

**Рецензия на книгу: Бусева-Давыдова И. Л.
Русская иконопись от Оружейной Палаты до модерна:
поиски сакрального образа. СПб., 2019**

Бузыкина Ю. Н.

Бузыкина Юлия Николаевна, кандидат искусствоведения, научный сотрудник, Музеи Московского Кремля, Москва, Россия. Область научных интересов — древнерусское и византийское изобразительное искусство, русские паломники в Святой Земле, Московский Кремль. ORCID: 0000-0003-3744-269X, e-mail: yuliabuzykina@gmail.com, yuliabuzykina@kremlin.museum.ru.



Для цитирования: Бузыкина Ю. Н. Рецензия на книгу: Бусева-Давыдова И. Л. Русская иконопись от Оружейной Палаты до модерна: поиски сакрального образа. СПб., 2019. *Российский журнал истории Церкви*. 2021;2(2):89-102. doi:10.15829/2686-973X-2021-59

**Review. Buseva-Davydova I. L. (2019)
Russian Icon painting from Armory Chamber to Modern:
looking for sacred image. SPb., 2019.**

Yulia N. Buzykina

Yulia N. Buzykina, PhD in art history, researcher, Moscow Kremlin Museums, Moscow, Russia. ORCID: 0000-0003-3744-269X, e-mail: yuliabuzykina@gmail.com, yuliabuzykina@kremlin.museum.ru.

For citation: Yulia N. Buzykina. Review. Buseva-Davydova I. L. (2019) Russian Icon painting from Armory Chamber to Modern: looking for sacred image. SPb., 2019. *Russian Journal of Church History*. 2021;2(2):89-102. (In Russ.) doi:10.15829/2686-973X-2021-59

Монография посвящена анализу истории поздней иконописи на основе письменных источников, в первую очередь, нормативных актов — от постановлений Вселенских соборов до указов Синода начала XX в. В этом состоит новизна исследования, поскольку чаще искусствоведы выстраивают повествование, основываясь на идее развития искусства как бы самого по себе, основываясь или на миграции иконографических типов (как Н. П. Кондаков), или на теории эволюции стиля (как В. Н. Лазарев), или на истории творчества ключевых мастеров. Материал по заявленной теме огромен и разнообразен, а потому простое изложение фактов о каждом из существовавших тогда направлений заняло бы много томов, но не дало бы четкой картины.

В рассматриваемом исследовании автор выбирает, казалось бы, очевидный, но ранее никем не применявшийся к этому материалу подход, основываясь на письменно зафиксированных прецедентах регламентирования церковного искусства как в раннехристианскую и средневековую эпохи, так и в Новое время. Этот подход дал неожиданный результат. И. Л. Бусевой-Давыдовой удалось доказать, что художественная форма никогда

канонически не регламентировалась, то есть пресловутый “средневековый канон”, на который любят ссылаться многие авторы, никогда не был кодифицирован, поскольку в принципе не существовал. Художественная форма в Средние века регулировалась только традицией и представлениями о достоинстве сакрального образа.

Время для настоящего регламентирования и постоянного исправления иконописи наступило в России только во второй половине XVII в. Оказалось, что выбранная автором эпоха отмечена особенно напряженными поисками истинного сакрального образа, отвечающего мироощущению и духовным запросам русского человека Нового времени, что нашло отражение не только в самом художественном материале, но и в целом ряде документов, начиная с синодальных указов, и в дискуссиях о русской иконописи у первых ее исследователей в XIX в.

Произведения церковного искусства, среди которых живопись, монументальная и станковая, искусство малых форм, литье, эмаль, мозаика, даже энкаустика и многое другое рассматриваются в некой очередности: сначала элитарное и академическое искусство, затем разные варианты провинциальной и традиционной иконописи, вплоть до народного искусства. Попутно автор делает важные наблюдения о старообрядческой иконописи, о коллекционировании древних икон староверами и позднее — о создании музеев церковных древностей, встраивая их в контекст художественной жизни, регулируемой очень разными, порой взаимоисключающими концептами. Крайне интересны наблюдения автора об эволюции понятия “подделка” относительно древнерусской иконописи.

Книга состоит из предисловия, шести глав, заключения и справочного аппарата.

В предисловии, наряду с обзором немногочисленных работ предшественников и введением в проблематику, автор ставит вопрос о религиозности в России Нового времени, в отношении которой до последнего времени бытовал стереотип о постоянном обмирщении культуры и размывании духовной составляющей. Автор, цитируя письменные источники, утверждает, что набожность Нового времени вовсе не была ущербной по сравнению со Средневековьем, просто она была другой, более того, в чем-то религиозность Нового времени была даже более глубокой, носившей личный характер, отрефлексированной и интеллектуальной. Особую роль в ней играли дискуссии об иконописании и сути православного образа, его иконографии, стиле и манере. Показателем важности этой темы для религиозной мысли является личное участие царя Николая I в оценке и разработке критериев для оценки качества икон.

В первой главе, “Святоотеческое учение об иконе и его рецепция на Руси в XII-XVI веках”, содержится обзор текстов и документов, содержащих учение об образах или их критику, и среди них — существовавших в интеллектуальном пространстве русского Средневековья.

Бусева-Давыдова отмечает, что Стоглав, признанный основным источником о нормах русского средневекового иконописания, содержит лишь самые общие определения относительно иконописи, которая должна демонстрировать высокое качество морального облика иконописца,

который должен быть практически безупречным. Подобные установки, включая в том числе и следование эталонным произведениям как образцам, пишет она, были обычными для западноевропейских цеховых уставов [*Там же*:18-19]. Значительно более интересными и информативными с точки зрения учения об образе являются, с точки зрения автора, документы дела дьяка Висковатого, где обе стороны конфликта апеллируют к постановлениям Вселенских соборов, демонстрируя знание их текстов. На основании анализа аргументов дьяка Ивана Висковатого и митрополита Макария автор делает вывод о том, что в Древней Руси по крайней мере с XV в. достаточно хорошо знали канонические постановления по поводу сакрального образа и умели применять их на практике [*Там же*:20]. Эти постановления актуальны и по сей день.

Во второй главе, “Каноническое учение об образе и русское иконописание второй половины XVII века”, автор сосредоточивается на письменных источниках второй половины XVII в., которых в тот период уже много, и они демонстрируют большое разнообразие. Среди них и постановления Московского собора 1666-1667 гг., где обсуждались уже конкретные вопросы, связанные с допустимыми и недопустимыми вариантами иконографии, например, аргументировалась недопустимость за редчайшими исключениями изображения Бога Отца и Святого Духа в виде голубя, а также признавался неправильным уже сложившийся иконографический тип московских митрополитов Петра, Алексея и Ионы в белых клобуках. Помимо постановлений Собора и примыкающей к нему “Грамоты трех патриархов”, автор привлекает ряд текстов, написанных ведущими художниками середины — второй половины XVII в., в частности, Иосифом Владимировым и Симоном Ушаковым, а также им приписываемые. Развиваемая в них концепция “живоподобия” в принципе полностью соответствует задачам церковного искусства, сформулированным еще в византийскую эпоху. Иосиф Владимиров также раскрывает тему сознательно недобросовестного производства темных образов для малограмотных людей, которым они представляются благочестивыми, а в действительности их темнота и замазанность олифой вызваны желанием скрыть низкое качество исполнения [*Там же*:27]. В сравнении с ними Аввакум выглядит заблуждающимся экстремистом, который стремится выставить живоподобное искусство как неправославное [*Там же*:28-19]. Кстати, автор выдвигает предположение, какую именно икону Спаса Еммануила ругал Аввакум в своем знаменитом сочинении “Об иконном писании” [*Там же*:28, ил. 4: Спас Еммануил, с припадающими свв. Артемоном и Евдокией. 1666 (?)] (Московский государственный объединенный музей-заповедник).

В этой же главе автор описывает сложную картину русского искусства XVII в., где было место и иконописцам Оружейной палаты с их живоподобными работами, и западноевропейским живописцам, работавшим вместе с ними, и зарождению портретного жанра в русской живописи, и, наконец, заметному увеличению роли европейской печатной графики в иконографии. Помимо этого, автор касается новых пигментов — лаков, которые называли баканами, обеспечивающих иконам особую яркость. Касается она и таких экспериментов, как иконы на тафте Василия Познанского [*Там же*:42, ил. 18].

И все же, включает Бусева-Давыдова, живоподобная иконопись Оружейной палаты и другие стилистические течения не были, при всем новаторстве, чем-то качественно отличным от иконописи предшествующих эпох. Религиозная живопись и икона еще не были разделены, это произойдет только в XVIII в., когда художники, украшающие церкви, будут учиться у западных мастеров [*Там же*:44]. Широкое распространение печатной графики, как европейской, так и русской, спровоцировало попытку запретить бесконтрольную торговлю гравированными настенными листами: патриарх Иоаким был возмущен тем, что в Москве можно купить и еретически немецкие листы, и дурно изготовленные русские. Тем не менее, санкций никаких не последовало.

В третьей главе, “Сенатские и синодские указы 1700-1750-х гг. и практика иконописания”, автор обращается к лежавшей на поверхности, но долго игнорируемой теме регламентации церковных искусств при Петре I. Царь был искренне верующим человеком, отлично знал Писание и богослужебные тексты: в проповедях митрополита Стефана Яворского содержатся подтверждения тому, что многие священные тексты царь знал наизусть. Именно в XVIII в. остро встал вопрос об иконопочитании и теоретическом его осмыслении на новом уровне. Толчком к этому стала борьба с протестантизмом, а ключевым текстом — сочинение митрополита Стефана Яворского “Камень веры”, изданное в 1728 г., где в разделе “Догмат о святых иконах” дано наиболее полное изложение этого догмата в русском богословии. Бусева-Давыдова приводит фрагмент текста этого раздела, где в нескольких положениях излагается суть учения об образе и перечисляются несколько родов образов. Автор подчеркивает, что Стефан особо выделяет аспект почитания чудотворных икон, отмечая, что в византийской практике роль этого явления не была столь велика, как на Руси.

Синод, учрежденный в 1721 г. после упразднения патриаршества, становится основным источником нормативных и регулирующих документов по поводу священных изображений. Именно Синоду Петр I отправил запрос о том, какие образы позволительны в церквях, а какие нет, и именно Синод издал указ, в котором воспрещалось использование резных, тесаных и вообще неискусных образов в церквях [*Там же*:50-51]. Автор цитирует этот указ, демонстрируя, что в принципе он был направлен не против скульптуры в храмах как таковой, а против неискусных, некачественных изображений. Трактовать его, естественно, можно было очень широко.

Синодальные указы и постановления 1720-х гг. касались уже и конкретных сюжетов, которые с точки зрения сформулированной доктрины иконопочитания казались еретическими, суеверными, просто неправильными. Среди пожеланий Синода к исправлению сюжетов иконописи было много претензий к некоторым древним афонским сюжетам, почти ко всем “макарьевским” иконографиям XVI в. [*Там же*:51], предписывалось писать св. Модеста без стад скота [*Там же*:52], не рекомендовалось воспроизводить отсутствующий в житии сюжет “Чудо архангела Михаила о Флоре и Лавре” из-за вымышленных персонажей [*Там же*:57], запрещению под-

вергся образ святого Христофора с песьей головой [Там же:59]. Одновременно ряд сюжетов и художественных форм, формально подпадавших под объявленные запреты, продолжал существовать. Пример — скульптуры Нила Столобенского [Там же:60].

Новая эстетическая доктрина противопоставляла каноничность, исторический реализм и благообразие самомышлению, символизму и безобразию.

Новые художественные задачи светского и религиозного искусства решались в основанных в Санкт-Петербурге учреждениях, первым из которых стала Живописная команда канцелярии от строений [Там же:62]. Европеизация живописи происходила и за счет присутствия в России европейцев, и за счет института пенсионерства — отправки молодых художников за границу с целью обучения. Однако в этих новых реалиях какое-то время продолжали жить и трудиться мастера Оружейной палаты, например, Кирилл Уланов [Там же:68-69]. Они передали свои навыки и художественную концепцию следующему поколению художников, которых можно назвать наследниками Оружейной палаты. Среди них — Егор Грек и Иван Гусятников. Эстетика Оружейной палаты продолжала вызывать заслуженное восхищение и уважение долгие годы [Там же:72-75].

Параллельно этим двум направлениям развивалась низовая иконопись, лубочные картинки, с которыми тоже пытались бороться. Борьба шла сложно и травматично, во-первых, потому что этот промысел кормил целые села вроде Холуя, во-вторых, поскольку на первых порах у представителей власти отсутствовали четкие критерии качества иконного образа. Их выработка и уточнение заняли целиком XVIII и XIX века, и автор к этому феномену постоянно возвращается. Никогда так много интенсивно не думали о христианском искусстве, как в Новое время, причем в процесс были вовлечены и деятели Церкви, и деятели искусства, мыслители, интеллектуалы, чиновники и лично монархи. Это демонстрирует, что представление о неполноценности иконописи Синодального периода и секулярности русской культуры Нового времени нуждается в пересмотре, и автору удастся сделать первый серьезный шаг в этом направлении.

Автор подробно описывает и старообрядческую теорию и практику иконописания, которая была не менее развита, чем в официальной Церкви. Она анализирует Поморские ответы, в которых сформулировано старообрядческое эстетическое *credo*. Бусева-Давыдова указывает на противоречия, которые показывают всю сложность и интенсивность происходящих в искусстве процессов. Например, в Поморских ответах утверждается, что Новозаветная Троица с державой — это латинский сюжет. Одновременно именно в таком виде сюжет присутствует в Сийском иконописном подлиннике — крайне авторитетном для старообрядцев источнике. Кстати, уже для составителей Поморских ответов (в отличие от Аввакума) живоподобные золотопробельные образы, в том числе кисти Симона Ушкова, уже представляют собой “святые древние иконы” [Там же:84-95].

Автор заключает, что иконописи первой половины XVIII в. присуща двойственность: во-первых, появляется религиозное искусство нового типа, идентичное по художественным средствам светской живописи, во-вторых,

оформляется в особое направление старообрядческая живопись, которая декларативно наследует древней живописи вообще, но фактически воспроизводит определенные семантически важные для старообрядцев свойства древнего искусства, реагируя также и на современные им большие стили в искусстве. Понимание сакрального образа и у тех, и у других канонам Православной церкви не противоречило [Там же:97]. Даже в своей полемике они ссылались на один и тот же круг древних текстов.

В четвертой главе, “Иконописание и представление о сакральном образе во второй половине XVIII — первой четверти XIX века”, автор сосредоточивается на изменениях, которые произошли с русской иконописью в правление Екатерины II. Еще будучи невестой наследника престола, она знакомилась с русской культурой и религией с помощью выдающегося церковного деятеля Симона Тодорского, архиепископа Псковского, Изборского и Нарвского, получившего образование в Киеве и в Галле, в Германии. Наличие европейского образования у последнего способствовало взаимопониманию между ними, и взойдя на престол, императрица была очень внимательна к искусству, в том числе к церковным художествам. Именно в ее правление открылась Академия художеств, где готовили живописцев для работы как для светских, так и церковных задач. Именно в рамках деятельности Академии стали проявляться как сходства, так и первые противоречия между церковными и светскими художествами: например, и для академической живописи, и для иконы важна идеализация и обобщение, однако в картине необходимо построение фигур и пространства, разнообразие физиогномических типов, в академической живописи нет нимбов и т.д. [Там же:99].

Огромную роль в воспитании вкуса будущих иконописцев и живописцев играли свободный доступ в Эрмитаж и тот факт, что императрица передала некоторые полотна из своей коллекции в действующие церкви. Это были ван Дейк, Рубенс, Гверчино и др. [Там же:100]. В этой главе внимательнейшим образом анализируются работы В.Л. Боровиковского, известного в основном как портретиста, на религиозную тематику, описываются работы над декором важнейших храмов Петербурга — Троицкого собора Александро-Невской лавры, Казанского собора, а также Татынинского храма при Московском университете [Там же:105-111]. Автор касается и провинциальной иконописи, где работали нередко местные жители, получившие образование в Петербурге. Спрос на академическую живопись высокого качества в церквях был велик, потому что подобный декор был выражением хорошего вкуса и высокой культуры, а это повсеместно одобрялось. Параллельно этой моде на столичный вкус существовал феномен примитива, особенно в дальних и недавно присоединенных регионах, в Сибири и в юго-западных губерниях. Интересен случай появления иконографии новоканонизированного святителя Митрофана Воронежского, чьи ранние иконы как раз представляют собой примитив [Там же:117].

Конечно же, иконописью продолжают заниматься в селах Владимирской губернии — Палехе, Холуе и т.д. Эти центры не просто обеспечивают иконами определенные слои российского общества, они работают и на экспорт, например, на Балканы [Там же:122].

С переменной господствующего стиля с барокко на классицизм стилистика иконописи тоже меняется. В ней начинают преобладать эпически невозмутимые образы, решенные в сдержанных светлых тонах [*Там же*:128].

Продолжают развиваться старые иконописные центры, среди них Ярославль [*Там же*:131], появляются новые, например, Калуга. Новый уровень развития получает старообрядческая иконопись, потому что ревнители древнего благочестия начинают возвращаться из-за границы, где они скрывались от преследований, значительно смягчившихся при Екатерине II и Александре I [*Там же*:137]. Вследствие массового возвращения появляется новый коллективный заказчик.

Старообрядцы-поповцы и беспоповцы также ведут между собой дискуссии о допустимом в иконных образах. Автор анализирует важнейший источник “Щит веры”, где отражены прения поповцев с беспоповцами [*Там же*:138-139]. В источнике содержатся любопытные нюансы иконопочитания у тех и других, например, любовь тех и других, но особенно беспоповцев, к литым образам и отвержение последними драгоценных окладов икон. Поповцы, напротив, пользуются окладами и заказывают новые. Оклады в это время изготавливаются в Москве и Петербурге, причем многие заказы делают те самые вернувшиеся старообрядцы, формируя целое направление подстаринных окладов, воспроизводящих орнаментику XVII в. Интересно, что московский митрополит Филарет (Дроздов) также утверждает сакральный статус иконных окладов как “риз Христовых” [*Там же*:141].

После эпидемии чумы, поразившей Москву летом 1772 г., у московских старообрядцев сформировались два религиозных центра, которые были изначально оформлены как кладбища с богадельнями и карантинными домами. Речь идет о Рогожском и Преображенском кладбищах [*Там же*:147-150]. Эти религиозные центры и сообщества, концентрирующиеся вокруг них, становятся крупными заказчиками икон, религиозной атрибутики и даже монументальных росписей. Например, Покровский собор был расписан в конце XVIII в., а в начале XX в. поновлен М. И. Дикаревым. В соборе сохранился комплекс икон 1804 г.

Автор отмечает, что беспоповцы (Преображенская община) были очень консервативны даже в выборе иконописцев и заказывали образа только у своих мастеров, поповцы же с Рогожки проявляли большую вариативность вкусов и широко сотрудничали с представителями разных направлений, которые можно было встретить, в частности, среди мастеров Палеха. Дело в том, что палешане писали и в старинной манере, и в манере нового времени, она называлась “фрязь”. Но самым большим спросом пользовались иконы, имитирующие строгановский стиль — очень детализированное письмо. Такие иконы заказывали московские купцы, а палешане тиражировали, создавая попутно новые иконографические типы, например, палехские “Шестодневы” [*Там же*:158-163].

В конце XVIII — первой трети XIX в. развивались и другие старообрядческие художественные центры — на севере (Выг), на крайнем западе (Ветка, Клинцы). Их иконопись автор характеризует как более

фольклорную в противовес изящным Романовским письмам, искусству, которое напрямую наследовало виртуозной поволжской живописи XVII в. Столь же утонченные произведения давал горнозаводской Урал, в частности, Невьянск и мастерская Богатыревых. Среди других самостоятельных иконописных старообрядческих и единоверческих центров автор называет Тверь и село Павлово на Оке [*Там же*:174-184].

В этом широком потоке самого разнообразного творчества появлялись странные и еретические образы, например, образ Святой Троицы, представленный буквально как трехликий персонаж. По поводу таких икон Екатерина Великая лично делала запросы в Синод за разъяснениями, возможно ли такое вообще [*Там же*:183-184]. Иконы неудовлетворительного качества и сомнительного содержания старались конфисковать, но серьезных наказаний за их хранение и изготовление не было.

Автор констатирует, что разнообразие течения и направлений в иконописи того времени было очень широким.

В пятой главе, “Церковная живопись 1830-1870-х гг. и полемика об иконописании”, Бусева-Давыдова констатирует парадоксальный феномен: несмотря на то, что все основные регламенты по поводу иконописи к тому времени были сформулированы, традиционная икона стала непонятной для большей части православного населения страны. Оно уже переориентировалось на изобразительный язык академической живописи, за исключением старообрядцев. Лучшие умы XIX в., даже первые исследователи христианского искусства, пишут о традиционной иконописи с точки зрения ее исправления, приведения к определенному уровню качества, под чем подразумевается использование в иконном письме достижений академической живописи. Большая часть охватываемого главой периода строится на стремлении выработать такой синтез. В попытках излечения иконописи от самой себя принимают участие представители Церкви, науки, искусства, а также царь Николай I, лично инспектировавший живопись в Исаакиевском соборе. Начинается бум реставрации старинных фресок, в процессе чего страдают древнейшие фресковые ансамбли Киева и Новгорода, а артель Н. М. Сафонова приобретает сначала славу знатных поновителей, а позднее Н. П. Кондаков назовет Сафонова Геростратом за то, что его реставрационные действия практически уничтожили оригинальный красочный слой древних фресок. Однако эти реставрации имели и положительный результат. Иконописцы соприкоснулись с подлинной древней живописью и получили источники вдохновения. Но какой ценой... Некоторые стремятся к большей академичности, кто-то — наоборот, к стилизации и историчности. Результатом этих поисков стала эклектика, состоящая из общих принципов академической живописи, разбавленной в разной степени (часто в рамках одного ансамбля) фантазиями на тему “греческого письма” и российских древностей и стилизациями под древнюю иконопись, которая на тот момент всем представлялась упадочной.

Прецедент Исаакиевского собора, который является не только памятником эклектики как стиля, но и памятником творческим поискам той эпохи, демонстрирует, что церковное искусство императорской России было одной из центральных тем в культурной жизни. Следует подчерк-

нуть, что именно тогда получает дополнительный стимул к развитию и художественное образование. Выясняется, что академическая выучка для иконописца может быть только базой, поскольку задачи академической живописи и церковного декора порой друг другу противоречат [Там же:208]. Среди голосов, призывающих к исправлению русской иконописи, появляются новые, в частности, Ф. И. Буслаева, который предлагал вообще не рассматривать иконопись с точки зрения общепринятых эстетических критериев, поскольку у нее были другие задачи. При этом даже он критиковал владимирских иконописцев за примитивность письма и сомнительные детали вроде песьей головы у Христофора [Там же:222].

Много времени автор уделяет и развитию исторической науки, в поле зрения которой попадают российские древности, предварительно изданные по высочайшему повелению с литографиями академика Ф. Г. Солнцева. Для иконописи эти древности, вопреки ожиданиям, оказались в основном бесполезны, поскольку антураж русской иконописи крайне условен и не содержит точно выписанных средневековых реалий (от себя добавим — почти. — Ю.Б.). В это время происходит ряд археологических открытий, в том числе Рязанского клада, в пространстве науки и искусства появляются древние произведения, которые расширяют и в чем-то даже переворачивают представления об основательно забытом древнерусском прошлом.

В это время появляются мастерские, которые производят иконы, находящиеся между академической живописью и традиционными письмами. Любопытными примером попыток возобновить византийский стиль является творчество князя Г. Г. Гагарина [Там же:231]. Среди примеров гармоничного сочетания этих будто бы взаимоисключающих тенденций — мастерская В. М. Пешехонова в Петербурге. Именно они украшали русскую церковь в Токио и церковь Русской Духовной миссии в Иерусалиме, глава которой архимандрит Антонин (Капустин), да и его предшественник архимандрит, позднее епископ Порфирий (Успенский), много думали и писали о том, какой же должна быть новая правильная иконопись. Писатель и знаток иконописи Н. С. Лесков очень лестно отзывался о Пешехонове [Там же:232]. Его стиль сформировался, помимо прочего, и в мастерских Троице-Сергиевой лавры [Там же:235]. Наконец, особой страницей в русской иконописи того периода стала мастерская, переросшая в целую школу, на Афоне на базе русского Пантелеимонова монастыря [Там же:238–241].

Особое внимание автор уделяет великому разнообразию техник и стилей окладов, или иконных риз — от возрождения древних техник эмали по скани и более демократичных риз из бисера и бархата, заканчивая окладами из фольги. Оклады становятся настолько неотъемлемой частью иконы, что живопись начинает атрофироваться, сводясь иногда только к видимым из-под оклада фрагментам [Там же:254].

Завершив описание ситуации с окладами, автор переходит к рассказу о декорировании храма Христа Спасителя, где постарались учесть опыт работы в Исаакии. Выяснилось, в частности, что привлечение художников с яркой индивидуальностью не дает нужных результатов при таких заказах.

Лучший результат дают живописцы средней руки, чья манера не выбивается из общего строя ансамбля.

Весь интерес к древнерусскому искусству той поры привел к настоящей апологии древнего искусства в научной литературе и беллетристике того времени. Автор останавливается на рассказе Н. С. Лескова “Запечатленный ангел”, у героев которого есть свои прототипы, а весь сюжет строится вокруг иконы и изготовления копии с нее. Именно тогда уже начинают процветать мастерские, где делают иконы, подобные старинным, не только с точки зрения иконографии и стиля, но и с признаками старения. Их называют подделками, но слово это еще не носит строго отрицательного значения, поскольку речь идет об иконах, которые заказывают старообрядцы специально. Выдать такое произведение могут только пигменты. Иконописцы, а занимались такого рода подделками в основном палешане и мстерцы, использовали новые красители и пигменты, не идентичные древним.

В 1850-х гг. происходят очередные гонения на старообрядцев и, как следствие, массовый переход в единоверие. В сложившейся ситуации легализуется целый ряд старообрядческих ремесел и выходит на новый уровень коллекционирование икон. Происходит также перераспределение сил иконописных центров, на первый план выходит из тени, сменяя Палех, Мстера [*Там же*:283]. Мстерцы достигли особого мастерства в искусственном состаривании икон и стилизации. Они работали по древним или восходящим к древним образцам, поэтому могли создавать работы, способные обмануть даже опытный глаз. Среди прочих центров, получивших развитие после разгрома Выга и Ветки, автор называет Гуслицы [*Там же*:292], Боровск [*Там же*:293]. На Урале начинают делать иконы с самоцветами.

Суммируя богатейшую художественную жизнь 1830-1870-х гг., автор выделяет характерные черты: массовое производство и широчайшее распространение икон самого разного уровня и стиля; рост роли окладов; встречное движение академической и традиционной иконописи; начало собирания, описания и издания памятников русской старины; в это же время византийское искусство получает признание у интеллектуалов.

В шестой главе, “Русское церковное изобразительное искусство конца XIX — начала XX в. в восприятии церкви и общества”, автор продолжает повествование о многообразных тенденциях в иконописи, отмечая еще один новый фактор в виде появления тиражируемой графики, в т.ч. икон на бумаге, жести и других носителях, что очень устраивало Синод в силу того, что тиражные образы проще контролировать, и крайне расстраивало художников, ученых и интеллектуалов. Короткий период, охваченный 6 главой, дал целый ряд новых сюжетов, среди которых “Богоматери Августовская”, что дает автору повод, во-первых, показать, как происходило утверждение новых сюжетов на административном церковном уровне, а также затронуть тему женщин-иконописцев, которые существовали как феномен уже в XVII в. [*Там же*:317]. Мы знаем о них из синодальных запретов петровского времени, возбранявших женскому полу этим зани-

маться. Любой запрет есть отражение существующих реалий. Так или иначе, женщины поздней императорской России иконописью занимались, а некоторые из них создавали новаторские произведения, такие как “Богоматерь Августовская”.

Сохранялась тенденция к стилизации и историзму, которую подпитывали активные археологические раскопки как в России (Крым, Херсонес), так и за ее пределами (Русская духовная миссия в Иерусалиме и Русский археологический институт в Константинополе) [*Там же*:321].

Распространение фотографии, в том числе в качестве книжной иллюстрации, побудило издавать иллюстрированные альбомы, например, с декором Храма Христа Спасителя. Таким альбомом можно было пользоваться как иконописным подлинником.

В середине 1900-х гг. были изданы императорские указы об укреплении начал веротерпимости, в результате чего старообрядцы получили право открыто исповедовать свою веру, не опасаясь штрафов, двойных налогов и других санкций. Среди старообрядцев-иконописцев, живших и работавших во Мстере, некоторые получили огромные возможности для применения своих талантов. Таким был Иосиф Чириков, ставший поставщиком императорского двора, и некоторые другие. Продолжали работать сафоновские мастерские и мастерские выходцев из этого сообщества, в частности, палешан Белоусовых, расписывавших заново Грановитую палату в Кремле. Многие из этих художников заняты реставрационными работами в кремлевских соборах. Автор подчеркивает, что реставрация и реконструкция древних фресок и мозаик стала особой страницей в религиозном искусстве конца XIX — начала XX в. В Киеве в таких работах принял участие М. А. Врубель, хотя изначально и не был очень вдохновлен проектом. Среди ансамблей, созданных с нуля в средневековой стилистике, особое место принадлежит церкви в Абрамцево, многие иконы для которой написал Виктор Васнецов. Он не имитировал древнюю манеру, но стремился создать свою. Еще одним важнейшим памятником церковного искусства эпохи стал собор Спаса на крови.

Охватывая все многообразие художественной жизни того времени, когда неорусский стиль переходил в модерн, автор описывает продукцию ювелирных фирм, в том числе Фаберже, Хлебникова и т.д., непременно выпускавших иконные оклады и иконы, помимо того, чем они известны публике.

В 1913 г. в рамках празднования 300-летия дома Романовых проходит первая выставка икон, отреставрированных, очищенных от потемневшей олифы и поздних записей. Искусство, которое почти двести лет обсуждали и чаще всего укоряли за невыразительность, предстало во всей своей красе и дало новый, последний перед революцией стимул к его изучению. В иконописи снова увидели искусство, а не просто мастерство и воспроизведение шаблонов.

В сфере художественного образования был сделан новый шаг — был создан Комитет попечительства о русской иконописи, где управляющим делами был назначен Н. П. Кондаков. Именно в рамках этого предприятия и вообще комплекса мер по исправлению и улучшению иконописания

в России этот великий ученый задумал и издал свои труды об иконографии Богоматери (два тома из трех) и Христа [*Там же*:400].

Незадолго на Первой мировой войны переживает расцвет русская религиозная философия (П. А. Флоренский, Вяч. И. Иванов, Н. А. Бердяев и др.), которая также уделяет много внимания учению об образах.

Иконы, в которых признали произведения искусства, стали предметом уже внеконфессионального коллекционирования и музейным объектом — открываются музеи-древлехранилища. Кстати, как остроумно показывает автор, не до конца разрешенный конфликт научного сообщества и Церкви уходит корнями именно в предреволюционные годы. Например, графиня П. С. Уварова могла просить выдать на выставку экспонаты, находящиеся на балансе музея или церкви и получать отказ, мотивированный заботой о сохранности памятников. Одновременно великий князь Георгий Михайлович смог (по просьбе В. Т. Георгиевского) запросить для Русского музея три древних иконы из Покровского монастыря в Суздале (Троица, в деянии, Преображение и Спас Нерукотворный) и получить их. И в то же самое время существовали прецеденты распродаж древностей из церковных ризниц. Таким образом, автор подводит читателя к мысли о том, что конфликт этот не мировоззренческий и не концептуальный, а сугубо межведомственный, что оставляет много надежд на его принципиальную разрешимость.

В Заключении автор суммирует наблюдения и подчеркивает важность изученного периода для истории церковных искусств в России, а также для дальнейшего изучения.

Издание обладает огромной ценностью как опыт обобщения накопившихся за последние годы материалов выставок, публикаций отдельных памятников и частных коллекций. Автору удалось собрать и выстроить гигантский материал, дав ему структуру и концептуальные привязки к документам. Удалось показать многообразие существовавших в новое время тенденций в церковном искусстве, доказать, что этот феномен вовсе не был пустым воспроизведением уже существовавших решений или просто академическим искусством. Автор показывает, насколько активно осмысливали иконопись и церковные художества на протяжении всего периода Нового времени в России.

Поскольку книга представляет собой редкий пример обобщения столь широкого материала, можно предложить автору расширить ее за счет новых материалов, которые продолжают публиковаться, а также некоторых опубликованных.

В книге, на наш взгляд, не хватает одной главы, которая охватывала бы историю поновлений и реставрации кремлевских соборов в XVIII — XIX вв., в том числе с написанием подстаринных росписей и икон, изготовлением окладов для новых иконостасов в Успенском и Благовещенском соборах московскими ювелирными фирмами. О изделиях этих фирм, а также о произведениях московских серебряников XVIII — начала XX вв. выходили каталоги И. Д. Костиной, С. Я. Коварской и Т. Н. Мунтян [*Костина* 2003, *Коварская* 2001, *Коварская* 2017, *Мунтян* 2019], опубликованные небольшими тиражами и потому малодоступные. Кроме того, по-

стоянно организуемые выставки Музеев Кремля, посвященные этим ювелирным фирмам (Фаберже, Рюкерту и т.д.) и сопровождающиеся изданием каталогов, возможно, могли бы выгодно дополнить монографию [Мунтян 2011, Мунтян 2019, Мунтян 2020].

В связи с активным изучением названных выше объектов хотелось бы пожелать, чтобы через какое-то время увидело свет второе, переработанное и дополненное издание этой весьма важной фундаментальной монографии с учетом новых открытий. Кроме того, можно пожелать, чтобы в переиздании материал в главах был разбит на разделы, которые легко вычлениются: почти везде есть обзор письменных источников и самих памятников, причем отдельно рассматривается живопись академическая и традиционная, а также оклады. Материалы, касающиеся художественного образования, тоже можно было бы выделить в специальные главы. Хотелось бы большей структурированности внутри глав, потому что в большинстве из них есть одинаковые структурные единицы, что еще больше облегчило бы работу с книгой, которая уже нашла признание в профессиональной среде искусствоведов — музейных работников и преподавателей.

Материал подготовлен при поддержке фонда имени Михаила Абрамова.

Литература

1. Бусева-Давыдова 2019 — Бусева-Давыдова, И.Л. (2019). *Русская иконопись от Оружейной Палаты до модерна: поиски сакрального образа*. СПб.: БуксМАрт. 776 с.: ил. ISBN 978-5-907043-76-3.
2. Коварская 2001 — Коварская, С.Я. (2001). *Произведения московской ювелирной фирмы Хлебникова: каталог собрания*. М.: Федеральное гос. учреждение "Гос. ист.-культур. Музей-заповедник "Московский Кремль"". 120 с.: ил. ISBN: 5-88678-027-0.
3. Коварская 2017 — Коварская, С.Я. (2017). *Произведения мастеров Москвы первой половины XIX века: каталог собрания*. М.: Федеральное гос. учреждение "Гос. ист.-культур. Музей-заповедник "Московский Кремль"". 476 с.: ил. ISBN-13: 978-5-88678-309-4.
4. Костина 2003 — Костина, И.Д. (2003). *Произведения московских серебряников первой половины XVIII века: каталог собрания*. М.: Федеральное гос. учреждение "Гос. ист.-культур. Музей-заповедник "Московский Кремль"". 519 с.: ил. ISBN: 5-88678-004-1.
5. Мунтян 2011 — Мунтян, Т.Н. (2011). *Карл Фаберже и мастера камнерезного дела. Самоцветные сокровища России: каталог выставки*. М.: "КЕМ". 352 с.: ил. ISBN: 978-5-88678-216-5.
6. Мунтян 2019 — Мунтян, Т.Н. (2019). *Произведения ведущих ювелирных фирм XIX — начала XX века. Фирма Фаберже: каталог собрания*. М.: Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры "Государственный историко-культурный музей-заповедник "Московский Кремль"". 456 с.: ил. ISBN-13: 978-5-88678-352-0.
7. Мунтян 2020 — Мунтян, Т.Н. (2020). *Карл Фаберже и Федор Рюкерт. Шедевры русской эмали: каталог выставки*. М.: Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры "Государственный историко-культурный музей-заповедник "Московский Кремль"". 400 с.: ил. ISBN: 978-5-88678-367-4.

References

1. Buseva-Davydova 2019 — Buseva-Davydova, I.L. (2019). *Russian Icon painting from Armory Chamber to Modern: looking for sacred image*. St Petersburg: BuksMArt. 776 p.: il. ISBN: 978-5-907043-76-3.
2. Kovarskaja 2001 — Kovarskaja, S. Ja. (2001). *Works of Moscow jewelry firm of Khlebnikov: collection catalogue*. Moscow: Federal'noe gos. uchrezhdenie "Gos. ist.-kul'tur. Muzej-zapovednik "Moskovskij Kreml'"". 120 p.: il. ISBN: 5-88678-027-0.
3. Kovarskaja 2017 — Kovarskaja, S. Ja. (2017). *Works of Moscow jewelers of the first half of 19th century: exhibition catalogue*. Moscow: Moscow Kremlin Museums. 476 p.: il. ISBN-13: 978-5-88678-309-4.
4. Kostina 2003 — Kostina, I.D. (2003). *Works of Moscow silver smiths of the first half of 18th century: collection catalogue*. Moscow: Moscow Kremlin Museums. 519 p.: il. ISBN 5-88678-004-1.
5. Muntjan 2011 — Muntjan, T.N. (2011). *Karl Faberzhe stone cutters. Treasures of Russian gems: exhibition catalogue*. Moscow: KEM. 352 p.: il. ISBN: 978-5-88678-216-5.
6. Muntjan 2019 Muntjan, T.N. (2019). *Works of leading jewelry firms of 19 – early 20th century. Faberzhe Firm: collection catalogue*. Moscow: Moscow Kremlin Museums. 456 p.: il ISBN-13: 978-5-88678-352-0.
7. Muntjan 2020 — Muntjan, T.N. (2020). *Karl Faberzhe and Fedor Rjukert. Masterpieces of Russian enamel: exhibition catalogue*. Moscow: Moscow Kremlin Museums. 400 p.: il. ISBN: 978-5-88678-367-4.