

Старообрядческая иконопись: проблемы изучения, публикации и музейного экспонирования

Старообрядческая иконопись занимает важное место в истории русского искусства. С одной стороны, старообрядческие мастера сохранили и творчески развили традиции средневековой иконописи; а с другой – их собственные работы, укорененные навыки и старинные технологические приемы способствовали возрождению иконописания в начале XX в., когда был образован Комитет попечительства о русской иконописи.

Старообрядческая иконопись – сложное, многомерное явление, представленное различными школами и мастерами, испытавшее определенную эволюцию на протяжении XVIII–XIX вв. Однако первая проблема, которая встает в данной области, – **выделение икон, написанных старообрядческими изографами, из общего массива иконописной продукции соответствующего периода.** Заметим, что многие искусствоведы, публикуя альбомы по поздней иконописи, не выделяют памятники старообрядческого происхождения в структуре книги и никак не обозначают принадлежность того или иного памятника старообрядческому мастеру.

Подобная атрибуция на самом деле представляет определенные трудности, и в этом заключается одна из главных проблем изучения старообрядческой иконописи.

До середины XVII в. русская икона представляла собой внутренне целостное явление. Существование региональных школ не нарушало единства идейных и религиозных устоев, подтвержденных и письменно закрепленных Стоглавым собором 1551 г. Согласно определениям этого авторитетного собора, иконы должны писаться «по образу и по подобию, по существу, смотря на образ древних живописцев, и знаменовати з добрых образцов»; иконописцы, пишущие иконы «самовольством и самоловкою и не по образу», подлежали запрещению¹. В этом же документе были зафиксированы формы церковных обрядов, которые позднее получили наименование старообрядческих. Начавшаяся столетие спустя реформа хотя и не затрагивала основополагающих догматов православия, но существенно изменила привычную для каждого обрядовую сторону, которая для человека Средневековья обладала глубоким сакральным смыслом. Таким образом, со второй половины XVII в. с разделением русской церкви на сторонников и противников новых обрядов разделилось на две параллельно существовавших ветви и русское иконописание.

Водораздел проходил в двух плоскостях: эстетической и обрядово-содержательной.

Реформа церкви, поставившая под сомнение отечественную традицию, открыла путь внешнему влиянию на русскую церковную культуру. Иконы, подражающие фряжскому (немецкому) письму, с большим жаром обличал протопоп Аввакум в беседе «Об иконном писании» (1673–1675), противопоставляя их иконам древних русских изографов. Против проникновения принципов западной церковной живописи в иконописание резко выступал даже патриарх Иоаким (1674–1690). Однако в дальнейшем эта тенденция к европеизации стала лишь усиливаться, и со

¹ *Емченко Е.Б.* Стоглав: Исследование и текст. М., 2000. С. 320–321 (глава 43). См. также: *Покровский Н.В.* Очерки памятников христианского искусства. СПб., 2000. С. 155–156.

второй половины XVIII в. в официальном искусстве прочно утвердился академический стиль религиозной живописи.

Существенные изменения коснулись и содержания изображаемых образов. Вполне понятно, что после окончательного утверждения церковной реформы на иконных изображениях не должно было быть того, что противоречило постановлениям Собора 1667 г., т.е. изображения двуперстного крестного знамения и двуперстного архиерейского благословения, написания имени Спасителя с одним «и», написания некоторых имен святых в дореформенной орфографии: Никола (Николай), Марко (Марк), Сава (Савва), Саватий (Савватий), Медост (Модест), Логгин, Логин (Лонгин), Внифантий (Вонифатий), Марой (Марон), Харлампий (Харалампий), Неонила (Неонилла) и др. Вопросам иконописания было посвящено специальное соборное определение – «О иконописцах и о Саваофе», которым запрещалось изображение Саваофа как «Ветхого денми» (в образе старца), на образах Спасителя и святителей предписывалось изображать благословляющую (именословно) десницу, у мучеников и прочих святых – руки, простертые в молении, без всякого перстосложения; московских святителей Петра, Алексия и Иону не разрешалось писать в белых клобуках². Признаком старообрядческой иконы могут служить также символы евангелистов Марка – орел и Иоанна – лев, которые восходят к толкованию на Апокалипсис Андрея Кесарийского и безраздельно господствовали в русском искусстве до середины XVII в.

Собор 1667 г. предписывал назначать особых опытных «дозорщиков» над иконописцами для предупреждения ошибок и злоупотреблений. Вопреки этим запретам, старообрядческие мастера продолжали писать по-старому. У старообрядцев, в частности, сохранилась редкая иконография «Отечества» («Троица Новозаветная»), центральное место в которой занимает изображение Саваофа в виде старца. В середине XIX в. при закрытии старообрядческих храмов и конфискации их имущества в ходе широкомасштабной «борьбы с расколом» при императоре Николае I отмеченные выше критерии стали определяющими для конфискации памятников. «Противными учению православной церкви» признавались иконы, в том числе древние, с изображением двуперстного крестного знамения, усложненной иконографии, признанной за «раскольничьи мудрования» (к примеру, «Собор Богоматери», «Крестное целование: избрано из правил св. отец», «Литургия», «Господня земля и исполнение ея...»), с изображением св. Христофора с песьей головой (было запрещено Синодом в 1722 г.), св. Александра Невского в схиме (по указу Синода 1724 г. его полагалось изображать только в княжеских одеяниях)³.

В большинстве случаев, особенно при наличии нескольких признаков, атрибуция памятника как старообрядческой иконы не вызывает затруднений. Примером может служить икона «Предста Царица» (вариант ростового Деисуса) начала XX в., исходным образцом которой на русской почве послужил образ, как считают ученые, сербского происхождения, конца XIV в., находившийся в Успенском соборе Московского Кремля. Очевидно, что этот протооригинал, сохранивший стиль византийской живописи, был воспроизведен в иконописной мастерской старообрядцев братьев Г.О. и М.О. Чириковых около 1905 г. (две сходные большеформатные иконы известны нам в старообрядческих храмах). Разительно отличается от этих памятников в стиле и деталях новообрядческая икона «Иисус Христос Царь славы», воспроизведенная для народа в хромофотографической мастерской Е.И.Фесенко в 1891 г.

² Деяние московских соборов 1666 и 1667 годов. 3-е изд. М., 1905. Л. 21 об.–25 второго счета.

³ Пивоварова Н.В. Старообрядческие иконы в музеях Петербурга и Москвы: середина XIX – начало XX в. // Старообрядчество в России (XVII–XX вв.). М., 2010. Вып. 4. С. 526, 527, 529.

При атрибуции икон возможны сложные случаи.

Один из них связан с поновлениями, которые делались на иконе. Среда бытования памятника могла меняться, его могли приспособлять к иным требованиям и иным владельцам. О поновлении древних икон с двуперстием писали еще в начале XVIII в. авторы «Поморских ответов». Ярким примером служит также надгробный покров св. Анны Кашинской († 1337), исполненный в середине XVII в. На нем правая рука благоверной княгини была сложена в двуперстном крестном знамении. Именно по этой причине святая была деканонизирована в 1677 г. Однако ее местное почитание продолжалось, и кашинское церковноначалие убрало «внешнее оказательство раскола»: поверх двуперстия было нашито троеперстие. Это вмешательство в древний памятник разглядели старообрядцы, когда в 1909 г. приехали в Кашин накануне торжеств в связи с новой канонизацией святой. Они получили разрешение епархиального начальства спороть эту позднюю нашивку с новообрядческим перстосложением.

Подобный пример тенденциозного поновления мы обнаружили на выговской иконе начала XIX в. из частного собрания. В результате позднейшего вмешательства на образе Богоявления (Крещения) Господня правая рука Христа с двуперстием была записана (раскрыта при реставрации), а вместо нее была изображена рука, прижатая к груди. В ходе реставрации было принято решение сохранить этот казус – наличие трех рук.

Сложный пример представляет собой и творчество московских иконописцев, выходцев из Романово-Борисоглебска, Сапожниковых. Старообрядцы, позже перешедшие в единоверие, они пытались выработать компромиссный стиль, вводящий традиционное иконописание некоторые черты живописной манеры Оружейной палаты, а именно: использование законов перспективы в композиции, усложненность архитектурных форм и элементов ландшафта, приемы живоподобия. Если бы иконы, написанные Сапожниковыми, не находились в молитвенном обращении старообрядцев, мы бы серьезно усомнились, можно ли их отнести к старообрядческим памятникам. В храме Рождества Христова на Рогожском кладбище до сих пор сохраняется большой образ «Вход Господень в Иерусалим» (229,5 × 167 см), имеющий вкладную надпись на нижнем поле: «Написан сей святой образ по обещанию московскаго первой гилдии купца Никифора Логинова сына Старикова в 1810 году октовриа въ 4 день. Писал иконописец Михаило Сапожников»⁴. На основании стилистической близости к работам мастерской Петра и Михаила Сапожниковых можно отнести еще две иконы Рождественского храма – «Иоанн Предотеча Ангел пустыни» и «Чудо св. Георгия о змие»⁵.

Чрезвычайно сложный вопрос представляет собой атрибуция икон, созданных в знаменитых Владимирских иконописных селах.

Издавна, по крайней мере с XVIII в., занимались иконописным промыслом крестьяне владимирских сел Палех, Мстёра и Холуй; их продукция расходилась по всей России, удовлетворяя вкусам и старообрядцев, и прихожан официальной церкви. Безусловные старообрядческие традиции характерны для слободы Мстёры, значительную часть населения которой составляли старообрядцы (поморцы и спасовцы), и именно старообрядцы, как свидетельствуют документальные материалы, занимались здесь иконописным промыслом. Из этой среды происходили переселившиеся затем в Москву и основавшие собственные иконописные заведения

⁴ Юхименко Е.М. Старообрядческий центр за Рогожской заставою. 2-е изд. М., 2012. С. 223-224, 245. Кат. 11.

⁵ Там же. С. 221–222, 241. Кат. 7; С. 263, 268. Кат. 27.

М.И.Дикарев и О.С.Чириков. Менее «старообрядческими» по составу населения были Палех и Холуй.

Большинство мстёрских икон высокого качества создавались для поборников древнего благочестия; согласно сведениям XIX в., только во Мстёре практиковалось «подстаринное» письмо. По всей видимости, различием конфессионального состава населения трех знаменитых иконописных сел объясняется и различие их творческих манер; еще современники писали, что мстёрец «старается сохранять верность иконописному преданию и пишет иконы по-дониконовски», холуец – «раб фряжской живописи», а палеховец «держится середины между двумя этими пошибами»⁶.

Ярким примером «середины» палеховских мастеров могут служить две иконы «Шестоднев распространенной редакции» из собрания Григория Лепса, выполненные в первой четверти XIX в. в палехской мастерской Василия Ивановича Хохлова. Сравнительный анализ этих памятников, стилистически идентичных и чрезвычайно близких по иконографии, показал, что одни и те же иконописцы могли писать образа как для старообрядцев, так и для новообрядцев. В частности, на одной из икон значительно уменьшено число изображений двуперстия, заменены на новообрядческие символы евангелистов Марка и Иоанна, имя «Савватий» написано в послереформенном варианте.

От старообрядческой иконописи следует также отделять иконы последней четверти XIX – начала XX в., написанные мастерами, которые, вне зависимости от своей конфессиональной принадлежности, придерживались традиционной стилистики и дораскольные атрибуты, в частности, двуперстие, помещали как признак старины. Подобные памятники демонстрируют церковно-археологический подход в иконописании, отвечающий историзму общественного сознания того времени и направленный на возрождение отечественного искусства. Примером могут служить поясной образ Спаса Вседержителя московской мастерской Я.Е.Епанечникова, демонстрирующий стилизаторское мастерство иконописцев начала XX в.

Таким образом, насущной задачей при издании памятников и целых коллекций, на наш взгляд, следует считать выделение старообрядческих икон из общего массива поздней иконописи и объединение их в самостоятельный раздел или группу.

Дальнейшая систематизация старообрядческой иконы должна проходить на основании принадлежности памятника к тому или иному иконописному центру.

Окончательно сложившееся в начале XVIII в. разделение старообрядцев на поповцев и беспоповцев и последующее выделение ряда беспоповских согласий привели к появлению новых старообрядческих иконописных мастерских, поскольку образовавшиеся согласия, как правило, считали себя более строгими в вере и потому не могли принимать работы «чужих» изографов. Не только соблюдение подобных правил, но и необходимость благоуукрашения новых храмов зачастую требовали от крупных общин организации собственных иконописных мастерских.

Первым таким центром, выработавшим новое направление как в иконописании, так и в других областях художественного творчества, стало Выговское общежительство в Поморье. Иконы поморского письма, в особенности раннего периода, высоко ценились всеми беспоповцами и послужили образцами для

⁶ См.: Кабанов А.Е. Старообрядцы владимирских и костромских земель. Иваново, 2010. С. 153.

московских и провинциальных иконописцев, принадлежавших не только к поморскому, но и к федосеевскому и филипповскому согласиям.

Современные исследования показывают, что выговская школа, обладая несомненным стилистическим единством, допускала различие отдельных манер и приемов. Иконописцы работали как в самом общежительстве, так и в скитах, в пределах Выговского суземка; они могли являть разный уровень мастерства. К примеру, нами был выявлен круг работ (в настоящее время их насчитывается 12), относящихся к творческому наследию одной мастерской, специализировавшейся на создании житийных икон и «Образа всех российских чудотворцев»⁷. Этот круг памятников имеет свой набор излюбленных приемов и характерных деталей. Иные особенности отличают недавно обнаруженную в частном собрании несомненно выговскую икону первой половины XIX в., являющуюся списком с местного образа соборной Богоявленской часовни Выговского общежительства. Обстоятельства ее создания указаны в надписи на обороте: «Написать Богоявление болшим [п]ереводом до 40 лицъ противъ соборнаго образа, которои на братцкой улицы».

Иконописные мастерские были созданы крупнейшими старообрядческими общинами в Москве, об этом прямо свидетельствуют письменные источники, однако выявить конкретные произведения этих мастерских весьма сложно в силу целого ряда объективных причин.

Свое иконописание было необходимо московским федосеевцам, имевшим помимо многочисленных домовых моленных несколько больших храмов на Преображенском кладбище. Парадокс заключается в том, что по документам нам известны имена многих иконописцев-федосеевцев, но, какие конкретно памятники из сохранившихся до наших дней были ими созданы, пока нет никакой возможности определить. Объективные трудности заключаются в отсутствии подписных икон и стилистической близости беспоповских икон вообще. Исключение составляет лишь творческое наследие федосеевских иконописцев конца XIX – XX в. – Афанасия Трифиловича Михайлова, Тарасия Иларионовича Иларионова, Гавриила Ефимовича Фролова, Луки Арефьевича Гребнева⁸. В то же время есть целый ряд памятников, близких по своей стилистике (сухость иконописной манеры, темные, коричнево-охристые тона), которые вполне можно было бы приписать работе федосеевских иконописцев.

Иконописную мастерскую имела московская поморская община, с 1796 г. объединившаяся вокруг Монинской моленной. Силами этих мастеров был заново восстановлено все убранство соборного храма после его гибели в пожаре 1812 г. Из поморских иконописцев нам известны два мастера, чьи имена мы можем связать с определенными памятниками. Гурий Иванов в списке прихожан Монинской моленной 1830-х гг. назван «живописцем»; в Русском музее хранится его подписная икона «Иоанн Предтеча Ангел пустыни», представляющая собой творческую

⁷ См.: Юхименко Е.М. Памятники выговской иконописи первой половины XIX в. из частного собрания // Старообрядчество в России (XVII–XX вв.). М., 2013. Вып. 5. С. 312–325.

⁸ См.: Игнатова (Котрелёва) Т.В. 1) Московские иконописцы-федосеевцы конца XVIII – первой половины XX века. Материалы для словаря // Старообрядчество в России (XVII–XX вв.). М., 2013. Вып. 5. С. 355–388; 2) «Написать бысть сеи стый образъ ... в Москве в Преображенскомъ»: К вопросу об организации труда московских иконописцев-федосеевцев // Антиквариат: Предметы искусства и коллекционирования. М., 2013. № 11 (111). С. 4–28; 3) «Есть ли на кладбище живописец?»: К вопросу об организации труда московских иконописцев-федосеевцев // Старообрядчество: история, культура, современность. М., 2015. Вып. 15. С. 119–136.

переработку стиля строгановских мастеров⁹. Интересную страницу истории старообрядческой иконописи представляет наследие другого поморского иконописца – Захария Федорова Бронина (1776–1836)¹⁰. Настоящее время выявлено несколько его произведений: «Спас Эммануил» 1804 г. (Русский музей), «Богоматерь Утоли моя печали» 1820 г. (собрание Григория Лепса), «Антоний Римлянин» 1823 г. (собрание П.Д.Корина, ГТГ). Стиль З.Ф. Бронина отличается жестковатой графичностью, подчеркнута правильным рисунком, тщательностью письма, многодельностью, несмотря на небольшие размеры иконы.

Собственную иконописную мастерскую организовали и московские филипповцы, созданный ими в конце XVIII в. Братский двор в Дурном переулке в Таганке стал авторитетным центром всего согласия. Важным шагом в изучении старообрядческой иконописи стало обнаружение эталонного произведения 1838 г. и двух произведений, происходящих из названной моленной. В частном собрании хранится подписная икона «Богоматерь Одигитрия» 1838 г. На обороте этого образа сохранилась уникальная надпись, выполненная частично между шпонками, частично под нижней шпонкой: «Сия икона писана в Москве христианином филипова согласу Михаилом Захаровым в Дурном переулке в моленной на Братском дворе в лето 7347 года декабря 1 дня». В собрании Григория Лепса находятся и недавно опубликованы два произведения 30-х гг. XIX в. икона «Евангелист и апостол Иоанн Богослов в молчании» и двусторонний выносной крест «Распятие. Спас Смоленский с припадающими Сергием Радонежским и Варлаамом Хутынским»¹¹. Все три образа характеризуются единством стилистики и идентичностью приемов письма: глубокая графья, контрастные приемы в живописи ликов (моделировка выполняется параллельно положенными белильными движениями), характер рисунка-каркаса, предельно геометризованные складки одежд Спасителя и святых, красно-синий общий колорит с преобладанием красного и синего одних и тех же оттенков, сходство декоративного шрифта – орнаментальной вязи, которой выполнен текст в раскрытом Евангелии.

Помимо московских, существовало значительное число других иконописных старообрядческих центров. Иконы писали на Кеженце, на Ветке и Стародубье, в Петербурге, в подмосковных Гуслицах, в Поволжье и на Урале, в Причудье. Не все эти центры изучены в полной мере.

Благодаря работам коллекционеров и ученых теперь хорошо узнаваемы иконы Сызрани и Невьянска; им посвящены монографические альбомы, содержащие исследования памятников и их качественную публикацию¹². Составлен также подробный каталог творческого наследия причудского иконописца Гавриила Ефимовича Фролова и его учеников¹³. Теперь относительно этих трех центров возможно дальнейшее накопление материала и углубление исследования.

Другие же названные центры еще ждут полноценного изучения. Важно подчеркнуть необходимость соблюдать методологические принципы, успешно

⁹ Образы и символы старой веры: Памятники старообрядческой культуры из собрания Русского музея: Альманах Вып. 217. СПб., 2008. С. 124–125. Кат. 109 (ошибочно отнесена к Преображенскому кладбищу).

¹⁰ Юхименко Е.М., Горшкова В.В. «Иконы всё самые пречудные, письма самого тонкого»: Собрание Григория Лепса. М., 2012. С. 136–143. Кат. 36.

¹¹ Там же. С. 144–155. Кат. 37, 38.

¹² Кириков А.А. Сызранская икона. Самара, 2006; Невьянская икона. Екатеринбург, 1997; «Невьянского письма благая весть». Невьянская икона в церковных и частных собраниях. Екатеринбург, 2009.

¹³ Мануйлов Ю. Икона староверов Причудья. Гавриил Ефимович Фролов и его иконописная мастерская. Таллинн, 2013.

опробованные в других работах: отыскание эталонных образцов, каковыми служат подписные и датированные иконы, изучение прежде всего памятников, точно происходящий из данного региона, а лишь затем стилистически близких к ним памятников, широкое привлечение документального материала, выяснение биографий иконописцев и их конфессиональной принадлежности, привлечение для сравнения книжной миниатюры и орнаментики.

Изучение, публикация и экспонирование старообрядческой иконы может проводиться в разных аспектах, и это надо всячески приветствовать. Важно только понимать специфику каждого выбранного угла зрения и особенности полученных результатов.

В России освоение старообрядческой иконы продвигается благодаря совместным усилиям музейных работников, коллекционеров и самих старообрядцев.

Новые находки сулят публикации музейных и частных коллекций; к сожалению, в настоящее время приоритет безраздельно принадлежит последним. Однако, как было сказано ранее, в сборных коллекциях старообрядческие памятники в самостоятельную группу, к сожалению, не выделяются¹⁴. Попытка систематизации была предпринята нами при издании коллекции Григория Лепса, значительную часть которой составляют иконы старообрядческих мастеров и известных иконописных центров. Была предложена следующая структура каталога: первый раздел – «Наследие средневековых мастеров» – включает памятники XVI–XVII вв. и показывает истоки тех двух стилистических направлений, которые на протяжении XVIII–XIX вв. развивались уже самостоятельно, практически друг с другом не пересекаясь; второй раздел представляет иконы XVIII – начала XX в., написанные в новой стилистике (раздел так и называется – «В новой стилистике»); третий – «По канонам древнего благочестия» – объединяет иконы безусловного старообрядческого происхождения, и наконец, четвертый – «Иконописные центры и мастерские» включает памятники, созданные в иконописных центрах и мастерских, работавших на широкий рынок.

Издания частных коллекций икон, включая старообрядческие, предпринимались и за рубежами России. Благодаря публикации и выставке исследователям и широкому кругу зрителей известно собрание Гуннара Сависаара (Таллин, Эстония)¹⁵. Особого внимания заслуживает каталог коллекции икон Музея Нисиды, подготовленный проф. Ацуо Накадзава и Идзуми Миядзаки. В этом издании представлено научное описание 78 икон, оно дополнено исследовательскими материалами, связанными с иконографией и бытованием аналогичных памятников. Это прекрасный образец каталога, который учитывает различие культурных моделей разных стран и степень знакомства читателей с предметом; авторы расширяют рамки описания конкретного памятника за счет его культурологического контекста, тем самым давая заинтересованному читателю возможность составить более глубокое представление о русской иконе в целом.

¹⁴ См.: Иконы из частных собраний. Русская иконопись XIV – начала XX века. Каталог выставки. М., 2004; Святые образы: Русские иконы XV–XX вв. из частных собраний / Автор-составитель И.Тарноградский, автор статей И.Бусева-Давыдова. М., 2006; *Комашко Н.И.* Русская икона XVIII века. М., 2006; «И по плодам узнается древо»: Русская иконопись XV–XX веков из собрания Виктора Бондаренко. М., 2003; Иконопись эпохи династии Романовых. Собрание Виктора Бондаренко. М., 2008; Русские иконы в собрании М. Де Буара (Елизаветина). Каталог выставки / Авт.-сост. Н.И.Комашко, А.С.Преображенский, Э.С.Смирнова. М., 2009.

¹⁵ Русская икона из коллекции Гуннара Сависаара. Таллин, 2009. В 2011 г. в Таллине в Музее Миккеля с успехом прошла выставка «Русские иконы. Из коллекции Гуннара Сависаара». В настоящее время собиратель готовит к открытию музей, созданный на основе его личной коллекции.

Прошедшие за последние 20 лет музейные выставки были посвящены преимущественно старообрядческим центрам и их иконописным школам. Таковы первые выставки 1994 г.: «Неизвестная Россия: К 300-летию Выговского старообрядческого общежития» (Москва, Государственный исторический музей) и «Культура староверов Выга» (Петрозаводск), а также выставки Центрального музея древнерусского искусства и культуры имени Андрея Рублева «Следуя отеческим преданиям» (2005–2006), затем в серии «Художественные центры старообрядчества» – «Невьянская икона» (2006), «Икона Сызрани и Средней Волги» (2008), «Искусство Поморья XVIII–XIX веков» (2011).

Принципиально новым был выставочный проект Государственного Русского музея «Символы и образы старой веры» (2008). Памятники старообрядческой культуры, главным образом иконы, были сгруппированы по местам их бытования, установленным в результате кропотливой архивной работы. Это была масштабная, интересная выставка, сопровождавшаяся солидным каталогом, однако следует учесть, что принцип бытования далеко не всегда совпадает с местом создания образа; иконы, написанные в авторитетных центрах согласий или на Выгу в первой трети XVIII в., могли оказаться в разных местах.

Отрадно отметить, что в издательской и выставочной работе стали участвовать и сами старообрядцы. Эти проекты осуществляются не без проблем, но они объединяют вокруг себя всех неравнодушных людей – научных и музейных работников, реставраторов, старообрядцев; результаты подобных проектов очень важны и служат делу сохранения культурного наследия старообрядчества. Пока это направление деятельности осуществляет только Митрополия Русской Православной Старообрядческой Церкви, но будем надеяться, что и другие центры постепенно подойдут к осознанию важности такой работы.

Первый и чрезвычайно значимым проектом Митрополии РПСЦ было издание в 2005 г. юбилейного альбома «Древности и духовные святыни старообрядчества»¹⁶. Это было всего лишь четвертое подобное издание за всю историю знаменитого Рогожского центра. Выполненное специалистами ведущих столичных музеев, оно ввело в полноценный научный оборот многие ценнейшие памятники рогожского собрания.

В 2012 г. на Рогожском при поддержке Правительства Москвы была подготовлена масштабная юбилейная выставка «Отечественная война 1812 года и московское старообрядчество». Она построена по историческому принципу и на материалах только рогожского собрания и включает 120 предметов XVII – начала XX в.: иконы, облачения, книги, документы, фотографии, предметы церковного обихода. Примечательно, что выставка органично вобрала в себя и восстановленные элементы храмового убранства – 24 большие пристолпные иконы, помещенные на своих исторических местах, согласно ранее опубликованной архивной описи. Была проведена научная атрибуция этих памятников, результаты которой нашли отражение в развернутых пояснениях-этикетках.

В 2012–2013 гг. при поддержке Института проблем гражданского общества на Рогожском были начаты работы по созданию первой очереди церковно-исторического музея при Митрополии РПСЦ. Пилотный проект включал реставрацию и консервацию икон и подготовку музейной экспозиции. Эта

¹⁶ Древности и духовные святыни старообрядчества: Иконы, книги, облачения, предметы церковного убранства Архиерейской ризницы и Покровского собора при Рогожском кладбище в Москве / Под общей ред. Е.М.Юхименко. М., 2005.

экспозиция под названием «Русская икона XVI–XX вв.»¹⁷ была торжественно открыта в недавно отреставрированном Доме причта 31 октября 2014 г. Исходя из имевшихся в нашем распоряжении памятников и научно-просветительских задач самого музея, мы избрали тематический принцип построения экспозиции (перечислим ее разделы: «Сохранение древних икон. Иконы-врезки», «Сохранение древней иконографии и эстетических принципов», «Сохранение редких и создание сводных иконографий», «Собирание иконографий русских святых», «Любовь к житийной и назидательной повествовательности», «Старообрядческая иконопись»). Подробное изложение принципов экспонирования, описание и публикация экспонатов даны нами в специальном издании-путеводителе¹⁸.

Подводя итоги, следует сказать, что в настоящее время старообрядческая икона все более и более привлекает внимание специалистов, коллекционеров и самих старообрядцев. Все они осознают ее непреходящую культурную ценность и особое значение для сохранения традиций древнерусского искусства. Все прекрасно понимают, что не только древние памятники, сохраненные поколениями старообрядцев, но и сама старообрядческая икона нуждается в дальнейшем изучении, публикации и экспонировании.

¹⁷ Научный руководитель Е.М.Юхименко, реставраторы Д.Е.Мальцева, Г.Ю.Юрченко, А.Е.Мальцева, М.К.Мальцева, при участии Реставрационного совета, руководимого иереем Алексеем Лопатиным.

¹⁸ Церковно-исторический музей при Митрополии Русской Православной Старообрядческой Церкви: Путеводитель. Исследования и материалы / Митрополия Русской Православной Старообрядческой Церкви / Сост. Е.М.Юхименко. М., 2015.