

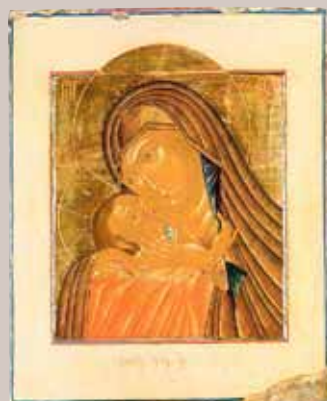




Особой и обширной областью примитива оказалась икона южно- и западнорусских губерний, ориентированная, в отличие от традиционной русской народной иконы, не на средневековые, а на новоевропейские образцы



Икона «Свв. князя Борис и Глеб», написанная в Москве, обнаруживает генетическую связь с «живоподобными» образами круга Симона Ушакова



Появление в старообрядческой иконописи новых иконографических вариантов показывает большой потенциал традиционного иконописания, способного к изменению и развитию

ИКОНОПИСЬ

Девятнадцатое столетие в России отмечено интенсивностью религиозной жизни. В это время был создан обширный корпус церковно-учительной литературы, значительно превосходящий все наследие Древней Руси. Фактически только с екатерининских времен – с появления «Краткого христианского нравоучения» преосвященного Гавриила (Петрова) и «Православного катехизиса» митрополита Платона (Левшина) – началось разъяснение основ православия широкому кругу верующих.

В начале XIX в. вышли в свет издания с толкованиями Евангелия, литургии, символики богослужебных одежд и предметов, впоследствии неоднократно дополнявшиеся и заменявшиеся более подробными и точными; получила развитие сеть церковно-приходских школ. Вклад Нового времени в развитие христианской мысли был по достоинству оценен известным историком русской церкви Е. Е. Голубинским, писавшим: «Период петербургский есть период водворения у нас настоящего просвещения, а вместе с ним, подразумевается, и более совершенного понимания христианства» [1]. Это «более совершенное» понимание не могло не найти отражения в церковном искусстве.

Важную роль здесь сыграло изменение представлений об условности в живописи. К началу XIX в. светское искусство ренессансного типа существовало на Руси уже более столетия, и верхушка общества успела усвоить присущий ему способ изображения как «более правильный» по отношению к средневековой иконе. В свое время VII Вселенский собор в Никее (787 г.), обсуждавший вопросы иконописания, особо подчеркнул, что священные изображения служат «удостоверением подлинного, а не *призрачного* воплощения Бога-Слова» [2] (курсив мой. – И. Б.-Д.). Отцы собора ориентировались на позднеантичную живопись с ее выраженным иллюзионизмом. Проецируя это положение на новую эпоху истории русской культуры, нетрудно понять, что древние иконы стали восприниматься образованной частью общества, знакомой с новоевропейской живописью, именно как «призрачные» образы, схематичные и бесплотные, обладающие весьма малой степенью сходства с первообразом-оригиналом [3]. Вполне естественно, что появилась осознанная необходимость скорректировать религиозную живопись соответственно новым способам передачи натуры. Древняя иконопись для просвещенного верующего новой эпохи не могла полноценно выполнять свою основную задачу [4].

Отсюда возникло представление, равно распространенное в церковных и светских кругах XIX в., о «грубости» и «неискусности» иконописания предшествующего периода. Даже выдающийся ученый Ф. И. Буслаев, с трудов которого можно начинать историю осознания ценности древнерусского искус-

ства, писал: «Как бы высоко ни ценилось художественное достоинство какой-нибудь из старинных русских икон, никогда она не удовлетворит эстетически воспитанного вкуса... по своим ошибкам в рисунке и в колорите» [5]. А. А. Иванов – художник, которого трудно упрекнуть в недостатке религиозного чувства, – признавал за традиционной иконописью особые конфессиональные качества, но, судя по его высказываниям, хотел бы приблизить ее к идеалам прерафаэлитов: «Наша иконная живопись иначе не может быть устроена, как воспитанием сыновей иконописцев старообрядческих; нужно их свести с опытным русским художником, понимающим всю важность и пользу нашей религии. Но все-таки это не предел живописи: полет ее гораздо должен быть выше» [6]. Однако даже умеренный интерес Иванова к старым иконам («... в каких бы уродливых формах они ни были») вызвал резкую отповедь его отца: «Я хочу поговорить с тобой об иконной живописи, которой (по-видимому) хочешь придерживаться... иконная живопись получила свое начало у греков во время упадка изящных искусств... у нас это производство образов было еще хуже, но, по необходимости в них надобности и по невежеству народа в этом искусстве, они терпимы были. Я разумею работу суздальскую или подражание оной, которая... лицу дает цвет гороховый и определенное число морщин на лбу всем лицам стариков. Вероятно, что первые образцы сего рода у греков были довольно сносны, но не таковы, чтобы безусловно их придерживаться и не писать бы лучше, если можешь, как это делается у римских католиков, между которыми ты теперь находишься» [7].

Отличие иконы от картины на религиозную тему с канонической точки зрения является чисто функциональным: иконой может служить любое изображение, употребляемое в качестве моленного образа, независимо от материала и техники исполнения или художественного стиля [8]. По авторитетному мнению Священного синода, иконы освящались единственно их бытованием в храме. На этом основании Синод в 1862 г. запретил перенесение образов из Казанского собора в Санкт-Петербурге на реставрацию в Академию художеств: «... как означенные образа... все освящены употреблением в храме, то предполагаемое Академией перенесение их в мастерскую художника несовместимо с чув-

[1] Голубинский 1901. С. XXI.

[2] Цит. по: Карташов 1994. С. 500.

[3] Широко распространенную мысль о том, что икона изображает «горный мир» с помощью особых средств и приемов, отличных от приемов светской живописи, надо признать неисторичной. Согласно постановлению VII Вселенского собора, «следует принимать честные иконы Господа нашего Иисуса Христа (поелику Он соделался совершенным человеком), если только они пишутся *исторически верно*» (курсив мой. – И. Б.-Д.), согласно евангельскому повествованию, а также иконы непорочной Владычицы нашей святой Богородицы и святых ангелов, поелику они являлись в человеческом виде тем, которые удостоились этого, а равно и иконы всех святых» (Деяния Вселенских соборов 1996. С. 602). Иконопись может воспроизводить лишь то, что доступно зрению смертных: в частности, Христос предстает только в земном, телесном облике: «Как Бог и Слово Бога и Отца Он невидим, неописуем и непостижим» (Там же. С. 573).

[4] Подробнее см.: Бусева-Давыдова 1997. С. 182–197.

[5] Буслаев 1990. С. 379.

[6] Иванов 1880. С. 255.

[7] Мастера об искусстве 1969. С. 169–170.

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

На с. 412–413:
Телегин Ф. И. Воскресение
Христово, с двенадцатыми
праздниками в 12 клеймах.
1838. Из церкви Рождества
Христово в Ярославле. ЯХМ
Св. Николай Чудотворец.
Конец XVIII в. НХМРБ
Свв. князя Борис и Глеб.
Икона из Ратной палаты
Федоровского городка
в Царском Селе. 1820. ГРМ
Богоматерь Днепрская. Пер-
вая треть XIX в. Покровский
собор при Рогожском кладби-
ще в Москве

ством подобающего святые благоговения» [9]. Многие храмы Петербурга содержали или образа, скопированные с западноевропейских оригиналов, или даже сами эти оригиналы: например, Екатерина II пожертвовала в Троицкий собор Александро-Невской лавры картины Питера Пауля Рубенса, Антониса ван Дейка, Джованни Гверчино, Якопо Бассано, Антона Рафаэля Менгса и Пьетро Ротари [10]. В домово́й церкви Зимнего дворца, соборе Спаса Нерукотворного (1753–1763, архитектор Бартоломео Карло Растрелли, восстановление после пожара – 1837–1839, архитектор В. П. Стасов) находился «дивный образ Воскресения Христова кисти Рафаэля Санти» [11], в церкви Владимирской Божьей Матери (1761–1769, архитектор Пьетро Антонио Трезини /?/) – три картины школы Рубенса, привезенные, по преданию, из Дрездена в 1814 г. [12], а в соборе св. князя Владимира на Петроградской стороне (1766–1789, архитекторы Антонио Ринальди, И. Е. Старов) – копии картин Рафаэля Санти и Паоло Веронезе [13]. Запрестольный образ придела Введенского собора лейб-гвардии Семеновского полка (1837–1842, архитектор К. А. Тон), подаренный Николаем I, представлял собой шпалеру «Поклонение пастухов», вытканную на Императорской шпалерной фабрике по одноименной картине Антонио Аллегри Корреджо [14]; домовый Никольский храм Елагина дворца (1821–1822, архитектор К. И. Росси) украсил запрестольный образ Богородицы с младенцем, выши́тый по рисунку Рафаэля императрицей Марией Федоровной [15].

Образы, создаваемые по императорским заказам для петербургских храмов в первой трети XIX в., целиком находились в русле господствующего стиля, т. е. классицизма, и исполнялись известными мастерами светской живописи, профессорами и воспитанниками Академии художеств [16]. Надо напомнить, что религиозная живопись в Академии рассматривалась как историческая (это представление основывалось на безсловной вере в истинность Священного Писания и церковного предания). Для Казанского собора (1801–1811, архитектор А. Н. Воронихин) в 1804–1810 гг. работали В. Л. Боровиковский, В. К. Шебуев, Г. И. Угрюмов, А. Е. Егоров, А. И. Иванов, О. А. Кипренский, И. П. Чернов, С. С. Щукин, С. А. Безсонов. Над образами церкви св. апостола Павла при Александровской мануфактуре (1801–1824, архитектор А. Д. Захаров) трудились А. Г. Варнек, А. Е. Егоров, Н. М. Тверской. В 1827 г. С. А. Безсонов, Ф. П. Брюллов, А. Е. Егоров, А. И. Иванов исполнили иконы иконостаса церкви Воздвижения Креста Господня при Таврическом дворце (переделка интерьера –

В. П. Стасов, 1819–1827). В 1828–1829 гг. был оформлен интерьер одного из самых крупных ампи́рных храмов северной столицы – Спасо-Преображенского собора, перестроенного Стасовым после опустошительного пожара 1825 г. Образы трех иконостасов собора принадлежат Г. И. Угрюмову, А. И. Иванову, В. К. Шебуеву, А. Е. Егорову, Виги, Ф. П. Брюллову [17]. А. К. Виги, итальянскому живописцу, постоянно сотрудничавшему с Росси, заказали также иконостасы церквей св. Георгия Победоносца, устроенной при Главном штабе в начале 1820-х гг., св. Николая Чудотворца при Елагином дворце (1821–1822) и св. архангела Михаила при Михайловском дворце (1823–1825) [18]. Роль запрестольного образа в последнем храме выполняла картина итальянского живописца Н. Монти «Богоматерь при гробе Иисусове».

Количество икон в интерьерах новопостроенных храмов этого времени невелико. В первоначальном трехъярусном главном иконостасе Казанского собора находилось всего 18 образов, не считая царских врат. Столько же икон располагается в пяти ярусах центрального иконостаса Преображенского собора. В церкви преп. Макария Египетского при Горном институте (1804–1805, архитектор А. Е. Штауберт) было восемь икон работы Угрюмова, включая боковые врата иконостаса. Основная роль отводилась иконам нижнего ряда с отдельно стоящими фигурами; многофигурные композиции были относительно небольшими, располагались в верхнем ряду и выглядели декоративными дополнениями к главным образам. Этот принцип, очевидно, был навеян классицистической скульптурой, что особенно заметно в оформлении Казанского собора. Икона «Святой Александр Невский» кисти Щукина композиционно и стилистически близка к одноименной скульптуре С. С. Пименова, а икона Чернова «Обручение Марии с Иосифом» напоминает рельеф Жана Доминика Рашетта «Введение Богоматери во храм». Иконографические схемы изображения Христа, Богоматери и святых упростились, предпочтение отдавалось фигурам в рост, значительно меньше стало изображений сидящего Христа в образе Царя царей и Богоматери на престоле, характерных для барокко. Евангельские сцены нередко оставались многофигурными, но наметилась и противоположная тенденция: иконы Виги для церкви св. архангела Михаила в Михайловском дворце очень лаконичны, в них почти нет второстепенных персонажей, а стаффаж сведен к минимуму. Некоторые сюжетные композиции оказались своеобразно редуцированными. Например, в проекте иконостаса церкви Воздвижения Креста Господня при Таврическом дворце (1820-е гг., архитектор Д. Висконти)

[9] Цит. по: *Казанский собор* 2001. С. 130.

[10] См.: *Шульц* 1994. С. 12.

[11] См.: *Историко-статистические сведения* 1871. С. 360. Современный исследователь справедливо считает, что имелась в виду картина А. Р. Менгса (*Мухин* 1994. С. 251).

[12] См.: *Антонов, Кобак* 1994. С. 151.

[13] См.: *Шульц* 1994. С. 60.

[14] Там же. С. 123.

[15] См.: *Мухин* 1994. С. 146.

[16] Сведения об их работах опубликованы в: *Религиозный Петербург* 2004. С. 178–217.

[17] *Спасо-Преображенский собор* 2004. С. 44.

[18] Иконостас Михайловской церкви написан прямо на стене.



506

о посвящении храма напоминал только большой крест в деснице Христа на иконе справа от царских врат.

Как и в XVIII в., использовались отдельные западноевропейские иконографические изводы («Взятие Богоматери на небо», «Коронование Богоматери») и детали (огненный меч у архангела Михаила, пальмовая ветвь у архангела Гавриила, потир у Христа и т. п.). Отметим, что ряд новых вариантов, нетрадиционных для древнерусской иконописи, тем не менее нельзя считать неортодоксальными: они встречались в равеннских мозаиках («Христос Добрый Пастырь»), в храмовых росписях VI–VIII вв. («Мария Регина» – Богоматерь в облике Царицы) и т. п. Русские художники, согласно обычной академической практике, нередко копировали западноевропейские (чаще всего итальянские) картины и гравюры, превращая их в православные образа. Так, профессор Академии художеств И. Ф. Тупылев, работая в 1801 г. над иконами

церкви св. Николая в Руотсинсалми (Котке) – одной из наиболее значительных православных церквей Финляндии (1798–1801, архитектор Я. Перрини), – воспользовался композициями Рафаэля, Тициана, Гвидо Рени и гравюрами Маркантонио Раймонди, К. Лейкена, А. Хеденгрена [19].

В принципе, копирование – работа по прописи – было основой творческого метода древнерусских иконописцев, и в этом отношении методика академической школы оказалась вполне созвучной средневековой традиции. Кроме того, переработка западноевропейских оригиналов в русской иконописи началась еще в XVI в. и приобрела широкие масштабы в XVII столетии [20]. В то время использовались почти исключительно голландские и фламандские образцы, которые в XVIII в. уступили место немецким, а затем – итальянским.

Надо отметить, что в исследуемый период отношение художников к копированию произведений светского и религиозного характера было несколько различным. Хотя представления о «пристойности» моленного образа еще были достаточно широки (на образах Угрюмова ноги ангелов иногда открыты выше середины бедра, а Виги изобразил младенца Христа обнаженным), все же считалось недопустимым писать Богоматерь с непокрытой головой, показывать признаки пола Богомладенца (на упомянутом образе Виги из церкви Елагина дворца они скрыты благодаря профильному положению нижней части тела Христа).

Подвергались остракизму и глубокие вырезы женских платьев. Поэтому, если подобные детали встречались в оригинале, их «исправляли» при копировании – не столько по требованиям Синода и духовенства, сколько в соответствии с православным сознанием самих живописцев. Кроме того, скрывающие фигуру одежды типа пеплоса или хламиды отвечали духу классицизма и хорошо сочетались с архитектурным решением интерьера.

В это время художники все чаще предпочитают в иконах нейтральные фоны, без барочного нагромождения облаков и ангелов-путти, ограничивают палитру несколькими цветами и оттенками. Однотонные ткани одежд драпируются строгими складками. Одежды достаточно условны, хотя античные доспехи святых воинов изображаются с археологической точностью – в том числе римские воинские сандалии и сверкающие «мускульные панцири», облегающие тело как вторая кожа. Эти черты, характерные и для светской живописи классицизма, оказались особо актуальными в иконописи. Они обеспечивали ту меру сочетания идеальности целого и правдоподобия деталей, которая отвечала принципиальному представлению просвещенных слоев

506 С. С. Щукин. Благоверный князь Александр Невский. 1804–1810. Из Казанского собора в Петербурге. ГРМ

507 И. П. Чернов. Обручение Марии с Иосифом. 1804–1810. Из Казанского собора в Петербурге. ГМИР

[19] Томенius 2001. С. 189–200.

[20] Бусева-Давыдова 1993. С. 190–206; Бусева-Давыдова 2008. С. 100–116.



507

общества о характере моленного образа. Сохранилось свидетельство, что Александр I, посетивший в 1805 г. домовую церковь Московского университета [21], был восхищен красотой интерьера с росписями и иконами А. И. Клауди (исполненными «в итальянском стиле, но с соблюдением византийского благоприличия») и произнес по-французски: «Ах, как хорошо, не правда ли? Здесь все так мило, превосходно и согласно с простотою и совершенством христианской веры, что может всякого привести в благоговение» [22].

В Москве не было создано классицистического ансамбля, равного по значению петербургскому Казанскому собору. Наиболее впечатляющим по масштабу стал храм св. Мартина Исповедника на Большой Алексеевской (1891–1806, архитектор Р. Р. Казаков), получивший свои иконостасы уже после пожара 1812 г. [23] Тем не менее как в Москве, так и в других городах в области иконописания активно работали художники академической выучки, которые, как правило, получали наиболее важные заказы. Например, хотя в Архангельской губернии в конце XVIII – начале XIX в. имелись местные иконописцы, для оформления интерьера Троицкого кафедрального собора в Архангельске пригласили из Санкт-Петербургской Академии художеств С. С. Новоселова и С. С. Курляндцева, исполнивших как стенописи, так и иконы для иконостаса [24]. Выпускники Академии, возвращавшиеся в родные места, зачастую также участвовали в украшении

храмов, даже если специализировались в области светской живописи. Уроженец Барнаула М. И. Мягков, получивший в 1833 г. звание академика исторической и портретной живописи за картину «Сцена из жизни сибирских дикарей», исполнил стенописи и иконы церкви св. Димитрия Ростовского при заводской богадельне в Барнауле (церковь заложена в 1829 г., архитекторы – А. И. Молчанов, Л. И. Иванов, Л. Н. Попов) [25]. Иконы академического письма ценили и просвещенные владельцы усадеб. Образа для церкви Казанской Богоматери (1814–1819, архитектор А. Г. Ткачев) в селе Алмазово – подмосковном имении Демидовых – владелец заказал учителю рисовального класса при Московском университете А. П. Дроздову; олонекский помещик Ишкарин в 1828 г. приобрел иконостасные образа Угрюмова из петербургской церкви св. Макария Египетского, продаваемые в связи с расширением храма [26].

В провинциальных городах в академической стилистике работали мастера, получившие художественное образование в Петербурге или же непосредственно на месте; обычно они занимались как иконописанием, так и портретной живописью и другими видами живописных работ. Сын протопопа устюжского Успенского собора В. А. Аленин (ок. 1740–1819) еще в 1760-е гг. учился «художествам: рисовальному, живописному, портретов, истории, архитектуры и части геометрии» (как предполагают, в Академии художеств) [27]. Унаследовав со временем

[21] Церковь св. Татианы в восточном крыле старого здания Университета (архитектор М. Ф. Казаков, 1786–1788) была освящена в 1791 г.

[22] Цит. по: Лебедева web.

[23] Сохранился иконостас одного из приделов.

[24] Кольцова 1998. С. 154.

[25] Степанская 1996.

С. 236; Вистингаузен 1998. С. 174–183.

[26] Религиозный Петербург 2004. С. 215.

[27] Сорокатый 2005. С. 294.



508

должность отца, Аленин не оставил живописного поприща: он писал образа для Успенского собора, Троицкого собора Троице-Гледенского монастыря, Всехсвятской церкви Михайло-Архангельского монастыря и по заказам частных лиц. Насколько можно судить по сохранившимся произведениям, манера Аленина мало эволюционировала, представляя собой своеобразный «усредненный» вариант академического иконописания. Современники высоко ценили мастера, считая, что он «в равном достоинстве состоит с наилучшими российскими живописцами» [28].

Особенно распространилось «академическое» иконописание в городских центрах, где отсутствовала собственная традиционная иконописная школа – на западных землях (Смоленск), по южным окраинам (Воронеж,

Тамбов, Белгород), в ряде городов Урала и Сибири [29]. «Аттестованный живописец» из Перми И. В. Бабин, судя по всему, не учился в Академии, но тяжеловесные фигуры с подчеркнутыми мускулами, развевающиеся драпировки, красно-бурый колорит при явной близости к барокко уже имеют выраженный налет академического классицизма («Коронование Богоматери», 1812, ГМИИ). О смоленском иконописании такого же рода можно судить по иконе Андрея Леонтьева «Богоматерь Смоленская», поднесенной городским головой Смоленска М. И. Кутзову в 1812 г. (ГЭ).

«Академизирующее» направление в иконописании поддерживалось представителями высшего духовенства, поскольку они также принадлежали к просвещенной верхушке общества. Хотя учреждение классов иконописания при семинариях в первой трети XIX в. было скорее исключением, чем правилом (такой класс в 1800 г. открыли в Тобольской семинарии по желанию митрополита Варлаама), вкусы архиереев влияли на выбор мастеров для исполнения наиболее важных заказов. Когда в 1839 г. решался вопрос о работе мастеров А. и В. Карсаковых в храмах Архангельской епархии, преосвященный Георгий (Ящуржинский) повелел объявить просителям, что «они не умеют писать порядочно икон, в поданной ко мне иконе Спасителя... черты лица не соответствуют историческому описанию Господа нашего Иисуса Христа» [30]. Епископ Георгий родился и вырос в Малороссии (в Подолии), до возведения на Архангельскую и Холмогорскую епископию был епископом Полтавским, что вполне однозначно свидетельствует о его художественных предпочтениях.

Так как академическая иконопись заняла ведущее место в храмах официальной церкви, даже потомственные иконописцы стали переходить к новым изобразительным формам. Примером может служить Красноярская династия иконописцев Хозяиновых – выходцев из крестьян Абаканского стана. М. Хозяинов в 1816–1817 гг. написал «в итальянском стиле» иконы для иконостаса придела св. Александра Невского в Благовещенском храме Красноярска, композиции которых сравнивали с картинами Тициана и Рафаэля [31].

Можно констатировать, что в первой трети XIX в. усилиями мастеров петербургской Академии художеств полностью сформировались художественные принципы русской классицистической иконы. Органичность этих принципов для иконописи Нового времени подтверждается широким распространением и перманентным существованием в ней классицистического направления вплоть до 1917 г. В дальнейшем

508 Г. И. Угрюмов. Архистратиг Михаил. 1810. Из Казанского собора в Петербурге. ГРМ
509 Погребение и перенесение мощей святителя Митрофана Воронежского. 1830–1840-е гг. ГИМ

[28] Там же. С. 297.

[29] За исключением Тюмени и Тобольска, где иконописание активно развивалось с XVII в.

[30] Цит. по: Кольцова 1998. С. 144.

[31] Шаповалова 1999. С. 222.

[32] В. Н. Прокофьев связывал возникновение примитива с городской культурой, с потребностями средних и низших слоев горожан. По его словам, «эти потребности и претензии городской народ удовлетворяет не только своими силами, опираясь на цеховое ремесло посада <...>, но еще и силами, во-первых, «спустившихся сверху» <...> художников школьной выучки, а во-вторых, пришедших в город <...> вчерашних крестьян – носителей живых фольклорных традиций» (Прокофьев 1983. С. 16–17). Это в основном справедливо и по отношению к примитиву в иконописи, хотя в России, как верно отметил А. В. Лебедев, примитив связан не только с городской культурой и не тождествен «городскому фольклору» (см.: Лебедев 1995. С. 9–27).

[33] См.: Духовные светочи России 1999. С. 46–55. Изображение погребения и перенесения мощей святителя Митрофана Воронежского (1830–1840-е гг.), исполненное маслом на картоне, определяется в этом издании как картина вслед за предшествующей публикацией: *Примитив в России* 1995. С. 120. Кат. 194. В принципе это справедливо, но известно, что подобные картины находились и в храмах среди икон и играли роль моленных образов.



509

«академическая» иконопись постоянно расширяла сферу своего бытования.

Спутником профессиональной классицистической иконы, как и светской живописи, стал примитив. 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) [34]. Освоение обязательно влекло за собой трансформацию артефактов «высокой» культуры при их вовлечении в нижележащий культурный и социальный слой. Главной областью примитива становился портрет, реже – пейзаж или сюжетная картина. В иконописи первой трети XIX в. жанровая структура примитива вполне изоморфна таковой в светском искусстве. Святые – преимущественно церковные

[34] См.: Исаева 2008. С. 241–247.

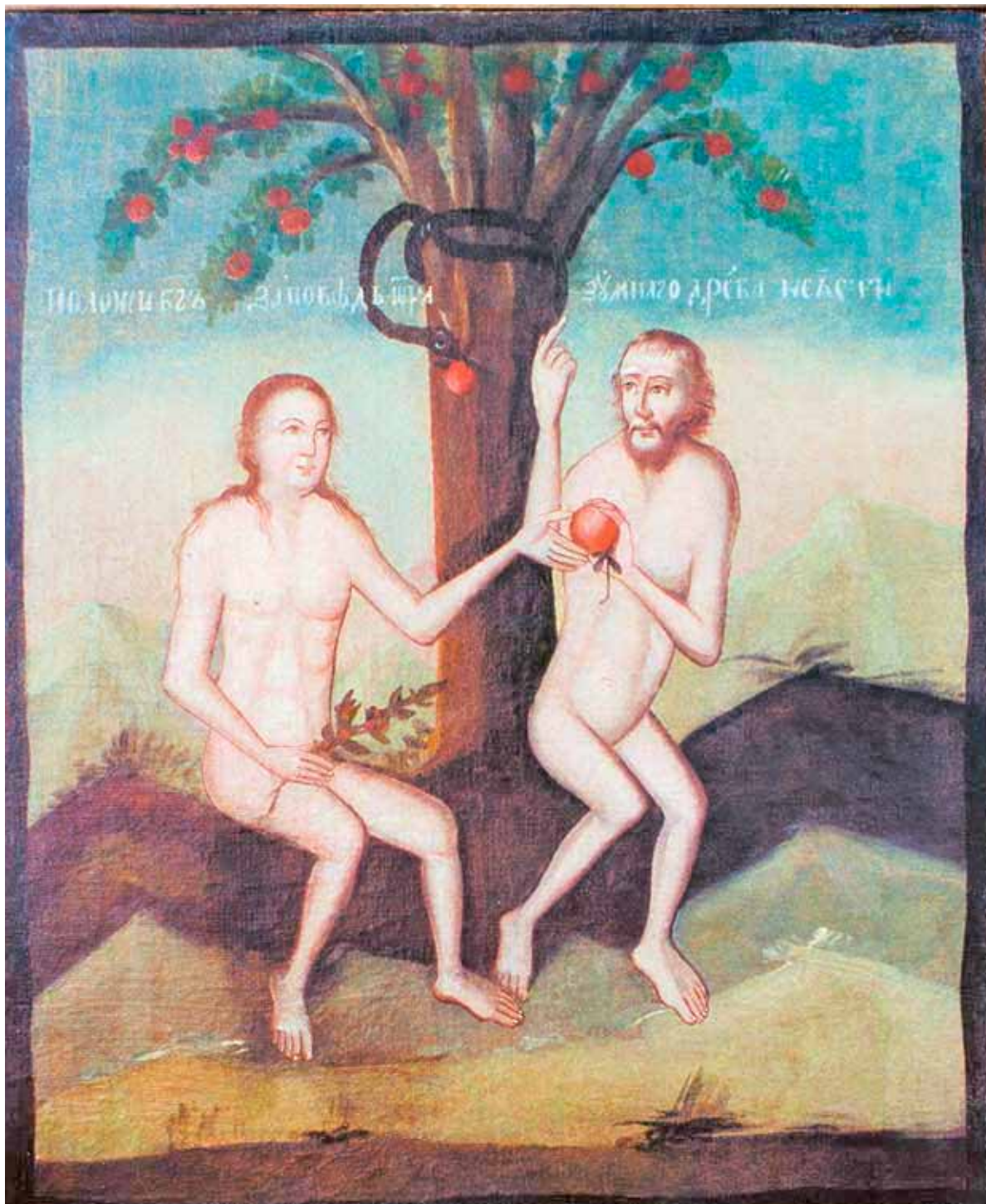
[35] В данном случае трудно провести грань между картиной и иконой: с одной стороны, Париков не изобразил ни одного святого и вообще ни одной человеческой фигуры; с другой стороны, его произведение написано на доске, в традиционной технике и обладает формальными признаками иконы.

иерархии, – канонизированные в синодальный период и не имевшие старой иконографической традиции, изображались по прижизненным или постканонизационным портретам, зачастую изначально принадлежавшим к примитиву. Воспроизводство примитива хорошо прослеживается на примере икон, написанных с портретов св. Митрофана Воронежского и гравюр «Поклонение мощам святого Митрофана Воронежского» (1832) [33]. К категории примитива относятся некоторые уральские и сибирские иконы – например, комплекс икон на холсте, исполненных енисейским мастером в 1804 г. для Петропавловской церкви села Богучанского (ККМ). Н.Н. Исаева справедливо усматривает в этих произведениях не только неумелость и наивность, но и особую трогательность в сочетании с индивидуальной выразительностью [34].

Особой и обширной областью примитива оказалась икона южно- и западнорусских губерний, ориентированная, в отличие от традиционной русской народной иконы, не на средневековые, а на новоевропейские образцы. Однако «классицистический» примитив в эпоху классицизма там только еще формировался и имел сильную барочную окраску. Таков образ св. Николая Чудотворца, написанный белорусским мастером в конце XVIII в. (НХМРБ): : свяtitель представлен поколенно, с массивным Евангелием в руке, его парчовые одежды спадают тяжелыми складками. Яркая карнация лика, крупные цветочные орнаменты, общий колорит говорят о продолжении барочных тенденций, развивавшихся в белорусской и украинской иконе на протяжении двух столетий.

Пейзажный примитив в русской иконописи можно представить по работе палешанина Парилова, датированной 1824 г. (Москва, частн. собр.). На ней представлен Ноев ковчег после потопа. Главными персонажами произведения выступают экзотические животные вроде черепах, верблюдов и броненосцев, парами прогуливающиеся среди пышной растительности [35]. Сюжетный примитив этого времени (в иконах на библейские сюжеты) обычно является результатом прямого копирования гравюр или литографий с шедевров Ренессанса (особой популярностью пользовалась «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи). Однако примитив в целом занимает довольно скромное место в русской иконописи первой трети XIX в.

Самосознание купечества, богатых горожан, провинциального дворянства изменилось в меньшей степени, чем у представителей высших слоев: его можно определить как корпоративное, т. е. промежуточное между коллективным и индивидуальным. Фактически это тот же круг, для которого работали



510

в XVII в. иконописцы Оружейной палаты, за вычетом царского двора. В этой среде предпочитали иконопись, продолжавшую традиции царских мастеров. Она лежала словно между старой иконой и картиной. В иконах такого направления прямая перспектива используется непоследовательно, объемные формы моделируются очень сдержанно, продолжают употребляться золотые пробела, цвет играет в первую очередь декоративную роль, одеяния святых откровенно условны

и чрезвычайно пышны и нарядны. Подобная иконопись весьма долго, если не на всем протяжении своего существования, носила явственный отпечаток стиля барокко – как в трактовке элементов формы, так и во вводных мотивах типа картушей, драпировок, ангелочков-путти. В первой половине XIX в. она становится строже, откликаясь на идеалы классицизма, но обычно не утрачивает повышенной декоративности. Как и «академическое» направление, эта иконопись

нередко порывает со старой иконографией, но охотно пользуется гравированными образцами, популярными в Оружейной палате в XVII в.

Надо напомнить, что барокко в иконописании XVIII в. развивалось в трех вариантах – профессиональном академическом, собственно иконописном (так называемом «золотопробельном») и наивно-низовом [36]. В исследуемый период низовое барокко сократило сферу своего бытования, так как рядом с ним появился примитив, интерпретирующий не барочные, а классицистические образцы. «Ученое» академическое барокко уступило место классицизму в интерьерах петербургских храмов, но продолжало существовать, иногда с рокайльно-сентименталистской окраской, в «домашних» образах. В московской и провинциальной иконе, в том числе монастырской, отголоски барокко не исчезали практически на всем протяжении XIX в., поскольку в 1840-е гг. оно возродилось в эклектической редакции. В живописи иконы «Преп. Макарий Калязинский», написанной, очевидно, в Троицком Макариевом Желтоводском монастыре и датированной 1825 г., воздействие классицизма практически незаметно: в розовато-сиреневых небесах восседают Бог Отец и Бог Сын в пышных развевающихся одеждах, слева показан монастырь с барочной архитектурой, расцвеченной голубой, зеленой и красно-коричневой красками. Любопытно, что столь же барочными выглядят и здания Ниловой Столобенской пустыни на иконе «Святой Нил Столобенский» 1830-х гг., хотя центральное место там занимает ампирный собор И. И. Шарлеманя (1821–1823).

Вторую ветвь барокко в иконописи – «золотопробельные» иконы, получившие название по особой манере нанесения золотых пробелов, – можно рассматривать как результат эволюции иконописи мастеров Оружейной палаты второй половины XVII в. под влиянием западноевропейского и украинского барокко XVIII в. «Золотопробельная» манера оказалась относительно устойчивой и в первой трети XIX в., поскольку в таких произведениях традиционно-иконописные приемы построения формы и пространства сочетались с ярким, эффектным колоритом и большой живописной свободой. Можно думать, что в определенном кругу заказчиков эти качества выглядели обязательными для иконы, воспринимаемой не только как моленный образ, но и как произведение искусства. Немаловажно также, что целиком сохранялась иконная техника письма. «Личное», т. е. лики и открытые части тела, исполнялось по коричневой или серовато-оливковой прокраске (санкирю), которую оставляли открытой на теневых



511

участках. Моделировка объема достигалась последовательным наложением все более и более разбеленных слоев охры (плавью) вплоть до чистых белил на самых выступающих («сильных») местах. Это позволяло иконописцам работать фактически тем же способом, что и в Средневековье, – усваивая ремесло «из рук в руки» и не нуждаясь в обучении нового типа.

Как и в XVIII в., иконописное барокко неоднородно: в нем довольно сильно ощущается разница между локальными центрами в зависимости от той или иной старой – «протобарочной» – традиции. В Москве иконы этого направления обнаруживают генетическую связь с «живоподобными» образами круга С. Ф. Ушакова. Сдержанная объемность ликов и спокойно-округлые, в отличие от барочных, золотые пробела сочетаются с довольно реалистичным изображением архитектуры: на иконе «Святые апостолы Петр и Павел, со сценами страданий» (ГМИР), написанной в Москве в 1809 г., храм на втором плане очень близко напоминает церковь Петра и Павла на Новой Басманной [37]. «Живоподобие» распространяется и на пейзаж, что хорошо видно на житийной иконе «Святые князья Борис и Глеб», написанной «тщанием и усердием московского степенного гражданина» в 1820 г. (ГРМ). Горки имеют вид округлых

[36] Об иконописи XVIII в. см.: *Русская икона 2006*.

[37] Не исключено, впрочем, что этот памятник исполнен палехским иконописцем, проживавшим в Москве. Обработка доски типична для Палеха; автор подписался инициалами «И. К. Б.».



512

возвышенностей коричневого и темно-зеленого цвета, пышные кроны деревьев переданы путем последовательного наложения все более высветляющихся мазков-листочков.

В Костроме и Ярославле, а также в Романове-Борисоглебске явственно чувствуется основа, заложенная выдающимися мастерами XVII в. – Гурием Никитиным, Семеном Спиридоновым Холмогорцем, Дмитрием Семеновым Плехановым и другими. Это хорошо видно в творчестве М. Ф. Архиповского – потомственного иконописца, яркого представителя «романовских писем», лучшие произведения которого созданы в 1820–1830-е гг. [38] Лики на его иконах написаны по коричневому санкирю плотной и темной желто-коричневой охрой, почти без разделки, но с резкими пастозными белильными мазками-движками. Такой прием придает образам внутреннее напряжение, барочное по духу и не свойственное ярославско-костромской иконописи второй половины XVII в. Тем не менее физиогномический тип, орнаментальные завитки волос, изящные кисти рук с тонкими перстами обнаруживают несомненное родство с живописью «золотого века» Верхнего Поволжья. Необыкновенно декоративные складки одежд также напоминают работы Гурия Никитина, однако их разделка пробелами строится вполне оригинально. Мастер последовательно накладывает все более и более разбеленные слои краски один на другой таким образом, что получается до

пяти параллельных полос одного цветового тона (например, голубого) с градацией по светлоте от насыщенного до почти белого. Благодаря этому объем дробится на отдельные плоскости, как бы предвосхищая приемы живописи авангарда начала XX в. В действительности эта графическая острота и кристалличность формы отражает опосредованное воздействие классицизма.

В Ярославле продолжали работать представители иконописных династий, зачастую известных с начала XVIII в. (что и обеспечивало непрерывную преемственность от традиций Оружейной палаты). Шустовы, Иконниковы, Банщиковы, Сарафанниковы, Холщевниковы, а также мастера младшего поколения, учившиеся у них (Н. В. Кисельников), работали и как «иконники», и как монументалисты: зимой они писали иконы,

512 Свв. апостолы Петр и Павел, со сценами страданий. 1809. Москва. ГМИР
513 М. Ф. Архиповский. Св. Иоанн Богослов. Около 1826 г. Частное собрание, Москва



513

а летом занимались монументальными росписями [39]. Имелись иконописцы и в ярославских селах: А. Т. Демидов и семейство Казаковых в Больших Солях [40], М. С. и Г. М. Ведерниковы в селе Великом. Икона «Богоматерь Владимирская», написанная Г. М. Ведерниковым в 1812 г. (Москва, частное собр.), демонстрирует и приверженность «школе Оружейной палаты», и трансформацию ее приемов. Округлые миловидные лики исполнены отдельными

[38] См.: Морозова 1998. С. 81–92.

[39] Кузнецова 2005. С. 427–433. О «романовских письмах» см.: Хохлова 2009. С. 23–25.

[40] В XIX в. село входило в Костромскую губернию; приношу благодарность Е. Г. Щеболевой за предоставленные архивные материалы.



514

неслитными мазками, общий тон вохрения – золотисто-коричневый, санкирь в тенях имитирован зеленовато-коричневой краской. В глазах выписаны слезники и длинные ресницы. Тип ликов, колорит, виртуозно использованный прием «цвечения» золота, способ изображения глаз близко напоминают иконы царских изографов. Однако примененная техника письма, обычная для греческой иконописи, в России XVII в. встречалась в виде редкого исключения. Широкую популярность она приобрела у палехских и мстерских мастеров второй половины XIX в.; в первой четверти столетия эта техника, получившая название

«отборки», еще только формировалась. В данном случае представлен очень ранний и оригинальный вариант «отборки», соединяющий традиционный вид личного с новым способом его исполнения.

Последним ярославским представителем иконописного барокко можно считать Ф. И. Телегина – потомственного ярославского иконописца 1830–1840-х гг. В его работах барочная стилистика сильно потеснена академической манерой [41]. Тем не менее светлые лики, статуарность фигур с подчеркнутой мускулатурой, строгая монументальная архитектура интерьеров все еще сочетаются с декоративностью драпировок,

[41] Кузнецова, Федорчук 2002. С. 86–87; Шемякин 2010.

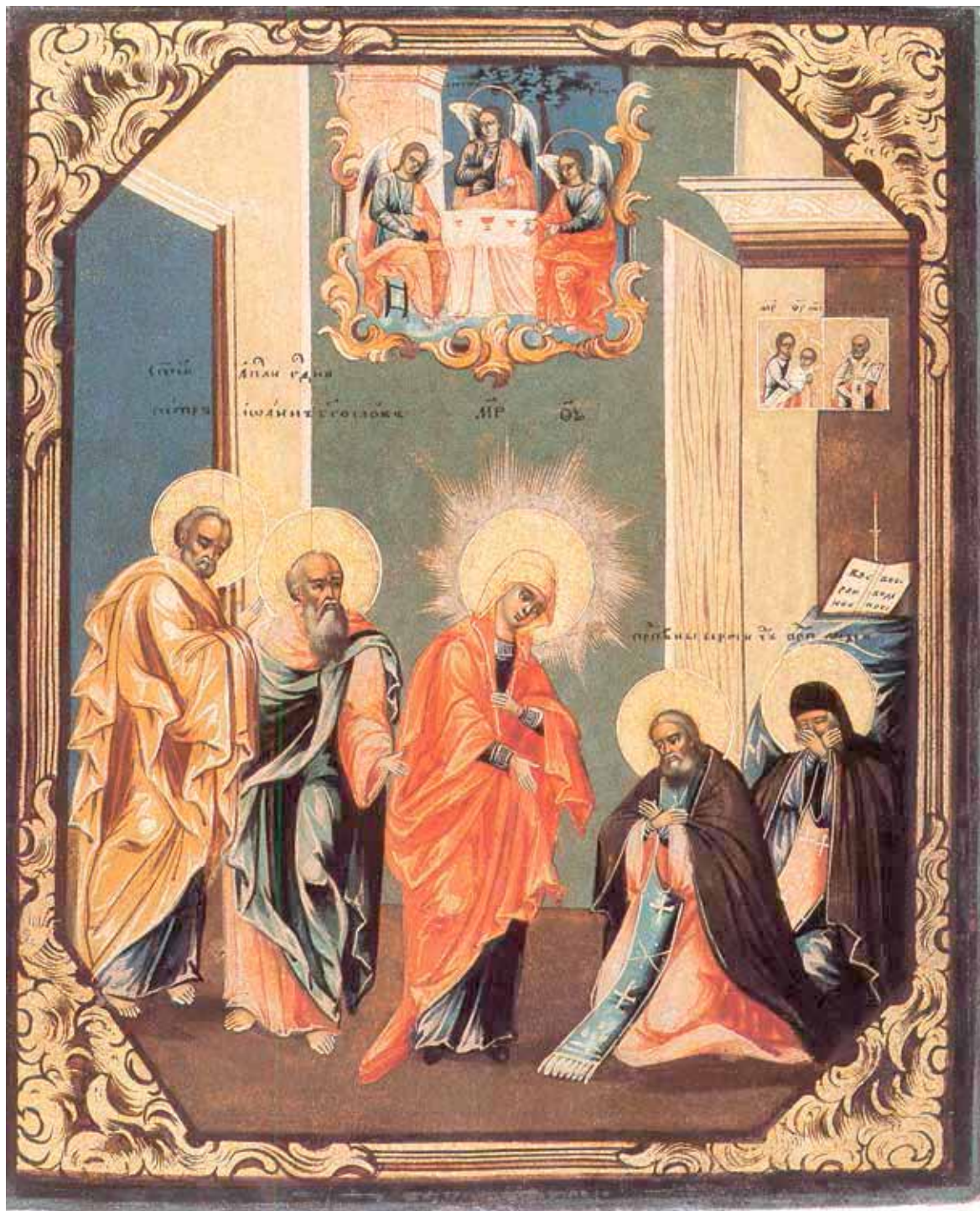


515

золотыми пробелами и звучным колоритом, в котором преобладают яркие красные и лазурно-голубые тона.

Традиции иконописи XVII в. почти в чистом виде сохранялись в исследуемый период в одном из небольших, но важных центров иконописания Нового времени – нижегородском селе Павлово. Из этого села, принадлежавшего князьям Черкасским, происходил знаменитый мастер «мелочного», т. е. миниатюрного, письма царский иконо-

писец Никита Иванов Ерофеев Павловец (?–1677). Павловские иконописцы XVIII – первой трети XIX в. подражали ему настолько успешно, что некоторые их иконы до недавнего времени считались произведениями XVII столетия. Художники повторяли тип ликов, приемы разделки одежд, колорит, характерные для Никиты Павловца, использовали, как и он, цветные лаки. На рубеже XVIII–XIX вв. цветовая гамма несколько изменилась под влиянием классицизма: вме-



516

[42] Комашко 2005/2. С. 94–103. Широкое использование голубого цвета в иконописи конца XVIII–первой трети XIX в. объяснялось, с одной стороны, эстетическими предпочтениями, а с другой – доступностью берлинской лазури, широкое производство которой в Европе началось в середине XVIII в.

сто зеленого цвета стали использовать синий и голубой [42]. В первой трети XIX в. в Павлове работал В. Рябов, написавший в 1813 г. икону «Богоматерь Утоли моя печали» (Москва, частное собр.). Она отличается редкой виртуозностью и изощренностью письма. Белая пелена под Богомладенцем, с мягкими округлыми складками, притенена нежными зеленовато-голубыми лессировками и сплошь покрыта тончайшим растительным узором глубокого вишневого

цвета. На исподе мафория этот цвет уже служит фоном, а по нему золотом нанесен еще более тонкий и мелкий орнамент, образующий двоякосердцевидные фигуры – узор, распространенный в искусстве XVII в. и называемый «кубчатым». На самоцветах, которыми украшена кайма мафория, поставлены крохотные белильные точки жемчужин. Сплавленность красочных слоев на ликах, тональная близость санкиря (теней) и вохрения без выраженных контрастов



517 И. А. Росляков. Образ святых великих князей Владимирских чудотворцев. 1814. ГРМ

517

характеризуют автора не только как искусного декоратора-орнаменталиста, но и как замечательного иконописца-«личника».

В иконописной мастерской Троице-Сергиевой Лавры вплоть до 1830-х гг. продолжали жить приемы и композиционные схемы украинской барочной иконы середины XVIII в. Основоположителем «троицкого стиля» был иеромонах Киево-Межигорского монастыря Павел (Казанович); ученик Казановича Сидор

Леньков, в свою очередь воспитавший около десяти иконописцев, привил им барочную манеру письма, сохранившуюся с некоторым упрощением и в эпоху классицизма [43]. Отчасти это объяснялось замкнутым характером лаврского иконописания. Из-за большого объема работ внутри самой Лавры иконописцы обслуживали почти исключительно монастырские нужды – в первую очередь поновляли иконы и стенописи в храмах обители. Подносные иконы «Явление Богома-

[43] Черкашина 2000. С. 374.

[44] Там же. С. 371, 373.

тери преп. Сергию Радонежскому», предназначавшиеся почетным гостям, писали в небольших количествах (во второй половине XVIII в. каждый иконописец изготавливал не более 15–20 образов в год, а число иконописцев вместе с учениками не превышало восьми человек) [44]. Очевидно, троицкая школа осталась бы маргинальным явлением в истории русской иконописи Нового времени, если бы не ее непосредственное влияние на стилистику иконописи Холуя – старинной троицкой вотчины.

Иконописанием в Холуйской слободке занимались еще в XVII в. В 1753 г. десять мальчиков из Холуйской слободки направили для обучения к Павлу Казановичу, а в 1764 г. они вернулись в Холуй [45]. Казалось бы, поскольку в Холуе в это время проживало около 350 иконописцев [46], несколько учеников малороссийского мастера не могли оказать решающего влияния на стилистику этого крупного художественного центра. Однако холуйские ико-



518

нописцы постоянно поставляли в Троице-Сергиеву Лавру иконы преп. Сергия Радонежского, которые надлежало писать по данным из Лавры образцам [47]. Кроме того, искусство, культивируемое в мастерской Казановича, соответствовало основному направлению холуйской иконописи, развивавшейся в XVIII в. в русле низового барокко. Приемы и техника, оформившиеся под воздействием живописи киевского иеромонаха, определили специфику холуйской

иконы не только второй половины XVIII в., но и следующего столетия. Эти иконы нередко писали масляными красками, золото или заменяющие его материалы иногда не использовались вовсе. Лики даже в эпоху господства классицизма сохраняли барочную контрастность (причем исполнялись традиционным иконописным приемом по темной подкладке-санкирю), а одежды моделировались тем же способом, что и в «золотопробельных» иконах, – сочетанием тональных притенений-притинок с прорисовкой и высветлением ребра каждой складки. Такая живописная система возникла в первой четверти XVIII в. благодаря копированию русскими иконописцами западноевропейских гравюр, где выступающие части драпировок оставлялись белыми, а заглубленные затенялись с помощью штриховки. В «золотопробельном» барокко белый цвет был заменен золотом, что создало впечатляющий эффект: золотые росчерки пробелов образовывали сверкающий каркас формы. Холуяне же вместо золота, как и в Древней Руси, использовали белила. Однако холуйские белильные пробелы накладывались не широкими плоскостями, как в старой традиции, а линейными описями-контурами, аналогично «золотопробельному» письму. Холуйские иконы пользовались огромным спросом: они расходились по всей России и даже поставлялись православным жителям Балкан. На протяжении XVIII–XIX вв. в Холуе активно работали иконописные династии Горбуновых, Пурецких, Кособрюховых, Шаховых, Блинничевых, Костериных и многие другие [48]. К 1812 г. число холуйских иконописцев возросло до 700 человек [49].

Образа высокого качества, как правило, исполняли на заказ; они были востребованы и в церковных, и в светских кругах. Возможно, заказчиков привлекало сочетание новой живописной манеры с признаками традиционной православной иконы, а также барочная импозантность образов. Примерами дорогих заказных холуйских икон могут служить образ святых великих князей Владимирских чудотворцев и образ святого апостола Иоанна Богослова, исполненные соответственно в 1814 и 1827 гг. Иваном Афанасьевым Росляковым (ГРМ). В первой еще много элементов иконописного барокко, ее живопись ярка и нарядна. Лики написаны плавно, но белила наложены отдельными мазками, внахлест и даже вперекрест; пробела даны в три тона, причем на красных одеждах в предпоследнем слое добавлена интенсивно-желтая краска, создающая впечатление переливов шелковой ткани. Плащ св. Александра Невского и хитон св. Авраамия имеют хроматическую градацию от золотистого к розовому и белому; на подби-

[45] Арсений, иеродиакон. 1873. С. 123–125.

[46] Тарасов 1995. С. 159.

[47] См.: Шитова 2001. С. 92.

[48] Соловьева 1991. С. 15–18.

[49] Кобеко 1896. С. 587–592.

той горностаем мантии князя Глеба Андреевича вместо пробелов лежат живописные притинки. Вторая икона выглядит значительно строже за счет ограниченности цветовой гаммы и почти симметричной композиции: св. Иоанн Богослов и его ученик Прохор сидят за столом, обращенные друг к другу. Последняя особенность не встречалась в древнерусской иконографии и, скорее всего, говорит о новоевропейском источнике иконы Рослякова. Это подтверждается изображением св. Иоанна с пером в руке, самостоятельно записывающего текст Откровения, в то время как на Руси евангелиста всегда показывали диктующим своему ученику. Надо заметить, что, хотя творчество Рослякова несколько эволюционировало в сторону классицизма, черты барокко не исчезли из холуйской иконописи и позднее: в иконе «Богоматерь Боголюбская», поднесенной в 1830-е гг. графом Бобринским Троицкому архимандриту, присутствуют барочная красочность и экспрессия [50].



519

По иному пути в первой трети XIX в. пошел Палех, количество иконописцев в котором почти не уступало Холую (в 1812 г. – 600 человек). Среди них были семейства Сафоновых, Хохловых, Волковых, Коурцевых, Салабановых, Салапиных, Малаховых, Кориных. Иконы писали не только в Палехе, но и в деревнях, относящихся к приходу палехского Крестовоздвиженского храма, – Дягилеве, Дерягине, Свергине, Ковшове и других, а также в близлежащих деревнях

Подolino, Сергеево и Яркино. В 1833 г. в палехском приходе значилось около 1300 лиц мужского пола (считая с детьми), значительная часть взрослого населения занималась иконописанием [51]. Многие из них постоянно проживали не в Палехе, а «в разных губерниях и городах российских»; большие землячества иконописцев-палешан имелись в Москве и Петербурге первой трети XIX в.; судя по палехским архивным документам, в Москве проживало около 70 жителей Палеха, в том числе семь представителей рода Шелухиных, шестеро Наговицыных, четверо Долотовых, двое из которых были старостами московской общины [52]. В Петербурге палешан было меньше, но среди них встречаются столь известные фамилии, как Бакановы, Белоусовы, Вакуровы, Вечёрины. Изначально Палех эволюционировал в том же направлении, что и Холуй: в иконописи первой половины XVIII в. отзвуки «школы Оружейной палаты» трансформировались в иконописное и низовое барокко (так назы-



520

ваемое «фряжское письмо»). Эту «фрязь», несколько видоизменявшуюся сообразно общему развитию стиля от барокко к классицизму и позднему академизму, палешане никогда не оставляли и охотно использовали в качестве оригиналов западноевропейские гравюры [53]. Отголоски палехской «фрязи» видны в иконе Козьмы Мазаева 1826 г. «Святой Георгий Победоносец» («Чудо святого Георгия о змие», ГРМ) [54]. В основе композиции лежит поздняя греческая гравюра, очень

519 Св. Алексей человек Божий. Начало XIX в. ГМПИ
520 К. Мазаев. Св. Георгий Победоносец (Чудо св. Георгия о змие). 1826. ГРМ

[50] Шитова 2001. С. 92.

[51] Колесова 2006. С. 392.

[52] Там же. С. 394–442.

[53] Палехское искусство 2005. С. 12.

[54] Козьма Мазаев в словаре О. А. Колесовой не упоминается, но там фигурируют несколько представителей этого семейства, известного с конца XVIII в. (Колесова 2006. С. 419–420).



521

[55] Иконостас с иконами «греческого письма», исполненный С. Н. Козновым из деревни Сергеево (в окрестностях Палеха) в 1831 г., сохранился в Сретенской церкви села Заостровье Приморского района Архангельской области (Кольцова 1998. С. 150–151).
[56] Бакушинский 1934.

популярная среди палешан. Живопись исполнена темперой, но тело змия и круп коня прописаны отдельными нескрытыми мазками. Мелкие тонкие мазки заметны и на лике святого.

Палехские иконописцы считались также признанными мастерами «греческого письма» – компромиссной живописно-иконописной манеры, востребованной при оформлении храмов [55]. Однако заметные коррективы в эту картину внесло появление

в последней четверти XVIII в. нового широкого круга состоятельных заказчиков – столичных старообрядцев. О том, что иконопись Палеха расцвела на старообрядческих заказах, писал А. В. Бакушинский – крупнейший знаток и исследователь палехского искусства [56]. Следует подчеркнуть, что речь идет не о старообрядцах в целом, а о крупных общинах Москвы и Петербурга, консолидировавшихся в правление Екатерины II. После чумы 1771 г. московские старообрядцы-

федосеевцы на собственные средства организовали чумной карантин с больницей и кладбищем за Преображенской заставой [57], а старообрядцы-поповцы получили высочайшее соизволение на устройство Рогожского кладбища [58]. В Петербурге Малоохтенское старообрядческое кладбище возникло еще в 1760 г., а в 1777 г. на речке Волковке отвели место для еще одного федосеевского кладбища, где обретались и старообрядцы-поповцы. Кладбища и храмы (часовни) при них стали духовными и организационными центрами больших общин. Особенно процветали московские старообрядцы: есть сведения, что до основания Преображенского кладбища в старой столице проживало около 20 семей федосеевцев, а к 1825 г. приход объединял более 14 000 человек [59]. Это совпало с ростом капиталов многочисленных предпринимателей-старообрядцев, благоприятную среду для которого обеспечили развитие промышленности и торговли в России и лояльное отношение к «раскольникам» в правление Екатерины II и Александра I.

Для новых храмов и молелен (одни только федосеевцы к середине XIX в. имели в Москве 19 моленных) требовалось огромное количество икон. Приверженцы «древлего православия» в небывалых масштабах развернули закупку старинных образов: купец-федосеевец Н. А. Папулин приобрел большое количество икон непосредственно из Строгановского Благовещенского собора в Сольвычегодске [60]. «Строгановские письма» конца XVI – первой трети XVII в. исключительно ценились старообрядцами за высокое художественное качество и особую декоративность. Те же черты заказчики хотели видеть и в новых иконах. В результате у палехских иконописцев сложилась специфическая манера, основанная на знакомстве со «строгановскими» подлинниками и прорисьями [61]. Она целиком находится в рамках традиционной иконописной системы и легко опознается по светлым миловидным округлым лицам с нежной «подрумянкой», удлинённым пропорциям фигур, орнаментализации деталей (складок одежд, «палат», иконных горок), тщательному «мелочному» (миниатюрному) письму. Разбеленный колорит с преобладанием охристых и красно-синих тонов, большая роль контура и силуэта, особая упорядоченность композиционного строя отражают воздействие классицизма, который стал «фоновым» компонентом палехской и московской старообрядческой иконописи рассматриваемого периода и обусловил наряду со «строгановскими» корнями ее художественное своеобразие.

Подобная манера, очевидно, ценилась не только старообрядцами. Из придворного собора Зимнего дворца происходит икона

«Богоматерь Неопалимая Купина» (ГМИР), судя по стилистике и обработке иконной доски, исполненной именно палехскими мастерами, работавшими в Петербурге. Бело-розовые лики напоминают афонскую иконопись XIX в.

Палехские иконы нередко обладают развёрнутой богословской программой. Иногда она укладывается в традиционные иконографические схемы, иногда же приводит к их усложнению и трансформации. Например, в сюжет Шестоднева, известный с XVI в., включали столько дополнительных сцен и деталей, что образовался самостоятельный иконографический извод. Таковы «Шестодневы» В. И. Хохлова, созданные в первой трети XIX в., где шесть дней творения и двенадцатые праздники, соответствующие каждому дню недели, дополнены Службой святых отцов, собором всех святых, евангелистами, избранными русскими святыми и сценами жития святого царевича Димитрия Угличского [62]. Появился и новый сюжет «Образ иконостаса», где на одной иконе изображался целый иконостас в полном его составе.

Еще более сложна композиция, которую можно определить как собор небесных сил и святых в предстоянии Святой Троице и Спасителю (частное собр., Москва). Она имеет общие черты с палехскими «Шестодневами» и образами иконостаса, но является самостоятельным иконографическим вариантом. Верхняя часть построена по образцу иконостаса – с иконой Святой Троицы в центре пророческого ряда и с Деисусом в центре двух апостольских рядов. Однако деисусный ряд словно продолжается и ниже, включая традиционные изображения вселенских святителей и московских митрополитов. В центре этого продолжения находится образ Распятия Христова, что нарушает каноническую иконостасную схему. На верхнем поле представлен собор Архангелов.

Замысел иконы в целом совершенно очевиден: моление небесных сил и святых за заказчиков иконы перед Святой Троицей и Спасителем на Страшном суде. Таким образом, фактически она представляет расширенный и несколько трансформированный Деисус. В Деисусе Христос представлен как Судия, дарующий спасение всем праведникам; как и положено, Деисус располагается в центре иконостаса. Изображение Святой Троицы в типе Отечества подчеркивает единственность Отца и Сына (Спас Эммануил – Христос до воплощения). Согласно словам Христа, «Сын и Отец – одно» (Ин. 10: 30): следовательно, спасение, дарованное жертвой Христа, даровано и всей Святой Троицей. Эта мысль подчеркивается двучленным благословением Бога Отца. И, наконец, свой

[57] Русакомский 1985. С. 148.

[58] Древности старообрядчества 2005. С. 4.

[59] Вургафт, Ушаков 1996. С. 232.

[60] Многочисленные факты такого рода приведены в работе: Вадорнов 1986. С. 60–69. См. также: Пивоварова 2004. С. 358–384.

[61] О палехском иконописании см.: Искусство Палеха 2009. С. 6–12. Возможно, это направление зародилось в Москве и получило развитие в палехских селах. В московском иконописании оно представлено, в частности, творчеством З. Ф. Бронина – старообрядца поморского согласия, считавшегося в первой половине XIX в. лучшим иконописцем Москвы. В настоящее время известны три его иконы: «Преп. Антоний Римлянин» 1823 г. (Дом-музей П. Д. Корина, Москва) и два образа в частных собраниях.

[62] Кропивницкая 2001. С. 201–210.





523 Собор небесных сил и святых, в предстоянии Св. Троице и Спасителю. Частное собрание, Москва
 524 Рождество Христово. Конец XVIII – начало XIX в. Частное собрание, Москва
 525 Вход в Иерусалим. 1805. Иконописная артель И. И. Богданова-Карбатовского. Из церкви Рождества Христова в селе Большая Шалга (Архангельская обл.). ГМО «Русский Север»

вклад в спасение вносят Силы Небесные (архангел Рафаил не случайно показан с отроком Товием, отца которого исцелил от слепоты) и все святые. На нижнем поле повторяется мотив распятия в виде Истинного Креста Господня, обретенного матерью императора Константина, царицей Еленой. Здесь кресту предстоят почти исключительно русские святые, возглавляемые князьями Андреем Боголюбским и Александром Невским. Поскольку мощи обоих князей покоятся во владимирском Успенском соборе, они считались в первую очередь покровителями Владимирской земли и в том числе Палеха. При общей традиционности живописи, ориентированной на «строгановские письма», классицистическое начало дает о себе знать как в колорите, так и в идеальной, почти математической выстроенности композиции.

Можно предположить, что иконопись подобного типа в исследуемый период существовала и во Мстере, где в XVIII в. около двух третей жителей официально числились старообрядцами и работали иконописные династии Голышевых, Калитиных, Рожковых, Юдиных [63]. Расцвет Мстеры приходится на середину – вторую половину XIX в.

На периферии империи продолжали существовать центры старообрядческого иконописания, часть которых сложилась в таком качестве задолго до Палеха. Первое место среди них занимает выголексинское поморское общежитие, образовавшееся в 1694 г. в северных лесах на реке Выг. К началу XIX в. и на иконах Выга и Поморья становятся заметны черты, восходящие к «строгановской» иконописи, а также воздействие классицизма, но здесь оно наложилось непосредственно на стилистические особенности «северных писем» [64]. По сравнению с Палехом «поморские письма» проще и лаконичнее: лики исполнены желтой охрой с резкими белильными высветлениями, горки с характерными геометризованными «кремешками» уплощены, декоративные деревца и травы поэма некоторые исследователи сравнивают с северным мхом.

Традиционная иконопись существовала на Севере не только в поморском старообрядческом варианте. Большую роль в развитии северного иконописания сыграл Крестный монастырь на Кий-острове, основанный патриархом Никоном и имевший большие вотчины в Поонежье. Первая иконописная артель из местных крестьян под руководством Михаила Алексева, работавших как в Крестном, так и в Новоиерусалимском монастырях, образовалась еще в 1660-е гг.; именно она исполняла все иконописные работы в регионе и заложила стилистическую основу последующего северного иконо-



524



525

[63] Голышев 1865; Меркулова 2001. С. 146–158.

[64] См.: Дружинин 1926. С. 1479–1490; Платонов 2003. С. 220–230.



526

писания до первой половины XIX в. включительно. Этой основой стало московское искусство круга Оружейной палаты. Стилистику артели М. Алексева наследовала артель И. И. Богданова-Карбатовского (1716–1801) – крестьянина деревни Карбатово на Онеге, работавшего с крестьянином соседней деревни Медведевской И. В. Мининым (1747 – после 1811-го). Московские образцы второй половины XVII в. трактовались этими иконописцами более упрощенно и с явным барочным налетом.

В конце XVIII – начале XIX в. на Севере сокращается строительство храмов и соответственно уменьшается потребность в иконописцах. На смену большим артелям приходит семейный подряд или работа в одиночку (возможно, здесь сказалась и конкуренция с приезжими «иконниками» из «суздальских» сел). В это же время изменяется и круг заказчиков икон: если раньше онежские иконописцы исполняли большие церковные заказы, то теперь они работают для частных лиц – преимущественно старообрядцев. Однако, по наблюдению Т. М. Кольцовой, стилистика их произведений не изменилась: приметы старообрядчества сводились к двуперстию и написанию титла Христа как IC XC [65].

В первой трети столетия в Поонежье продолжают работать И. В. Минин, И. А. Богданов-Карбатовский (1761–1835, племянник главы артели), Ф. Я. Поликарпов (1764 – после 1812-го) и династия иконописцев Максимовых, основатель которой Г. Ф. Максимов (1776–1833) 17 лет обучался у И. И. Богданова-Карбатовского. Заметнее всего московские традиции XVII в. у И. А. Богданова-Карбатовского: фигуры святых у него массивны, но пропорциональны, структура ликов достаточно дифференцирована, одежды расписаны орнаментами, позем решен в виде округлых всхолмлений («Святые Зосима и Савватий Соловецкие, Андрей Критский и прмч. Евдокия, в предстоянии Господу Вседержителю», 1820, АОМИИ). В творчестве Г. Ф. Максимова несколько больше барочных влияний, хотя лики по-прежнему принадлежат к «ушаковскому» типу. Произведения Ф. Я. Поликарпова более наивны: пропорции фигур укорочены, кисти рук и ступни ног непропорционально велики, лики с крупными чертами словно сплющены, глаза, как правило, несимметричны. Тем не менее образы привлекают свободой и широтой письма, а также декоративным талантом мастера («Пророк Илия»; «Пророк Давид»; «Пророк Соломон», между 1809-м и 1814-м, СГИАПМЗ). Представитель младшего поколения П. Г. Максимов постепенно отходит от образцов И. И. Богданова-Карбатовского, воспринимая некоторые технические и тех-

526 И. А. Богданов-Карбатовский. Свв. Зосима и Савватий Соловецкие, Андрей Критский и прмч. Евдокия, в предстоянии Господу Вседержителю. 1820. ГМО «Русский Север»
527 Ф. Поликарпов. Пророк Илия. Между 1809–1814 гг. Из церкви Параскевы Пятницы деревни Воймозеро (Архангельская обл.). «Соловки»



527

[65] Об иконописании Нижнего Поонежья см.: Кольцова 2005.
[66] Термин был введен Г.В. Голынец для обозначения уральской старообрядческой иконописи в целом (см.: Голынец 1997). Некоторые исследователи понимают под «невьянской школой» только иконопись горнозаводского Урала.
[67] Байдин 2002. С. 80–81.
[68] См.: Невьянское письмо 2009. С. 16–20.
[69] Губкин 1997. С. 227–228.
[70] См.: Гончарова, Губкин, Рунева 1998.
[71] Лилеев 1895.
[72] Нечаева 2002. С. 224–226.

нологические приемы живописи Нового времени (доски без углублений-ковчеггов, письмо маслом по доске или по тонкому кле-евому грунту).

Первые сведения об иконописцах на горнозаводском Урале относятся к началу XVIII в. Уральские старообрядцы-поморцы поддерживали связи со своими единоверцами на Выге, что обусловило влияние выговского искусства на становление старообрядческой иконописи Урала. Однако особое направление (так называемая «невьянская школа») сформировалось лишь к последней трети XVIII в. [66] Возможно, это было связано не только с подъемом эко-



528

номики Урала, но и с консолидацией в это время урало-сибирских старообрядцев-поповцев и их стремлением к обособлению от общин европейской части России [67]. Расцвет невянской иконописи приходится на конец XVIII – первую треть XIX в. В это время «строгий стиль», идущий от иконописи Поморья, значительно трансформировался под воздействием поволжских традиций. Изучение иконографии и стилистики невянских икон указанного периода позво-

ляет предположить, что у истоков нового направления стоял мастер, прибывший на Урал из Романова-Борисоглебска [68]. Наиболее полно новые для Невьянска тенденции выражены в творчестве И. В. Богатырева и его сыновей Михаила и Афанасия, а также разветвленной иконописной династии Чернобровиных – приписных крестьян Невьянского завода [69]. Деликатно моделированные, но все же объемные лики с крупными чертами, роскошные одеяния, драпирующиеся бесчисленными складками, передача движения, экспрессивные жесты, яркий колорит с акцентом на красно-вишневые оттенки, обилие золота, барочная архитектура, округлые бело-голубые, словно заснеженные горки напоминают как о поволжском варианте искусства мастеров Оружейной палаты XVII в., так и о современной Богатыревым иконописи Романова-Борисоглебска, Костромы и Ярославля. В иконографии также встречаются детали, использовавшиеся в ярославских иконах и фресках XVII в., но необычные для старообрядцев: например, трубящие ангелы в «Вознесении Христовом». Специфически невянские отличия заключаются в ахроматизме сильно разбеленных ликов, похожих на застывшие маски, и в рокайльном характере орнаментов. На Урале работали и другие иконописные династии: Верещагины в Перми, Гагаевы в Нижнем Тагиле, Колчины, переселившиеся из Сарапула на уральские заводы, Филатовы на Уткинском заводе, – но их искусство не было столь рафинированным [70].

С конца XVII в. старообрядцы-поповцы начали переселяться из России на литовские земли, в местность под Гомелем, получившую название Ветка (по острову на реке Сож). В 1764 г. ветковские слободы по приказу Екатерины II были разогнаны с помощью военной силы, около 20 000 жителей отправлены на поселение в Сибирь. Центр старообрядчества переместился к Чернигову и Брянску, в Стародубье, где уже в 1670 г. существовали четыре старообрядческие слободы [71]. Иконописание и здесь начало активно развиваться с последней четверти XVIII в., после либерализации отношения правительства к старообрядцам. Иконы стародубско-ветковского региона условно называются ветковскими, хотя ведущая роль, несомненно, принадлежала именно Стародубью – слободам Злынке, Зыбкой (Новозыбкову), Клинкам, Митьковке. Из первой трети XIX в. дошли имена нескольких иконописцев стародубских слобод: Е. В. Булыгина, И. К. Вешнякова, Ф. И. Голявина, В. В. Лашкарева [72]. Исходной точкой стилистики стародубско-ветковской иконописи является «школа Оружейной палаты» в том несколько тяжеловесном варианте, который культиви-



529 И. П. Чернобровин.
Богоматерь «Что Ты наречем
Обрадованная». 1830–
1840-е гг. Из единоверческой
церкви Николая Чудотворца
в Невьянском заводе. СОКМ
530 Царь Царем. Начало
XIX в. ВМНТ
531 Богоматерь Огневид-
ная. XIX в. Ветка. Частное
соборание, Москва

ровался Симоном Ушаковым и художниками его круга. Однако фольклоризация образов, заметная в большинстве ветковских икон, изменила протообразец почти до неузнаваемости. Темноликие фигуры часто приземисты, с тонкими конечностями и огромными ступнями, колорит ярок и дисгармоничен, одежды и драпировки моделированы упрощенно, но покрыты типичными ветковскими золотыми розанами. Фон и поля обычно позолочены, на полях гравирован по левкасу или процарапан по краске (цирован) несложный растительный узор. Наивная орнаментализация проявляется в характерном для Ветки–Стародубья варианте компо-

первой трети XIX в. – происходит икона «Собор архангела Михаила», написанная в 1804 г. по заказу купца Карташева в дар архиепископу Черниговскому Михаилу (Десницкому). Преосвященный Михаил, помимо собственно духовного образования, учился в филологической семинарии известного просветителя Н. И. Новикова и в Московском университете, а затем служил пресвитером Троицкой придворной церкви в Гатчине и, следовательно, хорошо знал и ценил столичное церковное искусство. Старообрядец Ф. К. Карташев также принадлежал к просвещенным кругам: он основал в Клинцах типографию, где выпустил несколько



530



531

зиции «Союзом любви связуеми апостоли», где полуфигуры апостолов заключены в ячейки диагональной плетеной сетки [73]. Несмотря на тесные связи со старообрядцами Керженца (Среднее Поволжье), а также с поповцами Центральной России (Калуга, Боровск, Тула), ветковская иконопись обнаруживает признаки изоляционизма, которые сказываются в стабильности стиля, граничащей со стагнацией, в постоянных повторах местных иконографических изводов (Богоматерь Огневидная) и композиционных решений (Спас Нерукотворный, с тремя клеймами истории образа) [74].

В то же время среди икон этого региона встречаются памятники, при явных «ветковских» чертах принадлежащие к иному слою культуры. Из Клинцов – крупного старообрядческого центра второй половины XVIII –

десятков переизданий «дониконовских» церковных книг. Брат издателя, И. К. Карташев, известен как иконописец, автор чудотворного образа св. Николая, «что на воротах» у Вознесенской церкви в Клинцах [75]. Вероятно, именно он исполнил икону для черниговского архиерея [76]. Архангел Михаил на ней изображен с огненным мечом, в шлеме с плюмажем, ему предстоят чины ангельские, предводимые шестью архангелами-хоругвеносцами. В верхних углах размещены трубящие ангелы, текст внизу окружен гирляндой с бантами. Довольно темные лики написаны в «ветковской» традиции: с коричневым вохрением по оливковому санкирию, одежды украшены золотыми розанами с серебряными листьями, но виртуозная разработка складок, светлый колорит, построенный преимущественно на сочетаниях

[73] См.: Гребенюк 2004. С. 286.

[74] Свои особенности имела иконопись и других старообрядческих центров: подмосковных Гуслиц, скитов Иргиза, липованских поселений Украины и Бессарабии, – но ее изучение пока только начинается (см.: Агеева 1998. С. 9–17; Гуслица 2006; Нечаева, Чернов 2006, 2009; Горбунов, Херсонский 2000).

[75] Чередников 1908. С. 12–14.

[76] Перекрестов web.



532

серого, красного и розового, нетрадиционные иконографические детали говорят о воздействии церковного искусства нового типа.

Возможно, в том же ключе работал клинцовский иконописец А. Р. Шапошников (инок Аркадий), чьи иконы представители официальной Церкви признавали «довольно искусными».

Нетрудно заметить, что традиционное иконописание в первой трети XIX в. являлось почти исключительно старообрядче-

ским. В разных регионах оно имело свои художественные особенности, но объединялось в главном – в приверженности к «древлеправославному» облику иконы. Сохранялись старая иконописная техника, приемы письма, иконографические схемы. Тем не менее консерватизм старообрядцев не был тотальным. В стилистическом отношении мастера этого периода ориентировались не столько на действительно древнюю иконопись, памятники которой находились под

[77] Симеон веб.

[78] Иконография напоминает Богородицу «Утоли моя печали», но отличается иным положением рук Богородицы и свернутым, а не развернутым свитком у Младенца.

поздними записями и были труднодоступны, сколько на местные традиции, сформировавшиеся во второй половине XVII в. В итоге старообрядцы Верхнего Поволжья апеллировали к костромскому и ярославскому вариантам живописи Оружейной палаты, старообрядцы Ветки, Стародубья и отчасти Урала – к «ушаковским» типам, в Поморье эволюционировали «северные письма», а в Москве и Петербурге, в первую очередь силами палехских мастеров, утвердилась сти-



533

листика, напоминающая «строгановскую». При этом старообрядческие иконы не избежали влияния классицизма, сказавшегося в высветлении цветовой гаммы, в структуре композиций, в видах орнаментов (например, в разделках «палат» на палехских иконах использовали геометрические мотивы классицистических серебряных окладов).

Старообрядческая иконография также не ограничилась уже существующими древ-

нерусскими изводами. В первой трети XIX в. распространились иконы Богоматери Днепрской (по иконографии близкие к Богоматери Корсунской – оплечному варианту Умиления), восходящие к не признанным официальной Церковью чудотворным оригиналам в Комаровском скиту на Керженце и в монастырях Иргиза. В каноне этому образу говорится, что икона происходит из Корсуни и явилась в Киеве [77]. В поволжской иконописи выявлена уникальная иконография «Пресвятыя Богородицы в наведении печали», где Богоматерь поддерживает обеими руками Младенца, возлежащего на ее коленях и благословляющего двоеперстно [78]. Она названа по канону Богородице из рукописных канонников XVII в., «певаемому в наведении печали». Не ранее XIX в. встречаются иконы «Николы отвратного», где св. Николай Чудотворец показан оплечно, а его лик с грозным выражением дан в легком повороте, как бы отвращенным от молящегося. Смысл иконографии поясняет надпись на иконе первой половины XIX в. из частного собрания: «Чудо святого отца Николы яже показа образ свой святыя своя иконы во время нашествия безбожныя литвы на царствующий град Москву. Тогда отврати лице свое свирепо на них они же вси ослепоша и сами себе своими оружием избодоша досмерти». Среди канонических чудес св. Николая это чудо не значит и, возможно, связано с поздними преданиями о Куликовской битве, где упоминается похожее чудо от резного образа Николы Чудотворца в городе Епифани. Очевидно, не позднее первой трети XIX в. появились старообрядческие иконы под названием «киим святым каковыя благодати исцеления от Бога даны». Они иллюстрируют соответствующее сказание, известное в рукописях не ранее XVIII в., в котором перечисляются функции «святых помощников». Эта иконография оказалась настолько наглядной и удачной, что была принята и в официальной Церкви.

В старообрядческой иконописи заметна также особая любовь к вариантам, хотя и существовавшим в официальной Церкви, но редким и малоизвестным. Таковы Богоматерь Силуамская, повторяющая икону XVII в. из Воскресенского собора в Романове-Борисоглебске, Богоматерь «О Всепетая Мати», прорись с которой находится в Сийском иконописном подлиннике, св. Иоанн Богослов с чернильницей под мышкой – греческий извод, известный по чудотворной иконе XVI в. из Иоанно-Богословского монастыря под Рязанью. В Романове-Борисоглебске делали копии-списки с чудотворного образа Всемиловитого Спаса, находящегося в Воскресенском соборе. По преданию, он был написан в XV в. преподобным Диони-

сием Глушицким, основателем Глушицкого монастыря, и служил «небом» (потолком) в деревянном монастырском храме. Списки сохраняют главное отличие образа – совмещение в нем оплечного и поясного изводов с благословляющей десницей и раскрытым Евангелием. Старообрядцы сохранили и иконографию «Архангел Михаил – воевода», появившуюся в русской иконописи в XVI в. Огненноликий архангел в этом случае восседает на крылатом коне и держит копьё, трубу, кадильницу, книгу и радугу; под копытами коня показаны тонущий град и поверженный дьявол. Литературными источниками служат Откровение св. Иоанна Богослова и «Канон святому архангелу Михаилу, грозному воеводе», написанный царем Иваном Грозным (под псевдонимом Парфения Уродивого), иконографической основой – тафтяный стяг (знамя) Ивана Грозного 1560 г. и знамя Большого полка, исполненное в 1654 г. по повелению царя Алексея Михайловича. Приверженцы «древлего православия» видели в подобных иконах прообраз низвержения «никонианства». Предпочтение редких изводов, с одной стороны, находилось в русле общего интереса старообрядцев к «богословию в красках», а с другой – позволяло дополнительно дистанцироваться от официальной Церкви.

Старообрядцы-поповцы не отвергали некоторые иконографические варианты и детали, имеющие позднее или западное происхождение. Большой популярностью пользовалась иконография «Богоматерь Всех скорбящих Радость», хотя она построена на западноевропейских источниках типа «Мадонна делла Мизерикордия» и «Стелла Марис», а главным чудом от иконы стало исцеление в 1688 г. сестры патриарха Иоакима – ярого гонителя «раскольников» [79]. Богоматерь «Утоли моя печали», прославленная в официальной церкви в 1760 г., имела в основе изображение мадонны с лежащим на ее коленях Младенцем. Тем не менее старообрядцы заимствовали эту иконографию, заменив сложение перстов Богоматери на двоеперстное. Все это показывает большой потенциал старообрядческого иконописания, способного к изменению и развитию.

Наиболее массовым явлением в описываемое время, как и на протяжении всего XIX столетия, была так называемая расхожая икона. В заметных масштабах она появилась не ранее XVI в. и достигла значительного распространения в XVII столетии [80]. Суздальские иконописные села – Холуй, Палех, а несколько позднее Мстера – заняли ведущее место в производстве таких икон. Благодаря налаженной системе торговли продукция «суздальских богомазов» имела широчайшее распространение как в России, так и за ее пределами. Это не исключало

существования местных центров, особенно в труднодоступных для продавцов-офеней регионах (например, иконы, исполненные иконописцами Саратовской губернии, встречаются преимущественно в отдаленных районах волжского левобережья, в то время как ближе к северу их вытесняли суздальские «краснушки» [81]). В Сибири и на Урале известны иконы такого же типа, называемые «чернушками», «краснушками», «полосатыми» (по особенностям колорита: у «поло-



534

сатых» икон позем писали в две горизонтальные полосы, обычно оливковую и охристую).

Тем не менее «расхожая» икона почти на всей территории России в рассматриваемый период обладала стилистическим единством, исключая только южнорусские регионы, где она имела черты живописного примитива (см. выше) [82]. Композиции этих икон тяготеют к архаическим симметричным вариантам: обычны «трехрядницы» (с фризобразными композициями в три ряда друг над другом) и иконы «в четвертях» (четыре сюжета на одной доске). Формы предельно упрощены, плоскостны, лики пишутся в два тона – коричневый санкирь и один слой более светлого вохрения, с редкими белильными оживками. Фон сохраняет намек на пейзажность, но чрезвычайно условную. Колорит неяркий, цветовая гамма ограничена, довольно часто используются темные охры и сажа, из красных тонов – так называемый бакан

[79] Об иконографии «Богоматерь Всех скорбящих Радость» см.: Комашко 2005/1. С. 707–717.

[80] См.: Бусева-Давыдова 2000. С. 216–226.

[81] См.: Народная икона 1979.

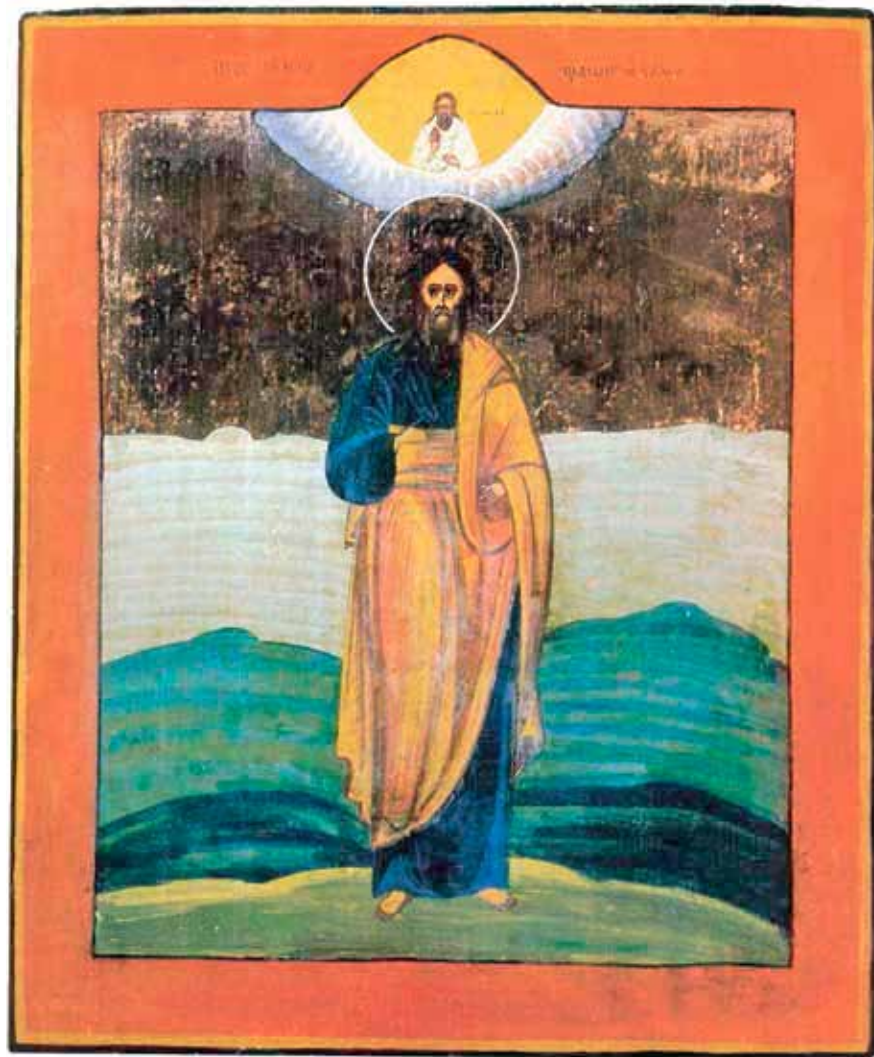
[82] М. М. Красилин выделяет несколько региональных подгрупп «расхожих» икон, отмечая при этом их общую основу (Красилин 1998. С. 40–52).

[83] Этот состав «народного пантеона» хорошо виден по собранию финского коллекционера Х. Вилламо. См.: Willamo, Krasilin, Kotkovaara, Thomenius 1989; Вилламо 2001. С. 271–280.

[84] См.: Гаврилова 2001. С. 225.

[85] Красилин 1998. С. 41.

и сурик, синий – индиго («крутик»), зеленый и желтый (кроны фабричного производства) редки. Поля окрашены охрой, реже суриком; фон – охра или имитация золочения («приправка» сусального серебра или олова соком ягод крушины, копчение серебра над огнем). Излюбленными сюжетами являются несколько типов и изводов богородичных икон, Никола Чудотворец, «полницы» (двенадцать праздников с Воскресением Христовым в центре),



535

святые-помощники (Флор и Лавр, Власий, Георгий, Илья Пророк, Михаил архангел, Параскева), несколько преподобных [83], а также тезоименитые святые. Иконография обнаруживает удивительную стабильность. Иконографические новации второй половины XVII в. почти целиком остались в более высоком слое религиозного искусства, а в «расхожей» иконе закрепились композиционные схемы, известные в некоторых случаях еще с домонгольских времен.

Из-за крайней архаичности живописного языка «расхожие» иконы XIX в. трудно датировать. Очевидно, от первой трети столетия таких икон сохранилось немного, но они вряд ли принципиально отличаются от более поздних аналогов. Крестьянский быт был чрезвычайно консервативен: крестьян устраивало искусство, отражавшее средневековый корпоративный, безличностный идеал. Русскому крестьянину – основному потребителю подобной продукции, – как и в Средневековье, требовалось наличие иконографической «матрицы», однозначное обозначение сюжета, не позволяющее неправильных толкований. Для распознавания «матрицы» довольно было немногочисленных деталей, что обусловило лаконичность композиций, сводимых иногда почти к уровню пиктограмм.

Надо думать, что особенности «расхожей» иконы сложились как равнодействующая составляющих, идущих от иконописца и от заказчика. О предпочтениях заказчиков можно судить по записям на оборотах некоторых икон, где неоднократно встречаются указания «зелена краску не нады» или «темну краску» [84]. Таким образом, суженность цветовой гаммы не объяснялась экономией дорогих пигментов. Нарочито темные краски были привычны по старым иконам с потемневшей олифой, «старина» в народной среде выглядела неотъемлемым качеством священного образа и получила эстетическую окраску. С другой стороны, о том, что икона в народе воспринималась не только как моленный образ, но и как произведение искусства, свидетельствуют надписи на оборотах с просьбой писать «делом получше», а также оценки качества икон, сохранившиеся в деловых документах XIX в. («работы высокой», «работы самой низкой» и т. п.). По мнению исследователей таких икон, их эстетика соответствует нормативам декоративно-прикладной народной культуры [85].

При всем стилистическом многообразии иконописи первой трети XIX в. ее развитие обладает логикой и внутренним единством, поскольку отражает стабильные или, наоборот, изменяющиеся эстетические предпочтения разных слоев русского общества. Немаловажно и то, что для огромной части этого общества икона оставалась главным, если не единственным, объектом, концентрировавшим в себе представления о художественном и прекрасном. Поэтому поздняя русская икона является важнейшей и неотъемлемой частью истории отечественного искусства.