





Броская декоративность «Богоматери Казанской» в сочетании с кротко-скорбным выражением лиц придает образу эмоциональную остроту, отсутствующую в сглаженных афонских оригиналах.



Гуслицкие иконы имеют более темный колорит, чем палехские и мстёрские. Тем не менее, их колористическая разработка по-своему богата и разнообразна.



Роскошные ткани, венцы-стеммы, пластинчатые панцири в живописи В.М. Васнецова органично сочетают в себе мотивы равеннских мозаик, византийских миниатюр, древнерусских икон и фресок...



В восемнадцати полотнах на тему Страстей Христовых, перед исполнением которых Н.А. Кошелев побывал в Палестине, ощущается живое чувство непосредственного восприятия событий.

ИКОНОПИСЬ И МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ЦЕРКОВНАЯ ЖИВОПИСЬ

В иконописи и монументальной церковной живописи 1880–1890-х годов продолжались процессы, происходившие в третьей четверти столетия, но наряду с ними возникли и новые тенденции. Некоторые из них довольно сильно изменили общую картину церковного искусства этого периода.

Значительно возросло число монастырских мастерских, где занимались иконописанием. Отчасти это объясняется ростом количества новых монастырей (за вторую половину XIX века только женских монастырей открылось более двухсот). Однако важнее, как представляется, было учреждение в монастырях, в том числе и в тех, которые уже имели собственные мастерские, художественных школ нового типа, с обучением, приближенным к академическому.

Ктиторм [1] художественной школы Валаамского Спасо-Преображенского монастыря, организованной для повышения качества монастырского иконописания, стал Иван Иванович Шишкин. В школе преподавали несколько художников-академистов. До ее основания послушников обучал занимавшийся в начале 1880-х годов в Академии художеств инок Алипий [2].

В 1897 году московского художника Виталия Корниловича Болдырева, «лучшего по искусству и нравственности», пригласили для обучения будущих иконописцев в Троице-Сергиеву лавру [3], хотя высоко ценимое заказчиками лаврское иконописание, принципы которого были разработаны еще в середине XIX века И.М. Мальшевым (1802–1880), могло бы продолжаться и силами лаврских мастеров.

Даже в Холуе — старом иконописном центре владимирских земель — в 1882 году открыли рисовальные классы. Созданную на их основе школу иконописания возглавил в 1892 году Н.Н. Харламов [4].

Подготовка иконописцев (по упрощенной академической программе) велась и в семинариях, и в епархиальных училищах.

Таким образом, начавшееся еще в 1840-е годы планомерное насаждение силами Церкви и государства «правильной» и «художественной» церковной живописи развивалось в конце 19-го столетия по нарастающей. Отчасти это объяснимо продолжавшейся в то время борьбой с расколом: ведь практически все традиционное иконописание было старообрядческим или, по крайней мере, имело неприемлемые для официальной Церкви особенности (обычно — сложение перстов Спасителя и святых в двуперстное знамение). Однако не менее важным, очевидно, было пресечение иконописного примитива [5]. Чем шире распространялась «академическая» церковная живопись, тем большую долю иконописной продукции составлял подражающий ей примитив и переходные к нему формы: от

икон невысокого профессионального уровня до наивного низового искусства.

Создание иконописных школ нового типа было направлено на вытеснение из церковного искусства именно такой, непрофессиональной или недостаточно профессиональной живописи. Качество церковной живописи (ее «достоинство») должно было соответствовать священному достоинству предмета — иконы, фрески, церковного интерьера. Поскольку же эталоном качества в XIX веке служило светское искусство, культивируемое в Академии художеств, политика Церкви и государства в области иконописания выглядела абсолютно закономерной.

В стилистике «академического» иконописания конца 19-го столетия стойко сохранялся поздний классицизм, отчасти окрашенный веяниями «второго барокко». Этому немало способствовал метод прямого копирования, свойственный как академизму, так и иконописанию в целом. В качестве образцов для многочисленных копий в рассматриваемый период продолжали использовать двухтомную «Библию в картинах» (1852–1860) Юлиуса Фейта Ханса Шнорра фон Каролсфельда [6] и двухтомную «Библию» (1864–1866) Поля Гюстава Доре [7], хотя в 1880-е годы эти издания уже не пользовались столь большой популярностью, как прежде, уступив место альбому с фототипиями росписей храма Христа Спасителя фирмы «Шерер, Набгольц и К°». Так как альбом вышел к освящению храма в 1883 году, росписи, создававшиеся в 1860–1870-е годы, в стилевом отношении оказались на тот момент уже достаточно устаревшими. Однако это не помешало их массовому воспроизведению в монументальной церковной живописи. Особенно часто повторяли эффектную купольную композицию «Св. Троица» академика А.Т. Маркова [8]. В церкви Воскресения Христова (1884–1894, архитекторы Л.Ф. Фонтана, Е.Л. Лебурде) при благотворительных заведениях графа Апраксина в Петербурге она была написана в куполе восковыми красками, что, очевидно, представляло попытку вернуться к древней технике энкастики.

Церковь поддерживала и даже стимулировала принятую в «академическом» иконописании копияльность из канонических соображений: надлежащие иконографические образцы гарантировали исполнение живописи «в строго православном духе». Кроме того, академическая иконопись уже нарабатывала

На с. 296–297:

Я.И. Ручкин. Спас на престоле. 1883. Дерево, темпера. ГМИР Богоматерь Казанская. 1893. Дерево, темпера. ГМИР Икона-пещаница «Положение во гроб». Конец XIX в. Частное собрание. Москва В.М. Васнецов. Св. княгиня Ольга. Эскиз росписи Владимирского собора в Киеве. 1890-е гг. Фрагмент. ГТГ Н.А. Кошелев. Шествие Христа на Голгофу. Эскиз иконы для церкви Александра Невского в Иерусалиме. Начало 1890-х гг. Фрагмент. ГРМ

[1] *Ктиторм* (греч.) — основатель, создатель; в данном случае — почетное звание.
[2] *Алипий*, инок (Алексей Константинов; 1851–1901) — иконописец, принял постриг в Валаамском монастыре в 1875 г. Закончить Академию художеств не смог по состоянию здоровья. Свидетельством несомненной одаренности художника может служить факт награждения его серебряной медалью на академической выставке 1882 г. Хотя написанная иноком Алипием Валаамская икона Божией Матери (1878) уже в 1897 г. прославилась как чудотворная, игумен все же счел необходимым преобразовать иконописную мастерскую монастыря в художественную школу академического типа. Очевидно, это было связано с исключительно важными для монастыря работами по написанию икон и росписи интерьеров главного собора (1890–1896). Об иконописании в Валаамском монастыре и биографии Алипия см.: Большакова 2002.

[3] Об этом см.: Черкашина 2000: 369–384.

[4] *Харламов Николай Николаевич* (1863–1935) – закончил Академию художеств с малой золотой медалью и званием классного художника II степени. Его деятельность в качестве иконописца оказалась столь успешной, что в 1896 г. мастер получил приглашение участвовать в конкурсе, а затем и в создании картонов для мозаик храма Воскресения Христова (Спаса на крови) в Санкт-Петербурге.

[5] Под примитивом в данном случае понимается особое явление в искусстве Нового времени – освоение типологии и форм профессиональной живописи художниками-самоучками (как правило, низкого социального статуса).

[6] *Шноф фон Карлсфельд Юлиус Фейт Ханс* (1794–1872) – немецкий художник, некоторое время входил в кружок «назореяцев», с 1827 г. – профессор исторической живописи Мюнхенской академии художеств, с 1848 г. – профессор Дрезденской академии художеств, директор Дрезденской галереи.

[7] *Доре Поль Гюстав* (1833–1883) – французский рисовальщик, иллюстратор. В 1850–1860-е годы создал циклы иллюстраций к произведениям О. Бальзака, Ф. Рабле, М. Сервантеса, Дж. Мильтона, Ж. Лафонтена и др.

[8] *Марков Алексей Тарасович* (1802–1878) – окончил Академию художеств с большой золотой медалью в 1830 г. В 1836 г. получил звание академика. Преподавал в Академии, участвовал в росписях Исаакиевского собора и других петербургских храмов. Композиция плафона купола храма Христа Спасителя исполнена по его эскизу несколькими художниками.





316

удобные общепонятные схемы, которые, несмотря на их явную условность, не противоречили смыслу и функции моленного образа. Правда, к концу XIX века в «академическом» иконописании наметились определенные сдвиги: иконописцы стали стремиться к большей точности в передаче исторической обстановки, одежд святых, этнических типов, а также к эмоционально-психологической достоверности переживаний героев Священной истории.

Подобное стремление стимулировалось активным развитием христианской археологии. С 1883 года архимандрит Антонин (Капустин) руководил раскопками на русском участке в Иерусалиме близ храма Гроба Господня. В результате раскопок был обнаружен порог Судных врат, через которые проходил Крестный путь Спасителя, и часть храма Воскресения Христова, построенного императором Константином Великим. Раскопки имели огромный общественный резонанс: ветхо- и новозаветная история стала не просто наглядной, но осязаемой, доступной в ее материальных свидетельствах. И это не могло не отразиться на характере ее воплощения в иконописи.

Ярким примером тому служит убранство церкви Св. Александра Невского в Иерусалиме, созданное в 1890-х годах художником Николаем Андреевичем Кошелевым (1840–1918) по заказу Православного Палестинского общества. Он проявил себя типичным представителем позднего академизма еще в росписи храма Христа Спасителя, за которую получил звание академика (1873 г.). Не изменил этому направлению художник и в эскизах мозаик для храма Воскресения Христова (Спаса на крови) в Петербурге (1897–1900). Однако в 18 полотнах на тему Страстей Христовых, перед исполнением которых живописец побывал в Палестине и написал ряд пейзажей и видов Святых мест, ощущается живое чувство непосредственного восприятия событий: широкое, почти эскизное письмо, эмоциональное напряжение и динамика создают впечатление сиюминутности происходящего [9].

Познания в области отечественных древностей в 1880–1890-е годы углубились не столько в результате археологических раскопок, сколько благодаря относительно новым формам освоения исторического наследия.

В 1883 году в Москве открылся для публики Императорский Российский исторический музей. В 25 залах, оформленных в исторических стилях, разместились 6000 экспонатов, которые должны были показать жизнь русского народа в совокупности ее духовной, исторической и бытовой сторон. Коллекция стремительно разрасталась и к 1909 году насчитывала уже 240 000 единиц хранения.

В конце XIX века развернулся также процесс реставрации древнерусской монументальной живописи, что способствовало ее натурному исследованию. В 1880 году А.В. Прахов приступил к расчистке фресок Кирилловской церкви в Киеве. Вскоре открыли мозаики в куполе Софии Киевской, промыли и укрепили мозаики собора киевского Михайло-Златоверхого монастыря. Были раскрыты фрески Андрея Рублева и Даниила Черного в Успенском соборе во Владимире, отреставрирована стенопись Благовещенского собора Московского Кремля.

Однако последствия знакомства с материально-бытовой культурой Древней Руси, с одной стороны, и открытия древней живописи, с другой, по сути оказались разнонаправленными в контексте художественной жизни эпохи.

Если воспроизведение старинных одежд, оружия, утвари, освоенное в рамках классицизирующего академизма, уже не представляло самостоятельной задачи для церковного искусства конца XIX века, то публикация копий и прорисей с мозаик и фресок показала: в древнерусском, как и в византийском искусстве, существовали определенные, незнакомые мастерам Нового времени, принципы обобщения и трансформации действительности. Именно в стремлении постичь

316 Алипий (Константинов). Богоматерь Валаамская. 1878. Дерево, масло. Спасо-Преображенский собор монастыря Новый Валаам, Финляндия

[9] См.: Пудова 2001: 22–27; Пудова В.А. Страстной цикл Н.А. Кошелева на Александровском подворье в Иерусалиме // Панорама Святой Земли. 2007. № 2.



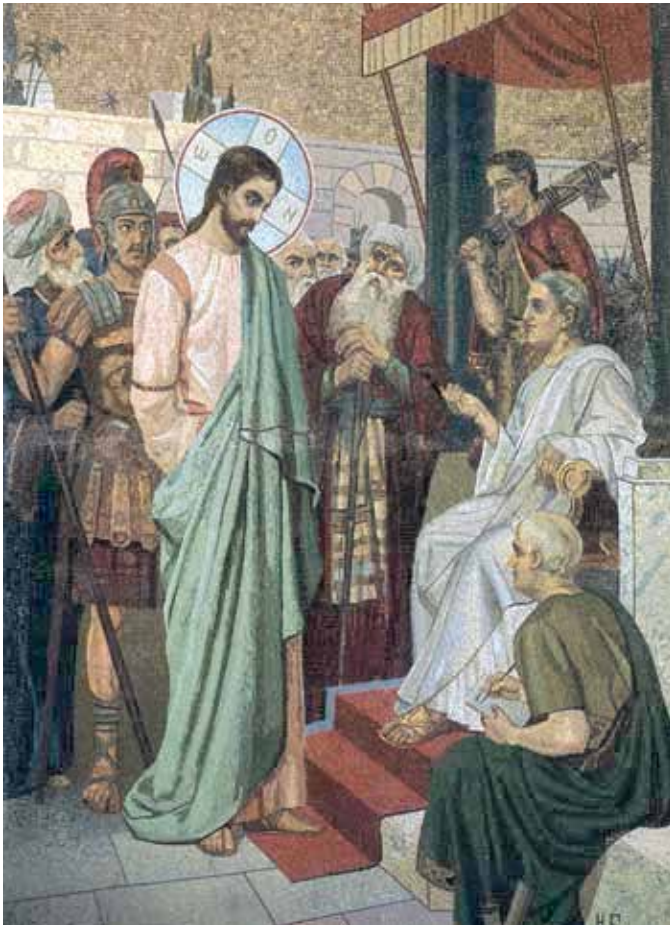
317

[10] В 1888 г. он писал из Киева В.Д. Поленову: «<...> мне нужны саккосы митрополита Московского Алексия и Петра (пожалуй, и Ионы и Филиппа), которых я пишу уже на стене, а рисунки одежд до сих пор не мог достать. <...> если существуют подлинные рисунки, то снять кальку и часть раскрасить настолько, чтобы понять цвета <...> в Патриаршей ризнице есть какие-то саккосы, приписываемые Алексию или Петру» (Васнецов 1987: 73–74). Действительно, в стенописи Владимирского собора митрополиты облачены в саккосы, явно восходящие к натуре, но «поменявшие» своих владельцев: крещатый саккос Петра изображен на митрополите Алексии, а Петр облачен в вышитый саккос митрополита Алексия и к тому же в шапочку митрополита Ионы.

эти принципы В.М. Васнецов перед росписью киевского Владимирского собора отправился в Италию осматривать византийские памятники Венеции, Равенны, Рима и Палермо. Вернувшись в Москву с «византийским настроением», Васнецов немедленно приступил к работе над эскизами для Киева.

Нельзя сказать, что В.М. Васнецов не заботился об историческом правдоподобии при изображении русских святых [10]. Но скрупулезная точность не была для художника самоцелью: реальная вещь требовалась не для натуралистического воспроизведения, а в

качестве отправной точки создания законченного художественного образа. Роскошные ткани с ликами святых, павлинами, сердцевидным или кубчатым орнаментом, венцестеммы, пластинчатые панцири, мягкие, стянутые ремнями сапожки аккумулируют в себе мотивы равеннских мозаик, византийских миниатюр, древнерусских икон и фресок, сокровищ Оружейной палаты и археологических зарисовок. Однако их сочетание не эклектично: целое всегда первенствует, детали служат для художественного, а не археологического правдоподобия.



318



319

318 Христос перед Пилатом. Мозаика юго-западного пилона храма Воскресения Христова (Спаса на крови) в Петербурге по эскизу Н.К. Бодаревского. Начало XX в.
319 Воскресение Христа. Мозаика южного киота храма Воскресения Христова (Спаса на крови) в Петербурге по эскизу М.В. Нестерова. 1901

И хотя росписи Васнецова не избежали критики, иногда слишком суровой и незаслуженной, они приобрели огромную популярность, что свидетельствует об их соответствии потребностям времени [11].

Церковная живопись В.М. Васнецова практически сразу получила широкую известность. Уже в 1894 году П.М. Третьяков приобрел у художника большинство эскизов росписи и выставил их для обозрения. В 1897 году был издан альбом фототипий по Владимирскому собору [12], который сразу же стал использоваться иконописцами в качестве образца. К наиболее ранним примерам воспроизведения васнецовских оригиналов относятся росписи основного объема церкви Иоанна Предтечи на Пресне в Москве (1897–1898) [13].

С 1894 года, почти одновременно с росписями Владимирского собора, началась работа над эскизами и картонами для мозаик петербургского храма Воскресения Христова (Спаса на крови). Всего для этой цели привлекли 17 художников (в том числе и самого В.М. Васнецова [14]), что не могло не привести к стилизовому диссонансу проекта, равно как и заметной разнице уровня профессионального исполнения [15]. Наиболее удачными оказались мозаики по оригиналам В.М. Васнецова, М.В. Нестерова,

Н.К. Бодаревского [16]. Особо ответственные композиции для куполов, алтаря и парусов центрального купола исполнял Н.Н. Харламов, который для «Христа Вседержителя» взял за образец купольную роспись В.М. Васнецова во Владимирском соборе.

Эпоха 1880–1890-х годов — период важных изменений в отношении к традиционному иконописанию и, как следствие, трансформации самого иконописания, вошедшего в сферу художественных интересов самых высших слоев русского общества. Важность подобного процесса трудно переоценить, учитывая сохранявшуюся десятилетиями настороженность властей к культуре старообрядцев — давних носителей и хранителей основ традиционной иконописи.

Жесткие запретительные меры Николая I в отношении старообрядцев привели фактически к тому, что вся традиционная иконопись XIX века была превращена в маргинальное явление. Это не могло не вызвать в старообрядческой среде естественную в кризисных условиях реакцию, проявившуюся в еще более строгом следовании «древлеправославным» образцам и всемерной архаизации облика моленного образа. Хотя тотального снижения качества иконописания

[11] См.: Гусакова 2008.

[12] См.: ССВКВ 1897.

[13] Существует предположение, что композиция «Положение во гроб» была исполнена самим В.М. Васнецовым (см.: Михайлов 1997: 97).

[14] Он исполнил картоны для двух икон иконостаса и пяти наружных мозаик. Об этом см.: Бутиков 1996: 63.

[15] Надо признать, однако, что использование мозаики на всей поверхности стен и сводов храма само по себе производит большое впечатление, а удачный выбор орнаментов (оригиналы А.А. Парланда и А.П. Рябушкина) способствует объединению ансамбля.

[16] Бодаревский Николай Корнильевич (1850–1921) — окончил Академию художеств в 1875 г., получив звание классного художника I степени. Был членом Товарищества передвижников, работал в разных жанрах. Для храма Воскресения Христова исполнил 16 эскизов к мозаикам.

не произошло, для официальной Церкви и ее приверженцев подобные иконы по-прежнему оставались внехудожественными объектами запрещенного культа.

В 1880–1890-е годы знамя борьбы с расколом поднял обер-прокурор Синода К.П. Победоносцев. Однако его деятельность вызвала активный общественный протест. В защиту старообрядцев выступил, в частности, молодой философ В.С. Соловьев. Его статьи начала 1880-х годов были проникнуты тревогой о судьбе русского народа, лишенного по вине господствующей Церкви духовного единства. К проблеме раскола было привлечено внимание просвещенных кругов русского общества [17], что в немалой степени послужило причиной появления знаменитого Указа от 3 мая 1883 года.

В предварительной редакции Указа, предложенной Государственным советом, старообрядцам разрешалось общественное богослужение и соответственно «распечатание церквей и часовен, равно открытие монастырей и скитов старообрядческих, прежде закрытых во всей России» [18], а также предоставлялся ряд важных гражданских прав. И хотя Синод исключил большинство этих узаконений из окончательного текста, даже скудные уступки старообрядцам имели важные последствия для развития иконописания 1880–1890-х годов [19].

К концу XIX века старообрядцы разительно отличались от своих предков — как правило, простых крестьян, переселившихся в города в конце XVIII — начале XIX века.

Так, в 1798 году из Рябушинской слободы под Боровском (традиционно старообрядческого региона) в Москву приехал экономический крестьянин Михаил Яковлев Денисов, ставший основателем династии Рябушинских. Его сыновья уже выросли людьми новой формации — после смерти отца реконструировали фабрику, организовали торговый дом «П. и В. Рябушинские», вышли со своими изделиями на промышленные выставки, где завоевывали серебряные и золотые медали. В 1882 году братья Рябушинские заслужили почетное звание Поставщиков императорского двора. Представители третьего поколения семьи получили хорошее образование и приобрели известность как коллекционеры и меценаты.

Примерно так же, по круто восходящей линии, развивались многие старообрядческие династии — Морозовых, Рахмановых, Боткиных, Кузнецовых. Входя в круги торгово-промышленной, а затем художественной элиты, получая признание императорского двора, старообрядцы нового поколения, естественно, отличались несколько иными предпочтениями в области иконописания и способствовали изменению отношения общества к старообрядческой иконе. Они

обеспечили возможность давно утраченного контакта традиционного иконописания и светского искусства, что открыло новые перспективы и для того, и для другого при сохранении обеими сторонами собственного художественного языка.

Во главе этого процесса оказались ведущие иконописцы Мстёры — торгово-промышленной слободы Вязниковского уезда Владимирской губернии.

По данным ревизии 1856 года старообрядцы составляли около 15 процентов населения слободы (хотя по данным местного краеведа И.А. Голышева старообрядцами была почти половина жителей Мстёры, что, очевидно, более соответствует истине) [20]. Убежденными приверженцами старой веры были И.С. Чириков [21] и М.И. Дикарёв [22], перебравшиеся еще в 1870-е годы в Москву и вскоре открывшие здесь свои иконные мастерские. Принадлежа (как и их заказчики) к «просвещенным» старообрядцам, они представляли свои иконы в качестве экспонатов на русские и зарубежные выставки, получая за них высокие награды.

В 1880-е годы творчество Чирикова и Дикарёва — возможно, в связи с предстоявшим в 1888 году празднованием 900-летия христианства на Руси — привлекло внимание двора, как образец древнего и истинно национального иконописания. Мастера получили заказ, поразительный как по объему, так и по значению. Для Введенской церкви Мраморного дворца в Петербурге требовалось написать 366 икон с единоличными изображениями святых на каждый день года (так называемая «минейная серия»).

В настоящее время известно 230 икон серии, исполнявшихся мастерами на протяжении примерно полутора десятилетий [23]. Все они построены однотипно: фигура святого, показанная в фас (прямолично), высится над пейзажным поземом с горками, травами и палатами.

Этот прием был заимствован из «строгановской» иконописи конца XVI — первой половины XVII века [24], на которую стилистически ориентировалась как «минейная серия», так и вообще значительная часть старообрядческого искусства конца 18 — начала 20-го столетия.

На первый взгляд иконы серии могут показаться чуть ли не имитацией «строгановских» образцов. Пропорции фигур и в том, и в другом случае несколько удлинены, одежды расписаны орнаментами или покрыты золотыми пробелами. В верхней части находится изображение Господа Вседержителя или Спаса Еммануила. Традиционный «строгановский» эстетизм здесь сохраняется в полной мере и доводится до самоочевидного уровня. В письме ликов использована техника отборки, когда форма лепится мелкими и

[17] Не случайно «Боярыня Морозова» В.И. Сурикова появилась именно в 1880-е годы.

[18] Цит. по: Мельников 1999: 370.

[19] В 1884 г. вышла в свет книга профессора Московской духовной академии Н.Ф. Каптерева «Патриарх Никон и его противники в деле исправления церковных обрядов», где объективно доказывалась древность (и, стало быть, истинность) старого русского богослужебного чина.

[20] См.: Голышев 1865.

[21] Чириков Иосиф (Осип Семенович (?–1903) — иконописец и реставратор из Мстёры. Уже в 1870-е годы работал в Москве, где открыл собственную мастерскую. В 1900 г. стал членом Церковно-археологического отдела при Обществе любителей духовного просвещения.

[22] Дикарёв Михаил Иванович (? — после 1917) — мстёрский иконописец, реставратор, с 1870-х годов работал в Москве, сотрудничал с И.С. Чириковым. С 1880-х годов являлся членом Общества любителей духовного просвещения, объединявшего выдающихся ученых и общественных деятелей (И.С. Аксаков, Е.В. Барсов, И.М. Бодянский, И.Д. Беляев, И.И. Срезневский и др.).

[23] Подробнее об этом см.: Басова 2001/1: 47–87.

[24] Под строгановской иконописью традиционно понимают одно из направлений в искусстве указанного периода, которое отличалось изысканностью, декоративным богатством, миниатюрностью живописи. Это направление культуры выросло при царском дворе и в иконных мастерских Строгановых.



320

тонкими, наслаивающимися друг на друга мазками. В результате создается деликатный, сглаженный, но в то же время богато пластически разработанный объем. Для достижения декоративного эффекта употребляются цветные лаки. Особым образом пробеливаются однотонные одежды: по цветной прокраске почти сплошь наносится твореное золото [25], а подстилающий цветной слой остается открытым только в тенях и в рисунке складок. Очевидно, именно мстёрцы ввели в употребление золочение разных оттенков: яркое желтое на одеждах теплых тонов, серебристое — на холодных.

Подобные иконы никто уже не назвал бы «безобразными», как оценивал суздальскую иконопись начала XIX века художник А.И. Иванов [26]. Это, несомненно, объекты эстетического любования, и не случайно

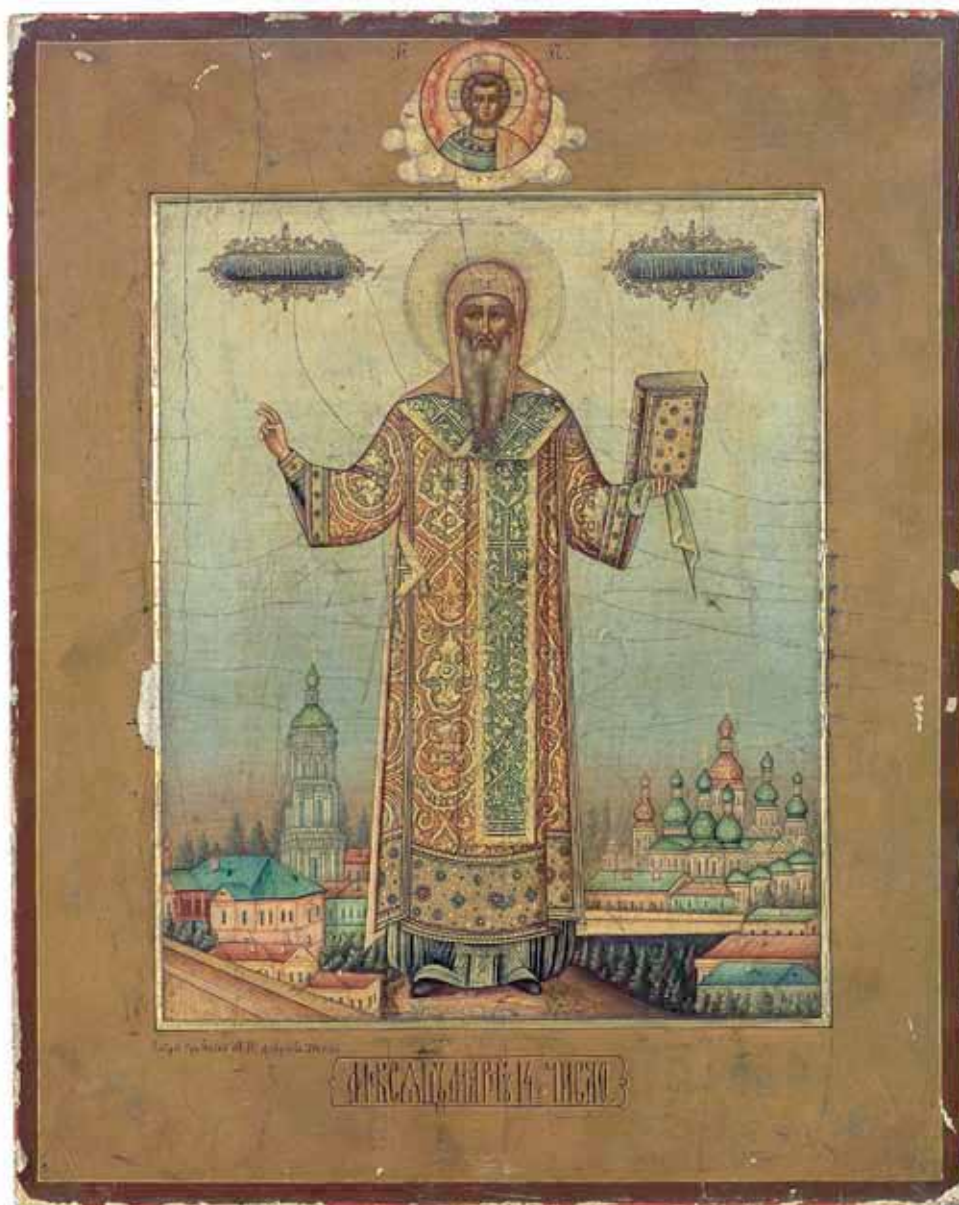
И.С. Чирикову в 1887 году поручили выполнить эскизы росписи пасхальных яиц для Императорского фарфорового завода.

Однако, как ни странно, среди «строгановских» произведений практически нет икон описанного типа. Святые там обычно предстают в трехчетвертном повороте, обращаясь в молении к Спасителю, Св. Троице или Богоматери с Младенцем, изображения которых помещены в углу средника. Пейзаж присутствует в исключительных случаях, преимущественно на больших храмовых иконах, и служит для размещения сцен жития. Ландшафты с низкой линией горизонта характерны для икон второй половины XVII–XVIII веков, где представлены преподобные с основанными ими обителями.

Таким образом, формально мстёрские иконы минейного типа эклектичны: позы

[25] *Твореное золото* — тонкие листки золота, растертые в порошок и смешанные с клеящим составом; наносилось кистью, как краска.

[26] *Иванов Андрей Иванович* (1775–1848) — воспитанник и выпускник Академии художеств (1782–1797 гг.), исторический живописец, профессор Академии (1812–1831 гг.). Отец художника Александра Андреевича Иванова. О его мнении в отношении суздальской иконописи начала XIX в. см.: МИИ 1969/6: 169–170.



321

святых заимствованы из древней иконописи, облик — из «строгановских писем», принцип построения пейзажного поэма, как и тональная растяжка голубых фонов, — из произведений второй половины XVII–XVIII веков. Тем не менее, при ближайшем рассмотрении иконы Чирикова и Дикарёва обнаруживают вполне определенную концепцию, отлившуюся в адекватную художественно-символическую форму.

Вернувшись к древней фронтальной позе святого, мстёрские иконописцы устранили или значительно ослабили чрезвычайно важную для «строгановских» мастеров тему посредничества, заступничества святого за молящегося перед Спасителем (Св. Троицей, Богородицею). Если святые на иконах конца XVI–XVII веков обращались к высшим силам, то в «минейной серии» они предстают моля-

щемся как главный объект молитвенного обращения. Это вполне соответствовало характеру старообрядческого почитания святых помощников: функции святых в Новое время дифференцировались по сравнению с древнерусским периодом, число помощников в различных нуждах и немощах сильно возросло [27]. Несмотря на небольшой размер икон «минейной серии» (около 31х28 см), фигуры выглядят исключительно монументальными: по вертикали они занимают всю высоту средника — нимбы обычно касаются верхнего поля, а ноги почти достают до нижнего. Способствует этому и объемность фигур — очень сглаженная, но тем не менее подчеркнутая падающими на позем тенями. Низкая линия горизонта, мелкие пейзажные формы и уходящая вдаль земля свидетельствуют не только о гигантских размерах, но и об

[27] См.: Бусева-Давыдова 2005: 75–93.

огромной силе заступников, которые высятся над простором, как несокрушимые башни; лазурный цвет фонов создает впечатление, что головами они упираются в небесный свод.

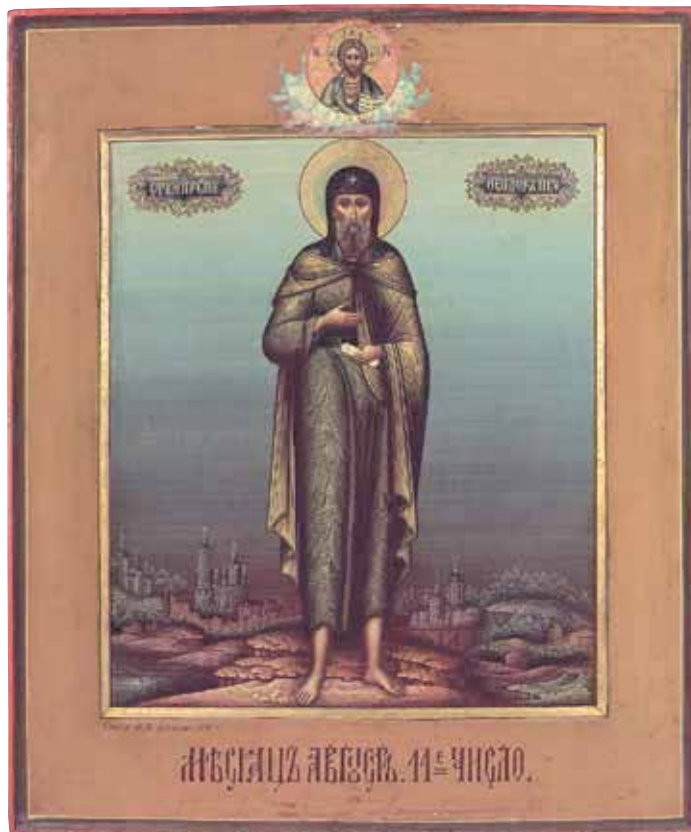
Фронтальная поза благословляющего святого архетипически несет идею покровительства и защиты, подобно иконографическим изводам Богоматери Оранты и Знамения [28]. Молящийся также смотрит на пейзаж сверху, с высоты птичьего полета: далеко внизу вздымаются горы, расстилаются реки и озера, стоят храмы и палаты [29]. Это может расцениваться как вовлечение человека в сферу сакрального — именно так должен видеть мир Спаситель, написанный на верхнем поле. Чтобы достичь такого впечатления, мстёрские иконописцы использовали элементы прямой перспективы, поставив их на службу своим задачам.

Пейзажи «минейной серии» в принципе узнаваемы: за спиной митрополита Петра раскинулся Московский Кремль, у ног преподобного Зосимы лежит Соловецкий монастырь. На иконе «Св. Феогност, митрополит Киевский» тщательно вырисована София Киевская с барочными грушевидными главами, украшенная колоннами колокольня, выписаны разноцветные домики с трубами на двускатных кровлях. Не обнаруживается ни малейшего стремления показать древний исторический вид ансамблей — св. Феодор Печерский предстает на фоне лаврской колокольни, построенной в XVIII веке. Все происходит здесь и сейчас, что, с одной стороны, роднит икону с принципами светского пейзажа, а с другой — манифестирует присутствие сакрально-потустороннего в обыденной жизни.

Вторжение потустороннего заметно в той трансформации, которую претерпели элементы ландшафта. Земля у Дикарёва слоится лещадками условных иконных гор с белильными закраинами-кремешками, а у Чирикова наползает фестончатыми языками, похожими на лаву, и меняет цвет от оранжево-охристого до оливково-зеленого и голубого [30]. Зеленые, голубые, сиреневые, фантастически-райские деревья у Дикарёва тронуты по контуру белилами и прописаны золотом, словно растворяясь в пространстве и свете; у Чирикова, наоборот, встречаются ели — «пишшинская» примета русского пейзажа. Чаще всего иконописцы придавали своим ландшафтам сказочно-фольклорный характер, но иногда вплотную подходили к «пейзажу настроения» — как И.С. Чириков в иконе «Св. Макарий Калязинский» с золотыми росчерками лучей садящегося солнца, отдаленной рощицей и убогими постройками маленькой обители.

«Минейная серия» оказала огромное влияние на элитарную иконопись конца XIX — начала XX века, предназначенную для высших и наиболее состоятельных слоев общества.

Подобные иконы, художественные принципы которых сопрягались с ведущими направлениями светской живописи, стали своего рода «параллельным искусством», по-своему претворявшим и воплощавшим предчувствия и смутные ощущения «конца времен».



322

Уже к середине XIX века заметное место в мстёрской иконописи занимают «старинные» иконы — образа, которые исполняли для заказчиков-старообрядцев, в особенности коллекционеров, как копии или реплики древних памятников. Эта линия иконописания с успехом продолжалась и в конце столетия, но с некоторыми коррективами.

С одной стороны, признанная стилистика влияла даже на заведомо копийные произведения. Так, в 1885 году И.Е. Мумриков [31] исполнил копию-список с иконы «Богоматерь Одигитрия с ростовскими святителями» из Никольского единоверческого монастыря.

Мастер достаточно точно воспроизвел оригинал XVI века и в целом, и в деталях (волнистое облако под ногами Богоматери, стилизованные лилии-крины на оторочке мафория, орнаменты одежд святителей), но пересказал образец чисто мстёрским живописным языком. Тонкость личного письма, редкая даже для Мстёры декоративность, чистота и нежность колорита, богатство орнаментации не уступают уровню «минейной серии» и показывают, что ее особенности отнюдь не были индивидуальными чертами творчества И.С. Чирикова и М.И. Дикарёва.

322 М.И. Дикарёв. Св. Феодор Печерский. Икона из Мраморного дворца в Петербурге. 1897. Дерево, темпера. ГМИР.
323 И.С. Чириков. Св. Макарий Калязинский. Икона из Мраморного дворца в Петербурге. Дерево, темпера. ГМИР.

[28] Небезынтересно, что похожего эффекта добился В.М. Васнецов в «Богатырях» (1881–1898), развернув своих героев к зрителю почти фронтально. Картина была задумана и завершена параллельно с «минейной серией».

[29] В принципе такой прием, при всей разнице в средствах изображения, созвучен одной из самых знаменитых картин И.И. Левитана — «Над вечным покоем» (1894).

[30] Это наблюдение принадлежит О.А. Коробко, которой приносим искреннюю благодарность за возможность ознакомиться с этой и другими иконами из собрания ГМИР.

[31] Мумриков Иосиф Егорович (?–?) — представитель известного семейства мстёрских иконописцев-старообрядцев. Иван Егорович Мумриков (очевидно, брат Иосифа Егоровича) владел во Мстёре крупной иконописной мастерской, которая считалась одной из самых разнообразных по стилистике производимых икон.



323



324

324 И.Е. Мумриков. Богоматерь Одигитрия с ростовскими святыми. 1885. Дерево, темпера. Частное собрание. Москва

325 В.П. Гурьянов. Богоматерь Иверская. 1898. Дерево, темпера. Частное собрание. Москва

326 И.Д. Краузов. Ангел хранитель с преп. Ксенией и мч. Агафией. 1889. Дерево, темпера. Собрание Г.В. Лепса. Москва



325



326

С другой стороны, знания в области древней иконописи к концу XIX века заметно углубились благодаря развитию частного собирательства и потребности в расчистке и реставрации старых икон. Поскольку именно мстёрцы и их сотоварищи-палешане специализировались на реставрационных работах, через руки мастеров проходило значительное число древних памятников, позволяя детально знакомиться с особенностями разных иконописных школ Древней Руси. Кроме того, в культуре этого времени к копии предъявлялись достаточно жесткие требования: она мыслилась практически идентичной оригиналу. Возможно, это объяснялось бурным развитием искусства фотографии, воспроизводившей объекты один в один [32].

В иконе «Богоматерь Владимирская» И.Е. Мумрикова, написанной, возможно, по заказу выдающегося ученого и знатока иконописи Н.П. Кондакова, угадывается оригинал

XV–XVI веков: иконописец повторил не только орнаменты соответствующего времени, но и физиогномические типы — в частности, характерные носы с овальными, словно расплюснутыми кончиками [33].

Еще более «археологичны» копии-списки с иконы «Богоматерь Иверская», выполненные одним из наиболее известных московских иконописцев мстёрского происхождения Василием Павловичем Гурьяновым (1867–1920). Глухой колорит в данном случае обусловлен состоянием древнего оригинала, находящегося под потемневшей олифой.

В эти же годы проявилась интересная тенденция к археологической стилизации: иконы не являются прямыми копиями существующих произведений, но несут черты, характерные для какой-то определенной школы или периода. Такова икона московского иконописца Ивана Дмитриевича

[32] Кстати, каталог знаменитой коллекции икон Н.М. Постникова был иллюстрирован фотогравюрами (см.: КХД 1888).

[33] Приношу благодарность И.В. Сосновцевой за возможность ознакомиться с этим и другими памятниками из фондов ГРМ.

Краузова [34] «Св. Ангел хранитель с преп. Ксенией и мч. Агафией», где удлиненные лики с нарочито неправильными чертами и характерными носиками-«огурчиками» стилизованы в духе новгородской иконописи XV века. Воздействие новгородских образцов заметно также в исполнении одежд.

Подобные произведения имеют двойное культурное значение. Для старообрядцев воспроизведение «старины» было традиционным и означало постоянное сохранение дониконовского благочестия, хотя степень приближения к облику древних святых в конце XIX века возросла. Для просвещенных слоев общества описанное явление находилось в контексте обращения к национальному прошлому и в таком качестве поддерживалось и поощрялось.

Палешане, в отличие от мстёрцев, за немногими исключениями, принадлежали к официальной Церкви и уже в XVIII веке культивировали «фряжское письмо» — иконы, ориентированные на господствующий в то или иное время стиль светского искусства. В конце XIX века это породило специфическое направление, находившееся в арьергарде «пешехоновского стиля» [35]. Главным его проводником стала палехская мастерская Н.М. Софонова [36]. С «пешехоновскими письмами» такие произведения роднил явный отпечаток академизма: объемность фигур, классицизирующие черты ликов, глубинность пространства. Однако софоновские мастера привнесли в свои работы (преимущественно монументальные росписи) внешние признаки традиционных икон и фресок. Одежды святых всегда условны — это однотонные хитоны, плащи-гиматии, императорские далматики, облегающие порты и сапожки с отгибами-выворотками. В пейзаже также появляются иконные «горки», архитектурные формы заимствуются преимущественно из фресковых росписей второй половины XVII века. Сцены, происходящие в интерьерах, показаны словно внутри зданий с очень небольшой глубиной, с вырезанной передней стенкой (этот прием воспроизводит «нутровые палаты» иконописи XVII в.). Объем моделируется не тенями-притинками, а традиционными пробелами. Цвет локален, колорит отличается дисгармоничностью и пестротой.

Большую роль в выработке подобного стиля, называемого заказчиками «русско-византийским», сыграли заказы на «возобновление» древних росписей в крупных храмах. Первым таким важным заказом стало возобновление росписей 1684 года в Успенском соборе Троице-Сергиевой лавры (1860-е годы). Но только в 1880-е годы оно развернулось в полную силу: мастера Н.М. Софонова поновляли стенописи в Успенских соборах в Ярославле и Владимире, в Благовещенском соборе Московского Кремля, в Никитском монастыре в Переславле-Залесском и других.

Из работ 1890-х годов наиболее важными были возобновление росписей Софии Новгородской и новая роспись Георгиевского собора Юрьева монастыря. Работы в древних храмах способствовали развитию стилистических особенностей и иконографии в сторону большей «верности старине», тем более что заказчики требовали именно стиля, соответствующего времени исполнения первоначальной росписи.

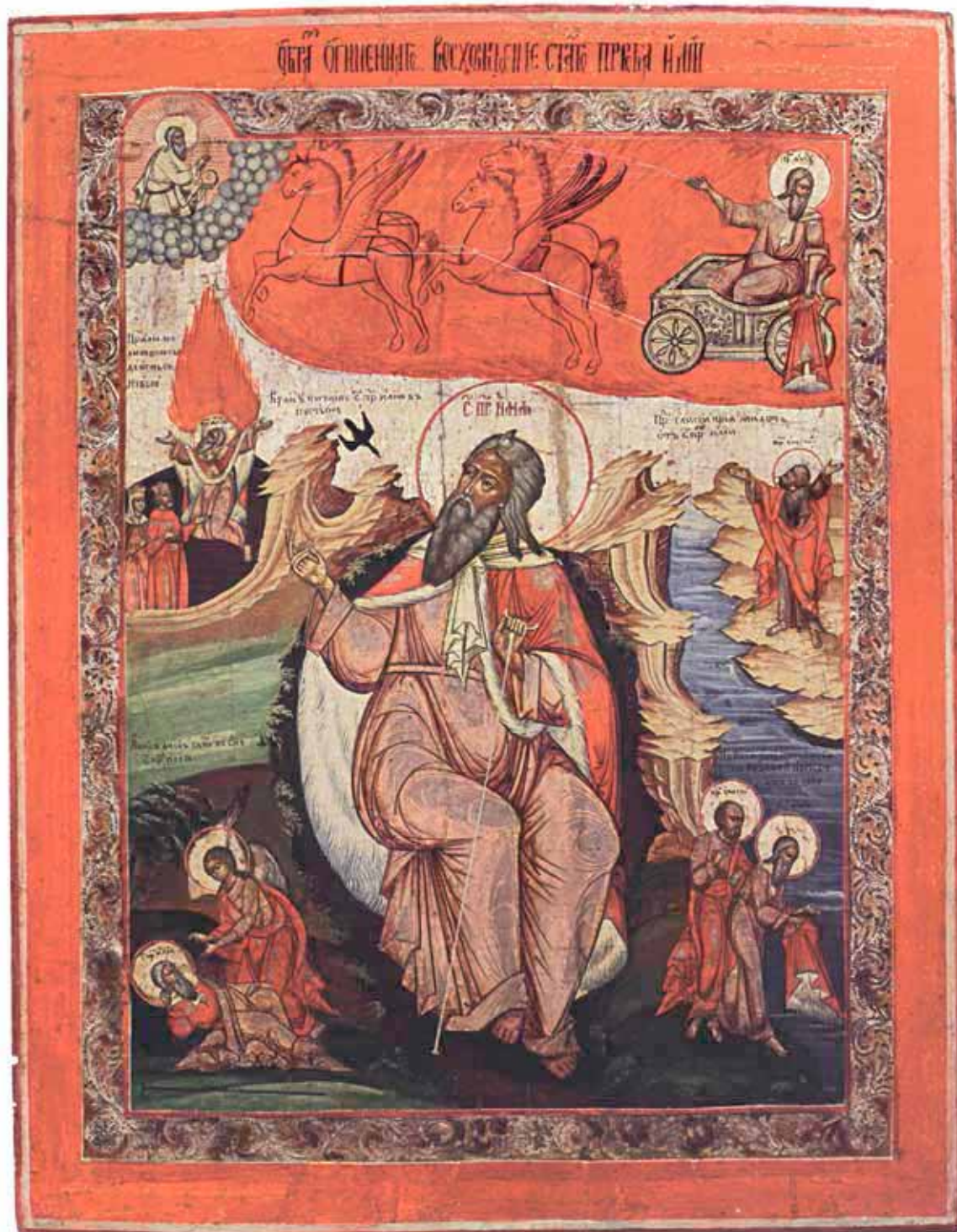
327 Н.М. Софонов. Христос и Никодим. Роспись трапезной Благовещенского собора казанского Кремля. 1913



327

В 1882 году, когда потребовалось возобновить роспись Грановитой палаты Московского Кремля, историк И.Е. Забелин также предложил обратиться к Н.М. Софонову. Работу исполнил В.Е. Белоусов [37] с сыновьями, и она стала эталоном «русско-византийского стиля» в монументальных росписях и в храмовых иконалах. По словам А.В. Бакушинского, в этом стиле «было достаточно и старины и нового ее приспособления, чтобы удовлетворить на время вкусы не только обычных заказчиков, но и

[34] Краузов Иван Дмитриевич (1847 – 18 февраля 1899) – уроженец города Романова-Борисоглебска, старообрядец белокриницкого согласия, не позднее 1869 г. переехал в Москву. Писал иконы по старообрядческим заказам, в том числе для известного коллекционера, старообрядца-федосеевца Е.Е. Егорова (см.: Юхименко, Горшкова 2012: 202–205).



328

[35] «Пешехоновский стиль» – стиль, получивший название по иконописной мастерской Пешехоновых в Санкт-Петербурге. В иконах этой мастерской, существовавшей с 1820 по 1880-е годы, сочетались собственно иконописные приемы и черты позднеакадемической живописи (об этом см.: Белик 2011).

[36] Софонов Николай Михайлович (1846–1911) – владелец крупной мастерской, которая считалась лучшей в Палехе. У Софоновых работали талантливые мастера разных направлений: «старинщики» М.И. Нефедов, И.М. Баканов, «фряжисты» Д.Н. Корин (отец художника П.Д. Корина), В.В. Беляев и др. О Н.М. Софонове см.: Дергачев 2010.

[37] Белоусов Василий Евграфович (1828–1890) – иконописец из Палеха, работал у Н.М. Софопова, считался одним из лучших мастеров. В 1860-е годы участвовал в поновлении росписи Успенского собора Троице-Сергиевой лавры. После окончания работ в Грановитой палате организовал собственную мастерскую из 5 человек (см.: Колесова 2006: 398).

[38] Бакушинский 1934: 98.

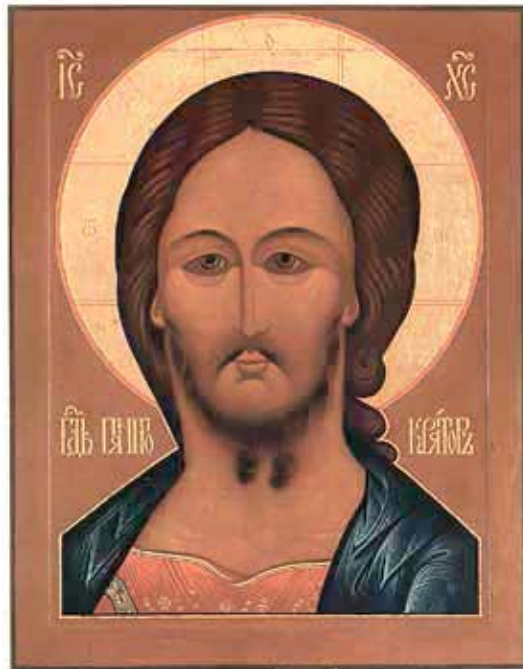
археологов, знатоков, любителей старины» [38]. Вследствие большого количества заказов из софоновской мастерской помимо В.Е. Белоусова вышли и организовали собственные мастерские Д.П. Салаутин (1844?–1894), Л.И. Париллов (?–?), М.П. Париллов (1864–1899) и другие палешане.

Нетрудно заметить, что старообрядческая икона в мстерском варианте и палехская «фрязь» обнаружили движение навстречу друг другу: мстерцы продвинули традицион-

ные формы в общем направлении светского искусства, усилив декоративное начало, а палешане, наоборот, несколько отошли от западноевропейских образцов и «фряжской» манеры письма в сторону традиции. Это явление, характерное именно для 1880–1890-х годов, было вызвано общественным интересом к национальной древности и повлекло за собой адаптацию иконописи к тем представлениям о ней, которые существовали у просвещенных знатоков и заказчиков.



329



330

329 Я.И. Ручкин. Спас на престоле. 1883. Дерево, темпера. ГМИР
330 Господь Вседержитель. Мастерская Г.Е. Фролова. 1900-е гг. Дерево, темпера. Собрание Гуннара Сависаара. Эстония
331 Икона-плащаница «Положение во гроб». Конец XIX в. Дерево, темпера. Частное собрание. Москва

Два направления — «придворная Мстёра» в традиционной иконописи и «васнецовский стиль» в живописной иконе — определяли главные пути развития иконописи этого периода, причем пути конвергентные (что, впрочем, выявится несколько позднее). Однако количественно они отнюдь не преобладали.

Помимо «академического» иконописания, по-прежнему существовало «пешехоновское» направление, в Москве представленное, например, продукцией мастерской известного в свое время иконописца и реставратора Я.И. Ручкина [39].

Широко развернулось производство архаизирующих «подстаринных» икон — главным образом во Мстёре и Палехе. В отличие от дорогих «старинных», или «стильных», они рассчитывались на менее состоятельных заказчиков, привыкших видеть в иконе приметы времени — потемневшие краски, потертую доску, почерневший оборот. Исполненные в темперной технике, с ограниченной красочной палитрой, часто намеренно темными красками, такие иконы выглядели как привычные старые семейные святыни. Подобные образы писали и в Холуе, но холуйское иконописание испытало воздействие украинского барокко [40].

О том, что архаизирующая стилистика связана не только с традицией и характером производства (разделением труда между «личниками», «платъечниками» и «уборщиками»), но и с особой эстетикой, говорит

расцвет в 1880–1890-е годы двух старообрядческих иконописных центров — Гуслиц и Сызрани.

Гуслицы — крупнейший старообрядческий регион на территории России, располагавшийся на стыке Московской, Рязанской и Владимирской губерний и названный так по протекавшей здесь реке Гуслице.

Иконописание в Гуслицах получило развитие уже в XVIII веке. Полагают, что большое влияние на него оказала старообрядческая иконопись Москвы и Новгорода, а позднее — Палеха и Мстёры (ведущая гуслицкая мастерская Балзетовых сотрудничала с представителями семейства Чириковых). Гуслицы имели тесные связи с белокриницкой общиной Рогожского кладбища в Москве. Однако в 1862 году гуслики отделились в церковном отношении от своих единомыслителей. Очевидно, это способствовало закреплению местных особенностей в гуслицком иконописании. При общей ориентации на древние образцы и высоком качестве письма ликов гуслицкие иконы имеют более темный колорит, чем палехские и мстёрские, с преобладанием охристых и оливковых тонов, темные поля и фоны. Личное пишется практически одним коричневым цветом, чуть разбеленным в верхнем слое, с редкими графичными белильными штрихами-оживками. Однако при кажущейся монохромности цветовой гаммы колористическая разработка гуслицких произведений весьма богата и разнообразна:

[39] Бакушинский 1934: 98.

[40] Подробнее см.: Соловьева 1991: 10.

[41] См.: ПЭ 2007/13: 506–508; Нечаева Т.Н., Чернов М.А. «Гуслицкие письма»: икона и иконописцы // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. 2012. № 7–8 (98). С. 4–41.

[42] Биографии сызранских иконописцев изучены коллекционером сызранской иконы А.А. Кириковым (см.: Сызранская икона 2007: 3–10).

[43] Цит. по: Там же 2007: 7.



331

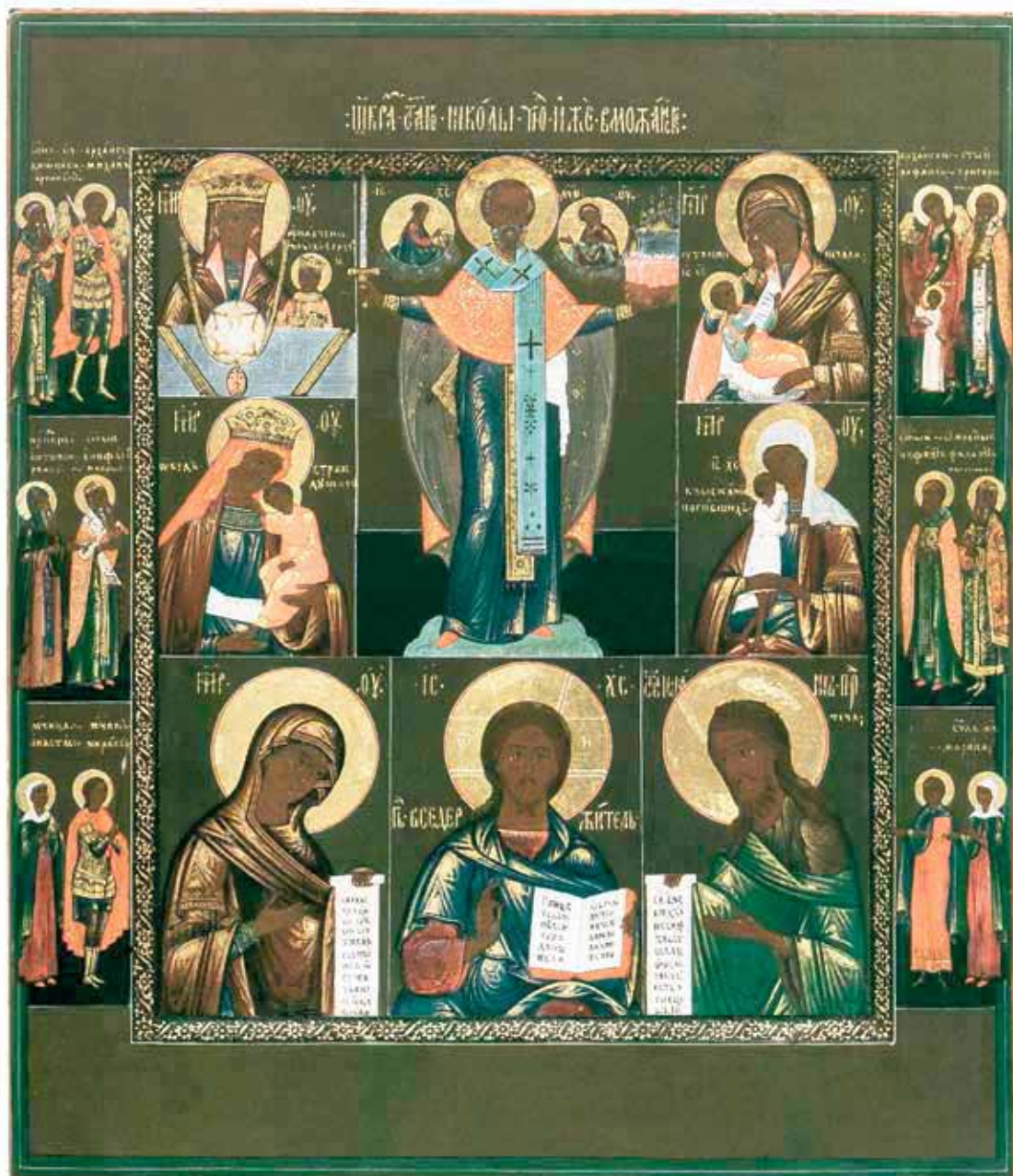
оливковые одежды строятся системой живописных коричневых, охристых, желто-зеленых мазков; красно-коричневые — коричневым, оранжевым и желтым. Приемы гуслицких иконописцев обнаруживают влияние книжной графики — Гуслицы были крупнейшим старообрядческим книгописным центром. Не случайно на Всероссийской выставке 1882 года гуслицкие иконописцы получили бронзовую медаль, почетные отзывы и денежные премии [41].

Сызрань была обязана своим экономическим процветанием старообрядцам, переселенным в Симбирскую губернию в 1762 году с западных границ империи. Купцы, разбогатевшие в основном на торговле хлебом, способствовали развитию в городе иконописного промысла. В конце XIX века здесь уже были известны мастерские местных уроженцев, старообрядцев Качаевых и Бочкаревых [42]. В сызранской иконе можно найти черты, роднящие ее с мстёрской, палехской, гуслицкой и определявшиеся заказчиками-старообрядцами как «греческое письмо» (в эту категорию входили «подстаринные» мстёрские иконы). Это все те же темные поля, часто сочетающиеся с еще более темным средником, однотонные лики, общая плоскостность и графичность, зачастую дисгармоничные цветовые акценты — например, розово-сиреневый в сочетании с сине-зеленым и киноварно-красным. Если основой мстёрской иконописи были древнерусские традиции, в первую очередь «строга-

новской школы», то основой сызранской иконы стали именно мстёрские письма. Эта вторичность заметна в скованных позах, тяжелых пропорциях ликов с сухими геометризованными чертами, в имитации мстёрских приемов письма без мстёрской виртуозности (например, золотые пробела кладутся «в рогожку», т.е. диагональной сеточкой, что уничтожает характерный мстёрский эффект сверкающей золотой оболочки).

Однако такое искусство находило спрос не только у старообрядцев, но и у прихожан официальной Церкви. Когда в 1886 году благочинный Симбирского уезда обнаружил, что в новопостроенном храме «лики в иконах написаны не согласно представляемым подрядчиком икон в образце, но много темнее с красноватым оттенком, как у единоверцев», то «более пятидесяти человек прихожан православных <...> единогласно высказали, что иконы так написаны по их желанию и им очень кажутся (т. е. нравятся. — И. Б.Д.)» [43].

С Мстёрой связано и искусство причудливых старообрядцев-федосеевцев, представленное деятельностью мастерской братьев Г.Е. и Т.Е. Фроловых. Иконы Фроловых, написанные строго в рамках традиции, на основании прорисей и переводов, предназначались не только для старообрядцев Прибалтики, но и для других старообрядческих федосеевских общин — московской, ветковской. Ориентация на мстёрское письмо в них сочетается со стремлением к «стильно-



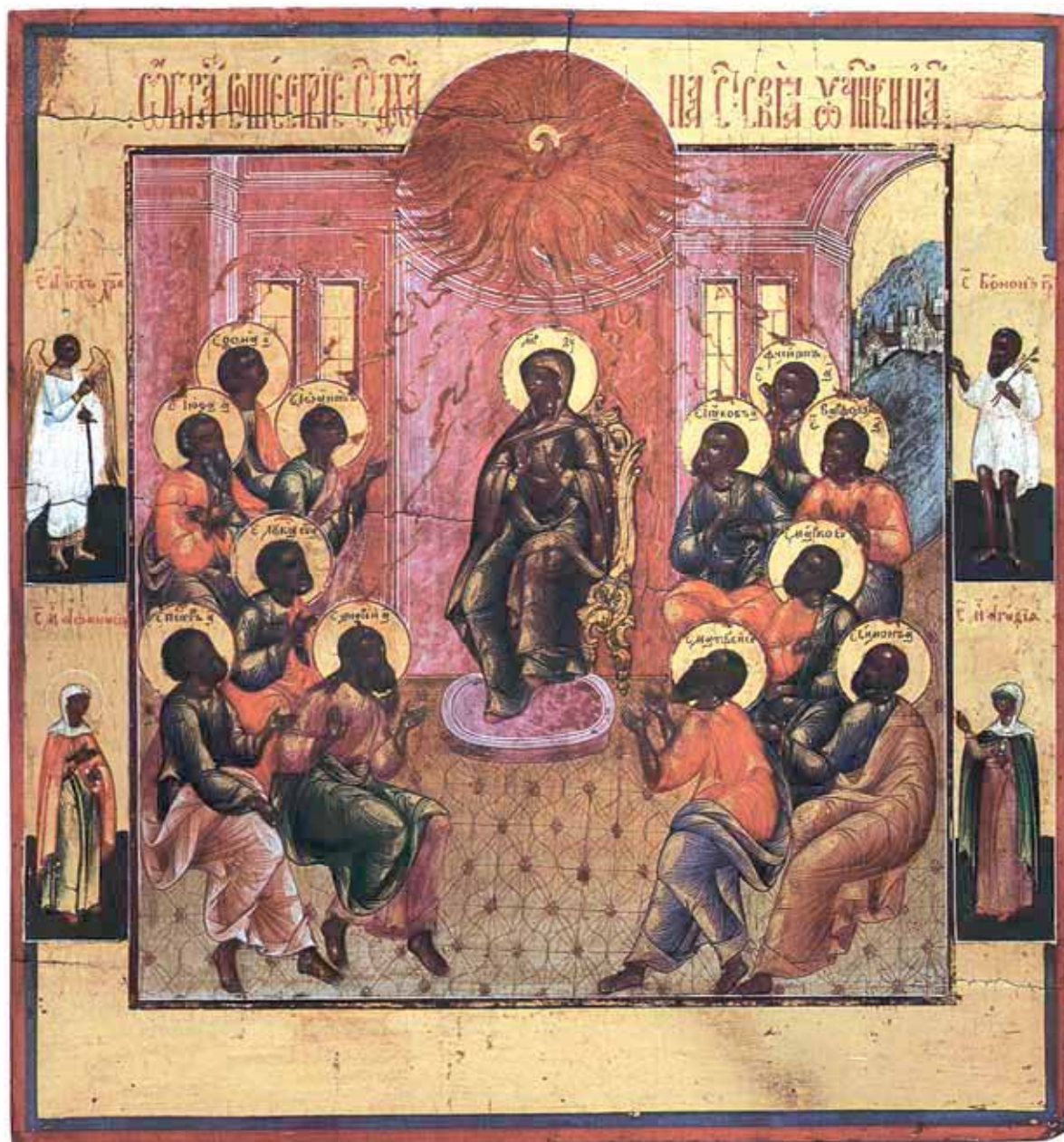
332

сти» новгородских писем; чувствуются также отдаленные отголоски стародубско-черниговской манеры (семья Фроловых переселилась в Резекне (Режицу) из посада Митьковка Черниговской губернии) [44].

В это время продолжают существовать периферийные старообрядческие иконописные школы — невьянская, под которой понимают иконопись горнозаводского Урала, стародубско-черниговская (ветковская) и другие. Все они, в истоках восходящие к иконописи царских иконописцев второй половины XVII века («школа Оружейной палаты»), в этом отношении противопоставляются иконописи все более расширяющегося мстёрско-палехского круга. Здесь не только сохраняли, но и увеличивали цветовую насыщенность иконы, включая

яркую обильную позолоту; в изображении архитектуры использовались барочные формы; стойко удерживалась собственная манера письма ликов. Местные иконописцы почти не ощутили на себе мстёрского влияния, в первую очередь из-за наличия собственных давних традиций, разности в трактовке некоторых богословских или обрядовых вопросов и отчасти по причине территориальной удаленности.

Практически не изменила своих свойств русская иконопись на Афоне, представлявшая своеобразный симбиоз позднегреческого варианта традиционного иконописания и академического искусства. Иконы на заказ писали в русском Пантелеймоновском монастыре и в двух скитах — Ильинском и Свято-Андреевском, также населенными русской братией.



333

Афонские образа отличались тщательно выписанными, словно фарфоровыми ликами, специфическим колоритом, где преобладали локальные красные и зеленые цвета, крупными, пробеленными золотом складками одежд и золотыми фонами. Миловидные типы, умелая передача золота желто-коричневой краской, имитация блеска и прозрачности драгоценных камней особо ценились любителями афонской живописи и служили ее своеобразными опознавательными знаками.

Афонские иконы вызывали подражания на русской почве, иногда довольно неожиданные — как, например, образ «Богоматерь Казанская», поднесенный в 1893 году митрополитом Палладием графу С.Д. Шереметеву.

[44] Мануйлов Ю.Н. Заметки о деятельности иконописной мастерской Гавриила Фролова // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. 2011. № 7–8 (88). С. 4–17.

Лики на этой иконе похожи на эмалевые, радужки глаз написаны темно-серой краской по контуру и более светлой — у зрачков, что вместе с живописными бликами придает им объем и прозрачность. Одежды расчеканены по меловому грунту-левкасу, позолочены вместе с фоном и расцвечены красным и зеленым лаком, звезды девства на мафории Богородицы по-афонски имитируют жемчужное шитье. Броская декоративность в сочетании с кротко-скорбным выражением ликов придает образу эмоциональную остроту, отсутствующую в сглаженных афонских оригиналах.

В целом картина русского иконописания конца XIX века представляется весьма пестрой. Наряду с образами «академического» письма, которые стилистически не отли-



334

чались от светской живописи, существовали крайне архаичные формы, типологически принадлежащие не Новому времени, а Средневековью. Объективно это отражало неоднородность русского общества и наличие в нем многочисленных обособленных слоев и групп с разными, иногда противоположными представлениями о необходимых качествах священного образа.

Надо напомнить, что канонически все перечисленные варианты равнозначны: согласно постановлению VII Вселенского собора, иконы могут изготавливаться из любого вещества, а стиль изображения не является предметом церковных узаконений [45]. Именно это обстоятельство позволяло церковному искусству развиваться в одном русле со светским и отражать священные образы в той манере, которая соответствовала конкретной истори-

ческой эпохе. Однако главная для иконы функция «возведения ума к первообразному» в принципе не требовала не только наглядного сходства образа с первообразом (например, изображения Христа с его предполагаемым историческим телесным обликом), но и вообще не предполагала обязательного зрительного подобия. Достаточно было, чтобы молящийся воспринимал некий предмет в качестве посредника между собой и той сакральной сущностью, к которой возносилась молитва. Поэтому крестьянин-старообрядец мог молиться перед полностью потемневшей или осыпавшейся доской, на которой некогда был написан священный образ, но не крестился на «никонианскую» икону академического письма.

Каноническое представление об иконах как «сакральных посредниках» в конце XIX века привело к парадоксальной ситуации в области

[45] Подробнее см.: Бусева-Давыдова 2002: 269–278.

[46] Бакушинский 1934: 104.

[47] Цит. по: ВУКПРИ 1907: 8–9.

[48] О деятельности Комитета см.: Тарасов 1995: 236–289.

335 Св. Пантелеимон.
Мастерская русского Пантелеимоновского монастыря на Афоне. 1891. Дерево, масло. ГМИР
336 Богоматерь Казанская. 1893. Дерево, темпера. ГМИР



335



336

народного быта и народного благочестия. Если ранее «посредником» служила «расхожая» икона, где изображение редуцировалось едва ли не до уровня пиктографического знака, то теперь выяснилось, что ту же роль с успехом могут играть литографии или картинки на жести. Такие картинки с 1890-х годов начали выпускать две сотрудничавшие фирмы, которые специализировались на жестяных упаковках — акционерное общество «В.В. Бонакёр» и печатня «А. Жако и К°». Дешевизна и нарядный вид их продукции обеспечили спрос на нее среди небогатых слоев населения. А.В. Бакушинский отмечал даже, что иконы на жести «в общем выполнялись гораздо тщательнее, чем те же иконы в ручной иконописной выделке, рассчитанной на массовую дешевую продажу» [46]. Однако «расхожие» суздальские иконы принадлежали к категории народного искусства — в том числе и дешевые «подфолезницы», где под фольговым убором прописывались только лики и руки. Как живопись, так и декоративное оформление «подкладных» и «подфолезных» икон несли в себе выраженные черты народного художественного идеала. В отличие от них, механическое воспроизведение даже хороших палехско-мстёрских образцов не имело свойства рукотворности, обеспечивавшего уникальность и художественное обаяние любой простенькой «подфолезницы». Засилье дешевой тиражной продукции заставило иконописцев Мстёры, Палеха и Холуя обратиться в 1898 году в Священный Синод с прошением о запрете продажи икон, печатанных на жести. Однако Синод ответил, «что забота об экономическом благосостоя-

нии народа не входит в его задачи, и что в канонах церкви он не находит прямого запрещения изготовлять иконы из жести» [47].

С одной стороны, распространение тиражных икон могло привести к исчезновению иконописных промыслов и традиционной иконы как таковой. Однако, с другой стороны, в образованных слоях общества наметилось осознание не только конфессиональной, но и художественной ценности традиционной иконописи. Этому, несомненно, способствовало обращение художников васнецовского круга к искусству византийского и западноевропейского Средневековья, что привело к актуализации византийского наследия в русской культуре. Эти важные процессы, что начинались в иконописании конца XIX века, полностью развернутся уже в следующем столетии.

В 1901 году был создан Комитет попечительства о русской иконописи, призванный заботиться о ее дальнейшем развитии и совершенствовании при сохранении в ней влияния художественных образцов русско-византийской старины и установлении связи с религиозной живописью (не только церковной) [48]. Столь масштабная задача была поставлена впервые, причем на государственном уровне. Объективно в ней отразилось постепенное преодоление «многоукладности» русского церковного изобразительного искусства Синодального периода, стремление к новому художественному синтезу, который по-своему искали и художники академической выучки, и ведущие представители традиционного иконописания.