



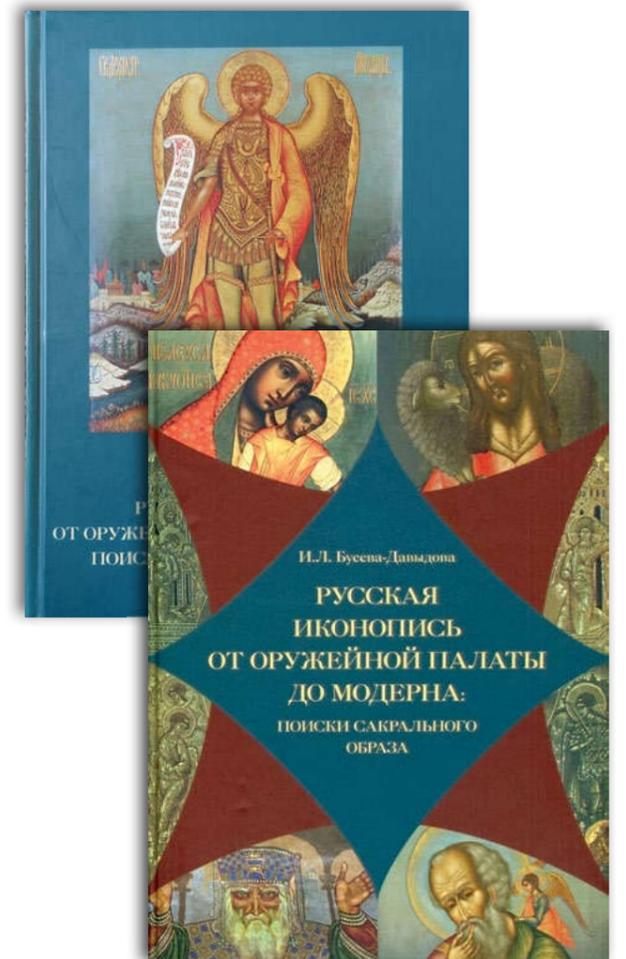
В. М. Пешехонов. Образ преподобных отцов, в посты просиявших в стране Корельской.
1876 г. Ново-Валаамский монастырь, Финляндия

Рецензия на книгу:
Бусева-Давыдова И. Л.
Русская иконопись от Оружейной палаты до модерна:
Поиски сакрального образа.
М.: БуксМАрт, 2019. 476 с., ил.
ISBN 978-5-907043-54-1; ISBN 978-5-907043-76-3

ИКОНОПИСЬ НОВОГО ВРЕМЕНИ: О ДУХОВНЫХ ПОИСКАХ И ТРАДИЦИЯХ

Несмотря на то, что в последнее двадцатилетие изучение многообразных аспектов и направлений иконописи Нового времени стало в искусствоведении едва ли не приоритетным (особенно по числу публикаций), оно все еще рассматривается вне хрестоматийного ряда высоких образцов средневекового искусства. С атеистических времен в отношении светской и церковной живописи XVIII – начала XX века первенство неизменно отдавалось первой, хотя работы по оформлению церковных интерьеров упоминались в рамках творчества того или иного известного художника. В целом же пестрая, неоднозначная, изобилующая фактами и многочисленными, порой далекими от художественного совершенства памятниками картина развития позднего иконописания мало поддавалась осмыслению и систематизации.

Новая книга доктора искусствоведения Ирины Леонидовны Бусевой-Давыдовой «Русская иконопись от Оружейной палаты до модерна: Поиски сакрального образа», изданная при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований¹, является глубоким, обобщающим, исключительным в своем роде исследованием художественных явлений и процессов, происходивших в русской иконописи указанного периода – или, скорее, в религиозном искусстве, так или иначе связанном с понятием священного, моленного образа². В своем отношении к предмету исследования – как феномену не только творчества, но



¹ Проект № 19-112-00032.

² Статьи И. Л. Бусевой-Давыдовой по иконописи XIX века были опубликованы в виде разделов вышедших томов фундаментального издательского проекта «История русского искусства», осуществляемого в Государственном институте искусствознания (см.: История русского искусства: В 22 т. М., 2011. Т. 14: Искусство первой трети XIX века. С. 412-441; 2014. Т. 17: Искусство 1880-1890-х годов. С. 296-317).

и «благочестия» – этот труд сродни увидевшей свет еще в 1995 году книге О. Ю. Тарасова³.

На первый взгляд, кажется парадоксальным, что последовательное изложение истории позднего иконописания, всегда считавшегося периодом «упадка» как результата «обмирщения», начинается издалека: с постановлений Вселенских Соборов и сочинений отцов Церкви, раскрывающих богословие иконы. Таким образом, с первых страниц книги автор заставляет нас взглянуть на иконопись Нового времени не с эстетических позиций, а как на явление духовной культуры, на выражение устремлений народа к «поискам сакрального образа». Глубинная связь между изменениями в художественных формах и мировосприятием людей эпохи, их религиозных представлениях была одной из определяющих тем и в предыдущей монографии И. Л. Бусевой-Давыдовой, посвященной куль-

туре и искусству XVII столетия – переходного периода от Средневековья к Новому времени⁴. Данное издание является ее закономерным продолжением: период второй половины XVII века также включен в хронологические рамки работы.

Изучение древних постановлений приводит автора к неожиданным выводам: поскольку священные образы должны служить «удостоверением подлинного, а не призрачного воплощения Бога-Слова», в представлениях образованной части общества новые, академические способы передачи натуры казались наиболее соответствующими этой задаче. При этом «каждое направление в русской поздней иконописи имело свою социальную и историко-культурную базу»⁵. Исследование нельзя назвать бесспорной апологией поздней иконы, но оно наглядно объясняет существовавшие в элитарной, городской или крестьян-



Егор Иванов Грек.
Воскресение Христово.
1749 г. Воскресенский собор,
Старочеркасск

³ Тарасов О. Ю. Икона и благочестие: Очерки иконного дела в императорской России. М., 1995.

⁴ Бусева-Давыдова И. Л. Культура и искусство в эпоху перемен. Россия семнадцатого столетия. М., 2008.

⁵ Бусева-Давыдова И. Л. Русская иконопись от Оружейной палаты до модерна: Поиски сакрального образа. М., 2019. С. 7, 412.



Богоматерь Одигитрия. XVII в. Оклад: Ф. Тимофеев. Москва. 1824 г. Частное собрание, Москва

ской среде понятия о прекрасном. Множество ярких особенностей, специфических признаков, неординарных творческих находок, отмеченных автором в разных стилистических группах икон, заставляет по-новому, с большим интересом взглянуть на памятники XVIII – начала XX века.

Однако напоминанием о византийских текстах по теории образа и разбором их адаптации в древнерусской книжности (именно этому посвящена первая, вступительная глава книги) не исчерпывается круг привлеченных письменных источников. Это только ориентир, с которым соотносятся документы

XVII века и синодального периода – постановления Церкви, указы Сената и Синода, сочинения и высказывания авторитетных иерархов, писателей и исследователей древности, участников дискуссии о свойствах идеального православного образа. Для каждого периода выбраны самые значительные, определяющие или наиболее точно характеризующие развитие церковного искусства тексты. Труд русского художника XIX века, по наблюдениям И. Л. Бусевой-Давыдовой, тоже имел сакральную составляющую, он воспринимался как разновидность подвижничества. Свидетельства тому – процитированные письма,

Из предисловия к книге И. Л. Бусевой-Давыдовой
«Русская иконопись от Оружейной палаты до модерна:
Поиски сакрального образа»

Письма и мемуары художников прошлого столетия свидетельствуют как об истинном благочестии, так и о неразрывной связи этого благочестия с формами искусства, в которых оно выражалось. М. М. Ракова, опубликовавшая дневник художника Н. П. Ломтева – современника А. А. Иванова, отметила: «Он часто ходит в церковь, отстаивает там службу, по праздникам иногда трижды в день... Подобно большинству окружающих его людей Ломтев воспринимал церковь в совершенно неразрывной связи сакрального и художественного начал, вместе со всем церковным обиходом»¹. Собственное жизнеописание художника, лаконично фиксирующего: «Среда. Работал. Читаю Библию» или «Утром ходил по церквам, после обеда занимался сочинением: "С. Андрей Водружает Крест на Горах Киевских"»² – вполне отвечает древнему идеалу богоугодного жития. Поэтому упрек архимандрита Фотия в адрес питомцев Академии: «Пишут же образа люди такие, кои ни молитвы, ни поста не содержат»³ – выглядит несправедливым.

Надо заметить, что само творчество, искусство воспринималось обществом как разновидность подвижничества, несло на себе сакральный отблеск. «Кто хочет быть истинным, т. е. великим художником, тот должен последовать Христу, взять крест и нести его: отречься от благ мирских и любить искусство, если б даже пришлось умереть за него»⁴, – говорил своим ученикам в Академии А. Н. Мокрицкий. Словно во исполнение этого завета скромный Ломтев трудился не покладая рук, невзирая на голод и холод, забывая о заказной работе ради вдохновения: «Не работал, а написал эскиз Божьей Матери. Денег ни копейки... Надеюсь только на милость Божию, буду молиться и уповать на Его Святую Волю... Создатель наделил меня талантом, который не велел зарывать в землю. То да и будет его Святая Воля. Аминь»⁵. А П. П. Чистяков был недалек от того, чтобы поставить искусство выше церковного обряда. По поводу картины Н. Н. Ге «Совесть. Иуда» он заметил: «...картину писать – не молебен служить за 20 копеек. Картина остается; искусство – святыня – и служить ему следует свято и честно...»⁶

К священным образам, к работе для Церкви мастера относились с осознанием ответственности своей задачи: по словам В. М. Васнецова, «...нет на Руси для русского художника святее и плодотворнее дела – как украшение храма – это уже поистине и дело народное, и дело высочайшего искусства. <...> Что касается религиозной моей живописи, то также скажу, что я, как Православный и искренно верующий Русский, не мог хоть копеечную свечку не поставить Господу Богу. Может быть, свечка эта и из грубого воску, но поставлена она от души»⁷.

Характерен был взгляд на живопись религиозного содержания как на приношение Творцу. По словам М. Е. Меликова, ученика К. П. Брюллова, однажды учитель попросил признанного церковного живописца, профессора Академии художеств А. Е. Егорова высказать свои замечания относительно брюлловского «Распятия». Егоров отвечал по-итальянски: «Дорогой маэстро Карл! Нам ли тебе замечать, когда каждый удар твоей кисти есть хвала Богу!»⁸ Отсюда возникло представление о том, что качество живописи должно соответствовать значению и высоте сюжета, распространено не только среди художников, но и среди заказчиков. Николай I, например, был весьма строгим критиком заказанных им образов и, оставшись недоволен работами стареющего А. Е. Егорова для Екатерининской церкви Царского Села, прислал в Академию художеств запрос о соответствии Егорова званию профессора⁹.

¹ Дневник художника Николая Ломтева. 1844–1851 / Предисл. М. М. Раковой. М., 1996. С. 7.

² Там же. С. 50, 39.

³ Цит. по: Тарасов О. Ю. Сакрализация иконописца в русской традиции // Человек в контексте культуры. Славянский мир: Сб. ст. / Отв. ред. И. И. Свирида. М., 1995. С. 62.

⁴ Цит. по: Василий Григорьевич Перов (1833–1882) // Мастера искусства об искусстве: Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов / Под общ. ред. А. А. Губера и др. М., 1969. Т. 6. С. 401.

⁵ Дневник художника Николая Ломтева. С. 49.

⁶ Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания, 1832–1919 / Подгот. Э. Белютиным и Н. Молевой. М., 1953. С. 251.

⁷ Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников / Сост. Н. А. Ярославцева. М., 1987. С. 72, 148.

⁸ К. П. Брюллов в письмах, документах и воспоминаниях современников / Сост. и авт. предисл. Н. Г. Машковцев. М., 1961. С. 165.

⁹ Там же. С. 176–177.



Кончина преподобного Онуфрия Великого, со сценами жития. Конец XVIII в. Церковь Св. Трифона монастыря Св. Екатерины на Синае, Египет

дневники и мемуары русских мастеров И. Н. Крамского, А. А. Иванова, Н. П. Ломтева, П. П. Чистякова, В. М. Васнецова и других.

Хотя отношение общества к феномену иконы постоянно находится в поле зрения автора, монография выстроена по классическому хронологическому принципу, причем в каждом разделе предлагается свой угол зрения в зависимости от особенностей художественного процесса. В книге шесть глав: «Святоотеческое учение об иконе и его рецепция на Руси в XII–XVI веках», «Каноническое учение об образе и русское иконописание второй половины XVII века», «Сенатские и синодские указы 1700–1750-х годов и практика иконописания», «Иконописание и представления о сакральном образе во второй половине XVIII – первой четверти XIX века», «Церковная живопись 1830–1870-х годов и полемика об иконописании», «Русское церковное изобразительное искусство конца XIX – начала XX века в восприятии Церкви и общества». Нельзя не заметить, что представленные временные интервалы неодинаковы – они выделены автором в связи с существенными вехами развития иконописи. Так, ключевым рубежом в церковной живописи XVIII века стало учреждение Академии художеств, а с 1830-х годов, взамен

синодальной регламентации, «развернулась общественная дискуссия о том, какие именно художественные формы способны адекватно отразить православное религиозное содержание в иконе...»⁶.

В каждой главе анализ искусства начинается с памятников, отражающих формирование художественных вкусов в высших слоях российского общества. Рассматриваются главные живописные ансамбли эпохи, такие как убранство Петропавловского собора в Санкт-Петербурге, столичных Казанского или Исаакиевского соборов, храма Христа Спасителя в Москве, Владимирского собора в Киеве и т. п. Рядом с произведениями ведущих художников, чье творчество считается хрестоматийным, приводятся работы их провинциальных последователей, малоизвестных или забытых мастеров. Именно подписные и датированные памятники, как правило, становятся основой для изучения тенденций развития любого искусства. При отсутствии полноценного словаря русских иконописцев Нового времени книга И. Л. Бусевой-Давыдовой (с обширным именованным указателем) представляет для него значительный материал, в котором наследие упоминаемых мастеров помещено в общекультурный контекст.

⁶ Бусева-Давыдова И. Л. Русская иконопись от Оружейной палаты до модерна. С. 188.



Рафаэль.
Мадонна делла Седиа.
1514 г.
Палаццо Питти, Флоренция

Василий Рыбаков.
Богоматерь Трех радостей. 1849 г.
Оклад: фабрика П. А. Овчинникова. Москва. 1879 г.
Частное собрание, Москва



Начиная с середины XVIII века профессиональная иконопись связана, прежде всего, с академической традицией. Священный образ и картина на религиозный сюжет различаются, по мнению автора, в основном функционально: размещением в церкви или музейной экспозиции (бывали случаи использования этих слов в документах в качестве синонимов). При этом некоторые столичные храмы – в частности, Троицкий собор Александро-Невской лавры – иногда становились своего рода галереями искусства, включающими полотна выдающихся западноевропейских художников. При внешнем отличии исторической картины от средневековой иконы в приемах работы художников усматривается много сходства: идеализация форм, композиционные правила, построение движения слева направо. В убранстве церковных интерьеров принимало участие большинство крупных мастеров светской живописи, в том числе В. А. Боровиковский, А. Г. Венецианов, В. К. Шебуев, Т. А. Нефф и другие. Однако к середине XIX века концепция иконы и картины стали все более отличаться, особенно в эмоциональной трактовке евангельских событий. В конце столетия, на излете, церковная академическая традиция «уходит» в монастыри, где возникают живописные мастерские и школы.

На смену анализу элитарного искусства приходит рассказ об иконописи разных художественных центров и характеристика низовой культуры. Основные центры иконописания, существовавшие на протяжении всего Нового времени (Холуй, Палех, Мстёра, города Поволжья), подробно описываются в связи с эпохой расцвета, максимального взлета и отточенности мастерства. Много внимания уделено разбору стилистических форм, присутствующих определенным направлениям и школам, их эволюции, наблюдениям над яркими штрихами авторского почерка, приметами изделий одной мастерской, техническими и технологическими особенностями живописи. Это бесценный опыт эксперта, которым автор книги щедро делится со своими читателями.

Наверное, не меньше страниц, чем магистральной линии развития церковной живописи, посвящено истории старообрядческой иконы. В книге делаются экскурсы в историю и культуру староверия, с его различными течениями и согласиями. Целый ряд сочинений приверженцев «древлего православия» – вплоть до особых вопросов к иконописцам на исповеди – свидетельствует об исключительном внимании к теме сакрального образа. Но даже это, казалось бы наиболее консервативное, наследующее средневековым принципам явление не избежало иконографических и стилистических новшеств. Во второй половине XVIII – первой половине XIX века

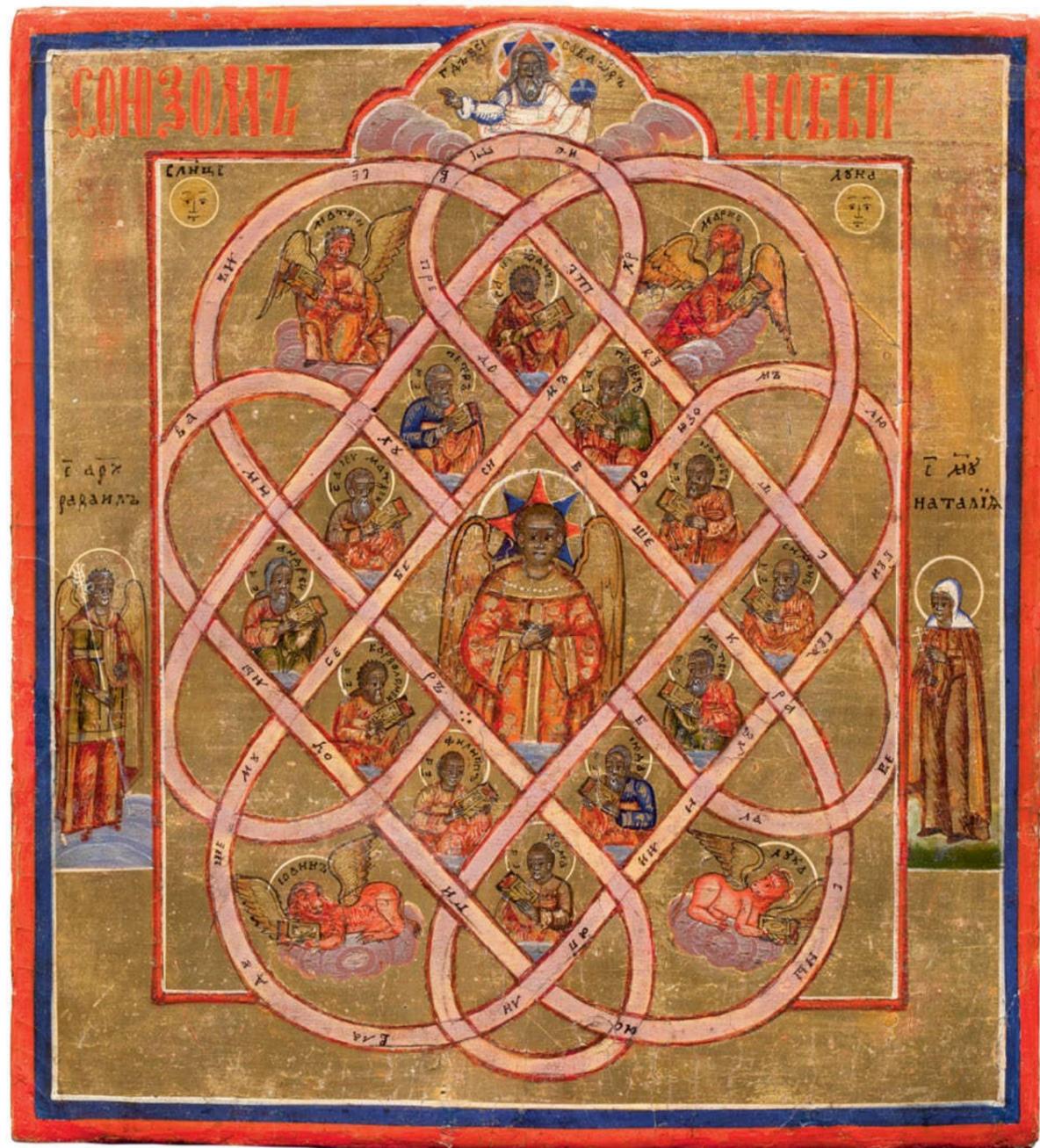
как раз в старообрядческих поселениях возникло несколько локальных центров со своеобразным, хорошо узнаваемым художественным языком и специфическим набором любимых сюжетов. Все они – Выг, Ветка и Стародубье, Романов-Борисоглебск, Невьянск, Гуслица, даже недавно открытый Боровск – подробно охарактеризованы автором. Как образцы старообрядческой продукции разбираются не только иконописные образы, но и их оклады, а также произведения меднолитой пластики.



Т. А. Нефф. Воздвижение Креста. 1840–1850-е гг.
Исаакиевский собор, Санкт-Петербург



Покровский собор
Рогожского кладбища в Москве.
Росписи интерьера.
Конец XVIII – начало XIX в.,
реставрация начала XX в.



«Союзом любви связуем апостоли». Середина XIX в. Собрание В. М. Федотова, Москва

Центральной темой иконописи третьей четверти XIX века становится так называемый русский стиль (национально-романтическое направление эклектики), к которому отнесены работы А. Е. Бейдемана, Ф. Г. Солнцева, В. М. Пешехонова, И. М. Малышева и других мастеров, сочетавших приемы академической и традиционной, ориентированной на древние элементы живописи (золотой фон, орнаментальный декор). Появились образцы «археологического» подхода

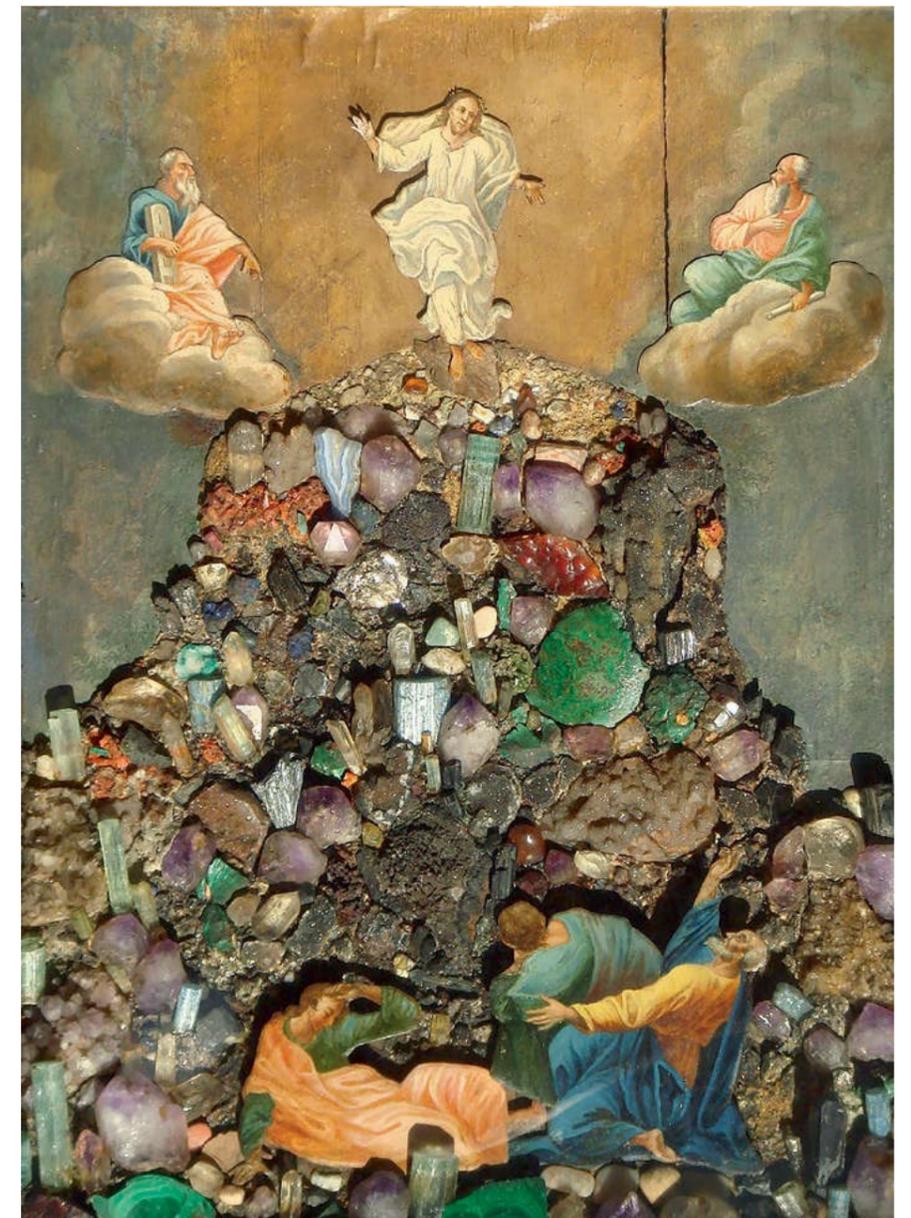
при воспроизведении древних оригиналов, сознательные подделки с имитацией «патины времени». Автор отмечает, что на рубеже XIX–XX столетий, во время популярности неорусского стиля (национальный вариант модерна), «искусство, создаваемое для Церкви, приобрело исключительное общественное значение, во многом определяя собой основной вектор развития культуры», вплоть до того, что оно стало влиять на тематику и стилистику светской живописи⁷.

⁷ Бусева-Давыдова И. Л. Русская иконопись от Оружейной палаты до модерна. С. 410, 413.

В СТАТЬЕ ВОСПРОИЗВОДИТСЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ ИЗ КНИГИ: БУСЕВА-ДАВЫДОВА И. Л. РУССКАЯ ИКОНОПИСЬ ОТ ОРУЖЕЙНОЙ ПАЛАТЫ ДО МОДЕРНА. М., 2019. ИЛ. 59, 119, 155, 162, 184, 227, 239, 240, 253, 271, 272, 368, 371, 462.

Кроме того, в книге рассматриваются все разновидности иконописного примитива, «расхожих» дешевых изделий, востребованных крестьянами, особенно после отмены крепостного права, и разносившихся продавцами-офенями по всей территории Российской империи. Среди продукции для паломников наибольшее распространение получили образки ростовской финифти, холмогорской костяной и сергиевпосадской деревянной резьбы. По-своему уникальным явлением стали наборные живописные композиции, первый план которых формировался из уральских камней разных пород. В начале XX века одной из проблем стала конкуренция между писанной и тиражной (печатной) иконописной продукцией, вызвавшая новый всплеск полемики о сакральном образе.

Богатый иллюстративный ряд книги насчитывает около 500 фотографий икон, картин и портретов, гравюр и иконных



▲ Святой Тихон Калужский. XIX в. Собрание А. И. Мелашенко, Москва

► Мастерская А. К. Денисова-Уральского (?). Преображение. Последняя треть XIX в. Частное собрание

образцов, церковных интерьеров, произведений пластики. Кроме признанных шедевров религиозного творчества, созданных ведущими художниками-академиками и ставших источниками для последующих повторений, воспроизводятся многочисленные безымянные работы – типичные образцы местных центров иконописания, иконы массового производства. Наряду с необычными авторскими вариантами встречаются композиционные варианты, позаимствованные с гравированных увражей или предельно упрощенные мастерами-любителями.

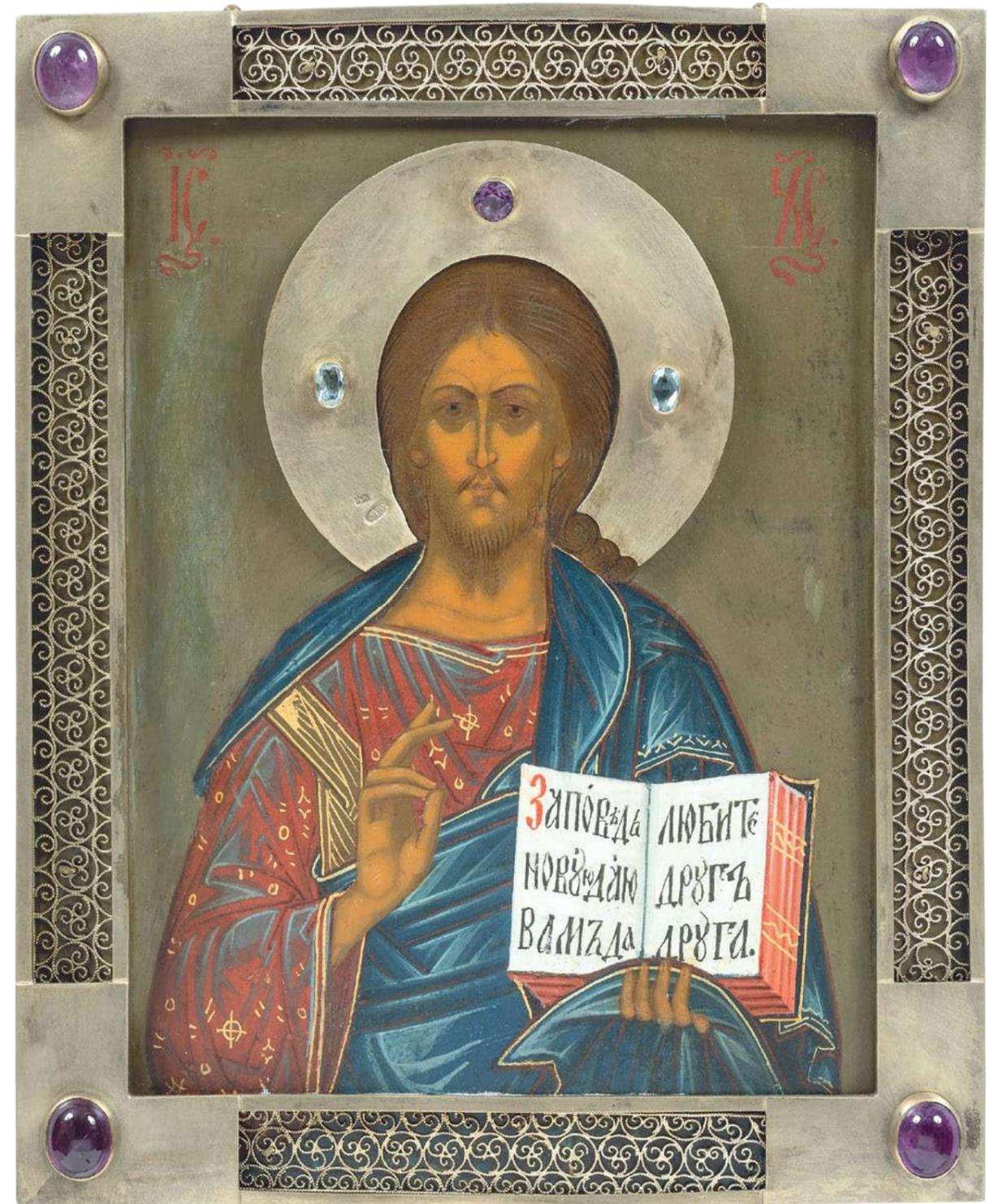
Автором, несомненно, была поставлена задача подобрать максимально разнообразные – зачастую неожиданные, заставляющие искать пояснений в тексте – иллюстрации, чтобы отразить вкусовые пристрастия заказчиков икон из разных социальных групп. Концепция книги, включающая весь спектр иконописного наследия изучаемой эпохи, позволяет варьировать изображения – и в этом ее отличие от многих академических обобщающих исследований, в сфере которых оказываются только безусловные вершины искусства. Не удивительно, что в монографии И. Л. Бусевой-Давыдовой многие иконы публикуются впервые, и среди них немало памятников из частных коллекций.

Представленный в книге богатейший материал, демонстрирующий разные подходы к изучаемой теме, насыщенный интересными сведениями и литературными цитатами, изложенный понятно и увлекательно (что обычно не свойственно научным изданиям), не может остаться невостребованным в системе художественного образования. Ведь долгое время этот значительный пласт иконописного наследия отсутствовал в учебных курсах и методических рекомендациях для преподавания отечественной культуры⁸. Между тем, именно с такими произведениями приходится соприкасаться особенно часто – в храмах, церковных и частных собраниях, а теперь уже повсеместно в музейных экспозициях и на выставках. Поздняя иконопись, во всем многообразии ее иконографических и художественных проявлений, не может оставаться terra incognita для современного образованного человека. По словам И. Л. Бусевой-Давыдовой, «это наше наследие: отрицая его ценность, мы унижаем свою нацию, своих предков, молившихся перед этими образами и прозревавших в них скромную непритязательную красоту»⁹. Ее книга – свидетельство того, каким творческим потенциалом, самобытностью и жизнеспособностью обладало церковное искусство XVIII – начала XX века.



Богоматерь Казанская.
Между 1899 и 1908 гг.
Оклад: фабрика О. Ф. Курлюкова.
Москва.
Между 1899 и 1908 гг.
Собрание А. В. Болдырева, Самара

⁸ Возможно, впервые раздел по позднему иконописанию, составленный М. М. Красиленным, был включен в книгу «История иконописи», рекомендованную Учебным комитетом Русской Православной Церкви в качестве учебного пособия: Красилен М. М. Русская икона XVIII – начала XX века // История иконописи: Истоки, традиции, современность: VI–XX века. М., 2002. С. 209–230.
⁹ Бусева-Давыдова И. Л. Апология «упадка»: Заметки о русской иконописи Нового времени // Антиквариат: Искусство коллекционирования. 2020. № 1 (01). С. 24.



Мастерская А. Я. Вашурова. Господь Вседержитель.
Оклад: К. И. Конов по рисунку С. И. Вашкова. Товарищество «П. И. Оловянишникова сыновья».
Начало XX в. Собрание русских икон при поддержке Фонда апостола Андрея Первозванного (бывшее собрание В. А. Бондаренко)

Зеленина Яна Эрнестовна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, доцент кафедры гуманитарных и социально-экономических дисциплин Академии акварели и изящных искусств Сергея Андрияки