

УДК 27-526.6

ИКОНА, ДОСТУПНАЯ КАЖДОМУ ВЕРУЮЩЕМУ.

РУССКИЕ ФИНИФТЯНЫЕ ОБРАЗКИ

XIX – НАЧАЛА XX ВВ.

Вальчак Д.

Главной целью статьи является освещение основных этапов становления и развития в России иконописи на финифти. Финифть – характерный для России вид художественной эмали, на которой в конце XVIII столетия ростовские мастера стали писать небольшие нательные иконки. Путем анализа отдельных объектов – финифтяных образков XIX – начала XX вв. – автор определяет иконографические и стилистические особенности данных произведений. В качестве дополнительных источников приводятся также и литературные произведения.

Ключевые слова: иконопись, нательная икона, финифть, эмаль, иконография, Ростов Великий, Комитет попечительства о русской иконописи, Никодим Кондаков.

ICON ACCESSIBLE TO EVERY BELIEVER.

RUSSIAN ICONS IN FINIFT' OF THE 19TH

AND EARLY 20TH CENTURIES

Walczak D.

The article describes the main stages of the formation and development of finift icon painting in Russia. Finift is a type of artistic enamel typical for Russia which Rostov masters began painting small wearable icons on at the end of the 18th century. After analysing individual objects known as finift icons of the 19th and early 20th centuries the author defines the iconographic and stylistic features of these works. Literary works are also cited as additional sources.

Keywords: icon painting, wearable icon, finift, enamel, iconography, Rostov Veliky, Committee of Care on Russian icon painting, Nikodim Kondakov.

«Сказывал один торговый гость, что после цареградской финифти во всем мире на первое место выходит русская», – читаем в детском историческом романе советской писательницы Самуэллы Фингарет «Дёмка – камнерез владимирский» [13, с. 39]. Действительно, финифть – искусство художественной эмали, пришедшее из Византии, уже в раннем средневековье получило на Руси очень широкое распространение. Русское название «финифть» или «химипеть» происходит от греческого слова «*χυμειτόν*» – «смешиваю» [14].

Первое письменное упоминание о русской финифти встречаем еще в Ипатьевской летописи под 1117 г. Согласно летописному преданию, князь Андрей Боголюбский именно тогда основал церковь и украсил ее «иконами многоценными... золотом и финифтом» [8, с. 7]. Это и неудивительно, поскольку первое время финифтью, считавшейся дорогим и очень благородным материалом, украшались, прежде всего, кресты, раки, оклады икон, церковная утварь и другие ценные предметы. Эмаль была тогда одноцветной, а орнаменты делались в сложной и дорогой технике – т.н. перегородчатой эмали, где эмаль вливалась в металлические перегородки, составляющие орнамент, и так обжигалась.

Идея писать иконы непосредственно на финифти появилась относительно поздно, только в конце XVII в., сразу после того, как это стало возможным с технической точки зрения. В 1632 г. французский ювелир Жан Тутен изобрел особые прозрачные огнеупорные краски, спомощью которых можно было выполнять миниатюрные изображения на финифти [8, с. 9]. Именно благодаря Тутену во всей Европе получило распространение, восходящее к французскому «*émail*», слово «эмаль». Изобретение Тутена, особо прижившееся в г. Лимонже, уже во второй половине XVII столетия активно использовали мастера-ремесленники из Москвы, Солвычегодска, Великого Устюга и Ростова, писавшие на финифти растительные орнаменты и портреты. На рубеже XVIII и XIX вв. в Ростове Великом начинается массовое изготовление финифтяных иконок в металлических рамках. Позднее, в XVIII – XIX вв., финифтяные

мастерские появились также в Москве и Санкт-Петербурге, хотя и не в таком количестве, как в Ростове. Именно ростовские мастерские обеспечивали всю Российскую империю эмалевыми иконками.

Главной целью статьи является анализ отдельных произведений и письменных источников (в том числе и художественной литературы), чтобы показать главные этапы становления в России иконного дела на финифти. Также целью статьи является восстановление набора иконографических тем, использовавшихся на русских финифтяных иконках XIX – начала XX вв. и, вместе с тем, отражение их стилистических особенностей.

Нужно заметить, что Ростов Великий славился финифтяным делом уже в XVIII в. Сохранились сведения о том, что в XVIII столетии при Ростовском архиерейском дворе существовала отдельная мастерская финифти. По некоторым источникам, ее основателем был митрополит Арсений (Моцеевич) [3, с. 111]. В городе были также отдельные ремесленники, работавшие по заказам монастырей и церквей. В первое время они создавали главным образом миниатюры, украшавшие предметы церковного обихода и одежды священников, нередко инспирированные иллюстрированной Библией Пискатора [11, с. 199]. Финифтяные иконки появились позднее, уже ближе к концу XVIII в.

Иконы из финифти хорошо укладываются в существующую на Руси многовековую православную традицию нательных образков, носимых верующими на шее обычно под одеждой, поближе к сердцу. Их главной целью было постоянно напоминать человеку о вере и оберегать его на протяжении всей жизни. Поэтому права М.М. Федорова, считавшая, что финифтяные образки нужно рассматривать не как декоративно-прикладное искусство, а как икону малых форм [12, с. 306]. Чаще всего это были именные образки с изображением святого покровителя владельца, или покровителя его профессии, а также различные богородичные изображения, выгравированные в металле – меди или серебре. Металлические иконки могли находиться на том же шнурке или цепочке, что и нательный крестик и/или ладанка. Иногда эти

металлические иконки украшались поверху финифтью. Изобретение огнеупорных красок позволило частично заменить металлические образки финифтяными, писанными непосредственно на белой эмали. Белый, как будто просвеченный изнутри цвет финифти, идеально подходил для того, чтобы изобразить на нем синее небо и облака и очень способствовал реалистическому изображению небес.

В XIX в. финифтяные образки обычно писались на слое эмали, прикрепленном на тонком металлическом листе – пластине, которая на задней своей стороне покрывалась еще одним слоем контрэмали – эмали, которая должна была охранять хрупкое изделие от всех механических повреждений [16, s. 14]. На эмаль наносился рисунок огнеупорными красками, а затем вся иконка обжигалась в очень высокой температуре (700-750 градусов по Цельсию). Готовую финифтяную иконку помещали в металлическую (чаще всего медную) рамку – своеобразный миниатюрный оклад, которую можно было повесить на шее на шнурке или на тонкой металлической цепочке [16, s. 15]. Иконки были, как правило, квадратными или овальными, а их высота составляла всего 2-3 сантиметра. Рамки часто украшались бордюром, а для ростовских изделий характерна форма, напоминающая картуш герба, с четырьмя головками крылатых ангелов в углах. Если рамка была слишком большой для иконки, тогда пустое пространство заполнялось глиной или гипсом [16, s. 14].

Что касается набора иконографических тем для финифтяных иконок, то очень большой популярностью пользовались всевозможные богородичные изображения. Это неудивительно, поскольку в XIX в. сильно развивалась иконография Богородицы, и кроме списков из популярных богородичных икон (Владимирская, Казанская, Федоровская и др.), появилась также и иконография, инспирированная акафистом в честь Богоматери и другими песнопениями. Исследователи считают, что в XIX столетии в России насчитывалось несколько десятков богородичных сюжетов [15, s. 149]. Многие из них появляются также и на финифтяных образках. Например, образы Богородицы Владимирской,

Черниговской, Толгской, Феодоровской, Коневской, Боголюбской, «Нечаянная Радость», «Всех скорбящих радость», «Знамение».

Как это ни странно, изображения Христа были распространены гораздо меньше, чем богородичные представления. Среди христологических сюжетов относительной популярностью пользовался только Спас Нерукотворный – изображение лица Христа на белом убрусе. Встречались и отдельные иконки с представлением Распятия, которые, возможно, для некоторых заменяли нательный крестик.

Среди святых, изображаемых на иконках, самыми популярными были Николай Чудотворец, Иоанн Предтеча, апостол Петр и Сергей Радонежский. Можно предполагать, что их популярность связана, прежде всего, с тем, что самыми распространенными в России мужскими именами были именно имена этих святых. Святитель Николай Чудотворец выступает вдобавок покровителем купцов и путешественников, а преподобный Сергей – всех учащихся людей. Кажется правдоподобным, что большая популярность икон святого Пантелеймона связана, скорее всего, с тем, что он – небесный покровитель врачей и помощник в утолении болезней, так как это имя не принадлежало к числу самих распространенных. Аналогично и с иконками святой Варвары, которая хранила верующих от внезапной смерти. Очень интересной является популярность иконок аскета XV в. святого Нила Сорского [16, s. 38, 62, 68]. Возможно, это было связано с тем фактом, что этот святой, в отличие от своего соперника, преподобного Иосифа Волоцкого, считается «нестяжателем» и своеобразным символом «чистого Христианства». Следует добавить, что после официального причисления к лику святых в 1903 г. преподобного Серафима Саровского появилось очень много финифтяных иконок с изображением этого святого [16, s. 45-46].

Также следует отметить иконки с изображением «парных» святых – святых Зосимы и Савватия Соловецких, преподобных Антония и Феодосия Печерских, а также издавна почитаемых на Руси девяти мучеников Кизических.

Немного менее популярны, чем изображения Богоматери или святых, вероятно, из-за небольших размеров финифтяных изделий, повествовательные, исторические сюжеты. Тем не менее, на образках с финифти встречались изображения сюжетов Воскресения Христова, двенадцатых праздников (чаще всего Успения Богородицы и Преображения Господня), чудес избранных святых, особенно святителя Николая Чудотворца и преподобного Сергия Радонежского.

Так как в финифтяной иконописи отражались главные тенденции тогдашней иконописи, на образках также начинают появляться и сюжеты западноевропейского, католического происхождения, например, коронация Богоматери [8, с. 45, илл. 35], Христос – Добрый Пастырь [8, с. 51, илл. 45], Воскресенье Господне с Христом, выходящим из открытой могилы [8, с. 90, илл. 113]. Встречаются также и списки с картин особо любимого в России итальянского художника эпохи кваттроченто, Рафаэля Санти, в особенности его «Мадонны в кресле» [16, с. 34], а многие святые-мученицы (Варвара, Екатерина, Александра) на финифтяных иконках изображаются в западной традиции, с распущенными волосами и без головного убора. Приходится согласиться с М.М. Федоровой, что, скорее всего, мастера-финифтянщики копировали разные живописные, иконописные и графические изображения, которые впоследствии получали оригинальную трактовку в финифти, обладающей собственными композиционными колористическими решениями [11, с. 201].

Что касается стилистики, ростовские, московские и петербургские иконки рубежа XVIII и XIX вв. отличались очень яркими, контрастными тонами. Необходимо добавить, что их колористика в большей мере обуславливается также и техническими особенностями огнеупорных красок, которые делают почти совсем невозможным получить темные, приглушенные тона. В отличие от иконописи на деревянных досках, где самыми распространенными цветами были коричневый, темно-красный, темно-зеленый и желтый, здесь преобладали розовый, фиолетовый, ярко-синий и ярко-зеленый.

Из-за сильно отличавшейся техники нельзя было сделать и традиционную размалевку путем нанесения 7-12 тонких слоев краски. На финифти светотеневая моделировка ликов и одеяний совершается, скорее всего, с помощью линии и бликов. Хотя некоторым мастерам с помощью наложения на эмаль большого количества очень тонких линий разного оттенка удавалось получить результаты, очень похожие на иконопись на доске, однако таких высокохудожественных иконок были лишь единицы, они были дорогими и делались на заказ.

Упоминания о финифтяных иконках встречаются также в русской художественной литературе. Скорее всего, именно из финифти была иконка князя Андрея Болконского в романе Л.Н. Толстого «Война и мир», поскольку, как пишет автор, это был «овальный старинный образок Спасителя с чёрным ликом, в серебряной ризе, на серебряной цепочке мелкой работы» [10, с. 137]. А именно образки из финифти заключали в металлические рамки-ризы. В другом месте писатель упоминает, что иконка хранилась в аристократической семье Болконских уже несколько поколений, так что ее изготовление приходится, скорее всего, на первую половину XVIII столетия.

Художественная литература явно свидетельствует о том, что во второй половине XIX в. финифтяные иконки носили уже не только представители знати, но и мещанства, о чем свидетельствует не только большое количество сохранных до наших дней объектов, но и художественная литература. Так, убитая Раскольниковым в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» старуха-процентщица Алена Ивановна, кроме крестика, носила на шее также образок из финифти:

«Вдруг он (Раскольников – *Д.В.*) заметил на ее шее снурок, дернул его, но снурок был крепок и не срывался; к тому же намок в крови. Он попробовал было вытащить так, из-за пазухи, но что-то мешало, застряло. В нетерпении он взмахнул было опять топором, чтобы рубнуть по снурку тут же, по телу, сверху, но не посмел, и с трудом, испачкав руки и топор, после двухминутной возни, разрезал снурок, не касаясь топором тела, и снял; он не ошибся –

кошелек. На шнурке были два креста, кипарисный и медный, и, кроме того, финифтяный образок» [4, с. 64].

К сожалению, в романе Достоевского не указана никакая информация об иконографии образка (не знаем даже, была ли это богородичная или именная иконка), но хотя бы указано, что Алена Ивановна носила его под верхней одеждой, поближе к сердцу, на одном шнурке с нательным крестом. Можно с большой долей вероятности предположить, что таким и был обычный способ ношения финифтяных образков.

В XIX столетии спрос на ростовские финифтяные иконки действительно становится таким огромным, что нужно было ускорить процесс изготовления, что отразилось на художественном качестве изделий. В 1860-1870 гг. в Ростове производилось около 2 миллионов иконок в год, а так, как финифтяных мастерских было всего около 160, то ремесленники-рекордсмены производили по 600 иконок в день [16, с. 14]. Цитируя искусствоведа О.Ю. Тарасова, XIX век в русской иконописи можно назвать «временем количества», которое иногда работало в ущерб качеству [9, с. 19]. Изделия из финифти идеально вписывались в эту тенденцию. Вне всякого сомнения, финифтяные иконки были очень популярны и доступны для представителей всех социальных слоев.

Неконтролируемое расширение производства икон в Ростове и в других центрах вызвало беспокойство основанного Николаем II в 1901 г. Комитета попечительства о русской иконописи. Управляющий делами Комитета, академик Н.П. Кондаков уже в 1902 г. предлагал попробовать создать набор иконографических сюжетов для финифтяных икон, и чтобы в Лицевом иконописном подлиннике, созданном по инициативе данного учреждения, появились «образцы для небольших иконок, так финифтяных, как и металлических» [5, с. 54]. Однако здесь стоит заметить, что Комитет, открывавший иконописные школы в иконных селах Палехе, Мстере, Холуе и Борисовке [1], никогда не предпринимал попыток создать в Ростове или в его окрестностях собственную школу иконописи на финифти. Очень похоже, что, несмотря на огромные масштабы производства финифтяных образков в России,

члены Комитета все-таки рассматривали финифтяное дело скорее как некий вид декоративного искусства, а не как «серьезный» вид иконописи. Технике финифти, правда, короткое время дополнительно обучали учеников в школах Комитета, а в его иконной лавке в Санкт-Петербурге продавались финифтяные иконки [6, с. 44-45], но первая школа финифти была открыта в Ростове только в 1911 г. и к Комитету попечительства о русской иконописи никакого отношения она не имела.

Двухлетняя школа-мастерская, в которой преподаватели из Санкт-Петербурга и Москвы обучали ростовских ремесленников, была основана по инициативе профессора А.М. Соколова. В этой школе обучали не только иконописи, но и портретной живописи и пейзажу, в том числе, для создания финифтяных украшений [7, с. 50]. До этого почти 20 лет в городе существовала «резная школа», где финифть, как «прикладное искусство» была одним из многочисленных предметов обучения [7, с. 44]. Некоторые исследователи предполагают, что ростовская финифтяная школа после революции 1917 г. не была распущена, а перешла в ведение новообразованной артели финифтянщиков и продолжала свое существование уже под другим руководством. Если так действительно было, то нельзя не обратить внимания на прямое сходство с учебной иконописной мастерской Комитета попечительства о русской иконописи в Палехе, которая после революции возобновила деятельность на кооперативных началах, правда, занимаясь уже не иконописью, а производством сувениров [2]. В Ростове все выглядело очень похоже, там тоже в советский период большую часть ремесленной продукции составляли украшения и сувениры.

В 1990-е гг. история замкнула круг: после распада СССР в ассортименте ростовских мастерских опять появились иконки, которые в настоящее время активно распространяются по всей России посредством церковных лавок.

Список литературы:

1. Вальчак Д. Как воспитать «просвещенных» иконописцев? Учебные иконописные мастерские Комитета попечительства о русской иконописи (1901-1918) [Электронный ресурс] // *Studia Humanitatis*. 2019. № 3. URL: <http://st-hum.ru/node/813> (дата обращения: 15.03.20201).
2. Вальчак Д., Никольский Е.В. От иконописцев до ремесленников, или как после Октябрьской революции палехские мастера превратились в производителей сувениров [Электронный ресурс] // *Studia Humanitatis*. 2020. № 1. URL: <http://st-hum.ru/node/887> (дата обращения: 15.03.20201).
3. Володина В.Р. Ростовская финифть и усольская эмаль: из истории промыслов // *Этнодиалоги*. 2019. № 1 (57). С. 110-120.
4. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание // Полное собрание сочинений в 30-ти томах. Т.6. Ленинград: Наука. 1973. 430 с.
5. Известия Высочайше учрежденного Комитета попечительства о русской иконописи. СПб.: Тип. Министерства внутренних дел, 1902. Вып. 1. 232 с.
6. Иконописный сборник. СПб.: Тип. И. Генералова, 1908. Вып. 2. 264 с.
7. Мельник Л.Ю. К истории финифтяных школ в Ростове Великом // *Сообщения Ростовского музея*. 1992. Вып. 3. С. 42-56.
8. Русская эмаль XVII – начала XX века = Russian enamels of the XVII – to the early XX century: Из собр. Музея им. Андрея Рублева: Альбом. Авт.-сост. И. Верещагина, С. Гнутова. М.: Панорама. 1994. 303 с.
9. Тарасов О.Ю. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в императорской России. М.: Прогресс-культура: Традиция, 1995. 495 с.
10. Толстой Л.Н. Война и мир / Собрание сочинений в 22 т. Т. 4. М.: Художественная литература. 1979. 404 с.
11. Федорова М.М. Иконографические источники в ростовской финифти XVIII-XIX вв. // *Ярославский педагогический вестник*. 2010. Т. 1. № 3. С. 198-201.

12. Федорова М.М. Проблемы изучения ростовской финифти XVIII-XIX вв. // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2008. № 69. С. 306-310.

13. Фингарет С.И. Демка – камнерез владимирский: Повесть. Ленинград: Детская литература, 1985. 272 с.

14. Финифть [Электронный ресурс] // Этимологический онлайн-словарь русского языка Макса Фасмера. 2021. URL: <https://bit.ly/38FaGyi> (дата обращения: 15.03.2021).

15. Kobrzeniecka-Sikorska G. Ikona, kult, polityka: rosyjskie ikony maryjne od drugiej połowy XVII w. Olsztyn: Ośrodek Badań Naukowych im. W. Kętrzyńskiego. 2000. 255 s.

16. Rejek A. Drobnica rosyjskich artystów-rzemieślników ze zbiorów Muzeum Zamek Górków w Szamotułach. Szamotuły: Muzeum Zamek Górków. 2006. 87 s.

Сведения об авторе:

Вальчак Дорота – магистр истории, магистр филологии, докторант исторического факультета Варшавского университета (Варшава, Польша); доцент Института современных гуманитарных исследований (Москва, Россия).

Data about the author:

Walczak Dorota – Master of History, Master of Philology, Doctoral Candidate of Faculty of History, University of Warsaw (Warsaw, Poland); Associated Professor of Institute of Modern Humanitarian Researches (Moscow, Russia).

E-mail: dorota.walczak1990@gmail.com.