



Комашко Н. И. Русская икона XVIII века*

Книга-альбом Н. И. Комашко посвящена явлению, малоизвестному не только широкой публике, но и специалистам. Говоря о всемирной известности русской иконы, как правило, имеют в виду икону эпохи Средневековья, историю которой принято завершать концом XVII в. Предполагается, что с распространением в России светской живописи икона из области высокого искусства постепенно переходит в разряд художественного ремесла. В качестве такового икона Нового времени достойна внимания, но судить о ней следует по каким-то другим критериям, нежели об иконе древней.

Автор книги предлагает пересмотреть эту распространенную точку зрения, по крайней мере по отношению к иконописи XVIII в., которая, по ее словам, «является полноценным явлением искусства, перерастающим в своем значении сугубо национальные рамки», тогда как европейская по своему происхождению светская живопись на протяжении всего столетия переживает только период становления.

Основное внимание в книге отведено цветным воспроизведениям икон, как общих видов, так и деталей. Каталог данных по иконам из 343 позиций содержит необходимые сведения: автор, название (для житийных икон также сюжеты клейм), датировка, размер, местонахождение и инвентарный номер, происхождение, авторская подпись. Текст вступительной статьи не ограничивается материалом альбома, а альбом содержит произведения, не упомянутые в тексте.

Представить достаточно полный материал по XVIII в. непросто, поскольку иконы этого времени никогда не были предметом целенаправленного собирательства. Создатели первых коллекций икон, будучи старообрядцами или находясь под влиянием старообрядческих представлений о старине, пренебрегали иконами «фряжского письма», а художественная критика на-

* Комашко Н. И. Русская икона XVIII века: столичная икона, провинциальная икона, народная икона. М.: Agey Tomesh, 2006. 337 с.



чала XX в. не находила в них живописных достоинств. В ходе массового закрытия храмов в 1920–1930-х гг. в крупные музеи поступали только древние иконы. Даже во время музейных экспедиций 1960-х гг. образы XVIII в. редко признавались достойными собирания, им предпочитали даже произведения XIX в., сохранившие традиционную иконографию.

В результате иконопись XVIII в. оказалась весьма скромно представленной в коллекциях крупных музеев. В постоянных экспозициях ее нет, в каталоги собраний поздние иконы не входят. До настоящего времени единственной выставкой, посвященной преимущественно иконам XVIII в., остается прошедшая в 1973 г. «Иконопись петровского времени», в которой приняли участие Государственный Русский музей, Государственная Третьяковская галерея и Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева. Большинство икон этого времени остаются неизданными, многие из них нуждаются в реставрации. Поэтому заслугой Комашко является введение в научный оборот большого числа ранее неизвестных произведений, которые составляют более половины материала альбома.

Всего в альбоме представлена 271 икона, из которых 77 — из частных коллекций. Многие иконы находятся в собраниях, по тем или иным причинам малодоступных для широкой публики: Музее истории религии в Санкт-Петербурге, Музее икон Пресвятой Богородицы в Солнечногорском районе Московской области, в действующих церквях разных епархий, а также в 30 провинциальных музеях.

Автор разделила иконы на столичные, провинциальные и народные. Провинциальные, в свою очередь, распределены по регионам: Центральная Россия, Поволжье, Поочье, южные губернии, Северо-Запад, Север и Северо-Восток, включающий в себя также Урал и Сибирь. В данном случае «столица» и «провинция» — понятия не столько географические, сколько стилевые и в значительной степени качественные, иначе в этот ряд нельзя было бы включить народную икону. Деление провинциальной иконы по географическому принципу предполагает, что ее стиль имел некоторые локальные различия. Такая классификация означает примерно следующее: развитие стиля начинается в столицах, Санкт-Петербурге и Москве, в несколько упрощенном виде переходит в провинцию, где возникают его местные варианты, и наконец проникает в низовую культуру, где приобретает некое единство, определяемое вкусами традиционного общества. Хотелось бы отметить выделение автором нового термина «Поочье», которым обозначаются города, расположенные по Оке, от Калуги до Нижнего Новгорода. Основанием для этого является обнаруженное автором стилевое единство памятников этих территорий. В отличие от изданий, посвященных средневековой иконе, альбом представляет много произведений с известным местом происхождения, датой и даже авторской подписью. Отсутствуют иконы, искаженные разновременными реставрациями и требующие тщательного рассмотрения для отделения фрагментов первоначальной живописи от поновлений и тонировок.

В XVIII в. значительно изменился состав памятников. Стало гораздо меньше небольших домашних икон, предназначенных для индивидуального



моления. Среди храмовых икон редко встречаются иконы из деисусного, праздничного или пророческого рядов иконостаса. Это связано с заменой тяблового иконостаса рамочным, резным, в котором было меньше икон, а в каждом его ряду могли находиться произведения разного размера и формы.

Следует рассмотреть иконы по предложенным Комашко разделам. Столичные иконы не вызывают вопросов, поскольку представляют собой или произведения в стиле барокко, близкие светской живописи своего времени, или иконы «живоподобного» стиля мастеров Оружейной палаты. Трудности возникают при попытке разграничить между собой провинциальные стили. Несложно выделить лишь памятники из южных губерний, отличающиеся иконографией, на которую оказали воздействие западноевропейские памятники, и применением масляной краски вместо темперы.

Положение несколько проясняется, если попытаться разделить иконы по стилевому сходству. Окажется, что столичным иконам живописного стиля найдутся близкие аналоги среди произведений разных городов: Нижнего Новгорода (№ 150), Новгорода (№ 165), Вологды (№ 186), Великого Устюга (№ 196, 197, 205), Сумского острога (№ 206), Вятки (№ 3, 221). Не зависит от места происхождения стиль копий чудотворных икон (ср. № 110 и 128). Иконы начала века сохраняют стиль Оружейной палаты независимо от места происхождения (ср. № 138–139 — Калуга, 169 — Торопец, 216–217 — Вятка). Затем стиль становится более разнообразным, но сколько-нибудь длительного сохранения его единства внутри региона нигде не наблюдается. Складывается впечатление, что стиль больше зависит не от местной традиции, а от индивидуальности иконописца, степени овладения им столичными новшествами. Появление в провинциальном городе даже одного иконописца, прошедшего столичную выучку, способно резко изменить стиль городского иконописания. Поэтому принятая в альбоме локализация провинциальных икон представляется скорее способом организации материала, чем стилевой характеристикой, а в разговоре о стиле плодотворнее обращаться к деятельности отдельных иконописцев и мастерских. Не имеет местных вариантов стиля так называемая народная икона, которой посвящен отдельный раздел альбома. Комашко включила в него иконы непрофессиональных художников, рассчитанные на «неискушенного сельского заказчика». Вкус этого заказчика был устойчив, его носителем было большинство населения страны, что затрудняет атрибуцию народных икон.

Среди представленных в альбоме разностильных произведений попробуем выделить то ядро, которое составляет своеобразие иконописи XVIII в. и оправдывает наш интерес к ней. Безусловно, сюда не входят иконы наиболее традиционного направления, например копии чудотворных Богородичных образов. В них сохраняется нейтральный фон, точное следование образцу и традиционные приемы письма. Иконы на один сюжет, разделенные во времени и пространстве, оказываются поразительно похожими (ср. № 110 и 128). Если и возможно выделить какое-либо движение стиля, то оно идет скорее вспять: от большего «живоподобия» и декоративности начала века к сухости и цветовой сдержанности позднейшего времени (ср. № 216 и 132). Придется



исключить из рассмотрения иконы, написанные первоклассными столичными живописцами середины и 2-й половины века, работавшими преимущественно в светских жанрах: И. Я. Вишняковым, В. Л. Боровиковским, братьями Колокольниковыми. Их иконы ничем не отличаются от светской живописи их же кисти, кроме, возможно, более низкого качества (№ 42–45, 70, 51–53). К ним примыкают произведения иконописцев живописного направления, таких как В. И. Василевский и другие (№ 50, 61–63, 69, 106).

Наибольшим своеобразием стиля и притом высоким качеством отличаются иконы мастеров Оружейной палаты 1-й четверти XVIII в. В них чувствуется увлеченность мастера, открывающего новый для него мир европейской живописи. Этот стиль появился еще в XVII в., а в XVIII в. он довольно быстро сошел на нет. Оригинальность иконы XVIII в. состоит в колебании между двумя полюсами — традицией и новаторством, связанным с заимствованием из светского искусства (сначала это ренессансные элементы европейской гравюры, затем барокко, рококо, классицизм), а различие стилевых вариантов — в разном соотношении традиционного и заимствованного.

При изображении евангельских сцен мастера Оружейной палаты XVII в. часто использовали в качестве образца европейскую гравюру. Они брали композицию целиком, с некоторыми изменениями, поэтому историк искусства может определить использованный источник. В начале XVIII в. эта практика сохранялась, но со временем образцов становилось больше, наряду с гравюрами это были созданные ранее с их помощью иконы русских мастеров. Таким образом, произведения, написанные на один сюжет, становились более разнообразными.

Для различных стилей иконописания XVIII в. можно предложить названия «живописный», «традиционный» и «смешанный». К последнему из них безусловно относятся иконы, включенные Комашко в раздел «Народная икона». Лучшие произведения этого жанра не только не уступают произведениям профессиональных иконописцев (здесь нельзя не согласиться с автором), но даже превосходят их простодушной искренностью и свободой творчества.

Хотя дошедшие до нас «народные иконы» датируются XIX в., их массовое изготовление началось намного раньше. В 1660-х гг. иконописец Иосиф Владимиров писал об иконах, которые жители Шуи, Холуя и Палеха сотнями и тысячами развозили по деревням и меняли на шкуры, яйца, лук. Хотя, по словам возмущенного иконописца, образы «скорописанных» икон похожи на «диких людей», они пользуются спросом из-за дешевизны. Продавцы и покупатели считали, что чудотворения бывают от таких икон, а не от «доброписанных». Иосиф советовал неискусным иконописцам зарабатывать пропитание гончарством. Еще столетием ранее Стоглавый Собор безуспешно пытался запретить писать иконы самовольно и не по образцу.

Монастыри сотнями заказывали малые иконы для продажи паломникам. Так, например, в 1601 г. в Кирилло-Белозерском монастыре хранилось 500 икон прп. Кирилла и Богоматери, а в Троице-Сергиевом в 1641 г. — 1163 образа «Сергиево видение». Иконописцам приходилось писать в ограниченные сроки множество икон на один сюжет, что не могло не привести к упрощению



и стандартизации художественных средств. По мнению Комашко, история «народной иконы» укладывается в границы XVIII в., когда культура страны раскололась по социальному признаку на отдельные пласты. Стиль «народной» иконы кристаллизовался в 1-й половине века и завершился в конце, только в отдаленных провинциях доживая до XIX в. Однако существование массового производства дешевых икон упрощенной стилистики зафиксировано источниками в XVI–XVII вв.

Картина развития иконописания столичных центров оказывается весьма непростой. Здесь существуют разные направления, унаследованные от предыдущей эпохи, соотношение которых непрерывно меняется под влиянием различных факторов: характера застройки Москвы и Петербурга, вкусов эпохи и разных заказчиков, смены поколений иконописцев и степени их знакомства с европейской живописью, миграции мастеров, наличия крупных художественных заказов, степени распространения художественного образования, индивидуальности отдельных мастеров. Учитывая все эти факторы, автору удалось создать общую картину движения стиля, которая помогает понять судьбу иконописания в различных местностях России.

При описании провинциальных икон перед автором стояла практически невыполнимая задача — дать представление о характере иконописания нескольких крупных регионов и десятков российских городов. Автор благополучно отказалась от попыток формулировать особенности региональных стилей, заметив, что отличий здесь гораздо меньше, чем общих черт. Комашко делает следующий вывод: иконописание отдельных городов в целом повторяет судьбу столичной иконописи, скорость процесса зависит главным образом от социального состава населения и миграции мастеров. Наряду с городами, имеющими давние традиции иконописания, рассматриваются Тула, Калуга, Павлово на Оке, Большие Соли, Кинешма, Осташков и многие другие. Открытие некоторых провинциальных центров иконописания — заслуга Комашко. В этом разделе книги автору часто приходится ограничиваться краткими замечаниями, которые дают надежду на будущие исследования, например, о деятельности иконописцев Кинешмы или о влиянии поздней иконы Калуги на творчество старообрядческих центров Стародуба и Ветки.

С некоторыми положениями книги Комашко хочется поспорить. По мнению автора, в конце 50-х гг. XVII в. Симон Ушаков создал новый стиль, перейдя от традиционной системы к «живоподобию». Автор считает, что «живоподобие» возникло не как подражание западноевропейской живописи, а как сознательная попытка вернуть иконе ее искаженный с течением веков первоначальный облик, и «переход к нему был осуществлен в рамках проводившейся Патриархом Никоном в 1640–1650-х гг. политики сближения с Греческой Церковью и, очевидно, не без влияния греческой иконописи того времени». Этой концепции противоречат некоторые факты. «Живоподобный» стиль получил название «фряжского», что ясно свидетельствует о его европейском происхождении. Теоретики и практики нового стиля Симон Ушаков и Иосиф Владимиров тоже не упоминают о его верности отечественной традиции. Напротив, Иосиф Владимиров хвалит работы иностранных живописцев,

упоминая портреты и гравюры, а насмешки иностранцев над «плохописанными» иконами считает справедливыми. В пример создателям «скорописных» икон он ставит иноземных живописцев, которые много раз исправляют свою работу, добиваясь сходства с первообразом. Что касается Патриарха Никона, то он был противником живописных икон, не отличаясь в этом отношении от своего оппонента протопопа Аввакума. Известен случай, когда Никон публично разбивал такие иконы о чугунный пол Успенского собора.

Вызывает сомнение утверждение автора о том, что Палех, Мстёра и Холуй не имели узнаваемого стиля до конца XVIII в., а сложившийся стиль во многом определялся старообрядческими воззрениями населения этих слобод. Массовое производство икон на протяжении длительного времени при неизменном составе исполнителей и заказчиков не могло не дать определенного стиля, и только плохая сохранность памятников мешает нам его опознать. Холуй был вотчиной Троице-Сергиева монастыря, и в XVIII в. в монастыре готовились иконописцы из уроженцев этого села, которые позже обучали мстёрских учеников. Жители этих слобод кормились иконописанием и писали такие иконы, какие покупал заказчик, будь он старообрядец или никонианин.

В заключение обзора зададим главный вопрос: удалось ли Комашко доказать справедливость той высокой оценки русской иконы XVIII в., какую она дает на первых страницах книги? На него трудно ответить однозначно. С одной стороны, лучшие иконы этого времени оригинальны по письму и имеют несомненную художественную ценность. С другой — своеобразие иконы XVIII в. основано на положении между двумя полюсами: новым живописным стилем, заимствованным из светского искусства, и традиционным иконописным. По мере развития художественного образования и изменения вкуса заказчиков первый стиль получает все большее распространение, сфера действия второго сокращается, сближаясь с границами «крестьянской иконы».

*И. А. Кочетков, кандидат искусствоведения
(Государственная Третьяковская галерея)*