УДК 271.2-526.62
DOI: 10.28995/2658-4158-2021-2-94-116

Картина И.И. Михайлова «Андрей Дионисьевич, князь Мышецкий» (1930-е гг.): символы религиозной живописи и идентичность русских староверов Польши

Григорий В. Поташенко

Вильнюсский университет, Вильнюс, Литва,
grigorijus.potasenko@if.vu.lt

Аннотация. Статья посвящена религиозной картине Ивана Ипатьевича Михайлова «Андрей Дионисьевич, князь Мышецкий», созданной в 1930-е гг. Цель статьи – показать эстетическую и дидактическую функцию искусства. В исследовании используются междисциплинарные подходы, способствующие более полному осмыслению (видению) картины: иконографический, иконологический и иконический методы дополняет аналитическая история культуры. Анализ позволяет заключить, что

1) эта картина обнаруживает непосредственную связь с национальной русско-старообрядческой культурой в Польше в 1930-е гг.;

2) картина, изображающая выговского вожака и сторонника безбрачия А. Денисова, непосредственным и парадоксальным (сложным) образом также служила укреплению особой идеологии брачных поморцев в Польше в 1930-е гг.;

3) михайловский «Андрей Дионисьевич» был произведением, а не просто воспроизведением (более ранней гравюры), поскольку посредством «видящего видения» (важный термин в иконике М. Имдаля) приобретал новый смысл. Герой раннего старовериия А. Денисов впервые стал особо важным, намного более «своим» религиозным деятелем для брачных поморцев Польши первой половины XX в. Иначе говоря, «видящее видение» позволяло охватить как сам предмет картины, так и художника или зрителя, который заново ее увидел (осмыслил, понял).

Ключевые слова: И. Михайлов, икона-портрет, Андрей Денисов, староверы Польши, иконика, «видящее видение»

Для цитирования: Поташенко Г.В. Картина И.И. Михайлова «Андрей Дионисьевич, князь Мышецкий» (1930-е гг.): символы религиозной живописи и идентичность русских староверов Польши // Studia Religiosa Rossica: научный журнал о религии. 2021. № 2. С. 94–116. DOI: 10.28995/2658-4158-2021-2-94-116

© Поташенко Г.В., 2021

Painting by I.I. Mikhailov "Andrei Dionisievich, prince Myshetsky" (1930s). Symbols of religious painting and the identity of Russian Old Believers in Poland

Grigoriy V. Potashenko
Vilnius University (Vilnius, Lithuania), grigorijus.potasenko@if.vu.lt

Abstract. The article is concerned with a religious painting by Ivan Ipatievich Mikhailov "Andrey Dionisevich, Prince Myshetsky", created in the 1930s. The main idea of the article is to show the aesthetic and didactic functions of art. The study employs an interdisciplinary approach that contributes to a better comprehension of the picture: the iconographic, iconological and iconic methods are complemented by the analytical history of culture. The analysis allows concluding that

1) the painting reveals a direct connection with the national Russian-Old Believers culture in Poland in the 1930s;

2) the painting depicting the Vygovsky leader and celibacy advocate A. Denisov, in a direct and paradoxical way also served to strengthen the special ideology of married Pomortsy (the most moderate trend among Old Believers – Bespopovtsy) in Poland in the 1930s;

3) Mikhailov's "Andrey Dionisevich" was an original work, and not just a reproduction (of an earlier engraving), since through the "seeing vision" (an important term in the iconology by M. Imdal) it acquired a new meaning. The hero of the early Old Belief A. Denisov for the first time became a particularly important religious figure and a fellow for the married Pomortsy of Poland in the first half of the 20th century. In other words, the "seeing vision" allowed to cover both the subject of the picture itself, and the artist or viewer who saw it anew (comprehended, understood).

Keywords: Ivan Mikhailov, icon-portrait, Andrey Denisov, Old Believers of Poland, iconology, "seeing vision"

For citation: Potashenko, G.V. (2021), "Painting by I.I. Mikhailov 'Andrei Dionisievich, prince Myshetsky' (1930s). Symbols of religious painting and the identity of Russian Old Believers in Poland", *Studia Religiosa Rossica: Russian Journal of Religion*, no. 2, pp. 94–116, DOI: 10.28995/2658-4158-2021-2-94-116

Статья посвящена работе Ивана Ипатьевича Михайлова, созданной им в 1930-е гг. (рис. 1). Мы имеем дело с религиозной картиной «Андрей Дионисьевич, князь Мышецкий», написанной одним из самых важных иконописцев в странах Балтии XX в. В последние 10–15 лет он возвращается из недолгого забвения. Само имя этого иконописца становится синонимом добротной

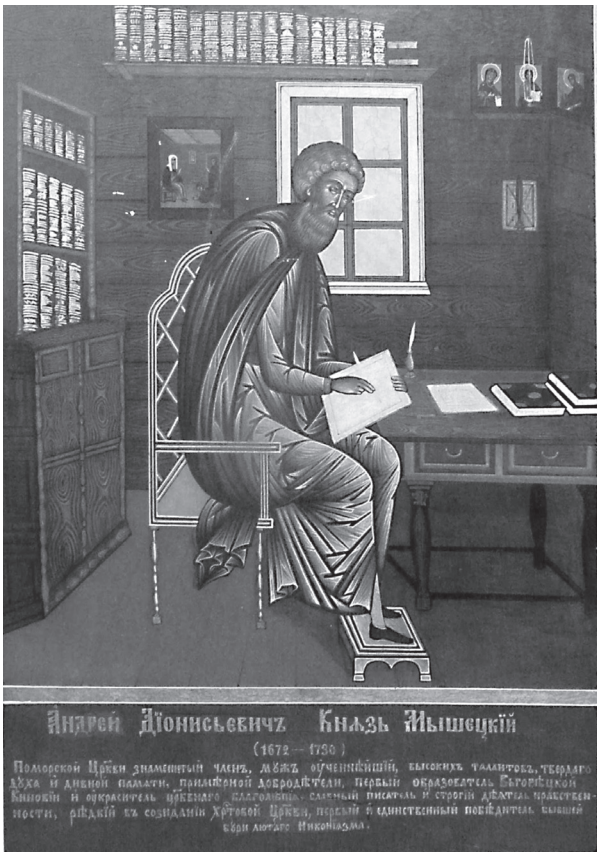

Рис. 1. И.И. Михайлов. Андрей Дионисьевич, князь Мышецкий. *Середина 1930-х гг.*

канонической иконописи XX столетия – века непростого, сурового и парадоксального для этого древнего жанра искусства в нашей, Восточной и Центральной части Европы [Паавер, Поташенко 2014; Паавер, Поташенко 2016]. Я не хочу этим сказать, что столь значительный иконописец Михайлов был также «важный» художник, поскольку обращаюсь к его религиозной картине. Он, вероятно, таким не был, да и не стремился к этому. Обращение иконописца-традиционалиста Михайлова к портретной живописи или иконе-портрету – это особый случай, требующий объяснения.

Моя цель скорее иная – показать, как художник и искусство «служат народу», то есть показать эстетическую и дидактическую функцию искусства. Хочу также обратить внимание на то, что

само общество и историческая эпоха могут повлиять на искусство в том смысле, что картина могла быть заказана кем-то или же стала образным выражением идейных потребностей художника, Церкви или старообрядческой общины. Кроме того, картина «Андрей Дионисьевич» может создавать новый смысл или смыслы в конкретной эпохе, для конкретной религиозной группы и человека.

Прежде чем перейти к анализу этой картины и проблеме культурной идентичности русских староверов Польши в 1920–1930-е гг., полезно сказать несколько слов об исследовательских методах и теориях, которые я использую в данной статье.

Одна картина и разные междисциплинарные подходы

Как мы будем изучать картину «Андрей Дионисьевич»? Используем междисциплинарный подход, то есть кроме иконографического и иконологического методов используем также иконику, художественную критику и аналитическую историю культуры.

Если иконографический метод описывает, *что* и *как* изображено, то иконологический метод выясняет *зачем*, то есть подчеркивает историческую обусловленность образно-символического содержания произведения искусства. Этот подход позволяет связать данную творческую индивидуальность и конкретное произведение искусства не только с «историей стилей», но и с более широким кругом значений, имеющим отношение к «нации, периоду, классу, религиозным и философским представлениям эпохи» [Панофский 2009]. При этом учитывается, что в некоторые эпохи истории искусства именно тема, содержание, «мир человеческих представлений» диктуют выбор той или иной формы. Это постулат первичности смысла по отношению к форме. В свою очередь, художественная критика оценивает художественное качество и выносит нравственные суждения об образности произведения искусства.

Современный немецкий философ Бернхард Вальденфельс еще раз напомнил, что загадочным является не только невидимое, но и само видимое. У Мориса Мерло-Понти об этом говорится так: «Самое сложное – это понять, что собственно мы видим» [Вальденфельс 2011, с. 63]. Вопрос в том, существует ли некоторое бессознательное видение, не знающее о том, что собственно видит, или видение является видением только в том случае, если оно превращается в некоторое осознание видения. В этой связи немецкий искусствовед Макс Имдаль, пытавшийся определить суть иконики, противопоставляя ее как иконографии, так и иконологии Э. Панофского, различал «узнающее видение» и как контраст ему «видящее видение». Синтез узнающего и видящего видения заключается

в том, что знакомое (т. е. услышанное, увиденное) как включается в смысл картины, так и превосходится посредством некоторого сложного и сгущающегося смысла картины. При этом узнающее видение подчиняется видению видящему [Имдаль 2011, с. 22; ср. Вальденфельс 2011: 66; Вайсбанд 2011, с. 431]. Это свидетельствует в пользу того, что видящее видение возможно только тогда, когда порядок видения не задается материально или формально до видения и создания образа, но возникает вместе с ними. Поэтому видящее видение вместе с узнающим видением (как физиологическим феноменом) становится более значимым – оно становится культурно обусловленным феноменом. И – что важно – видящее видение представляет собой особый способ репрезентации предмета, когда его узнавание (объективация) осуществляется в горизонте сопричастности ему, то есть охватывает как сам предмет, так и художника или зрителя. Видение в таком случае может стать продуктивным (в терминах Имдаля, «реализоваться»), а не просто репродуктивным; помимо того, может возникнуть различие между «как» и «что», которое не способен преодолеть никакой порядок. Эта особая художественная позиция М. Имдаля – «по ту сторону пресловутого спора модерна и постмодерна» или «на границе» их, а также равноудалена от «традиционной» (нововременной) эстетической парадигмы [Вайсбанд 2011, с. 421].

Сам Имдаль предпочитал называть иконику не методом или техникой, а попыткой нового видения картины, ориентированного на эстетические качества. В своем искусствоведческом интересе к конкретному произведению он стремился понять его не как воплощение того или иного типа, тенденции, закономерности или процесса, а как уникальный, самоценный и незаменимый феномен, когда «культура» остается лишь контекстом. В этом как раз и видим отличие иконики от метода аналитической истории культуры.

Итак, мы не ограничиваемся только искусствоведческими методами, а используем также подход аналитической истории культуры. В аналитической истории культуры делается попытка не описать «памятники» прошлого (это всего лишь накопление материала для нее) и не интерпретировать отдельные тексты или произведения искусства (это задача интеллектуальной истории, философии, литературоведения и искусствознания), но реконструировать изменения структур ценностей, генерировавших эти памятники, и способов применения этих структур ценностей в обществе [Kavolis 1994; Kavolis 1996; Поташенко 2003]. Культура – это то, что имеет значения, поэтому история культуры – это история этих значений, в том числе история значений, связанных с историей искусства.

Разные искусствоведческие подходы намного меньше интересует то, как меняются структуры ценностей человека и общества,

или то, как культурные ценности используются в обществе и его группах. Искусствоведение смотрит на визуальный образ как таковой, то есть «изнутри», и/или в его связи с художником, зрителем или обществом. Историк или социолог культуры видит художественное произведение иначе. Это как бы подход «извне», «со стороны». Произведения искусства являются артефактом творчества человека и культуры, а циркулируя в обществе и истории, они принимают разные значения для разных лиц, групп, государств и эпох. Поэтому символика и даже пропорции в живописных и скульптурных работах раскрываются как генераторы новых смыслов, увязываются с общими мировоззренческими позициями и конкретными обстоятельствами жизни и творчества художников.

Однако социологические объяснения искусства, как и культуры в целом, имеют свои границы. В данном случае возникает проблема редукции художественного феномена к «первичным уровням», в том числе материальным, групповым (классовым), этническим, национальным и ментальным, в то время как искусство может иметь религиозный, иррациональный или «вневременный» характер. Наглядным примером может быть иконопись как область встречи мастера и Святого духа (с точки зрения христианского экзистенциализма) или прежде всего область Святого духа (с точки зрения богословия иконы). Здесь следует отметить, что михайловский «Андрей Дионисьевич» не был собственно иконой, а скорее тяготел к иконе-портрету или прежде всего был религиозной картиной.

Еще раз об авторе картины, или почему И. Михайлов?

Первое, что может показаться нам крайне необычным, – само авторство картины «Андрей Дионисьевич, князь Мышецкий». Откуда мы знаем, что эта работа Ивана Михайлова? Ведь ни на картине, ни на ее тыльной стороне нет надписей об авторстве. Тогда как же можно установить, что эта картина Михайлова?

По авторскому стилю? Отчасти так. Но стиль – это линии, цвета и плоскости. Но ведь суть – в их сочетании и конкретном видении. Это уже требует подготовленного зрителя или исследователя. Знакомство с авторским стилем – необходимое условие, но недостаточное. Опыт показывает, что в некоторых случаях даже сами авторы, особенно много лет спустя, с трудом узнают свой (прежний?) стиль, а что говорить о многих десятилетиях или столетии, когда и автор сам уже не подскажет. Поэтому, если, конечно, не имеется прямых или косвенных фактов, помогает еще наметанный глаз и интуиция. Когда просмотришь сотни работ этого мастера, станет

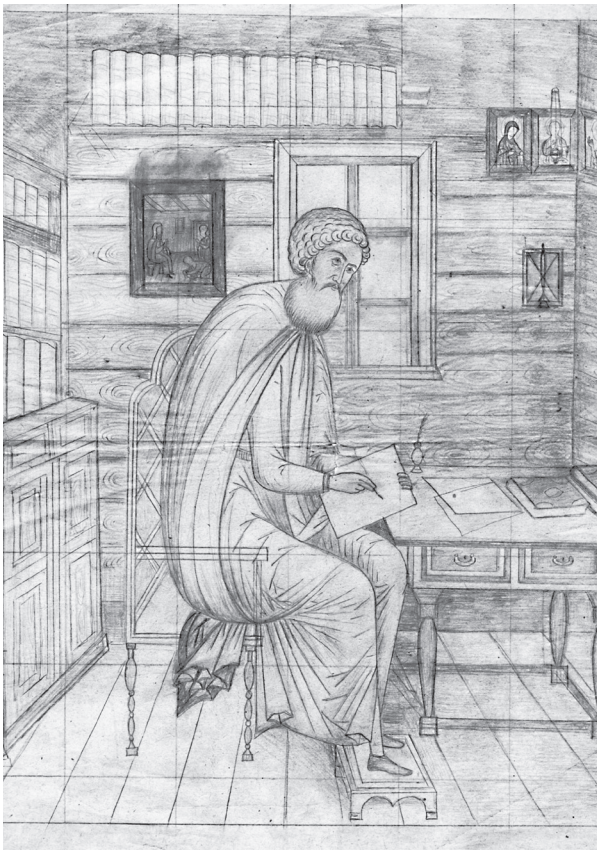

Рис. 2. И.И. Михайлов. «Андрей Дионисьевич, князь Мышецкий». Прорись. *До середины 1930-х гг.*

легче определить его стилистический язык, определенную гамму цветов и их сочетания. Поэтому можно говорить об удивительной узнаваемости работ Ивана Ипатьевича Михайлова, конечно, прежде всего его икон. Это подходит в данном случае и к картине, изображающей А. Денисова.

В моем понимании, это явно работа Ивана Михайлова: типичное для этого мастера изображение иконописного лика, тонкого удлиненного носа и пышной шапки густых волос, особая для него манера написания одежд, частей тела (доличного на иконах) и трактовка складок одежды, наконец, идентичный почерк надписи под картиной. Кроме того, на картине доминируют разные оттенки коричневого, а края картины темно-коричневого цвета, что очень

свойственно также иконам Михайлова. Даже отсутствие на картине авторской надписи, как и даты ее написания, косвенно выдает, что ее мог писать иконописец. Другие признаки это только подтверждают (например, иконописный лик, изображение складок одежд, элементы обратной перспективы и т д.).

Авторство Михайлова подтверждает в нашем случае и прорись, сделанная им когда-то (рис. 2) и сохранившаяся до наших дней в личном архиве его ученика – вильнюсского иконописца Георгия Яковлева (Прориси Яковлева). Коллекцию прорисей он унаследовал от своего учителя.

Еще раз заметим, что Иван Михайлов был прежде всего иконописцем. Поэтому в его художественном творчестве религиозная картина занимает относительно незначительное место. Нам известны лишь несколько – не менее пяти – его попыток обратиться к этому жанру религиозной живописи.

Так, кроме картины с А. Денисовым, в 1930-е гг. он написал картины «Протопоп Аввакум» и «Епископ Павел Коломенский», которые тяготеют к иконам-портретам особо чтимых церковных деятелей. В поздний период творчества он создал еще одну религиозную картину – «Явление Христа народу» («Явление Мессии»), в подражание картине русского художника Александра Иванова.

Когда и где была написана эта картина?

Если мы делаем вывод, что картина была все же написана Иваном Михайловым, то возникает новый вопрос: когда она была написана? В 2010 г. мы вместе с Н. Морозовой высказали предположение, что картина была написана между 1928 и 1939 гг., т. е. в первое десятилетие после того, как Михайлов переехал в Вильнюс [Морозова, Поташенко 2010, с. 365]. Маловероятно, чтобы она была написана в годы Второй мировой войны, в послевоенное десятилетие или еще позже.

Вопрос более точной датировки этой картины остается открытым. Однако 1930-е гг., точнее середина этого десятилетия, как время создания этой картины – вполне убедительное предположение. На это указывает и живопись картины, и биографические данные жизни И. Михайлова. Кроме того, важен культурно-исторический контекст. В 1930 г. исполнилось 200 лет со дня смерти Андрея Денисова (1674–1730), а в 1934 г. – 260 лет со дня его рождения. Поморцы Польши любили праздновать круглые даты видных деятелей старовериия или каких-то важных исторических событий. Например, в 1930 г. виленские староверы широко отпраздновали 100-летие создания своей общины, в 1932 г. отметили 20-летие со

Рис. 3. Картина «Андрей Дионисьевич, князь Мышецкий» в канцелярии Высшего старообрядческого совета в Вильнюсе. Ок. 1955 г. В первом ряду слева направо сидят наставники: Прокопий Стрелков, Федор Кузнецов, Максим Шалкин и Иосиф Никитин. *Из личного архива Г. Поташенко.*

дня смерти известного поморского деятеля и писателя Льва Пичугина (1859–1912) (Вестник 1932, с. 1–5).

В 1936 г. исполнилось 270 лет с момента наложения клятв на старые обряды Московским собором 1666–1667 гг., что иногда считается началом собственно русского староверия как нового исторического движения в итоге раскола Русской православной церкви[1]. Возросший живой интерес к истории и культуре староверия, и особенно к круглым датам, вполне мог способствовать тому, что в 1930-е гг. эти события отмечали поморцы Вильнюсской общины. Вероятно, к этим событиям Михайлов и написал ряд религиозных картин, посвященных известным деятелям раннего староверия: «Андрей Дионисьевич, князь Мышецкий», «Епископ Павел Коломенский» и «Протопоп Аввакум».

[1] Согласно официальной точке зрения Старообрядческой поморской церкви, как и других старообрядческих направлений, началом древлеправославия на Руси следует считать ее крещение в 988 г., а через это событие истоки древлеправославия восходят к временам земной жизни Христа и первых апостолов, ср. [Егоров 1991; История старообрядческой церкви 1991; Краткий очерк 1998].

Если мы знаем автора и приблизительное время написания картины, то можем с большой вероятностью установить и место ее написания. Это почти наверняка был Вильно 1930-х гг., ставший родным для Михайлова на всю оставшуюся жизнь. Еще точнее – собственный дом Михайловых в Шнипишках на улице Хотимской (ныне улица Гедрайчю), № 59, где иконописец – уже после смерти супруги – жил до 1973 г.; этот дом не сохранился.

Первоначально эта картина (вместе с иконами-портретами протопопа Аввакума и епископа Коломенского) находилась, видимо, в старообрядческой школе при местной поморской общине. Затем, уже после Второй мировой войны, судя по одной фотографии, она оказалась в канцелярии Высшего старообрядческого совета (рис. 3). В настоящее время эта картина находится в учебном помещении при Покровском храме Вильнюсской старообрядческой общины.

Символы религиозной картины

Мы знаем, что Михайлов в своей картине во многом повторяет композицию старообрядческой гравюры XVIII или XIX вв.[2] В 1886 г. издатель «Санкт-Петербургских ведомостей» и видный публицист Павел Усов, видимо, впервые привел эту гравюру (рис. 4) в своей статье «Помор-философ», опубликованную в 24-м томе «Исторического вестника»[3].

К этой иллюстрации Усов добавил такое пояснение: «С старинного портрета маслеными красками, принадлежащего А.А. Титову». Неизвестно, какой портрет (или икону?) Андрея Денисова он имел в виду[4]. В 1930-е гг. эта гравюра, изображающая А. Денисова, была известна польским (виленским) староверам[5]. В 1938 г. она

---

[2] В публицистических статьях приводятся разные даты создания этой гравюры А. Денисова: XVIII в. или вторая половина XIX в. (К 280-летию упокоения Андрея Дионисьевича 2010).

[3] *Усов П.* Помор-философ // Исторический вестник. 1886. Т. 24. С. 147.

[4] О. Тарасов приводит портрет-икону А. Денисова конца XVIII – начала XIX в. [Тарасов 1995, с. 350]. Это изображение по своей композиции не похоже на гравюру, опубликованную Усовым в 1886 г.

[5] Мы не знаем, была ли усовская гравюра известна в те годы латвийским староверам. В 1937 г. в Риге вышло первое издание книги историка и будущего федосеевского наставника И. Заволоко «История Церкви Христовой». В ней, как и в журнале «Родная старина» (в нем использован другой рисунок «Андрея Дионисовича»), не было этой репродукции гравюры А. Денисова. Однако важно отметить, что эта гравюра (лишь без надписи

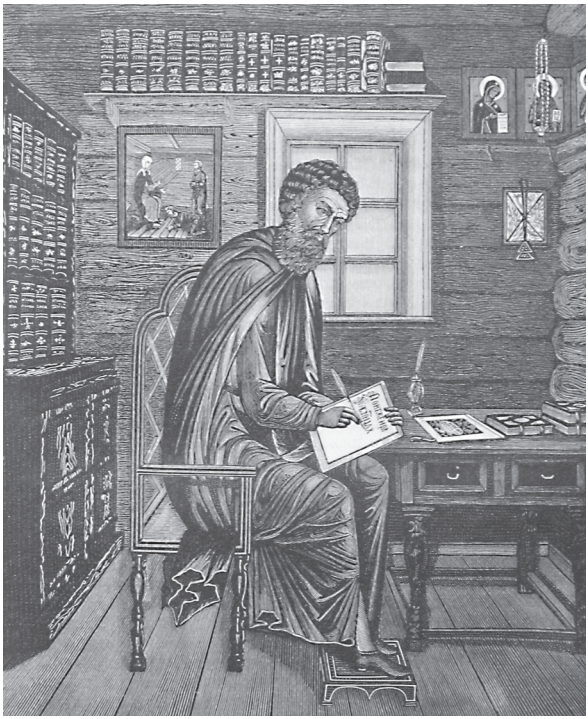

Рис. 4. Андрей Дионисьевич, князь Мышецкий.
Гравюра из «Исторического вестника». 1886 г. Т. 24. С. 147.

(с надписью из книги П. Любопытного) появилась в старообрядческом ежегоднике «Календарь Высшего Старообрядческого Совета в Польше» (Календарь 1938, с. 2). В 1930-е гг. гравюра была известна также И. Михайлову, поскольку в его коллекции была прорись, сделанная именно с этой гравюры, хотя и немного измененная (например, на михайловской картине отсутствуют надписи на листе в руках А. Денисова).

под ней), идентичная опубликованной Усовым [Усов 1886, с. 147], появилась во втором и третьем издании этой книги Заволоко в 1990 г. и затем, вероятно, в изданиях 2010-х гг., подготовленных в этот раз латвийскими брачными поморцами (см.: *Заволоко И.Н.* История Церкви Христовой. Рига, 1990. С. 149; *Он же.* История Церкви Христовой. Рига, 1991. С. 149). Теперь и поморцам Латвии, ставшим в подавляющем большинстве брачными поморцами во второй половине XX в., А. Денисов понадобился в своем визуальном образе, невзирая на то что «федосеевствующий» И. Заволоко не использовал его в прижизненном издании своей книги.

Как и на гравюре, михайловский А. Денисов изображен в иконных одеждах на фоне открытого книжного шкафа и полки, уставленной фолиантами в кожаных переплетах. Он сидит за столом в келье, в правой руке держит перо, в левой – чистый лист бумаги. Чистый лист бумаги и несколько книг лежат также на столе, здесь же стоит чернильница с пером. В красном углу расположен Деисус и лампада перед ним. На стене у окна, как писал Усов[6], висит картина, изображающая епископа Павла Коломенского, перед которым стоят протопопы Аввакум и Иван Неронов. Однако на самой михайловской картине это выяснить сложно: фигуры слишком мелкие и абстрактные.

Аллегорический образ христианского писца является важной составляющей этой религиозной картины, приближенной к иконе-портрету. Подобно иконам и окну (возможно, аналогу зеркала – другого важного атрибута барочной картины), символ книги передавал атмосферу ниспослания на поморского настоятеля и его подвижнический книжный труд особой божественной благодати. Известно, что А. Денисов был одним из главных авторов и составителей знаменитых «Поморских ответов» (1723 г.) – своего рода богословского трактата в защиту старой веры, ставшего декларацией веры всего староверия[7]. Именно поэтому он является одним из известнейших богословов и духовных писателей старовериа, прежде всего беспоповского, написавшим около 200 сочинений разных жанров.

В этой работе Михайлова важным атрибутом является библиотека настоятеля Выголексинского общежития, славившегося не только археографическими разысканиями и писательством, но и своим большим на то время книжным собранием. Изображение человека на фоне книжной полки – еще одна черта «постренессансного» западноевропейского и восточноевропейского портрета, часто проникавшего через Польшу и Литву в русскую культуру второй половины XVII–XVIII вв. [Тарасов 1995, с. 379]. В нашем случае картина напоминает о значении писательского труда в жизни знаменитого поморца А. Денисова: в этом смысле она приобретает черты биографии. Подвижническая работа А. Денисова на ниве книжного труда в сочетании с делом защиты староверия и строительством старообрядческого Иерусалима на Русском Севере нашла отражение в особом его почитании. Не раз замечено, что

---

[6] *Усов П.* Указ. соч. С. 159

[7] *Юхименко Е.М.* Денисовы // Барановский В., Поташенко Г.. Староверие Балтии и Польши: краткий исторический и биографический словарь. Vilnius, 2005. С. 135–139. См. также: [Зеньковский 1995, с. 458; Заволоко 1973].

портреты первых выголексинских настоятелей почитались как иконы, а их могилы, как свидетельствовал современник Григорий Яковлев, почитались «равноподобно святым мощам»[8]. Поэтому, как уже было сказано, эта религиозная картина тяготела к иконе-портрету. Изображение А. Денисова построено в прямой зависимости от иконы: иконописный лик, типичная для иконы пышная шапка густых волос с прядями и длинноватая полукруглая борода, традиционная иконная одежда и трактовка ее складок, элементы обратной перспективы (схематичность изображения шкафа, стола и стула с «застывшей» фигурой в центре картины-образа). Само положение фигуры А. Денисова, иконописный «лик» и одежды, занятие писательством представляют, как утверждал Усов, что-то сходное с изображением евангелистов[9].

Тем не менее Михайлов писал скорее портрет известного беспоповского настоятеля, а не святого. Картина символически отражает реальный мир, то есть келью монастыря или беспоповского общежительства, в которой происходило духовное и мирское служение христианского героя. Нетипична для икон и передача пространства картины с намеченной прямой перспективой: окно, полка и картина на стене в глубине комнаты, домашний иконостас с лампадой в дальнем углу, книжный шкаф вдоль стены. Характерно, что эта картина написана смешанной техникой (темпера и гуашь?) на достаточно гибком картоне (разумеется, без ковчега). В нижней рамке помещено название картины и даты жизни изображенного персонажа: «Андрей Дионисьевичъ Князь Мышецкий (1672–1730)». А далее выписан пространный текст из словаря Павла Любопытного или же цитата из того же источника по статье Усова[10], ярко выделяющаяся на темно-коричневом фоне:

> Поморской Церкви знаменитый членъ, мужъ оученейший, высокихъ талантовъ, твердаго духа и дивной памяти, примерной добродетели, первый образователь Выгорецкой киновии и оукраситель церковнаго благолепия. Славный писатель и строгий деятель нравственности, редкий въ созидании Христовой Церкви, первый и единственный победитель бывшей бури лютаго никониазма.

Важным было указание на то, что А. Денисов в глазах П. Любопытного, как, вероятно, и староверов Польши в 1930-е гг., был «Поморской Церкви знаменитый членъ». Этого текста нет на

[8] *Усов П.* Указ. соч. С. 146. См. также: [Юхименко 2002, с. 334–335, 354; Тарасов 1995, с. 368].

[9] *Усов П.* Указ. соч. С. 159.

[10] Там же. С. 152.

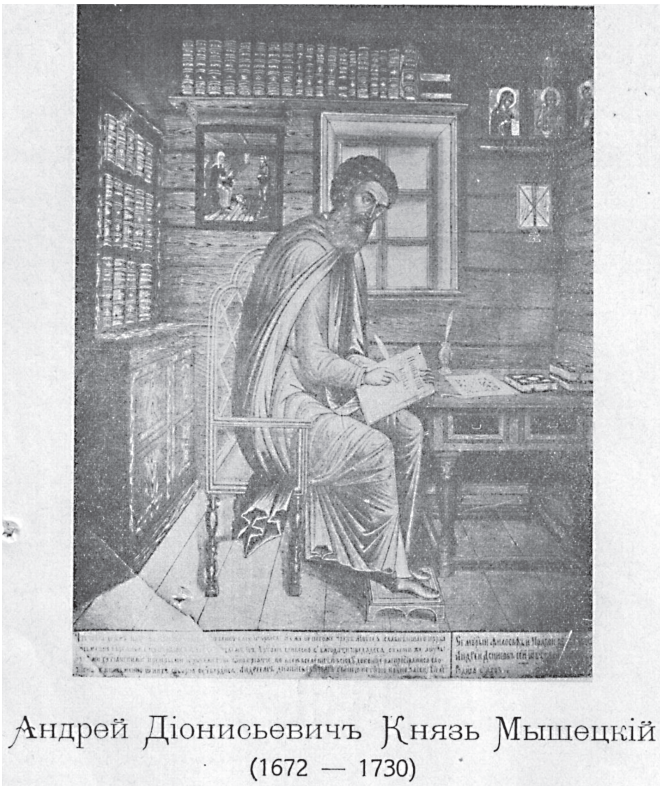

Рис. 5. А. Денисов на гравюре из «Календаря Высшего Старообрядческого Совета в Польше» на 1938 г.

самой старообрядческой гравюре А. Денисова, опубликованной Усовым в упомянутом номере «Исторического вестника». Однако надпись под гравюрой А. Денисова была в опубликованной староверами репродукции очень похожей гравюры (или той же?) в «Календаре Высшего Старообрядческого Совета в Польше» (Календарь 1938, с. 2). Намеренно присутствовавший на михайловской картине текст напоминает важный компонент синтетического барочного формообразования и восприятия образа. Это впечатление усиливает тонкая золотистая рамка, обрамляющая живопись по краям.

Усложненная структура быта на картине предполагала большую сопричастность А. Денисова сакральным и мирским событиям и вносила в религиозную картину сложное чувство сочетания

двух сфер. Совмещение прямой и обратной перспективы, религиозной картины на стене, изображающей «живоподобных» Павла Коломенского, Аввакума и Ивана Неронова (картина в картине как символ зеркала в барокко[11]), и Деисуса с лампадой, указывало на сакральную ценность земных деяний выговского наставника, оратора, прозванного «вторым Златоустом», и писателя и повышение их роли в икономии спасения. Это же совмещение на картине разных сфер как бы помещало в «естественную» среду действия реального персонажа (А. Денисова) и исторические события на Севере России в первой трети XVIII в. Так, XVIII век, век разума и «естественного» поведения, когда, возможно, и создавалась гравюра, требовал «естественности» [Тарасов 1995, с. 320]. Если на «фряжских» иконах официальной Русской православной церкви лики и пейзажи в XVIII в. стали приобретать черты естественности, то у староверов лишь в религиозной живописи (гравюре, рисунках и лубках), а не на иконах естественными могли быть интерьеры, нарисованные иногда с точностью дизайнера, или пейзажи.

В старообрядческой гравюре А. Денисова отразились и своеобразно преломились элементы книжных гравюр Ренессанса, тяга барокко к универсализму, дидактика и сопряжение различных видов искусств и символов разных художественных эпох. На этой гравюре как прототипе картины Михайлова видны также черты «постренессансной» живописи, в частности немецкой, польско-литовской и русской гравюры XVI–XVII вв. Кроме того, дискретное и рационалистическое в своей основе исследование объекта картины в «естественной» обстановке беспоповского монаха-писателя подчинялось прежде всего религиозно-просветительским и отчасти духовным задачам.

Итак, наряду с михайловскими иконами «Протопоп Аввакум» и «Епископ Павел Коломенский» религиозный портрет А. Денисова также приобретал явно дидактическую функцию. С усилением интереса к религиозному обучению среди староверов и с возрастанием возможности обучать детей поморцев в десятках государственных школ Польши в 1930-е гг. росло и осознание нравственно-дидактической роли религиозной живописи и ее значения в религиозном воспитании человека.

[11] Картина-зеркало была также символом, отражающим религиозные и мировоззренческие привязанности самого А. Денисова, высоко ценившего епископа Павла Коломенского и Аввакума, ср.: *Усов П.* Указ. соч. С. 145–160.

Смысл и значение картины «Андрей Дионисьевич» (I): подход аналитической истории культуры

Можно сказать, что мы с большой долей вероятности установили, кто, когда и где написал эту картину. Но что хотели сказать И. Михайлов и другие авторы своими изображениями А. Денисова? В поисках ответа еще раз посмотрим на гравюру и саму картину.

Как на гравюре конца XIX в. с изображением А. Денисова, так и на картине Михайлова «Андрей Дионисьевич» поморцы наверняка узнали (и узнают) выговского киновиарха Андрея Денисова. Для многих русских людей XIX в., как и вначале для уже упомянутого Усова, портрет А. Денисова был изображением некоего «почтенного старца, представленного на полотне в простой избе с необыкновенною обстановкою»[12]. Иначе говоря, незнакомый мужчина в избе с книгами. Для либеральной и демократической части русского общества в 1880-х гг. А. Денисов был уже «знаменитый основатель Поморской обители на реке Выг, составитель “Поморских ответов” на вопросы иеромонаха Неофита».

Значит, можем утверждать, что Денисов интересовал часть русского общества как воплощение идеи религиозной терпимости и социального равенства, если хотите; также поиска русских национальных корней в прошлом (русский национализм), в свете которого старообрядчество становилось хранителем *не только* и *не столько* «старых обрядов», но и «заветов старины» и подлинного русского национального духа. Так, у Сурикова образ главного персонажа картины – боярыни Морозовой – воплощал в себе уже не только яркую и трагическую героиню старообрядчества, но и более общую идею самопожертвования ради убеждений.

Для самих старообрядцев-поморцев (как небрачных, так и части брачных, например для П. Любопытного) в России XIX в. Андрей Денисов был «мудрый философ», автор знаменитых «Поморских ответов», также «правой веры член». «Почти у каждого поморца, – заметил Усов, – можно найти в доме подобное изображение, которое почитается ими как икона. Хотя поморцы пишут Андрея Денисова без венца, но имеют к нему особенное почтение, а некоторые из них почитают его даже за святого и молятся на его изображение»[13]. Следует отметить, что, по имеющимся у нас сведениям, среди старообрядцев-федосеевцев и новопоморцев в Литве и Польше в XIX в. еще не наблюдалось никакого особого почитания Андрея Денисова. Его знали книжники и читающие, но не почитали (ср.: Алфавит духовный 2014).

---

[12] *Усов П.* Указ. соч. С. 145–146.

[13] Там же.

Во многом иное значение приобретал А. Денисов в творчестве Михайлова и в самосознании староверов-поморцев Польши в 1920–1930-е гг. Мы можем утверждать, что виленского иконописца (в какой-то мере художника) и местных поморцев тогда непосредственно не затрагивали ни идеи терпимости, ни идеи равенства в собственно российском обществе, потому что они уже жили в другом государстве, в другом обществе, в другой эпохе – в независимой католической Польше первой половины XX в. По-другому они подходили также к спорам между безбрачными федосеевцами (старопоморцами) и брачными поморцами (точнее, новопоморцами) в XIX в. Для них это было ушедшим и малоактуальным прошлым, которое почти кануло в забвение.

Староверов-поморцев Польши особенно волновали два важных вопроса: сохранение национально-религиозной идентичности и утверждение поморского самосознания и практики браков в Восточной старообрядческой церкви, не имеющей трехчинной иерархии, как в тогдашней Польше называлась современная Древлеправославная поморская церковь Литвы. Известно, что национальное самосознание лучше всего сохраняет вера (живая «старая вера»), родной язык и память об общей истории группы. Это значит, что наряду с религиозностью исключительно важным для староверов Польши в условиях меньшинства был русский (и церковно-славянский) язык и своя версия истории старовериа. Выговский большак и богослов Андрей Денисов из русского Поморья впервые стал символом этих религиозно-культурных интересов и устремлений староверов Польши того времени.

Иначе говоря, Андрей Денисов – это важный символ брачного поморского староверия и символ поиска русско-старообрядческих, национально-религиозных корней в Польше, уводящих вглубь Великого княжества Литовского второй половины XVII–XVIII вв. и России XIV–XVII вв., затем XIX в. и начала XX в.

Следует заметить, что А. Денисов не стал таким символом тогда ни в Латвии, ни в Эстонии. Почему? Потому что там брачные поморцы соседствовали с безбрачными федосеевцами, а новое и сугубо конфессиональное, новопоморское прочтение Денисова почти не приживалось. Где почитания этого выговца в картинах, иконах или текстах в этих странах? Разве известный художник старовер Павел Варунин из Эстонии нарисовал Андрея Денисова, хотя в 2011 г. он же приложил руку к возведению памятника Феодосию Васильеву в Ряпина и нарисовал лубок с ним?[14] В то время

[14] В 2011 г. исполнилось 200 лет со дня смерти этого видного деятеля раннего староверия, а в Ряпина (современная Эстония) Феодосий был перезахоронен.

как у староверов-поморцев в Польше до Второй мировой войны видим визуально наглядный пример. Наверное, единичный, но важный. Это значит, что мы раскрыли значение двух похожих по иконографии изображений А. Денисова, но за ними стоят достаточно разные идеи и культурные смыслы. В случае михайловской картины мы по-прежнему видим А. Денисова, но за ней стоят уже иные идеи. Это значит, что михайловская картина «Андрей Дионисьевич» визуально похожа на эту гравюру как на некий образец. Но она уже содержит и собственную конкретную идею – в 1930-е гг. Андрей Денисов стал символом брачных поморцев Польши.

Парадоксальным образом выговец Андрей Денисов на михайловской картине превращался в того, кем он не был фактически. Он стал символом брачного (ново)поморства. Это новое визуальное восприятие художественного образа и человека в истории.

Смысл и значение картины И. Михайлова

«Андрей Дионисьевич» (II): искусствоведческое прочтение

Известно, что, когда хотят понять художественное произведение, решают три вопроса. Во-первых, определяют, что хотел сказать автор картиной. Во-вторых, как он высказал свою мысль изобразительно. Третий вопрос: что же получилось? В чем смысл и значение произведения?

Итак, какова реальная цель картины «Андрей Дионисьевич», написанной И. Михайловым в 1930-е гг. в Вильно? Простое копирование Михайловым гравюры XIX в., которое выдавало бы в ней копию, кажется совершенно бессмысленным. К тому же михайловская цветная картина не была собственно гравюрой, да еще и черно-белой. Мы знаем, что художественная традиция не чуждалась копирования, особенно великих мастеров, и что в XIX в. копирование было для многих художников и учеников способом практического приобретения профессиональных навыков. Но зачем было копировать гравюру XIX в. с А. Денисовым, которая сама по себе хороша, но все-таки не обладает художественным совершенством, как полотна Ивана Крамского или Василия Сурикова с его известной картиной «Боярыня Морозова» (1887 г.)? Тем более зачем просто оживлять гравюру, превращая ее в религиозную картину или даже в икону-портрет?

Если эта картина была создана не с целью приобретения живописных навыков, не с целью просто заменить образец (оригинал) и не с целью копирования образца XIX в., какова реальная цель создания этой картины? Почему она все же была создана? Даже

если это просьба предполагаемого заказчика – Виленской старообрядческой общины, в которой эта картина и хранится по настоящее время.

Иконический подход М. Имдаля помогает раскрыть глубинные смыслы этой картины. Когда мы смотрим на михайловский образ выговского большака Андрея Денисова, то поверх его правого плеча линия уводит нас к самим «истокам» раннего староверия середины XVII в. – изображениям Неронова и протопопа Аввакума. Если пройти взглядом по этой же линии обратно, то возникает иное видение, иное прочтение: нисходящая линия от Аввакума к А. Денисову (и к художнику, и к зрителю, то есть к староверам Польши 1930-х гг., и затем к знатокам староверия современности). В одной и той же линии соединяются два, казалось бы, несоединимых значения, а именно одновременность полноты древлеправославия и конкретность безбрачного беспоповства, а также принадлежность А. Денисова к безбрачникам и позднее восприятие его брачниками как своего «предтечи». Сценическая сложность и синтаксическая композиция сменяют друг друга как тема и горизонт. Упомянутый смысл картины реализуется в ее структуре так, что уже известное зрителю видится им по-новому. Тем самым то, что достигает «иконическое сгущения смысла», превышает возможности языка. Синтез узнающего и видящего видения заключается, таким образом, в том, что знакомое (в нашем случае это глава поморского безбрачного (выгорецкого) общежительства А. Денисов) как включается в смысл картины, так и *превосходится* посредством некоторого сложного сгущенного смысла картины (тот же А. Денисов становится «Поморской Церкви знаменитый членъ», которая уже признает браки). Язык не знает понятия, способного одновременно обозначить полноту древлеправославия и ограниченность беспоповства, обозначить принадлежность к безбрачному поморству и брачному новопоморству. Однако новое видение как бы удерживает эти несовместимые смыслы в одном – в горизонте сопричастности зрителя этой картине.

Таким образом, в первой половине XX в. Андрей Денисов в Польше возрождался (или, точнее, оставался) как важный богослов всего русского староверия, а Неронов и Аввакум – как герои или мученики раннего староверия в России. Одновременно А. Денисов *впервые* стал исключительно важным религиозным деятелем и писателем беспоповцев-поморцев в Польше (и в Литве), протопоп Аввакум – их важнейшим религиозным лидером (оставаясь также героем всех староверов – беспоповцев и поповцев), т. е. и А. Денисов, и Аввакум врастали через самосознание русских староверов в польскую (затем и литовскую) культуру первой половины XX в.

К тому же в этот раз уже А. Денисов явно оставлял в тени Феодосия Васильева, основателя федосеевского направления в беспоповском староверии и важнейшего деятеля староверов-беспоповцев на землях Великого княжества Литовского. Отсюда и новая установка (и исторический миф) на то, что, как заметил позже в своем докладе на соборе Старообрядческой поморской церкви в Вильнюсе в 1988 г. Иван Егоров, «формирование Старообрядческой Поморской Церкви беспоповцев произошло в начале XVIII в. в Выговском монастыре, во главе которого в 1702 г. стал известный в истории Старообрядчества Андрей Дионисьевич Мышецкий»[15]. Заметим, что Иван Михайлов и Иван Егоров впервые встретились в Вильно/Вильнюсе еще в 1930-е гг., а позже были близкими друзьями. Оба они стали одними из видных деятелей поморского староверия в XX в.: первый был известным иконописцем, второй – историком и долголетним председателем Высшего совета старообрядцев Старообрядческой поморской церкви Литвы.

* * *

Таким образом, картина выговского писателя кисти Михайлова обнаруживает как связь с национальной русско-старообрядческой культурой в Польше первой половины XX в., так и, возможно, скрытую, латентную связь с типами культур более ранних эпох: русской гравюрой XVI–XIX вв., впитавшей влияние «постренессансного» искусства, барокко и, возможно, Просвещения.

Эта картина также служила укреплению особой беспоповской (поморской) и национальной традиции русских староверов в Польше, а затем и в Литве, где доминировала католическая культура. Вместе с окончательным утверждением самосознания брачных поморцев в 1920–1930-е гг. у староверов-беспоповцев Польши начала более широко распространяться традиция особого почитания настоятелей Выголексинского общежития, важнейшего духовного центра беспоповцев на Севере России. Иными словами, михайловский портрет А. Денисова как раз выражал эту тенденцию. Одновременно он служил формированию поморской брачной идеологии среди беспоповцев Польши и Литвы XX в.

Наконец, михайловский «Андрей Дионисьевич» раскрывает не только непосредственную и парадоксальную (сложную) связь с конкретной русско-старообрядческой культурой в Польше в конкретное десятилетие – 1930-е гг. Эта картина становится *произве-*

[15] *Егоров И.И.* Доклад председателя ВСС в Литве Ивана Исаевича Егорова «В память юбилея 1000-летия крещения Руси» // Деяния Собора Старообрядческой Поморской Церкви Христовой 1988 г. Вильнюс, 1991. С. 49–64.

дением, а не просто *вос-произведением* (более ранней гравюры или другого прототипа образа). Она способна посредством «видящего видения» (важный термин в иконике М. Имдаля) приобрести новый смысл, охватывая как сам предмет, так и художника или зрителя. При этом сам объект (герой) картины подчиняется новой интерпретации художника и/или зрителя или, точнее, «видящее видение» как бы удерживает эти несовместимые смыслы в одном – в горизонте сопричастности зрителя этой картине. Поэтому герой раннего староверия А. Денисов, полемизировавший с другим лидером раннего беспоповства – Феодосием Васильевым, мог впервые стать особо важным, «своим» религиозным деятелем для брачных поморцев Польши в 1930-е гг. И тогда потеснил последнего, хотя истоки местного староверия были именно в федосеевской традиции Великого княжества Литовского и России XVIII в. Видение в таком случае может стать продуктивным (оно «реализовывается»), а не просто репродуктивным. Сама картина – более многослойной, более сложной в смысловом отношении, чем первообраз (гравюра). При этом они во многом похожи по иконографии главного героя.

Источники

Алфавит духовный 2014 – «Алфавит духовный» Василия Золотова: исследование и текст / Ин-т литовского языка; подгот. Н. Морозовой, Г. Поташенко; ред.-сост. Н. Морозова. Вильнюс, 2014.

Вестник 1932 – Вестник Высшего Старообрядческого Совета в Польше. 1932 . № 4.

Календарь 1938 – Календарь Высшего Старообрядческого Совета в Польше. Вильно, 1938.

К 280-летию упокоения Андрея Дионисьевича 2010 – К 280-летию упокоения Андрея Дионисьевича, первого киновиарха Выговского общежительства. URL: http://samstar.ucoz.ru/news/k_letiju_upokoenija_andreja_dionisevicha_pervogo_kinoviarkha_vygovskogo_obshhezhitelstva/2010-03-14-3337 (дата обращения 18.10.2017).

Прориси Яковлева – Прориси из коллекции Г.Г. Яковлева. Фотокопии прорисей 2012 г. Личный архив Г. Поташенко.

Литература

Вадльденфельс 2011 – *Вадльденфельс Б.* Порядки видимого, Койнония [Электронный ресурс] // Вестник ХНУ им. В.Н. Каразина. 2011. № 950. URL: http://www.intelros.ru/pdf/Konoyna/2/06.pdf (дата обращения 28.11.2017).

Вайсбанд 2011 – *Вайсбанд А.* Еще раз от переводчика, или почему Имдаль? // Имдаль М. Опыт другого видения: Статьи об искусстве X–XX вв. / Пер. с нем. А. Вайсбанд. Киев: Дух і Літера, 2011. С. 415–446.

Заволоко 1973 – *Заволоко И.Н.* Поморские ответы и их значение для старообрядчества [Электронный ресурс] // Старообрядческий церковный календарь на 1973 год. Рига, 1973. URL: https://starover-pomorec.eu/starover/plugins/content/content.php?content.54 (дата обращения 28.12.2017).

Зеньковский 1995 – *Зеньковский С.А.* Русское старообрядчество: духовные движения семнадцатого века. М., 1995. 558 с.

Имдаль 2011 – *Имдаль М.* Опыт другого видения: Статьи об искусстве X–XX вв. / Пер. с нем. А. Вайсбанд. Киев: Дух і Літера, 2011. 448 с.

Краткий очерк 1991 – История старообрядческой церкви: Краткий очерк. М., 1991. 39 с.

Морозова, Поташенко 2010 – *Морозова Н., Поташенко Г.* Старообрядческая иконопись в странах Балтии и Польше: иконописные центры и мастера // Культура староверов стран Балтии и Польши: исследования и альбом / Редкол.: Г. Поташенко (отв. ред.), Е. Коницкая, Н. Морозова. Вильнюс: Kronta, 2010. С. 115–148.

Паавер, Поташенко 2014 – *Паавер М.-Л., Поташенко Г.* Жизнь и иконопись Ивана Ипатьевича Михайлова: исследование и альбом = *Paaver Mari-Liis, Potašenko Grigorijus.* Ivano Michailovo gyvenimas ir ikonų tapyba: tyrinėjimai ir albumas. Vilnius: Lietuvių kalbos institutas, 2014. 263 с.

Паавер, Поташенко 2016 – *Паавер М.-Л., Поташенко Г.* Иконописец в XX в.: Жизнь и творчество Ивана Ипатьевича Михайлова. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2016. 310 с.

Панофский 2009 – *Панофский Э.* Этюды по иконологии: гуманистические темы в искусстве Возрождения. СПб., 2009. 429 с.

Поташенко 2003 – *Поташенко Г.* Русские староверы Польши и Литвы в 1920–1930-х гг.: (по материалам старообрядческой печати) // Балтийский архив: Русская культура в Прибалтике. Т. 7. Вильнюс, 2003. С. 60–140.

Тарасов 1995 – *Тарасов О.Ю.* Икона и благочестие: Очерки иконного дела в императорской России. М., 1995. 498 с.

Юхименко 2002 – *Юхименко Е.М.* Выговская старообрядческая пустынь: Духовная жизнь и литература. Т. 1. М., 2002. 480 с.

Kavolis 1994 – *Kavolis V.* Žmogus istorijoje. Vilnius, 1994. 565 p.

Kavolis 1996 – *Kavolis V.* Kultūros dirbtuvė. Vilnius, 1996. 255 p.

References

Imdal', M. (2011), *Opyt drugogo videniya: Statii ob iskusstve X–XX vekov* [Experience of a different vision: Articles about the art of the 10th – 20th centuries], Duh i Litera, Kiev, Ukraine.

Kavolis, V. (1994), *Žmogus istorijoje*. Vilnius, Lithuania.

Kavolis, V. (1996), *Kultūros dirbtuvė*. Vilnius, Lithuania.

Istoriya staroobryadcheskoj cerkvi. Kratkiy ocherk [History of the Old Believer Church. Short essay] (1991), Moscow, Russia.

Morozova, N. and Potashenko, G. (2010), "Old Believers Icon painting in the Baltic States and Poland. Icon painting centers and masters", in Potashenko, G. (ed.), *Kultura staroverov stran Baltii i Polshi: issledovaniya i albom* [Culture of Old Believers

in the Baltic States and Poland. Research and Album], Kronta, Vilnius, Lithuania, pp. 115–148.

Paaver, M.-L. and Potashenko G. (2014), *Zhizn i ikonopis' Ivana Ipatevicha Mihajlova: issledovanie i albom* [The life and iconography of Ivan Ipatievich Mikhailov. Research and album], Lietuvių kalbos institutas, Vilnius, Lithuania.

Paaver, M.-L. and Potashenko G. (2016), *Ikonopisec v XX veke. Zpizn i tvorchestvo Ivana Ipatevicha Mihajlova* [20th century icon painter. The life and work of Ivan Ipatievich Mikhailov], Vilniaus universiteto leidykla, Vilnius, Lithuania.

Panofskii, A. (2009), *Etyudy po ikonologii: gumanisticheskie temy v iskusstve Vozrozhdeniya* [Etudes in Iconology. Humanistic themes in the Renaissance art], Saint Petersburg, Russia.

Potashenko, G. (2003), "Russian Old Believers of Poland and Lithuania in the 1920s – 1930s. (based on the Old Believers' press)", in *Baltijskij arhiv. Russkaya kultura v Pribaltike* [Baltic archive. Russian culture in the Baltics], vol. 7, Vilnius, Lithuania, pp. 60–140.

Tarasov, O.Yu. (1995), *Ikona i blagochestie: Ocherki ikonnogo dela v imperatorskoj Rossii* [Icon and godliness: Essays on the Icon Art in Imperial Russia], Moscow, Russia.

Waldenfels, B. (2011), "Regularize of the visible, Koinonia", *Vestnik HNU im. V.N. Karazina*, vol. 950, available at: http://www.intelros.ru/pdf/Konoyna/2/06.pdf (Accessed 28 Nov. 2017).

Weisband, A. (2011), "Once again from a translator, or why Imdal?", in Imdal', M. *Opyt drugogo videniya: Stat'i ob iskusstve X–XX vekov* [Experience of a different vision: Articles about art of the 10th – 20th centuries], Duh i Litera, Kiev, Ukraine.

Yuhimenko, E.M. (2002), *Vygovskaya staroobryadcheskaya pustyn: Duhovnaya zhizn i literatura* [Vyg's Old Believers monastery. Spiritual life and literature], vol. 1, Moscow, Russia.

Zavoloko, I.N. (1973), "Pomor answers and their significance for the Old Belief", in *Staroobryadcheskij cerkovnyj kalendar' na 1973 god* [1973 Old Believers Church Calendar], Riga, Latvia.

Zenkovskii, S.A. (1995), *Russkoe staroobryadchestvo: duhovnye dvizheniya semnadcatogo veka* [Russian Old Belief. Spiritual movements of the seventeenth century], Moscow, Russia.

Информация об авторе

Григорий В. Поташенко, доктор гуманитарных наук, Вильнюсский университет, Вильнюс, Литва; Литва, LT-01513, Вильнюс, ул. Университето, д. 7; grigorijus.potasenko@if.vu.lt

Information about the author

Grigoriy V. Potashenko, Dr. of Sci. (Humanities), Vilnius University, Vilnius, Lithuania; bld. 7, Universiteto St., Vilnius, Lithuania, LT-01513; grigorijus.potasenko@if.vu.lt