



Л.А. АРМЕЕВА
(Сергиев Посад)

КРИЗИС ТРАДИЦИОННОГО ИКОНОПИСАНИЯ В РОССИИ В НАЧАЛЕ 18-го СТОЛЕТИЯ

Показаны причины кризиса традиционного древнерусского иконописания в России, окончательно сформировавшегося к началу XVIII в., обусловленного внутрицерковными и государственными проблемами, приведшими к сильнейшему западноевропейскому влиянию на традиционное иконописание. Выделены признаки кризиса, и определены основные направления и стилистические особенности русского иконописания в Новый (Синодальный) период.



Ключевые слова: кризис, иконописная традиция, «живоподобный стиль», западное влияние, живописная икона.

Вторая половина XVII – начало XVIII в. – переходный период в развитии русской иконописи. В это время произошел переход от старого стиля, ориентированного на древнюю традицию, к новому направлению, приведшему в результате к кризису традиционного иконописания. Этот кризис был обусловлен рядом исторических и культурных предпосылок трансформации художественных, эстетических, иконографических и стилистических особенностей иконописи. Так, XV век – время расцвета иконописных школ – стал одновременно и высшей точкой развития русского иконописания, ее «золотым веком». Искусство этого времени, имеющее своим истоком общие тенденции (рост национального самосознания, творческое сотрудничество с культурой Византии и Балкан, а зачастую и Западной Европы, духовное возрастание, становление национальных святынь), развивалось в едином русле, не утрачивая при этом своеобразия согласно «норову» каждого из крупных русских городов [3]. Иконописание в этот период было сосредоточено в монастырях, воспитание и надзор за иконописцами осуществляли духоносные старцы.

Но уже во второй половине XVI в. некоторые внутрицерковные события запустили

кризисный механизм, затронувший непосредственно и церковное искусство. Так, богословский спор нестяжателей и иосифлян и победа последних стали шагом к размыванию церковной целостности и снижению иконописного образа. Упор на социальное служение церкви дал вектор на снижение духовной жизни, и это привело к тому, что уже к концу XVI в. бытовой и социальный аспекты в церкви оказались доминирующими, и это открыло русское общественное сознание к дальнейшему принятию западных идеалов. В это время величественная простота и классическая мерность иконных образов начали утрачиваться, характерной чертой стали сложные, многофигурные композиции, мелкое, дробное письмо различных деталей иконы. Ярким примером такого направления явились иконы новой, так называемой строгановской школы иконописи, возникшей на северо-востоке России благодаря инициативе и поддержке купцов Строгановых.

XVII в. еще более усилил наметившееся обмирщение церковной жизни, а вместе с ней, соответственно, и церковного искусства. Традиционная церковная культура, традиционная икона все больше уступали место западной культуре, западному пониманию образа. Все большее число мирян (в основном высшего круга) и представителей духовенства (преимущественно столичного) стали принимать и поддерживать новые веяния. В их сознании традиционный православный образ начал стираться и заменяться западным, в котором на первый план выходит эстетический, душевный аспект. За короткое время вся русская художественная культура совершила путь от средневековья к Новому времени. Активные поиски в сфере культуры поддерживались первыми царями новой династии Романовых. Благодаря их целенаправленной политике в Москве была создана Оружейная палата, в которой собрали лучших мастеров различных художественных специальностей со всей России и целый ряд выходцев с Запада и Востока. Оружейная палата стала в это время генератором новых идей в сфере церковного искусства и средоточием художественной жизни страны. В ее иконописной, а затем и в живописной мастерских происходило решительное обновле-

ние стиля и технологии письма русской иконы вследствие активного восприятия разнообразных воздействий извне.

Радикальные стилистические изменения в русской иконописи произошли в середине XVII в. Ведущим мастером царской иконописной мастерской при Оружейной палате стал иконописец Симон Ушаков, решительно изменивший облик русской иконы. Он дал новое направление иконописи, которое стало официальным иконописным стилем московского царского двора. От традиционного письма мастер «перекинул мостик» к так называемой «живоподобной» иконе. Реформы Петра I окончательно перестроили жизнь средневековой Руси. Церковь официально стала частью государственного бюрократического механизма, управляемой вместо патриарха коллегиальным органом – Святейшим Правительствующим Синодом, возглавил который «духовный» министр – обер-прокурор. «Обесиленная духовным спадом и расколом, поставленная под удар западных исповеданий, Русская Церковь попала в государственное рабство» [6, с. 354]. В рабство попало, соответственно, и церковное искусство. Все направления искусства, тем паче иконописное дело, строго регламентировались. Согласно взглядам Петра, основная задача искусства – приносить пользу обществу, он отводит ему воспитательную роль. Государство становится ответственным за состояние и развитие искусства, качество которого регламентируется законодательно. Роль московской Оружейной палаты в Петербурге взяла на себя Палата изобразительств. В 1707 г. Петр «лучшего ради благолепия и чести святых икон» поручил духовное попечительство о них митрополиту Стефану (Яворскому), а надзор за иконописцами – выходцу с Украины, живописцу и декоратору И.П. Зарудному. Иконописцев разделили на три степени, им повелели придерживаться древних подлинников и жить добродетельно. Художников обязали подписывать свои произведения, чтобы повысить ответственность за художественное качество образов и правильность их иконографии. Указом от 1711 г. было запрещено писать иконы женщинам.

Еще с 1640-х гг. при московском царском дворе параллельно иконописанию силами приглашенных иноземцев начало развиваться живописное дело по европейскому образцу. В третьей четверти XVII в. в Оружейной палате работали уже две художественные мастерские: иконописная и живописная. Иконописцы писали иконы в «живоподобном» стиле в традиционной темперной технике, обогащенной новыми материалами. «Живоподобное» направление придерживалось основополагающих прин-

ципов иконописи. Переход к нему наметился еще в рамках проводившейся патриархом Никоном в 1640–1650-х гг. политики сближения с греческой церковью. А греческая иконопись к тому времени уже восприняла ряд европейских новаций в области стиля, иконографии и технологии. Задачей живописцев было оформление царских дворцов, включая роспись плафонов и панно, написание портретов, пейзажей и исторических картин в технике масляной живописи. Иностранные живописцы, как правило, принадлежали к иным конфессиям, что также ограничивало их деятельность работами светского назначения. Впрочем, случались и исключения. Богдан Салтанов, армянин, прибывший в Москву из Персии, стал первым придворным живописцем, писавшим иконы. Мастер принял православие спустя восемь лет после переезда в Москву (в 1674 г.), однако и до этого события им было написано, как известно из документов, несколько небольших икон в подарок царю. От традиционной иконы они отличались, надо думать, достаточно сильно.

Со временем живописцам, в первую очередь Салтанову, стали заказывать картины на евангельские сюжеты (деяния апостолов, Страсти Христовы), которые помещали на стенах придворных храмов и в покоях членов царской семьи [7, с. 80]. Эти произведения не были иконами ни формально, ни функционально. Они представляли собой произведения религиозной живописи, выполненные в европейской стилистике и технике. Если при Алексее Михайловиче живописные иконы были редкостью, предназначались для домашнего обихода царской семьи, то уже в годы царствования Федора Алексеевича (1676 – 1682 гг.) живописцев стали привлекать к созданию целых иконостасов, чем раньше занимались исключительно иконописцы. Тем самым рамки первоначальной специализации живописца были существенно расширены. Такой переход был обусловлен не только художественными пристрастиями царя. К тому времени большинство живописцев составляли не иноземцы, а их многочисленные русские ученики. Кроме того, все имевшиеся в штате живописной мастерской Оружейной палаты иностранные художники тогда уже приняли православие, и профессиональных препятствий для создания ими икон более не существовало. Таким образом, параллельно темперным иконам «живоподобного» стиля в русском искусстве появились «живописные» иконы и целые иконостасы, созданные в подобном стиле и технике. Такие иконостасы украсили многие придворные храмы, а также вошли в большую моду у прозападно ориентированного окружения царя Федора и царевны

Софьи, которая продолжала культурную и художественную политику брата в годы своего регентства при малолетних царевичах Иване и Петре [4, с. 107].

Колорит русских икон второй половины XVII в. тоже изменился: вместо красного цвета – коралловый, вместо зеленого и синего – многочисленные смешанные оттенки и нюансы. В композиции также произошли перемены, например, получили распространение изображения иконы в иконе («Сретение иконы “Владимирская Богоматерь”» и др.) [1, с. 8]. Но главные изменения произошли в приемах личного письма. Лики в иконах писались теперь округлыми, их объем передавали при помощи светотени [2, с. 82]. Вот что пишет исследователь древнерусского искусства князь Е. Трубецкой: «Внимание иконописца 15-го века было всецело устремлено на великий религиозный и художественный замысел. В XVI веке оно, видимо, начинает отвлекаться посторонними соображениями. Орнамент, красота одежды святых, роскошные украшения престола, на котором сидит Спаситель, вообще второстепенные подробности, видимо, начинают интересовать иконописца сами по себе, независимо от того духовного содержания, которое выражается формами и красками. В результате получается живопись чрезвычайно тонкая и изукрашенная, подчас весьма виртуозная, но в общем мелочная: в ней нет ни глубины чувства, ни высоты духовного полета – это мастерство, а не творчество» [5, с. 37]. В последующие столетия эти тенденции только многократно усилились.

На наш взгляд, в обозначенный переходный период просматриваются два магистральных пути трансформации русской иконописи под влиянием технологий и мировоззрений европейского искусства. Первый, наиболее простой путь – это освоение техники «поздней» европейской темперной живописи, которая, принципиально не меняя традиционную темперную технику, все же существенно расширяла художественные возможности традиционной иконописи. По нашему мнению, такой путь оказался более предпочтительным для большинства русских иконописцев этого периода, поскольку не потребовал радикальных перемен в технике. Поэтому весьма вероятно, что реальная технологическая трансформация основного потока русской иконописи в переходный период осуществлялась именно по этому пути. Анализ корреляций между технологическими, а также историческими аспектами русской иконописи этого периода позволяет постулировать, что этот путь привел к формированию «живописной» иконы. Именно

он стал основным для русской иконописи и в XIX в.

Второй, значительно более сложный путь – это практически полный отказ от темперной техники иконописи и освоение различных техник и методик европейской масляной живописи, т.е. «переквалификация» в живописцы. Но при этом русским мастерам было проще и ближе применять в иконах не технику классической масляной живописи на холсте и темных грунтах, а более приемлемую – на дереве и светлых грунтах. Однако трудно себе представить, что на Руси во второй половине XVII в. мастера сразу и одновременно решили все технологические проблемы и трансформировали темперную технику иконописи в масляную живопись на холсте. Поэтому можно предположить, что в переходный период во второй половине XVII в. встречались различные, часто очень упрощенные варианты различных техник европейской масляной живописи, включая инкорпорацию отдельных элементов масляной живописи в темперную.

Таким образом, к началу XVIII в. в России развивалось два направления иконописания, различных по своему стилю и технологии и в разной мере утративших связь с древнерусской традицией. Одно из них – «живописный» стиль, ориентированный на образцы греческого мира и основанный на технике темперной живописи, обогащенной новыми материалами и достижениями науки (перспектива, анатомия). Другое – «живописный» стиль, который значительно дальше отошел от традиционной иконописи по технике и иконографии. «Живописная» икона была рождена придворной культурой, рассчитанной на просвещенного заказчика. В XVII в. она была локальным явлением, впрочем, имевшим большое значение для русской живописи в целом. Направление «живописной» иконы получило продолжение в Новое время. Открытое к восприятию европейских художественных стилей, к концу XVIII в. оно сблизилось с академической живописью.

В целом в русском иконописании Нового времени отчетливо сложились три основных направления, соответствующих сознанию и социальному положению заказчиков икон. Крестьяне, быт и сознание которых в наименьшей степени оказались затронуты изменениями, по-прежнему приобретали традиционные иконы в дешевом «расхожем» варианте. Состоятельные горожане предпочитали профессионально написанные образа живописного направления, в художественном отношении продолжавшие «стиль Оружейной палаты» с

сочетанием средневековых и новых живописных приемов. Придворные круги и высшее духовенство предпочитали «модные» живописные иконы, практически утратившие связь с традиционной древнерусской иконой. Эти иконы несли в себе последовательно признаки стилей барокко, рококо, классицизма. Таким образом, кризис традиционной иконописи в России возник не по внешним причинам, какими явились, к примеру, турецкие нашествия на Балканах и в Греции, а из-за постепенного обмирщения и сознательного подражания Западу по инициативе властей. Все западное, заграничное становилось модным и поддерживалось государственной властью, которая с XVIII в. стала также распоряжаться жизнью Церкви и напрямую воздействовать на церковное искусство.

Литература

1. Голиков В.П., Комашко Н.И. Русская живописная икона второй половины XVII века. Экспериментальные исследования первых русских икон, созданных в масляной технике. М. : Ин-т наследия, 1996.
2. Кравченко А.С., Уткин А.П. Икона (секреты ремесла) : пособие для художников, реставраторов. М. : Стайл А ЛТД, 1993.
3. Лихачева О.О. Общерусские традиции и локальные особенности в иконописных школах XIV–XV вв. [Электронная версия]. URL : www.orthedu.ru.
4. Рыбаков Б.А. Очерки русской культуры. М. : Высш. шк. МГУ, 1990.
5. Трубецкой Е. Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи. М., 1916.
6. Успенский Л.А. Богословие иконы. М., 2001.
7. Флоренский П.А. Священный иконостас // Богословские труды. 1972. № 9.

Crisis of traditional icon painting in Russia at the beginning of XVIII century

There are shown the reasons for crisis of traditional Old Russian icon painting in Russia, which was developed at the beginning of XVIII century, and which was caused by intra-ecclesiastical and state problems and led to the strongest West European influence on traditional icon painting. There are sorted out the crisis signs and determined the main directions and stylistic peculiarities of the Russian icon painting in the New (Synodal) period.

Key words: *crisis, icon painting tradition, West influence, pictorial icon.*

Д.В. ЛЮБИН
(Санкт-Петербург)

ИМПЕРАТОР ВИЛЬГЕЛЬМ И ЕГО ВЗГЛЯДЫ НА ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ ГЕРМАНИИ КОНЦА XIX – начала XX в.

Раскрываются художественные взгляды императора Вильгельма II, который, проявляя большой интерес к искусству, способствовал расцвету его «официальной» линии в конце XIX – начале XX в. Археолог-любитель, автор живописных и графических произведений, инициатор архитектурных реконструкций и скульптурных проектов, он, стремясь поставить искусство на службу государству, проводил традиционалистскую «художественную политику» и критично относился к новейшим течениям в искусстве.

Ключевые слова: *искусство Германии, император Вильгельм II, археология, «официальное» искусство, живопись, графика, скульптура.*

Проблема определения роли монарха в развитии художественной культуры его страны представляет большой интерес для исследователя. Лоренцо Медичи, Людовик XIV, Фридрих Великий, Екатерина II и другие правители в значительной степени способствовали подъему искусства в своих странах. Коллекционеры и меценаты, они снабжали заказами крупнейших художников и архитекторов, открывали и развивали академии и школы. Государственный заказ служил причиной появления первоклассных произведений искусства, расцвет которого был символом могущества просвещенного властелина.

Фигура императора Вильгельма II занимает особое место в истории немецкого искусства конца XIX – начала XX в. Эпоха его правления была временем расцвета официальной художественной культуры. Вряд ли можно найти в XIX в. более яркий пример несовпадения монарших взглядов на искусство и передовых тенденций, стремительно развивавшихся в нем. Действие мощных сил, направленных в противоположные стороны, обусловило значительную напряженность художественной жизни Германии того времени. Вильгельм II стремился принимать активное участие в художественной и научной жизни. Он писал: «С живым интересом я всегда следил... за вопро-