

УДК 27-526.62

**КАК ИЗОБРЕТЕНИЕ ПЕЧАТНОЙ МАШИНЫ  
ПОВЛИЯЛО НА РУССКУЮ ИКОНОПИСЬ?  
ПЕЧАТНЫЕ ИКОНЫ В РОССИИ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВВ.**

**Вальчак Д.**

Целью статьи является всестороннее представление такого характерного для России конца XIX – начала XX вв. явления, каким была «печатная икона». В статье указываются истоки и типичные черты этого феномена, анализируются главные этапы его развития. Автор старается указать причины особой популярности «печатных икон». В статье также описывается критика русской интеллигенции в адрес «печатных икон».

**Ключевые слова:** икона, печатная машина, печатная икона, Жако и Бонакер, хромофотография, Москва, Одесса, Комитет попечительства о русской иконисии, Н.П. Кондаков.

**HOW HAS THE INVENTION OF PRINTING PRESS  
INFLUENCED THE RUSSIAN ICON PAINTING? PRINTED ICONS  
IN RUSSIA AT THE END OF THE 19TH AND EARLY 20TH CENTURIES**

**Walczak D.**

The purpose of this article is to comprehensively present a “printed icon”, such characteristic phenomenon of Russia at the end of the 19th and early 20th centuries. The article indicates origins and typical features of this phenomenon, analyses the main stages of its development. The author tries to point out the reasons for the special popularity of “printed icons”. The article also describes the criticism of the Russian intelligentsia against “printed icons”.

**Keywords:** icon, printing press, printed icon, Zhako and Bonaker, chromolithography, Moscow, Odessa, Committee of Care on Russian icon painting, Nikodim Kondakov.

«Машинное производство поведет к быстрой утрате православного характера священных ликов, выработанных вековой работой русских иконописцев, так как мастера, призванные фабрикой для исполнения лика, воспроизводимого печатным способом, необходимо будут, в угоду фабриканта, представителя бездарных вкусов, стремиться к прикрасам, а в ликах – к слащавости и миловидности, которые отличают печатные и литографические воспроизведения религиозных образов в католическом мире» [4, с. 16]. Так предостерегали в 1901 г. члены Комитета попечительства о русской иконописи, резко выступавшие против «печатных икон» и требовавшие от российского правительства немедленно ввести запрет на их производство. В публичных высказываниях членов Комитета особо подчеркивался факт, что традиционная русская иконопись вела неравную борьбу с печатными иконами [4, с. 15], которые обычно стоили дешевле рукописных образов и вытесняли с рынка «правильные» образцы.

Так называемые «печатные иконы» – цветные или раскрашенные литографии на бумаге или на металлической пластине, укрепляемые на доске и используемые в качестве икон – для многих стали своеобразным символом вырождения русской иконописи конца XIX и начала XX века. Производители «печатных икон» обычно обвинялись в том, что они пропагандировали нетрадиционную для православия иконографию, а благодаря низким ценам на свою продукцию, способствовали понижению цен на обычные, рукописные иконы. Словом, для некоторых профессионалов, таких как Н.П. Кондаков, «печатные иконы» стали олицетворением зла, угрожавшего «настоящей» русской иконе [6, с. 74].

Однако такая отрицательная трактовка «печатных икон» нам кажется малообъективной и не совсем справедливой. Ведь печатные образы вовсе не вытеснили традиционные иконы, и представители более обеспеченных слоев населения продолжали заказывать иконы у иконописцев-мастеров. Более того, «печатные иконы» на практике осуществили идеал дешевого и качественного молитвенного образа, который стал доступным каждому верующему, а в

искажениях православной иконографии можно было бы обвинить и цензоров Святейшего Синода, которые допускали образцы «печатной иконы» к тиражированию.

Именно ввиду сложившихся стереотипов об исключительно вредном и разрушительном влиянии печати образов на русскую иконопись конца XIX – начала XX вв., целью настоящей статьи является всестороннее раскрытия феномена «печатных икон» в России. Автор пытается выявить истоки этого явления и назвать его характерные черты, проанализировать главные этапы его развития и раскрыть причины особой популярности в России. В статье также определяются главные причины критики печатных образов со стороны российской интеллигенции, и рассматривается то влияние, которое они оказали на развитие иконопечатного производства.

Печатание икон на Руси имеет длинную историю. На территорию Великого княжества Московского через Ливонию в XVI в. впервые проникли первые образцы западноевропейской – католической и протестантской религиозной иконографии. Это были религиозные гравюры на отдельных листах, которые впоследствии хорошо прижились и копировались русскими иконописцами. «Уже к рубежу XVI-XVII вв. мир католический и мир православный наполнились огромным количеством печатных на бумаге образов, с помощью которых элементы западной иконографии попадали в русскую православную икону», – замечает по этому поводу историк О.Ю. Тарасов [10, с. 254].

Иногда иконы и книжные миниатюры совершенно точно копировали западные печатные образцы. Здесь следует упомянуть Лицевой толковый Апокалипсис А.И. Хлудова конца XVI в. В композициях миниатюр этого произведения, по мнению искусствоведов, явно прослеживается влияние конкретных гравюр Альбрехта Дюрера, Лукаса Кранаха и так называемого монограммиста «Н.С.» [11, с. 1036].

По всей вероятности, именно посредством гравюр, привозимых из Западной Европы – Нидерландов и Германии на Руси появились ранее совершенно не встречавшиеся в православной традиции и абсолютно нетипичные для нее

иконографические сюжеты. Это – как Воскресенье Христово с Христом, выходящим из открытой могилы, изображения Страстей Христовых, Христос в темнице, *Noli me tangere* (лат.– изображение Марии Магдалины, пробующей дотронуться до воскресшего Христа) и многие другие.

С течением времени одним из важнейших источников иконографии для русских иконописцев в XVI-XVII вв. начали служить и западноевропейские гравированные Библии. Среди них особой популярностью пользовалась знаменитая Лицевая Библия Пискатора, выпущенная голландским гравером Николасом Иоаннисом Пискатором в 1630-е гг. В течение XVII столетия Библия Пискатора неоднократно переиздавалась. Русских мастеров привлекали в ней повествовательность, декоративность и богатые возможности проповеди, выраженной в наглядной форме.

Собственные гравюры появились на Руси в 50-е гг. XVI в., но они тоже сильно опираются на западноевропейские образцы. Если в изданиях анонимной типографии 50-60-х гг. XVI в. в орнаментальных украшениях заставок воспроизводится традиционная для русских богослужебных книг схема балканской плетенки, то в первом издании Апостола (1564) Ивана Федорова был помещен гравированный фронтопис с изображением Луки-евангелиста в архитектурной раме, конструкция которой была позаимствована с арки на гравюре Э. Шена из немецкой Библии Пейпуса (1524). Та же арка появилась и в оформлении Псалтыри Кондратия Иванова (1615).

Начиная с XVI в., бумажные гравированные иконы в подражание традиционным раскрашивали, заполняя цветом все пространство, необъятное штриховкой. Считается, что именно стилистика печатных, расцвеченных икон со строгими контурными линиями привела к возникновению так называемых лубочных картинок.

Печать сыграла большую роль после раскола в Русской Церкви (1666), когда обе стороны конфликта распространяли свои взгляды с помощью листовок с соответствующими гравюрами, на которых идейные противники часто изображались в виде бесов или чудовищ [10, с. 108]. На старообрядческих

гравюрах нередко изображался Патриарх Никон в виде антихриста или иконоборца. На листовках, тиражированных официальной Церковью, часто изображались также «правильные» символы веры – троеперстие, четырехконечный крест, новые формы священнического облачения.

Как это ни странно, но присутствие на Руси западноевропейских гравюр, представлявших собой очевидные образцы католической или протестантской иконографии, более столетия не вызывало практически никакого беспокойства со стороны официальной Церкви. Первым, кто открыто выразил озабоченность и тревогу по поводу печатных листов с религиозными изображениями, попадавших на Русь вместе с торговцами, был Патриарх Иоаким, который в своей Духовной грамоте (1674) говорил: «Многие торговые люди покупают листы бумажные печатные немецкие, а продают немцы еретики, лютеране и кальвины, и по своему их проклятому мнению и не право на подобии лиц своя страны и в одеждах своих страннх немецких, а не с древних подлинников, которые обретаются у православных» [10, с. 254]. Взгляды Иоакима, по-видимому, полностью разделял его преемник Адриан (1690-1721). Но затем уже в синодальный период обеспокоенность о чистоте православной иконографии, которой могли бы угрожать конфессионально чуждые печатные изображения, появилась только в начале XX в. в дискурсе Комитета попечительства о русской иконописи, что было связано не столько с самим явлением, сколько с его масштабами.

Увеличение количества печатных икон в продаже было вызвано как повышением спроса на иконы (массовое иконопечатание возникло одновременно с массовым производством рукописьменных икон) [2, с. 370], так и техническим прогрессом и появлением новых методов копирования и тиражирования. В 1794 г. в Германии был изобретен новый способ размножения черно-белых изображений – литография. Литографирование позволяло получить несколько тысяч экземпляров одинаковых картинок. В самом начале XX в. процесс литографирования был усовершенствован, и появилась ее цветная версия, так называемая хромолитография, позволяющая делать передачу нескольких десятков

цветов и их оттенков – каждый из них наносился с помощью отдельного литографического камня [1, с. 69].

Хромолитография впервые появилась в России в 1840-е гг. В 1868 г. московская типография Морозова напечатала цветную печатную икону святого Николая Чудотворца, отличающуюся довольно низким художественным качеством. Одновременно с типографией Морозова выпускать печатные иконы начала небольшая литографическая мастерская И.А. Гольшева в Мстере [9, с. 90]. Однако это было только начало промысла. Начиная с 1880-х гг., в другой части Российской империи, в Одессе, отмечалось массовое печатание цветных гравюр, которые иногда наносились на деревянные доски. В данном процессе основную роль играли большие типографии-фабрики Тиля и Фесенко [8, с. 140].

Если для Тиля печатание икон являлось маргинальной стороной издательской деятельности, то Ефим Фесенко, выходец из бедной казацкой семьи, который в 1883 г. открыл свою мастерскую «Хромолитография и Типография», как раз специализировался на изготовлении печатных икон. Необходимо добавить, что печатная продукция Фесенко отличалась хорошим качеством, получила даже приз на Всемирной выставке в Милане в 1896 г. Поэтому нет ничего удивительного в том, что эта продукция пользовалась большим спросом среди православного населения не только Одессы, но и Москвы с Петербургом.

В 1890-е гг. печатанием икон начали заниматься два крупных московских фабриканта немецкого происхождения – Жако и Бонакер, до этого производившие металлические коробки для ваксы [8, с. 141]. Их иконы печатались сразу на металлической фольге и укреплялись небольшими гвоздиками на деревянной доске. Как замечает О.Ю. Тарасов, главным секретом успеха икон Жако и Бонакера было то они, украшенные искусственными камнями и латунию, «до обмана» напоминали писанные иконы в дорогих эмальевых окладах [10, с. 255]. Продукция Жако и Бонакера была довольно прочной, даже сегодня, по прошествии ста двадцати лет, можно найти иконы их фабрики, находящиеся в почти идеальной сохранности. Воспроизведение на фольге было более

долговечным, чем бумажное изображение, приклеенное на доску, легче подвергавшееся воздействию воды и имеющее склонность выгорать на солнце.

Но нетипичный материал вызвал противоречия. Дело в том, что Жако и Бонакер получили разрешение от Святейшего Синода на печатание икон (впоследствии Н.П. Кондаков утверждал, что данное разрешение было ими получено за громадную взятку [7, с. 74]), и жестяные иконы начали активно появляться в иконных лавках церквей и монастырей. Жестяные образы немецких предпринимателей, так же как и бумажные, всегда изготавливались с надписью, подтверждающей их одобрение цензором Синода. В Российской империи все печатные издания должны были проходить цензуру и печатные иконы не были исключением. При выборе иконографических сюжетов Жако и Бонакер старались руководствоваться подлинником Солнцева [10, с. 255], однако среди изображений из фабрики Жако и Бонакера встречается множество икон с нетрадиционной для Православия иконографией: Рождество Христово по западным образцам, Христос и самарянка у колодца, Христос среди детей, Мария Магдалина (как отдельный персонаж), святые апостолы Петр и Павел на одной иконе. Так же и остальные иконографические темы были выполнены в западноевропейском, академическом стиле, что, кажется, вовсе не смущало синодальных цензоров.

Для ранней продукции фабрикантов характерны портретность, мягкие, пастельные краски и развернутый пейзаж на заднем плане. Впрочем, Жако и Бонакер не останавливались на каком-то одном стиле и для создания образцов своей продукции приглашали мастеров из Палеха и Мстеры [10, с. 255].

В начале XX в. фабриканты стали монополистами на российском иконном рынке. Производство было поставлено на такую широкую ногу, что Жако и Бонакер издавали даже оптовые каталоги своих произведений, на основании которых можно было ознакомиться с предлагаемыми сюжетами. Впоследствии один из таких каталогов Д.С. Шереметев показывал на заседании Комитета попечительства о русской иконописи [4, с. 21].

Одновременно мастера из «иконописных» сел Владимирской губернии (Мстера, Холуй, Палех) начали жаловаться на «нечестную конкуренцию» со

стороны иконных фабрик. В 1898 г. иконописцы обратились с ходатайством на имя Николая II и в Синод о запрещении икон на жести. Просители отмечали, что от решения этого вопроса зависит судьба художественных промыслов Палеха, Мстеры, Холуя и 3 тысяч крестьян пяти уездов Владимирской губернии, занятых развозом и «променой» суздальских образов [8, с. 141]. Согласно официальной версии, описанной в брошюре «Высочайше учрежденный Комитет попечительства о русской иконописи и его задачи», именно петиция от иконописцев, требующих ввести запрет на печатные иконы, послужила причиной создания Комитета попечительства о русской иконописи [3, с. 9-11]. Члены нового учреждения намеревались защищать иконописцев-ремесленников от нечестной конкуренции, а русскую иконопись – от засилья западноевропейских сюжетов.

Комитет попечительства о русской иконописи (1901-1918) действительно рассматривал борьбу с печатными иконами как одну из своих главных задач. Члены Комитета сначала требовали вовсе запретить печать икон, а позже – хотя бы не разрешать ввоз печатной иконной продукции из-за рубежа и не допускать продажу печатных икон в церковных и монастырских лавках. Однако эти идеи Комитета встретились с суровой экономической реальностью. Российское законодательство не предусматривало ни возможность запретить печать икон, ни запрет импорта готовой продукции из других стран. Даже всеильный и консервативный Обер-прокурор Синода К.П. Победоносцев не поддержал инициативу Комитета, обращая внимание на сложные правовые моменты и на растущую потребность в иконах, которой мастера-ремесленники не в состоянии удовлетворить. [5, с. 57-59].

Хотя в 1902 г. Синодом был введен запрет на продажу продукции Жако и Бонакера в церковных и монастырских лавках [6, с. 77], это вовсе не повлияло на уменьшение популярности печатных икон. Даже особая синодальная комиссия под руководством архиепископа Кишиневского Серафима (Чичагова), с 1906 по 1909 г. собиравшая сведения о печатных иконах, была вынуждена констатировать

полную безуспешность всех мер, с помощью которых пытались ограничить масштабы печатания икон в России [9, с. 90].

Несмотря на все усилия, мастера-ремесленники были не в состоянии удовлетворить очень высокий спрос на иконы. Только дешевая и качественная печатная иконная продукция могла обеспечить необходимое количество икон. В конце концов, поняли это и сами создатели Комитета, у которых появились планы запустить собственные иконные типографии [12, с. 94]. Эти типографии должны были быть организованы в Троице-Сергиевой и Киево-Печерской Лаврах, однако эта идея так и не была реализована, тем более, что этому сильно противился тот же К.П. Победоносцев [5, с. 18].

Лишь после Второй мировой войны церковные власти вернулись к этой идее. В 1949 г. в Новодевичьем монастыре в Москве была открыта типография по производству икон методом шелкографии (печати на шелковой материи) [1, с. 70], а впоследствии также и иконная типография в рамках художественно-производственного предприятия «Софрино», принадлежащего Русской Православной Церкви. Как видим, печатные иконы вполне могут сосуществовать с традиционными, рукописными образами.

### **Список литературы:**

1. Барышникова В.В. История развития и проблема печатной иконы в России // Дизайн и искусство – стратегия проектной культуры XXI века. Сборник по материалам Всероссийской научно-практической конференции в рамках Всероссийского форума молодых исследователей, 2019. С. 68-73.

2. Вальчак Д. Время кризиса и упадка или эпоха разнообразия? Русская иконопись в XIX в. // Миллионщиков-2019. Материалы II Всероссийской научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых, посвященной 100-летию ФГБОУ ВО «ГНТУ им. акад. М.Д. Миллионщикова». Грозный: ГНТУ им. акад. М.Д. Миллионщикова, 2019. С. 369-372.

3. Высочайше учрежденный Комитет попечительства о русской иконописи и его задачи. СПб.: Тип. И. Генералова, 1907. 45 с.

4. Известия Высочайше учрежденного Комитета попечительства о русской иконописи. СПб.: Тип. Министерства внутренних дел, 1902. Вып. 1. 232 с.
5. Иконописный сборник. СПб.: Тов. Р. Голике и А. Вильборга, 1906. Вып. 1. 296 с.
6. Ковалева М.Д., Шипунова М.В. Комитет попечительства о русской иконописи (1901-1918): История и деятельность // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2014. № 17 (139). С. 70-81.
7. Кондаков Н.П. Воспоминания и думы // Приложение к Сборнику «*Seminarium Kondakovianum*». Т. 1. Prague: Тип. «Политика», 1927. 79 с.
8. Сазиков А.В. Печатная икона // Онтология Искусства христианского мира: изобразительное и монументально-декоративное искусство, архитектура и предметно-пространственная среда. XXV Международные Рождественские образовательные чтения: «1917-2017: уроки столетия». М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2017. С. 139-150.
9. Сластинина Е.Ю. Печатные иконы из собрания Историко-краеведческого музея Алтайского государственного педагогического университета // Вестник Алтайского государственного педагогического университета. 2015. № 24. С. 90-98.
10. Тарасов О.Ю. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в Императорской России. М.: Прогресс-Культура-Традиция, 1995. 495 с.
11. Чинякова Г.П. К вопросу о сложении иконографии русского Лицевого Апокалиписа // Герменевтика древнерусской литературы: Сборник 16-17 / Российская академия наук, Ин-т мировой литературы РАН; Отв. ред. М.В. Первушин. М.: [б.и.], 2014. С. 1032-1065.
12. Walczak D. Nieuczciwa konkurencja dla ikonopisców? Komitet Troski o Rosyjskie Malarstwo Ikonowe (1901-1918) w walce z ikonami drukowanymi // Ikona i Logos. Zeszyty muzealne. 2019. № 8. S. 80-96.

**Сведения об авторе:**

Вальчак Дорота – магистр истории, магистр филологии, докторант исторического факультета Варшавского университета (Варшава, Польша); доцент Института современных гуманитарных исследований (Москва, Россия).

**Data about the author:**

Walczak Dorota – Master of History, Master of Philology, Doctoral Candidate of Faculty of History, University of Warsaw (Warsaw, Poland); Associated Professor of Institute of Modern Humanitarian Researches (Moscow, Russia).

**E-mail:** [dorota.walczak1990@gmail.com](mailto:dorota.walczak1990@gmail.com).