением четкой расстановкой фигур и тщательной разработкой земли, гор и трав. Виктор Виноградов много работает с цветным пробелом, применяя его для росписи одежд. При этом он предельно скупно использует золото в росписи, как бы сберегая его декоративные качества для фона. Художник в совершенстве овладел стилистикой палехских писем, что свидетельствует о развитии иконописной традиции, о ее преемственности мастерами современной палехской иконы.

## Виктор Юсков

**Виктор Юсков** не коренной палешанин, он родился в Башкирии в городе Кумертау. Тяга к рисованию проявилась в нем достаточно рано и, как показала жизнь, оказалась серьезной. Окончив с отличием художественную школу, Виктор сразу отправился в Палех, где без труда поступил в художественное училище. Его наставниками были признанные мастера лаковой миниатюры А. В. Борунов и В. И. Голов, сумевшие по достоинству оценить природный дар, пылкость и трудолюбие своего ученика. В результате училище также было окончено на «отлично». Получив квалификацию мастера лаковой миниатюры по специальности

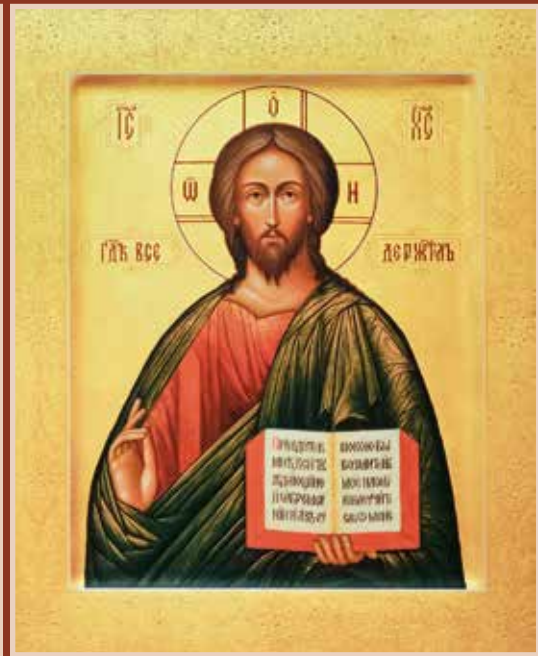
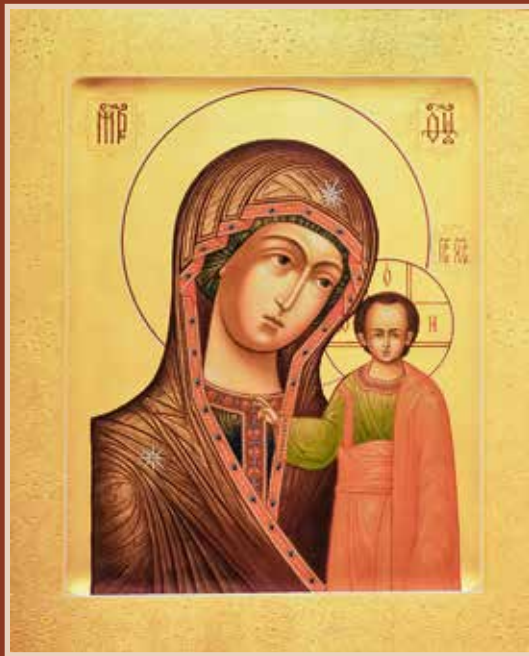
«Художественная роспись» и прослужив после этого два года в армии, Виктор пришел на работу в палехские художественно-производственные мастерские и сразу же начал принимать участие в выставках.

Еще в студенческие годы он увлекся иконописью, и каждый день старался углублять свои знания в данном предмете, копируя иконописные рисунки и прориси, затем взялся за изучение иконографии и особенностей канонического письма. Когда мастерство переросло в новое качество, появились силы объяснить природу того, что сделали предшественники, захотелось написать авторскую икону, своеобразие которой позволяло бы безошибочно распознавать руку создателя. Задуманное воплотилось — и у Виктора сложился свой стиль в искусстве, который, с одной стороны, не противоречит традиции, а с другой — рождает новый духовно-поэтический мир.

Десять лет в миниатюре и более десяти в иконописи — таков творческий стаж Виктора Юскова. За это время он сделал немало: им написаны иконы в домашние иконостасы (такие, как «Воскресение», «Сошествие во ад», «Спас Вседержитель» и другие), а также в иконостасы возрождающихся петербургских храмов. Работы художника хранятся в Государственном музее палехского искусства, во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства. В 2001 году художник принял участие в выставке, организованной петербургским фондом «Русская икона», а в апреле 2004 года — в персональной выставке в Академии художеств, приуроченной к конференции «Проблемы сохранения памятников церковного искусства».

Сегодня Виктор Юсков уже настоящий палешанин. В Палехе он обзавелся семьей, построил дом, здесь родились трое его детей. Создается еще одна творческая династия: художниками работают жена иконописца Оксана (в девичестве Мышкина) и его старший брат Валерий. Однако Виктор предпочитает работать один, полагая, что только так он может сохранить чистоту своего стиля, донести до зрителя одухотворенный характер образов. В индивидуальной работе есть еще одно преимущество, которое заключается в личной ответственности за точное соблюдение техники и технологии живописи, за доведение каждого из этапов до логического завершения. Такой подход обеспечивает хорошую сохранность и долговечность произведения, что высоко ценится коллекционерами. И даже когда отдельные заказы





Казанская Богородица. Господь Вседержитель. Венчальная пара.  
Виктор Юсков



Домашний иконостас.  
Автор икон — Виктор Юсков



выполняются Юсковым в паре с Виктором Виноградовым, каждый отвечает за свою часть работы.

Одним из ранних образцов их совместной работы стал иконостас домашней церкви в Петербурге, созданный в 1999–2000 годы. Иконостас навесной, размером 175 × 240 см, состоит из 22 икон, представляющих собой единую композицию в резной деревянной раме. Разработанный вариант иконостасной композиции стал традиционным и получил развитие в их дальнейшем творчестве. В такие иконостасы Виктор Юсков пишет сложные многодельные произведения. Если иконы с изображением Троицы, помещенной в центре празднично ряда, и Христа Вседержителя в Деисусе свидетельствуют о знании образцов древнерусской иконографии, то включение в состав иконостасной композиции двух акафистных икон — авторская находка Виктора Юскова.

Поиску новых форм может способствовать не только воля заказчика, но и предоставляемые для работы материалы. Так, нестандартная доска (20,5 × 42,5 см), обусловленная особенностями иконостаса, способствовала решению композиции Ветхозаветной Троицы в горизонтальном формате. Сохранив иконографию центральной части работы — фигуры ангелов, благословляющих жертвенную чашу и выражающих согласие свершениям совета Святой Троицы, — автор включил в нее мотив гостеприимства Авраама и Сарры, подносящих путникам чаши с угощением. Гармонично соединив в композиции небесное и земное начала, художник наполнил ее Божественным светом, прописав его золотом в виде трехлопастной арки, объединяющей под сводами всех персонажей композиции. Совершенство художественного решения, четкость силуэтов, цветовая насыщенность композиции — все это создает ощущение полной завершенности образа.

В новых формах предстают также иконы, образцом для которых послужили знаменитые палехские Акафисты. Если сравнить Акафист Богоматери в исполнении Виктора Юскова с подлинным, то при общей композиционной схеме в них больше отличий, чем сходства. В центре композиции — образ Казанской Богоматери, однако если в оригинале он выполнен на отдельной доске, вставленной в большую композицию, то у Виктора Юскова это часть общего полотна. Вокруг средника — 37 клейм, иллюстрирующих тексты гимнов, названия которых написаны на полях. Главное отличие этих произведений заключается в характере отображения содержания.

Подлинный Акафист Богоматери — икона большого формата (126 × 89 см), в которой не только средник, но и сцены в клеймах могут восприниматься как самостоятельные произведения: это многофигурные композиции с тщательно прописанным архитектурным фоном и большим количеством деталей. Золото применяется только в росписи, колорит разнообразный, но выдержан в единой красновато-охристой гамме, сообщающей образу теплый «задушевный» характер. Акафист Богоматери Виктора Юскова — многоклеимовое, но небольшое по формату произведение (40 × 30 см). Его достоинство — в мастерской разработке деталей.

Созданный художником Акафист Спасителю (40 × 30) также является репликой иконы палехских писем. В среднике — изображение Спаса Нерукотворного в красном обрамлении, орнамент которого написан по канве из сусального золота. Вокруг средника — 28 клейм, композиционное движение в которых основано на выразительности жестов персонажей. По периметру иконы выполнены надписи с текстами кондаков и икосов, которые проиллюстрированы в клеймах.

Отличительной особенностью художественной манеры Виктора Юскова следует признать особое видение Божественного света, который присутствует во всех его произведениях. В «Троице Ветхозаветной» золотое сияние, как уже говорилось выше, оформлено в виде трехлопастной арки. Этот же прием повторен в композиции Деисуса, выполненной в 2005 году и хранящейся ныне в частном собрании. На доске, имеющей форму трехлопастной арки с более высоким центральным сводом, изображены восседающий на престоле Христос и обращенные к нему в молитве Богоматерь и Иоанн Предтеча со свитками в руках. Одежда предстоящих приглушенных тонов, что подчеркивает величие Вседержителя, облаченного в царственный пурпурного цвета хитон и синий гиматий. Большое значение в росписи имеет сусальное золото. Золотой фон и филигранная чеканка сообщают образу неземное величие. Фон контрастирует с изображением, усиливая впечатление монументальности.

В отдельных композициях золотое сияние воспринимается как небо, освещенное солнцем и дарящее свое тепло земле. Так решено «Рождество Христово» (28,5 × 32,0 см). На круглой доске — сюжет иконографии XV столетия. Центральное место отведено изображению Богоматери, возлежащей на ярко-красном ложе, рядом с которым стоят

ясли со спеленатым Младенцем. Ангелы и пастухи славословят родившегося; язычники-волхвы спешат с дарами; две женщины купают Его в купели, а старец-пастырь обличает Иосифа. Записана почти вся плоскость доски, и только в верхней ее части на золотом фоне куполообразного неба горит Вифлеемская звезда, в лучах которой нисходит Святой Дух в виде белоснежного голубя.

Живописно разработанный золотой фон, символизирующий «горний» мир, можно видеть также и в других композициях 2004 года, таких как «Спас на престоле» (127 × 82 см) и «Богородица Боголюбская» (79 × 81 см). При толковании образа Богородицы Боголюбской — любимейшего в творчестве иконописцев владими́ро-суздальских земель — художник отталкивается от известной палехской композиции начала XIX века, но при этом находит новое решение. Сохранив традиционную иконографическую схему: ростовое изображение Богородицы с хартией в руках, святых, припадающих к ее ногам, над которыми возвышается фигура московского митрополита Петра, и благословляющего с небес Христа, — художник сумел передать саму суть чудесного явления, неожиданность которого вместе с коленопреклоненным князем Андреем Боголюбским в красном плаще переживает каждый молящийся.

Виктор Юсков — блестящий чеканщик. Весь иконописный процесс, который помимо «долично» и «лично» письма может включать золочение и чеканку фона, а также раскраску орнамента под эмаль, художник осуществляет самостоятельно. Овладев навыками чеканки по золоту, которые сродни ювелирному искусству, он значительно расширил круг своих художественных возможностей, что способствовало упрочению его позиции на коллекционном рынке, высоко ценящем индивидуальное мастерство.

Среди икон с золоченым чеканным фоном можно выделить образ целителя Пантелеймона 2001 года, находящийся в частной коллекции. Этот святой занимает особое место в творчестве художника — иконы с его изображением входят в состав всех иконостасных композиций, созданных Виктором Юсковым. Свое задушевное отношение к образу «врача душ и телес», в честь которого был освящен русский монастырь на горе Афон, ставший хранителем великой святыни — главы от тела замученного язычниками Пантелеймона, художник выразил мастерски. Контрастна к фону фигура святого, изображенного с традиционными атрибутами: корбочкой и ложечкой для лекарств.

Синий и зеленый — цвета его одежд — сплошь покрыты твореным золотом, нанесенным «рогожкой».

По золотому фону стелется растительный орнамент красного цвета. Золотые поля иконы декорированы живописным узором зеленого цвета из собранных в канву розеток. Образ святого Пантелеймона прекрасен в своей молодости и одухотворенности.

Образ Николая Чудотворца также написан на золотом с чеканкой фоне иконы с неглубоким ковчегом, лузгой красного цвета и оливковыми полями. Святой изображен в традиционном для него епископском облачении: в рясе с расшитыми горловиной и обшлагами, в кровавого, как багряница Христа, цвета саккосе, с крестчатым омофором, который принято надевать поверх саккоса в память о добром пастыре, несущем на своих плечах заблудшую овцу. В левой руке святителя — закрытая книга, пальцы правой скрещены в благословляющем жесте. В композицию включены медальоны с поясными изображениями Христа Вседержителя и Богородицы с белоснежным омофором на вытянутых руках. Орнаментика иконы построена на мотиве квадрофолия, много раз повторенного в чеканной обработке золоченого фона и полей иконы, углы и центральная часть которых затканы узорами твореного золота. Такой прием декорирования полей характерен также и для искусства современных мастеров иконописцев.

На золоченом, декорированном чеканкой, фоне выполнен и образ мученицы Анастасии Римской, также находящийся в частном собрании Петербурга. Иконы с изображением этой мученицы многочисленны. Большая часть списков представляет один иконографический тип: фронтальное поясное изображение мученицы со сложенными на груди руками, в которых зажат крест, символизирующий ее жертвенный подвиг. Этому изводу следует и Виктор Юсков. Однако его икона — это не слепок с известного произведения, а новый, наполненный личным переживанием, образ. Читая житие мученицы, он обратил внимание на описание внешности святой и ее возраст. Анастасия была молода и необыкновенно красива. Многие вельможи желали взять ее в жены, но получали отказ, так как юная подвижница твердо решила посвятить себя Богу. Она вела строгую жизнь и, подвизаясь в постах и молитвах, восходила к духовному совершенству. Такой и запечатлел ее художник: стройный девический стан скрывают





Казанская Богоматерь.  
Виктор Юсков





Блаженная Ксения Петербургская.  
Виктор Юсков

нарядные одежды — небесной синева платье, расшитое золотом и камнями, поверх которого каскадом складок струится красный плащ. Волосы забраны под чепец, а белый платок, словно фата, торжественно спускается на плечи, подчеркивая красоту ее обнаженной шеи и изящество рук. Прекрасен ее смуглый лик, мягкий овал которого оттеняет нежно растекающийся по щекам румянец; прямой тонкий нос, симметричные дуги бровей, большие карие глаза, наполненные влажным блеском, и припухлые чувственные губы. Ее душевную собранность и непреклонность выдает складка на переносице, темные круги под глазами и волевая ямочка на подбородке. Эта икона отличается от других более плотным и рельефным орнаментом чеканки. Фигура словно закована в золото фона, и даже нимб не просто обозначен цветной описью, но прочеканен лучами, отчего выглядит как металлический оклад.

Но, пожалуй, самым изысканным произведением в ряду икон с золотым чеканным фоном следует признать образ Казанской Богоматери, который коллекционеры непременно хотят видеть в дорогом варианте. В Петербурге отношение к этой иконе особенное, потому что его история тесно переплетается с историей города.

Известно, что икона этого извода была обретена в Казани в 1579 году, о чем казанским митрополитом Гермогеном по просьбе царя Федора Ивановича была составлена Повесть. В 1612 году список с чудотворной иконы находился в ополчении Кузьмы Минина и Дмитрия Пожарского — заступничеству Казанской Богоматери приписывалось освобождение Москвы от поляков. Икона считается покровительницей династии Романовых, при которых она становится одной из важнейших русских святынь. С XVIII века Казанская Богоматерь рассматривается как покровительница новой столицы — Петербурга, где для иконы строится грандиозный Казанский собор. Именно этой иконе М. И. Кутузов приносит трофейное серебро, отнятое у французов во время Отечественной войны 1812 года. Именно с этой иконой во время Второй мировой войны совершается крестный ход вокруг оборонительных рубежей осажденного Ленинграда.

Казанская Богоматерь представляет иконографический вариант Одигитрии, отличительной особенностью которой является погрудное изображение Марии и стоящая фигурка младенца. Списки Казанской традиционно небольшие по размеру (обычно 27 × 22,5 см) и отличаются тщательной

прорисовкой. Именно это качество способствовало тому, что икона стала любимейшей в среде иконописцев-«мелочников», мастеров строгановских и палехских писем. О том, что палешане высоко ценили Казанскую, свидетельствует хотя бы тот факт, что именно ее образ занял центральное место в композиции Акафиста Богоматери, включающего в себя изображения еще 32 иконографических типов Богоматери.

Виктором Юсковым сделано несколько списков этой иконы, которые, при всех своих различиях, обладают общими чертами. Списки, представляющие собой самостоятельные произведения (2001, 2003 гг.), отличаются тонкостью отделки, написаны на золотом чеканном фоне, нимбы обозначены цветной описью. Образ Богоматери излучает свет и неземную красоту. Ее нежный юный лик, обращенный к Христу, написан тончайшими плавями. Большие выразительные глаза, с едва намечившимися тенями, полны задумчивого спокойствия. Золотая инокопья одежда (чепца и мафория с узорно отделанной каймой) передает яркий отблеск благодатной энергии. Такие иконы нередко завершает резная золоченая рама с орнаментом в виде виноградной лозы, издревле считавшейся символом Христа.

Образ Казанской, который является средником Акафиста Богоматери, имеет свои особенности. Он строго каноничен, выполнен на цветном фоне. В нем больше задушевного тепла в отношении Матери и Сына. Лик Марии более сосредоточен, контрастнее складки на лбу и тени под глазами. Он полон уже тех переживаний, которые предстоит вынести им обоим.

Но если иконография иконы Казанской Богоматери известна до мельчайших подробностей, то образ Подкаменской Богоматери Виктор Юсков разрабатывал практически самостоятельно. Известно, что почиталась эта икона прежде всего в Украине. На территории Львовской области находится местечко Подкамень, получившее свое название от гигантского камня высотой 17 метров, возвышающегося на холме, вокруг которого стоят каменные кресты. Существует несколько легенд, объясняющих его происхождение. В одной из них рассказывается о том, как черт хотел было бросить камень на Почаевскую лавру, но не успел — запели первые петухи. В другой говорится о чудесном явлении Богоматери, оставившей на этом месте след своей ступни. В честь этого события был построен мужской монастырь, главной святыней которого стала икона Подкаменской Богоматери.



Богоматерь Подкаменская относится к иконографическому типу Одигитрии с младенцем с левой стороны. Мать обнимает сына, скрестив руки на его коленях и зажав в левой руке голубой платок. Младенец обращен в сторону матери, его правая рука сомкнута в благословляющем жесте, символизирующем всевластие и спасение, в левой руке — закрытая книга, из-под длинного киноварного хитона видны его обнаженные ножки. Фигуры помещены на фоне синего неба и зеленеющих холмов, на одном из которых, за правым плечом Богоматери, изображен чудесный камень, за левым плечом Христа возвышаются постройки Подкаменского монастыря. В декоре иконы применена техника чеканки по золоту: нимбы святых обработаны орнаментом в виде лучей, поля иконы — цветочным узором, прорисованным по графье красным цветом.

Виктор Юсков — один из тех, кто внес свой вклад в разработку образа Ксении Петербургской, которая была причислена к лику святых на Поместном Соборе 1988 года. Этот акт Русской Православной Церкви стал логическим завершением многолетней истории народного почитания блаженной и свидетельствовал о начале нового периода, связанного с развитием ее образительного образа. Блаженную Ксению следовало иконописать немолодой, в юбке в пол, с платком на плечах и на голове, опирающейся левой рукой на клюку. На заднем плане предписывалось изображать Смоленскую церковь, которую блаженная помогала строить, нося по ночам кирпичи, а также часовню, возведенную над ее могилой. Среди икон, посвященных Ксении Петербургской, можно выделить два иконографических типа. На первом святая — в поясном изображении, в темном плаще, в светлом платке, из-под которого выбиваются седые пряди, ниспадающие на правое плечо, левой рукой она опирается на клюку, ладонь правой покоится на груди. Второй вариант — полнофигурное в трехчетвертном развороте изображение святой, молящейся на образ Христа Вседержителя или Смоленской Богоматери, благословляющих ее с небес. На Ксении — длинная темно-зеленая юбка и красная кофта (вероятно, в память о цветах форменной одежды мужа), неизменные платок на голове и клюка в левой руке. В качестве фона выступают архитектурные постройки, которые могут носить условный характер, но чаще выполняются с соблюдением форм реально существующих строений.

Палехскому иконописцу известны оба иконографических варианта, и для каждого из них он находит своеобразное художественное решение. В иконостасных композициях святая чаще изображается во восторженном росте на фоне темного позома и сияющего золотого пространства. Наиболее выразителен список с поясным изображением блаженной, фигура которой настолько приближена к зрителю, что занимает практически всю плоскость доски. Хотя образ и канонический, в нем ярко выражена индивидуальность художника.

Икона написана так, что взгляд святой направлен прямо на молящегося, который видит перед собой лик не старой, но рано состарившейся женщины с плотно сомкнутыми губами, устало вззирающими глазами, тяжелой складкой на переносице, глубокими морщинами под глазами. Икона сложного письма, в котором, однако, присутствует полная гармония графического и живописного начал. Образ святой подобен монументу на фоне четких очертаний Смоленского храма с колокольней и характерными для этого уголка Смоленского кладбища старыми кленами. Цветной фон, на котором помещена фигура, соответствует цвету петербургских белых ночей, когда небо ни на мгновение не гаснет и будто соткано из сине-голубых оттенков. Его озаряет золотой нимб, светящийся подобно диску луны над головой блаженной. Точно переданные детали создают атмосферу исторической достоверности и способствуют тому, что образ Ксении Блаженной воспринимается как портрет в дорогой раме, роль которой выполняют золоченые с чеканным орнаментом поля иконы.

Благодаря своей известности в среде петербургских коллекционеров Виктор Юсков попал в число тех иконописцев, кто восстанавливал храмы города. В 2003–2005 годах ему посчастливилось принимать участие в работе над иконостасом петербургского храма Симеона и Анны. Один из старейших в Петербурге, этот храм был возведен на земле, подаренной Петром I своей трехлетней дочери Анне в честь именованной ее царевной. Со временем деревянная церковь обветшала, и на ее месте императрица Анна Иоанновна приказала построить каменную. Храм сложной иконографии. Его главный алтарь посвящен богоприимцу Симеону и пророчице Анне, правый — архангелу Михаилу, левый — Ефрему Сирину. Первоначально иконостас церкви исполнил резчик К. Ганн, иконы были написаны А. М. Матвеевым и В. И. Василевским. В 1938 году храм закрыли, а помещение приспособили под склад. После реставрации





Малый иконостас. Церковь Симеона и Анны.  
Санкт-Петербург. Автор икон — Виктор Юсков



Господь Вседержитель. Икона Малого иконостаса церкви Симеона и Анны.  
Санкт-Петербург. Виктор Юсков



1950-х годов в здании устроили метеорологический музей. В 1991 году церковь возвратили верующим. В 2003 году началась реконструкция храма, в которой принимала участие компания «Русское искусство. Санкт-Петербург», привлекая к выполнению икон мастеров из Палеха.

Для церкви Симеона и Анны Виктором Юсковым написан малый иконостас, состоящий из 26 икон, одной из которых стала «Тайная вечеря». В Палехе сохранилось немало прорисей этой композиции. Но художник усложнил свою задачу, решив сосредоточить внимание на центральном образе Христа. Неизбежное в его жизни событие мастер сумел передать выразительно и точно. Фигуры апостолов, застывшие в эмоциональных позах вокруг стола, контрастируют с фигурой спокойно восседающего за трапезой Спасителя, подчеркивая тем самым драматизм ситуации. Цветовые контрасты доводят действие до высшей точки эмоционального напряжения.

Для Петербурга Виктором Юсковым была написана икона Богоматери «Всех скорбящих радость» в часовне близ Стекланного завода. Легенда, связанная с появлением этой иконы, такова. Купец С. И. Матвеев возвращался по Неве на Ладогу, когда его застала буря, перевернувшая лодку. Все его спутники утонули. Он же, ухватившись за плавающую доску, был прибит к берегу в том месте, где стояла часовня Иконы Тихвинской Богоматери. В знак благодарности купец пожертвовал часовне образ Богоматери Всех Скорбящих Радость, который достался ему от матери, происходившей из рода Куракиных. По семейному преданию, один из купцов Куракиных принял эту икону, когда она была прибита волной к берегу Невы. В своем первоначальном виде икона оставалась до 23 июля 1888 года, пока не случилась гроза, во время которой часовня обгорела, а икона чудесным образом обновилась: просветлела, и на ее поверхности обнаружили медные грошки из кружки для пожертвований, стоявшей рядом.

В 1906–1909 годах для чудотворного образа была построена большая каменная часовня, ставшая «футляром» для старой обгоревшей часовни. Выполненная по проекту архитектора А. И. Гогена, взявшего за основу московский храм Рождества Богородицы в Путинках, она была тогда самой большой в России и могла вмещать до 800 человек. В 1911 году возле часовни со стороны Невы была похоронена известная странница и богомолка Матренушка-босоножка (в миру Матрена Петровна Мыльникова). В 1932–1938 годах часовня

действовала как приходская обновленческая церковь, пока ее здание не было передано Володарскому районному штабу МПВО. Чудотворный образ Скорбящей Богоматери с грошиками был спасен прихожанами в конце 1940 годов и передан в Троицкую церковь «Кулич и Пасха».

Сохранилось описание иконы, сделанное протоиереем С. С. Наркевичем, опубликованное впервые в 1905 году и переизданное в 1993-м. По его наблюдениям, создателями образа могли быть мастера-суздальцы, работа которых оценивалась протоиереем достаточно высоко: «Икона эта в высоту имеет  $9 \frac{5}{8}$  вершков и в ширину  $7 \frac{1}{2}$  вершка. Написана она далеко не художником простого суздальского письма, но глаза изображены до того прекрасно, что кажутся живыми. На темно-зеленом фоне иконы Богоматерь изображена во весь рост, стоящую на круглом коврикe, со склоненною в левую сторону главою. Вверху иконы изображен Спаситель на облаках, правую рукою благословляющий, а в левой держащий святое Евангелие. Руки Богоматери распростерты — без Божественного младенца; левая рука Ее протянута к изображенным подле больным, а правая указывает им на Спасителя. Голова Божией Матери покрыта белым покрывалом с золотистым сиянием. Верхняя одежда на Ней темно-синего цвета, а нижняя темно-красного, сзади Царицы Небесной изображены зеленеющие ветки райских деревьев. Направо, под свитком с надписью „нагим одеяние“, ангел прикрывает трех обнаженных до пояса женщин, а ниже другой ангел утешает седого старика и мужа средних лет, стоящих на коленях у ног Богоматери. По левую от Нее руку, под свитком с надписью „больным исцеление“, изображен третий ангел, указывающий руками на Владычицу двум больным мужам и женщине, а внизу их четвертый ангел побуждает молиться Богоматери и Спасителю двух коленопреклоненных больных, мужа средних лет и юношу, возбуждая в них упование на помощь свыше. Но что особенно привлекает внимание на святой иконе Богоматери — это маленькие монетки полукопейки, девять — чекана в царствование императора Александра II, одна — чекана императора Николая I и одиннадцатая монетка, четверть копейки, чекана императора Александра II. Расположены монетки в некотором порядке: одна над свитком с надписью „нагим одеяние“, вторая между этим свитком и ликом Богоматери, две монетки с левой стороны склоненной главы Божией Матери у сияния, четыре монетки расположены на Ее одежде, одна у ног Ее и две на одеждах



колени преклоненных двух больных, слева у ног Богородицы. Если присмотреться, то ясно видно, что монетки вовсе не вдавлены в краску, как это заметно на копиях с прославленной иконы, а держатся прямо на поверхности иконы и держатся без всякой видимой причины с тех пор, как Всевышнему угодно было, для нашего спасения, прославить эту святую на радость и утешение болящим, скорбящим и обремененным в сей жизни».

В первой половине 1990 годов территория бывшей Скорбященской церкви с сохранившейся, но без шатровых завершений, часовней была передана Санкт-Петербургской епархии. Здесь разместилось подворье Свято-Троицкого Зеленецкого мужского монастыря. В 1996 году начались работы по восстановлению храма и воссозданию прежнего облика часовни. Для нее Виктором Юсковым был сделан список Богородичной иконы, который в память о протооригинале имеет такую надпись: «Истинное подобие чудотворного образа скорбящей Божией Матери, что в селении Императорского стеклянного завода в С. Петербурге». Судьба распорядилась так, что и сам чудотворный образ, и сделанный спустя столетия список были выполнены мастерами Владимиро-Суздальских земель.

К произведениям 2008–2009 годов относится кабинетный иконостас, все иконы для которого были написаны Виктором Юсковым. Современные кабинетные иконостасы начали создаваться в XXI веке в Петербурге по инициативе местных коллекционеров. Традиция их изготовления складывается в наши дни, на наших глазах, и реализуется благодаря совместной работе проектировщиков, строителей, архитекторов, резчиков по дереву, иконописцев. Тело иконостаса режут, чаще всего, из мербау — древесины ценных пород красно-коричневого цвета, нередко используемой в коммерческих целях, в том числе и для изготовления музыкальных инструментов. На островах Фиджи это дерево считалось священным и олицетворяло силу духа, из него изготавливались колонны храмов и каноэ. Древесина мербау характеризуется твердостью, устойчивостью, она практически не коробится и не требует антисептической обработки. Под воздействием света окраска древесины немного темнеет, это качество учитывается как разработчиками орнаментальной резьбы, так и иконописцами.

Кабинетный иконостас не нуждается в специальном помещении, а устанавливается в жилом, крепясь к любой из его стен. Это не «любимые иконы, поставленные на одной полке»,

а самостоятельная конструкция, выражающая художественные пристрастия как авторов, так и заказчиков.

Первый в России кабинетный иконостас навесной конструкции (170 × 240 см) — это произведение, объединившее в себе стилистические черты петербургского модерна и палехской иконописи. Автором проекта орнаментальной резьбы является Александр Пьянков, работа выполнена резчиком Юрием Кулаковым. Иконостас прямоугольной формы, трехчастной композиции с выделенным центральным ризалитом и полуколоннами, фланкирующими каждую из частей. Основание иконостасной панели имеет горизонтальное членение. Завершение состоит из фриза, карниза и фронтона орнаментальной формы. Тело иконостаса выполнено в технике глухой резьбы с многочисленными архитектурными деталями. Элементы плоской резьбы декорированы в виде акантового листа, объемной — в виде листа винограда. Навершие иконостасной панели выполнено в технике крупно-рельефной орнаментальной резьбы, основанной на растительных и геометрических элементах, выделяющих центральную часть иконостаса, выполненную в виде раскрытой раковины. Каждая из частей иконостаса имеет орнаментальное обрамление, выполненное в технике «маркетри», светлые тона которой контрастно выделяются на фоне темного (с красным оттенком) цвета иконостаса. Орнаментика «маркетри» стилизована под растительные мотивы, выполненные в характерных для модерна палево-фисташковых тонах. Гирлянду скрепляет тонкий цветочный стебель, подобно полевому выюну оплетающий каждую из частей иконостаса. В эту гирлянду из цветов, трав и листьев вплетается стилизованное изображение павлина. Христианство рассматривает павлина как символ бессмертия и воскресения Христа. Богатые резные рамы, в которые вставлены отдельные иконы, оттеняют живопись, создают особенный мир внутри иконописного произведения. В концепции иконостасной конструкции, выполненной из ценных пород дерева, живописно сочетающей объемные и плоские виды резьбы, натурализм и рафинированную стилизацию, просматриваются тенденции стиля «буль», несущего эстетику изысканной роскоши.

Иконостас состоит из 21 иконы местного, деисусного и праздничного чина. В пределах одного ряда komponуются произведения разного формата: однофигурные и многоклеимые. Возможность «читать» живописную композицию



Богоматерь. Архангел Михаил. Иконы Малого иконостаса церкви Симеона и Анны.  
Санкт-Петербург. Виктор Юсков



Иоанн Предтеча. Архангел Гавриил. Иконы Малого иконостаса церкви Симеона и Анны. Санкт-Петербург. Виктор Юсков



целиком, как по горизонтали и вертикали, так и каждую из ее частей по отдельности, свидетельствует о целостности художественного образа. Все иконы группируются по три. Три иконы держат вертикальную ось, в центре которой — Деисус с фигурами Вседержителя, Богородицы, Иоанна Предтечи. Над Деисусом — образ ветхозаветной Троицы. Точно найденные пропорциональные соотношения придают иконостасу универсальный характер. Все иконы написаны на золотом фоне, который согревает живопись и наполняет ее Божественным свечением. В его отблеске благородно склоняются фигуры святых: благовестника архангела Гавриила — перед Марией, заморских волхвов — перед Младенцем, любящей Матери — перед Сыном, предстоящих — перед Христом. Ритмичное движение рождает гармонию двух радостных Акафистов — живописно исполненных гимнов в честь Богородицы и Святителя Николая. Созданные по образцу прославленных палехских икон, они — как автограф старых мастеров на картине современного автора.

Рукотворная вещь всегда наполнена той жизнью, в которой она создавалась. Поскольку кабинетный иконостас создавался для Петербурга, в его композицию включены изображения святых покровителей города — Николая Чудотворца, Андрея Первозванного, Иоанна Кронштадтского, Ксении Петербургской, Александра Невского и святителя Пантелеймона.

В пантеоне русских святых самым видным историческим деятелем стал благоверный князь Александр Невский. Православная церковь чтит его за христианские подвиги: за подвиг брани — на западе и за подвиг смирения — на востоке. Не только он, но и его потомки были причислены к лику святых: святым стал сын Александра князь Даниил Московский, внук Иван Калита — собиратель русских земель вокруг Москвы, правнук князь Дмитрий Донской, победитель в битве на Куликовом поле. Петр I призвал Александра Невского в небесные покровители новой российской столицы, перенеся мощи князя из Владимира в город на Неве. Своим небесным заступником его считают военные и дипломаты.

В изображении Александра Невского исторически сложились два иконографических извода. В древнерусской живописи получил распространение тип князя-инока в схиме и в преподобнической ризе. В Петровскую же эпоху специальным указом Синода от 15 июня 1724 года строго предписывалось изображать Александра Ярославича


не в монашеских, а в великокняжеских одеждах. Александр Невский из местного ряда иконостаса объединил в себе обе эти традиции. Он представлен в парадном княжеском костюме, опирающимся левой рукой на меч, в правой же руке — крест, который князь прижимает к груди.

При всей своей неповторимости, в образе, созданном Виктором Юсковым, просматриваются композиционные черты иконы Александра Невского, выполненной в пешехоновской мастерской в Петербурге. Этот обетный образ, созданный в год отмены крепостного права, стал своего рода образцовым. Его много раз повторяли, нередко дополняя архитектурным фоном. Едва ли не в каждом петербургском храме можно найти более или менее точный список этой иконы, что свидетельствует об устойчивости образа, разработанного палехскими мастерами.

Завершает композицию образ целителя Пантелеймона. Вместе с включенными в иконописный ряд изображениями Николая Чудотворца и Андрея Первозванного, покровителя Северной столицы благоверного князя Александра Невского и покровительницы петербургских женщин Ксении Блаженной, он придает иконостасу петербургский колорит, прочно связывает его с городом, рождает чувство дома, защищенности и умиротворения.

В мастерской Виктора Юскова (где помимо самого художника работают его жена Оскана, ученица Мария Новикова и дочь Анастасия) было сделано уникальное произведение. В конце 2010 года появилась идея создать нечто совершенно новое, внести свой вклад в иконографию. Так родилась идея создания лакового иконостаса с храмовым рядом (лаковый — так как сделан на пластине из папье-маше, то есть в традициях палехской лаковой миниатюры).

В отличие от традиционного иконостаса, в этом произведении в нижнем ряду появляются изображения важных для России храмов — Александро-Невской лавры (Санкт-Петербург), Троице-Сергиевой пустыни близ Стрельны, Исакиевского собора (Санкт-Петербург), храма Христа Спасителя (Москва) — его художник поместил в центр композиции, Троице-Сергиевой лавры (Сергиева Посада), храма Ризоположения (Москва), храма Покрова на Нерли (Владимирская область), завершает храмовый ряд часовня святой Ксении Блаженной (Санкт-Петербург). Преобладание в композиции петербургских храмов связано с тем, что иконостас предназначался



петербургскому заказчику. Архитектурный ряд в иконостасе — это новшество, которое художник подчеркнул введением прямой перспективы и живописным фоном. Храмы не отделены друг от друга рамами, их изображения плавно перетекают одно в другое по движению взгляда зрителя, создавая не ряд, а панораму. Прекрасно написанное небо (профессионально сделанная растяжка цветов — от светлого синего до темного) заполнено молитвами тех людей, которые пришли в эти светлые храмы. Золотом выведенные

строчки — тонкие, неосязаемые, которые, кажется, так легко спугнуть, — устремляются вверх, на небеса. Эта новая форма православного искусства свидетельствует о том, что покорение академического Петербурга иконописцами Палеха состоялось.

Художники иконописной мастерской Виктора Юскова бережно сохраняют многовековые традиции, чтут каноны, трепетно относятся к основам древней живописи, пишут, творят, вкладывая в каждую из работ частицу своей души.

## Заключение

С принятием христианства на Руси в 988 году к нашему народу пришла и икона. К ней всегда относились как к драгоценности, как к семейному сокровищу, ей отводили самый главный — красный — угол избы. Через многие события прошел народ с образами Спасителя, Владимирской и Казанской иконами Богоматери. Ревностно берегли иконописцы свои секреты, которые передавались от отца к сыну и таким нехитрым путем дошли до наших дней. В городах и селах, где трудились иконописцы, появлялись иконописные школы, создавался местный иконописный стиль: Новгород, Киев, Псков, Ярославль, Москва, Палех, Невьянск, перекликаясь между собой, все же отличались друг от друга. Тяжелым для иконы оказалось время, когда на смену царскому самодержавию пришли

большевики, которые хотели стереть с лица земли и изгнать из сердец людей веру в Господа. И если разрушить или переделать в склады и спортзалы храмы у них получилось, то заставить народ перестать верить им не удалось. С конца XX столетия происходит процесс возвращения иконы в храмы, в дома, в музеи, на аукционы. В одних местах, например в Центральной России, это возвращение началось уже в конце 80-х годов прошлого века. Где-то, например в Украине, это произошло на десятилетие позднее. Но неважно, когда это случилось, важнее, что сегодня есть художники, желающие посвятить себя этому старинному, светлому, народному искусству. Мы с вами — современники того, как православная икона снова становится неотъемлемой частью российской жизни и мирового искусства.





## Рустам Джамал (Джамалов) (11.03.1964 – 17.09.2012)

Уроженец города Наманган (Узбекистан), Рустам Джамал вырос в многонациональной семье но, называя себя «сыном узбекского народа», прочно связал свою жизнь с Россией. В 1986 году он окончил Томский политехнический институт им. С. М. Кирова (ныне Политехнический университет) по специальности «Технология редких и рассеянных элементов». Во время учебы Рустам женился на студентке того же вуза, уроженке Таджикистана. После получения диплома переехал с семьей в Заравшан, где работал на крупнейшем в СССР золотоперерабатывающем предприятии. В эти годы, будучи натурой пытливым, деятельной и многогранной, Рустам начал успешно заниматься бизнесом. В 1990 году он приехал по делам в Петербург, чтобы остаться здесь навсегда.

Город в эти годы переживал свое второе рождение: ему вернули его историческое имя, вспомнили о его православном прошлом. Рустам быстро включился в жизнь культурной

столицы России. Несколько лет он проработал в крупной строительной компании «Жилсоцстрой», где руководил отделочным управлением. Уже в 1992 году им была создана компания «Русское искусство. Санкт-Петербург», свидетельство о регистрации которой было подписано председателем по внешним связям мэрии Санкт-Петербурга В. В. Путиным. Вскоре Рустам создал компанию «ЕвроСтройПроект», специализирующуюся в области строительных и реставрационных работ. Усилиями этих компаний и непосредственно Рустама в Петербурге отреставрировано несколько исторических зданий, восстановлены уникальные музейные интерьеры. Примерно в то же время Рустам увлекся коллекционированием русской лаковой миниатюры, познакомился с ведущими мастерами палехской живописи и активно пропагандировал творчество палехских художников в России и за рубежом.

Новые дела требовали новых знаний. В 1999 году, закончив Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, Рустам получил второе высшее образование и принял православие. С тех пор современная иконопись, которой было посвящено его дипломное исследование, стала одним из основных направлений его творческой деятельности.

В 2001 году Рустам стал учредителем фонда «Русская икона», созданного в поддержку христианского искусства, православной живописи и литературы. Фонд принимал участие в издании книги «Храм Христа Спасителя» (СПб., 2001), в выполнении иконостаса петербургской церкви Симеона и Анны (2003–2005), в проведении персональных выставок палехского иконописца Виктора Юскова, одна из которых была приурочена к работе международной конференции «Проблемы сохранения памятников православного искусства» (2004).

Предпринимательство в жизни Рустама было неразрывно связано с благотворительностью. За спонсорскую помощь тяжело больным детям, нуждающимся в длительном лечении, он был удостоен диплома общественной организации «Милосердие и покровительство» (2001).

В 2010 году, будучи неизлечимо больным, Рустам увлекся идеей загородной жизни, натурального хозяйства и сельского туризма. Он организовал собственное фермерское хозяйство, наладил производство натуральных продуктов, создал компанию «Медвежья гора», занимающуюся в том числе созданием торговых площадей для владельцев приусадебных участков для реализации выращенной ими продукции.

Рустам Джамал был чрезвычайно разносторонним, харизматичным и обаятельным человеком с уникальным организаторским талантом и способностью собирать вокруг себя людей. Среди его друзей были люди разных профессий, положения и культурных традиций. Он оставил после себя двух сыновей и дожил до рождения двух внуков. Ему было всего 48 лет.

## Литература

1. Бобров Ю. Г. Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия. М., 2004.
2. Бобров Ю. Г., Бобров Ф. Ю. Консервация и реставрация станковой темперной живописи. М., 2008.
3. Бобров Ю. Г. Основы иконографии памятников христианского искусства. М., 2010.
4. Братчикова Е. К. Александр Невский и искусство палехских иконописцев // Князь Александр Невский и его эпоха. СПб., 1995.
5. Братчикова Е. К., Хоубен И. К. Как веймарец Гете открыл современную иконопись // Искусство Евразии вчера, сегодня. Вып. 3. Ижевск, 2012.
6. Зинон (В. М. Теодор) архим. Беседы иконописца. М., 1997.
7. Иконопись Палеха. Icon Painting State Museum of Palekh Art. Альбом / Сост. Л. П. Князева, Н. П. Кузенина, О. А. Колесова. М., 1994.
8. Кобеко Д. Ф. О Суздальском иконописании // Известия отделения русского языка и словесности Императорской Академии Наук (ОРЯС). Т. 1. СПб., 1896.
9. Кондаков Н. П. Современное положение русской народной иконописи // ПДП. Т. 39. СПб., 1901.
10. Кутейникова Н. С. Иконописание России второй половины XX века. СПб., 2005.
11. Кутейникова Н. С. Современная православная икона. СПб., 2007.
12. Презентация проекта иконостаса храма Тихвинской иконы Божией Матери, г. Кунгур, Пермской обл. (CD-RW).
13. Фартусов В. Д. Руководство к писанию икон святых угодников божьих. М., 2002.
14. Флоренский П. Иконостас. СПб., 2010.
15. Хауштан-Барч Е., Бенчев И. Музей икон в Реклингхаузене. Германия. М., 2008.

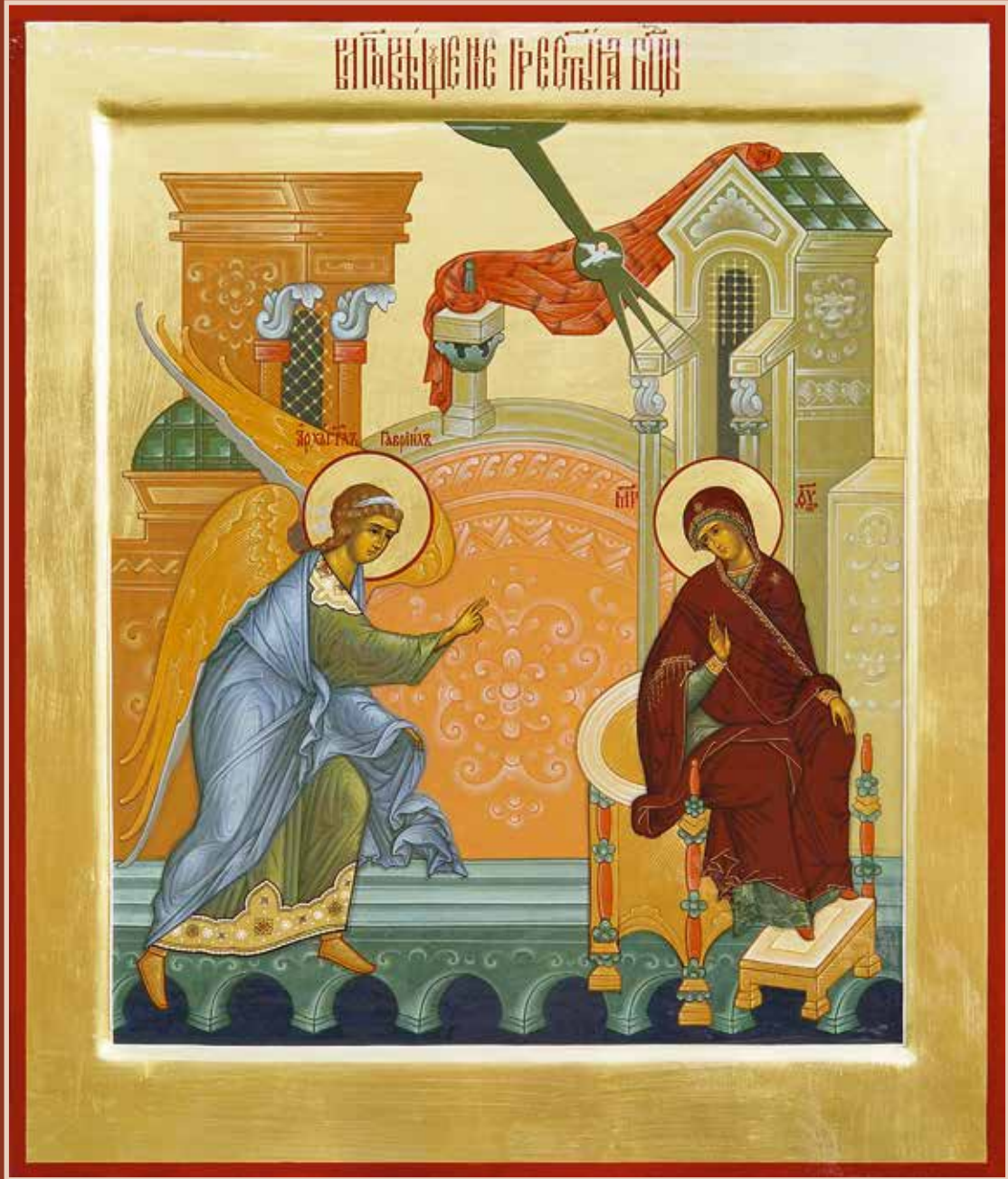
## Сайты

- ✎ <http://www.iconrusart.ru/> — «Русское искусство. Санкт - Петербург»
- ✎ <http://www.rusarts.ru/> — «Русское искусство. Санкт-Петербург»;
- ✎ <http://iconostas.ru> — сайт мастерской «Палехский иконостас»;
- ✎ <http://www.shuya-iconostas.ru/> — сайт мастерской «Шуйский иконостас»;
- ✎ <http://www.palekh-lik.ru/> — сайт палехской иконописной мастерской «Лик»;
- ✎ [palekh-hram.ru](http://palekh-hram.ru) — сайт палехской иконописной мастерской «Храм»;
- ✎ <http://rusicona.ru/> — сайт палехской иконописной мастерской Ивана Лебедева и Александра Гусаковского и ООО «Возрождение»;
- ✎ <http://loukin.ru/> — сайт палехской иконописной мастерской Лукиных;
- ✎ <http://new-ikona.ru> — сайт регионального фонда «Возрождение невянской иконописи и народных художественных промыслов» (Невянск, Россия);
- ✎ <http://icon-school.com.ua> — сайт иконописной школы «Неопалимая купина» (Украина);
- ✎ <http://ikona.dp.ua> — сайт Криворожской Епархиальной иконописной школы имени преподобного Андрея Рублева (Украина);
- ✎ [http://www.palmernw.ru/skorb\\_grosh/skor\\_grosh.html](http://www.palmernw.ru/skorb_grosh/skor_grosh.html). Наркевич С. С. «Чудотворная икона Божией Матери “Всех Скорбящих Радость” (с грошиками) и описание чудес от нее».

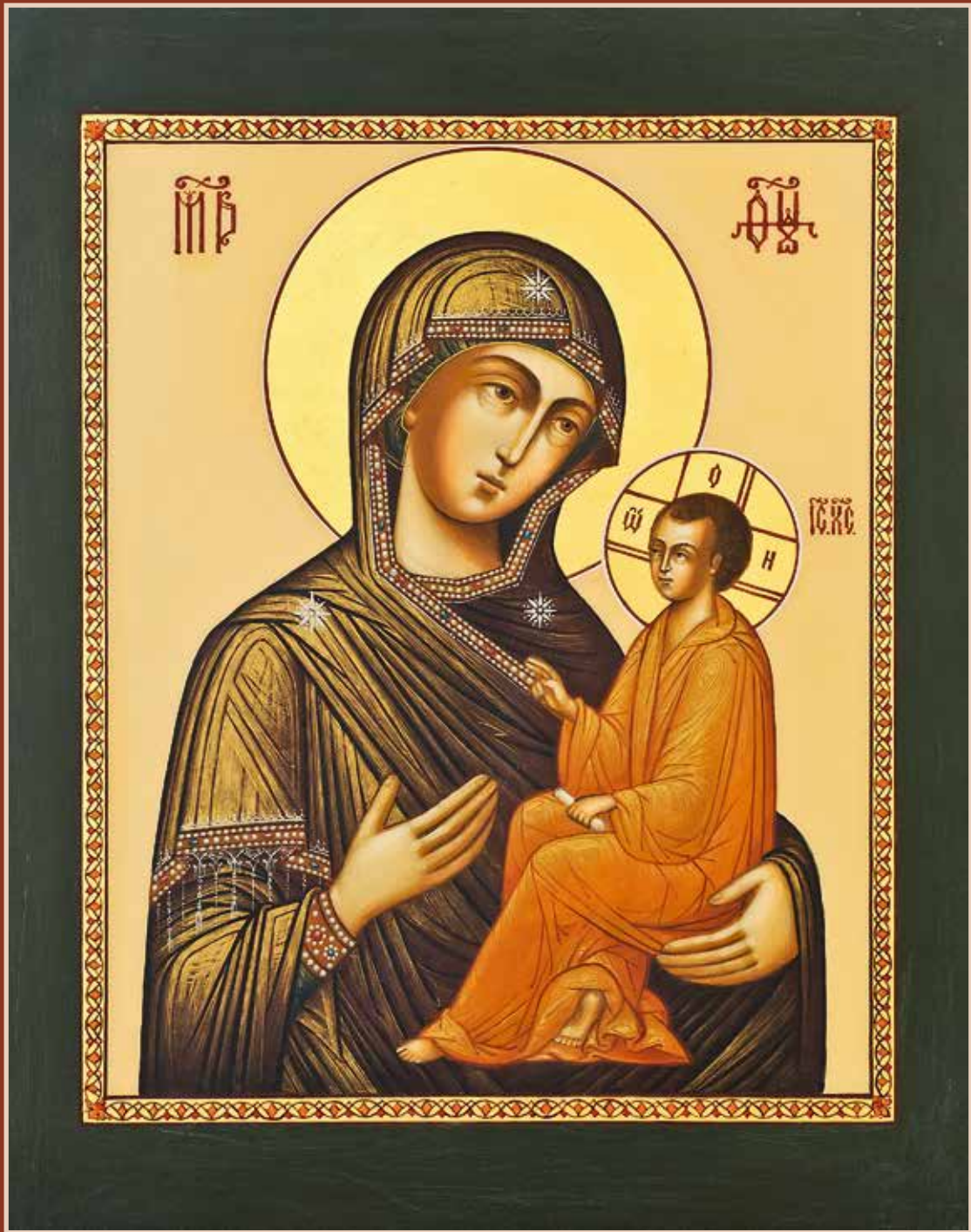


Господь Вседержитель.  
Светлана Писаревская, Иван Ежов



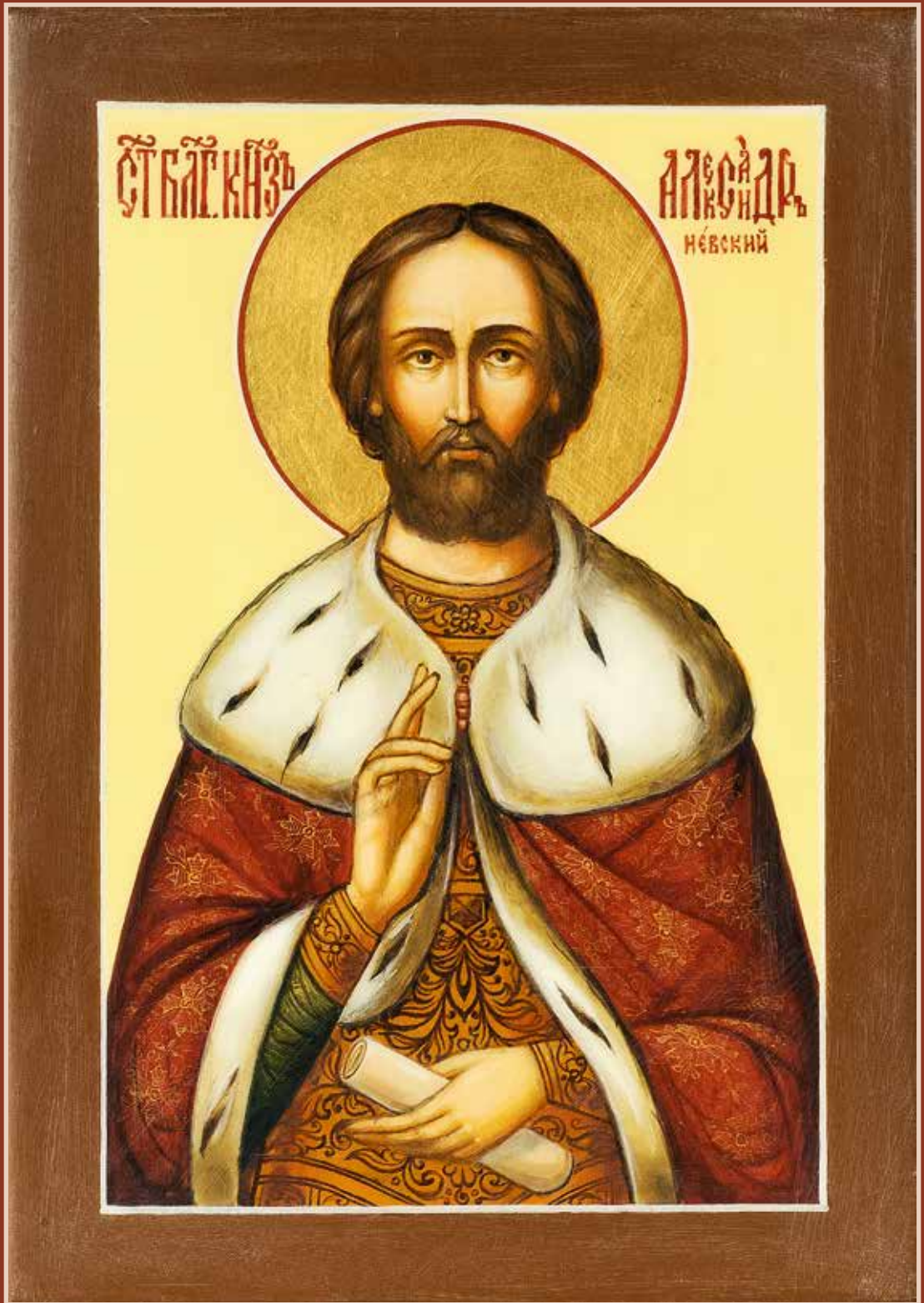


Благовещение. Вячеслав Лукин



Тихвинская Богоматерь.  
Виктор Юсков





Благодарный князь Александр Невский.  
Виктор Юсков





Казанская Богоматерь.  
Екатерина Комкова





Великомученица Екатерина с избранными святыми.  
Екатерина Комкова





Николай Чудотворец.  
Анатолий Влезько, Юрий Федоров



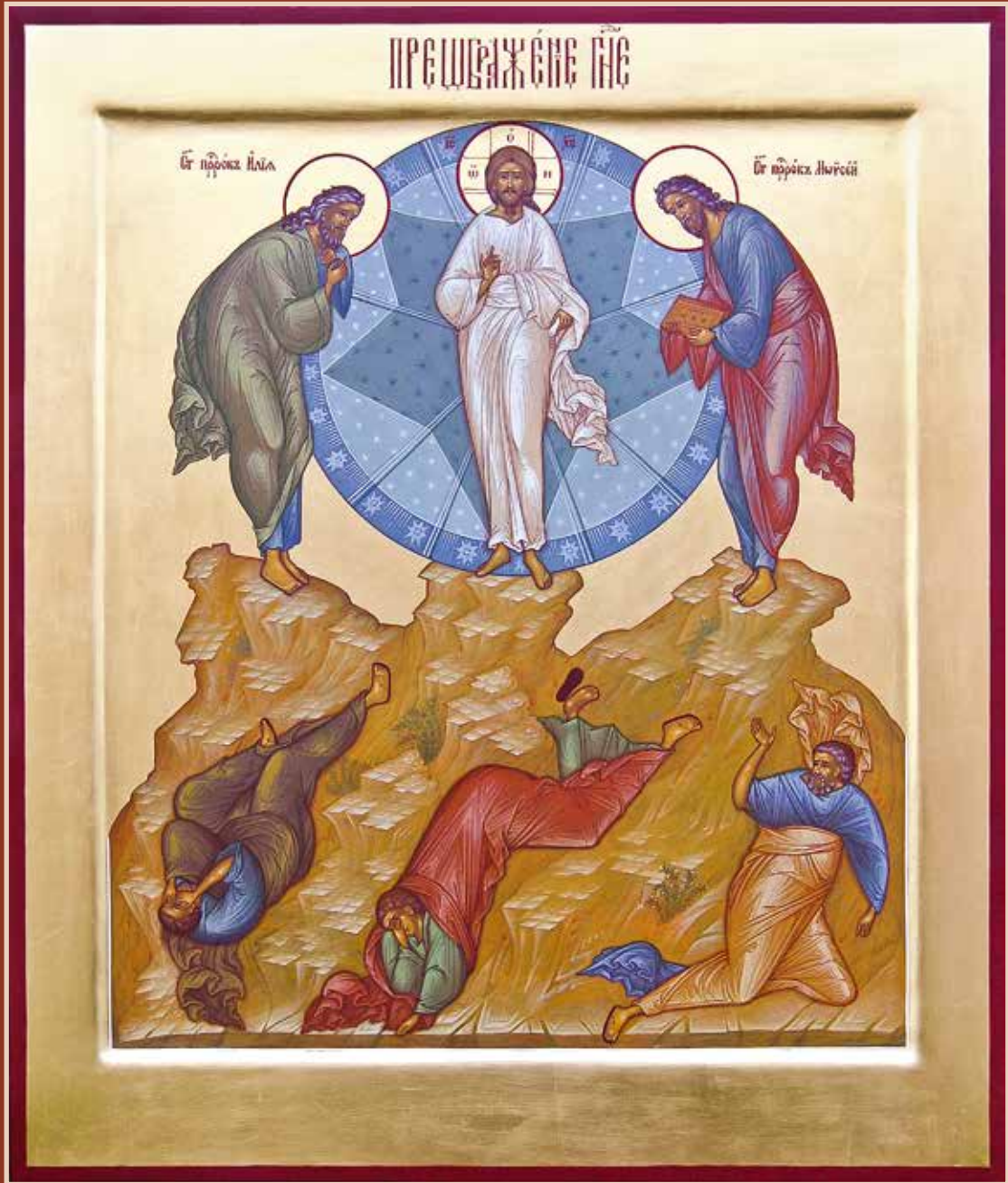


Сергий Радонежский.  
Анатолий Влезько, Юрий Федоров



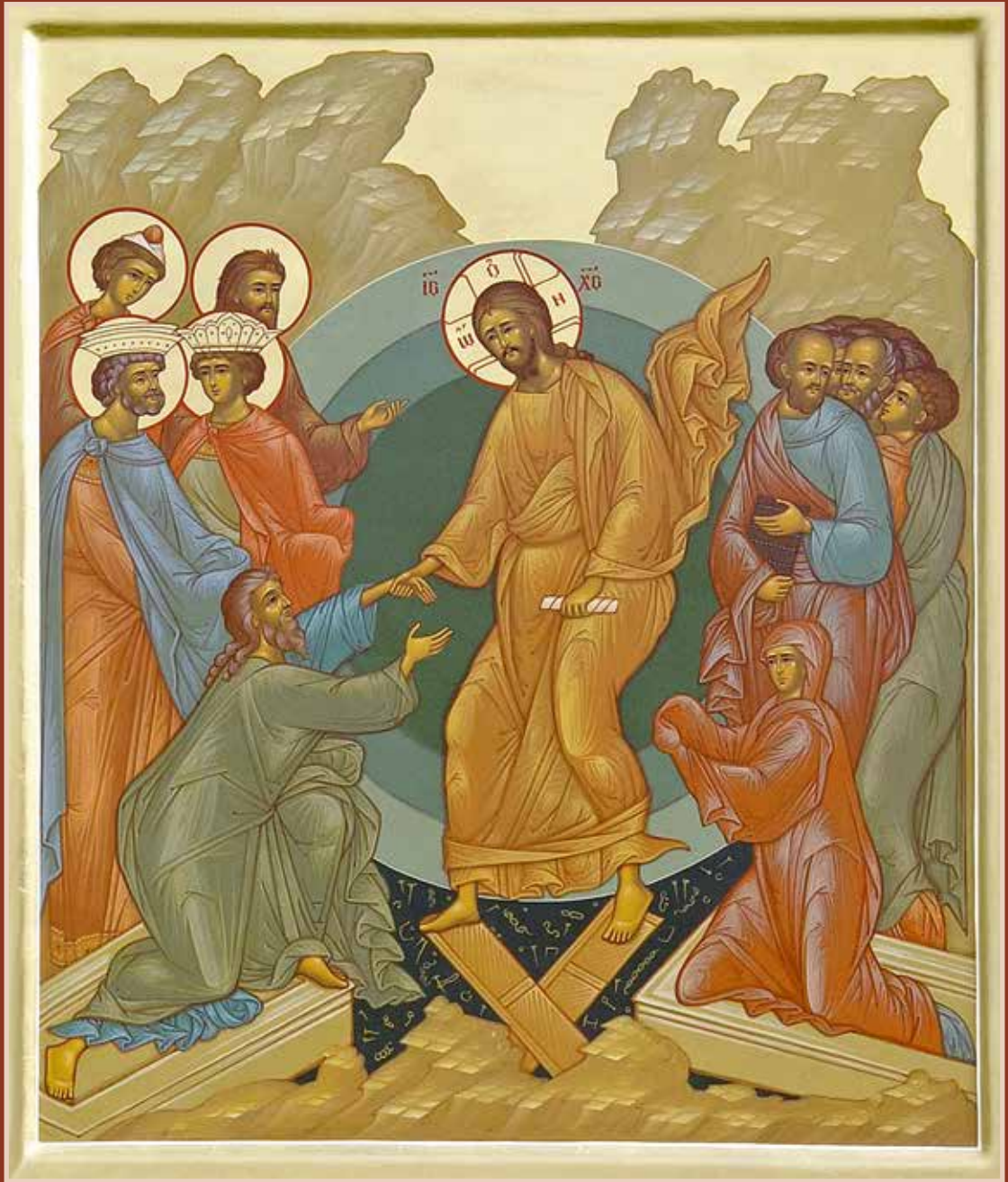
Серафим Саровский.  
Екатерина Комкова





Преображение.  
Вячеслав Лукин





Сошествие во ад.  
Вячеслав Лукин



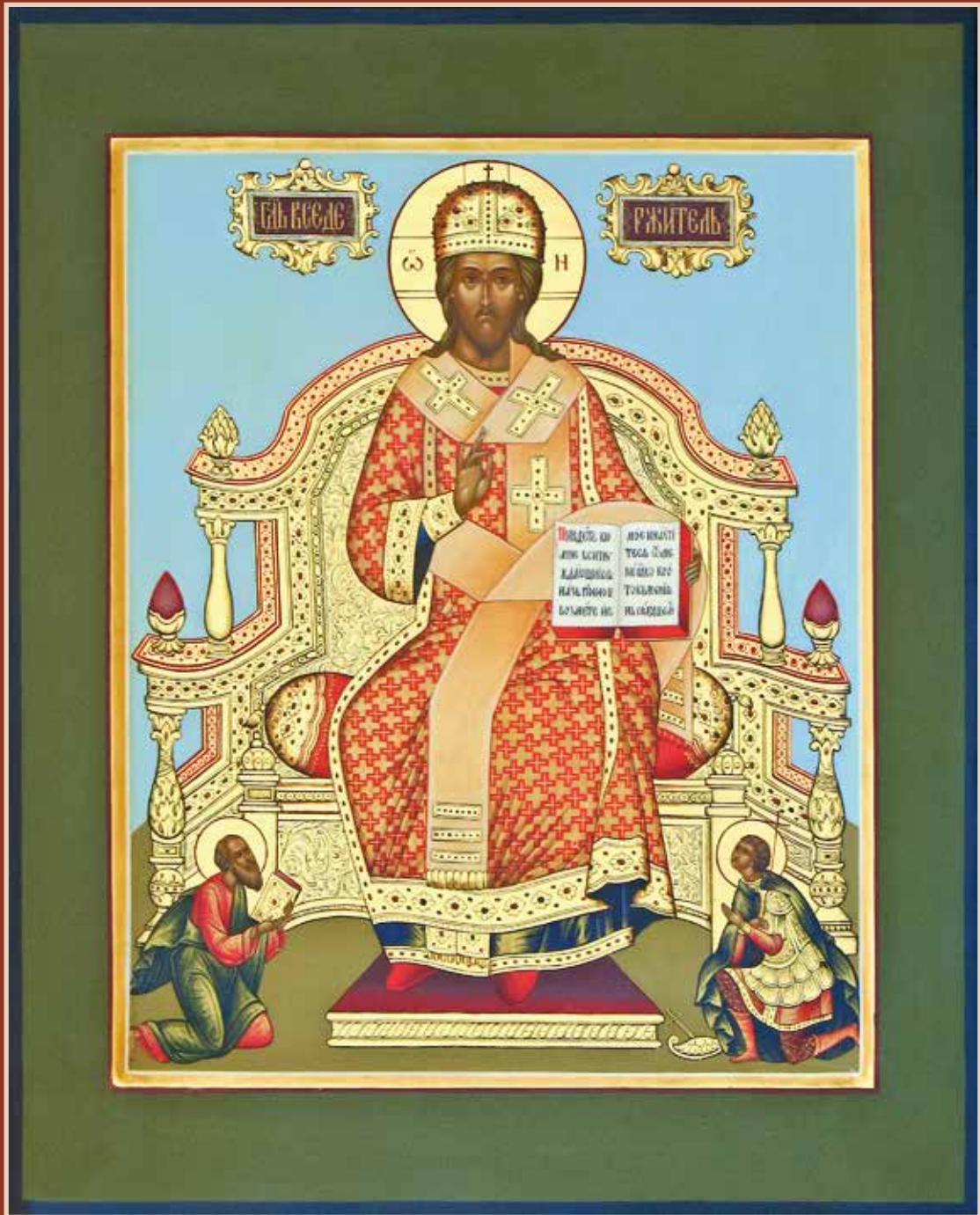
Равноапостольный князь Владимир Киевский.  
Наталья Лукина





Троица.  
Виктор Юсков

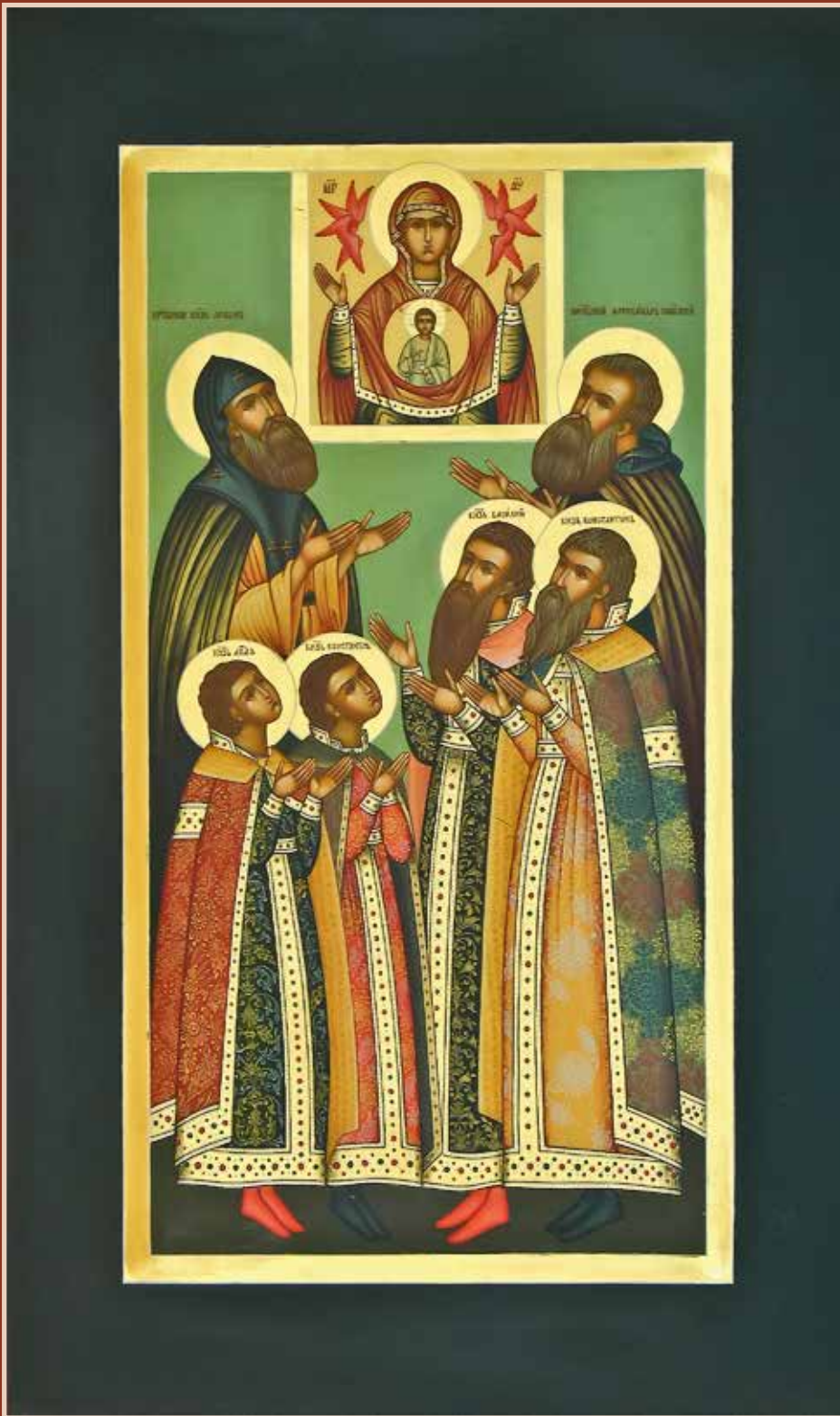




Господь Вседержитель с предстоящими.  
Светлана Щирова



Святой Архангел Гавриил.  
Виктор Юсков



Избранные ярославские князья и преподобный Александр Свирский.  
Светлана Щирова





Подкаменская Богоматерь.  
Виктор Юсков