

УДК 27-526.62

**МЕЖДУ ИКОНОЙ И КАРТИНОЙ:  
ЖИВОПИСНЫЕ ИКОНЫ В РОССИИ XVIII – XX ВВ.**

**Вальчак Д.**

Статья посвящена феномену т.н. «живописной иконы» в России XVIII–XX вв. «Живописная икона» – это такой вид иконописи, которая использует художественные средства, характерные для живописи, в первую очередь, светотеневую моделировку и портретность. Автор анализирует конкретные иконы, принадлежащие к данному направлению. Устанавливается связь между возникновением «живописной иконы» и общественно-культурными переменами в России, повлиявшими на понимание богословия иконы.

**Ключевые слова:** икона, «живописная икона», живопись, Иосиф Владимиров, Симон Ушаков, Серафим Саровский.

**BETWEEN ICON AND PICTURE: PAINTING ICONS IN RUSSIA  
BETWEEN THE 18TH AND 20TH CENTURIES**

**Walczak D.**

The article is devoted to the phenomenon of the so-called “painting icon” in Russia between the 18th and 20th centuries. “Painting icon” is a type of icon painting that uses the artistic means characteristic of painting, primarily light and shade modelling and portraiture. The author analyses specific icons belonging to this direction. A connection is established between the emergence of the “painting icon” and social and cultural changes in Russia that influenced the understanding of the theology of the icon.

**Keywords:** icon, “painting icon”, painting, Joseph Vladimirov, Simon Ushakov, Seraphim of Sarov.

Начиная с XVIII в. в России активно развивается так называемая «живописная икона». Данный термин нередко используется в русскоязычной

научной литературе для обозначения тех икон, которые остаются под сильным стилистическим и идейным влиянием западноевропейской живописи [см.: 2; 6]. Однако, еще в XVII-XVIII вв. такие латинизированные иконы именовали в России не «живописной иконой», а «фрязью» или «фряжским письмом». Под этим, довольно неясным, понятием обычно понималась и реалистическая религиозная живопись как таковая, и иконопись, выдержанная в западноевропейских традициях [8, с. 129]. «Фрягами» на Руси изначально называли французов, но со временем это определение распространилось на итальянцев, немцев, датчан и других жителей Западной Европы [7, с. 99].

Середина XVII в. – переломный момент в истории русской иконописи. Именно тогда в Москву через Речь Посполитую и Ливонию пришли новые художественные веяния и новые образцы. Многие иконописцы начали использовать в своих работах те художественные средства и приемы, которые раньше были характерны не для православной иконописи, а для западной, католической или протестантской живописи – светотеневую моделировку и портретность. Иконописцы старались также изображать геометрическую перспективу и писать архитектуру или развернутый, реалистический пейзаж на заднем плане. Некоторые иконописцы вместо традиционной яичной темперы, используют свойственные живописи масляные краски [2, с. 43].

*Целью статьи* стал анализ истоков возникновения «живописной иконы», изучение главных этапов развития данного типа иконописи. Также приводятся характерные примеры «живописных икон», показаны их самые типичные черты.

По мнению искусствоведа Б. Домб-Калиновской, появление в XVII в. в России латинизированных икон связано с тем, что именно в это время исчезло традиционное понимание иконы как произведения, отражающего духовную реальность [9, с. 25]. И на его место пришла господствовавшая в Западной Европе концепция мимезис – подражания материальному миру.

И действительно, необходимо напомнить, что в основе православного богословия иконы лежит описанный в V в. Псевдо-Дионисием Ареопагитом

принцип «непохожей схожести», предполагающий, что икона должна как можно более точно отображать свой «первообраз», то есть Христа, Богоматерь или святого. Однако здесь речь шла вовсе не об отображении их человеческого облика, только божественной сущности. На иконах применялись законы так называемой «обратной перспективы» – точка, в которой сходятся линии перспективы, находилась вне иконы, прямо перед молящимся верующим. Более того, среди иконописцев считалось, что чем менее изображаемый на образе персонаж похож на живого человека, тем лучше раскрывается его духовная природа. Именно поэтому у всех святых на иконах такие неестественно длинные и тонкие руки и ноги, такие большие глаза.

В середине XVII в. один из знаменитейших иконописцев круга Оружейной палаты, т.е. из иконописных мастерских, расположенных в Московском Кремле, Иосиф Владимиров, написал собственный трактат об иконописи, в котором защищал принцип «живоподобия» (реализма) икон. Хотя Владимиров в своем тексте и подчеркивает, что икона должна быть похожа на «первообраз», но под понятием «первообраза» понимает уже отнюдь не божественную природу святого, а его совершенно реальное, человеческое тело [9, с. 25]. Здесь он явно противоречит главным положениям богословия иконы, опирающимся на принцип «непохожей схожести», требуя от иконописцев, чтобы подражали не духовной, а материальной действительности. Произошла подмена понятий – художественное качество данного подражания, по мнению Владимирова, должно стать главным критерием «подлинности» икон. Взгляды Владимирова разделял ведущий богослов эпохи, наставник царских детей Симеон Полоцкий, тесно сотрудничавший с иконописцем Симоном Ушаковым.

В середине XVII в. Ушаков на своей известной иконе Спаса Нерукотворного [I] создал такой образ Христа, который из-за обилия деталей и деликатной свето-теневого моделировки ткани, на которой был изображен лик Спасителя, больше напоминал западноевропейскую реалистическую картину, а не традиционную русскую икону, характеризующуюся далеко идущим схематизмом [5, с. 194].

По таким же западноевропейским принципам работали многие иконописцы из круга кремлевской Оружейной палаты XVII – начала XVIII вв. Вскоре мастера совсем порвали и с традиционным желтым или золотым фоном, символизирующим вневременной и внепространственный характер изображения. Фон «Спаса Нерукотворного» Ушакова выдержан в однородных темно-зеленых тонах, но во второй половине XVII в. традиционный золотой фон прочно заменила архитектура, изображенная уже не согласно принципам обратной перспективы, а просто по законам геометрии.

Новая тенденция хорошо просматривается на относящейся к 1680-м гг. иконе Благовещения из Центрального музея древнерусской культуры и искусства им. А. Рублева [II]. Здесь линии перспективы – красного плиточного пола и стен, сбегаяются не там, где стоит верующий, а просто в одной точке по левую сторону композиции, тем самым, создавая иллюзию глубины.

В начале XVIII столетия живописные иконы зачастую выполнялись на фонах голубых оттенков с нарисованными на них облаками. Хорошим примером здесь является интересная икона мученика Мамонта, выполненная Ф. Масягиным в 1724 г., также хранящаяся в Центральном музее древнерусской культуры и искусства им. А. Рублева [III]. Главный персонаж указан на природе, на фоне голубого, облачного неба, на котором виден Христос. На этой иконе внимание привлекает не только небо, но также реалистический лесной пейзаж, указанный согласно цветовой перспективе – те элементы, которые находятся ближе, представлены в более теплых и насыщенных тонах, чем находящиеся в некотором отдалении.

В конце XVIII – начале XIX вв. в русской иконописи стала доминировать портретность. Иконописцы придавали Христу, Богородице и святым лица, нередко списанные с живых моделей, что тем более противоречило основным положениям богословия иконы. Однако автором первой по-настоящему портретной иконы считается художник Иосиф Серебряков, который в 1826 г. написал прижизненный портрет Серафима Саровского [IV], ставший впоследствии основанием для всей огромной иконографии этого святого [см.:

4]. Действительно, если проанализировать известные иконы преподобного, то окажется, что на всех из них у него такие же черты лица, как и на портрете Серебрякова – тот же длинный, тонкий нос, те же выпирающие скулы, те же глубоко посаженные глаза и те же густые брови [V].

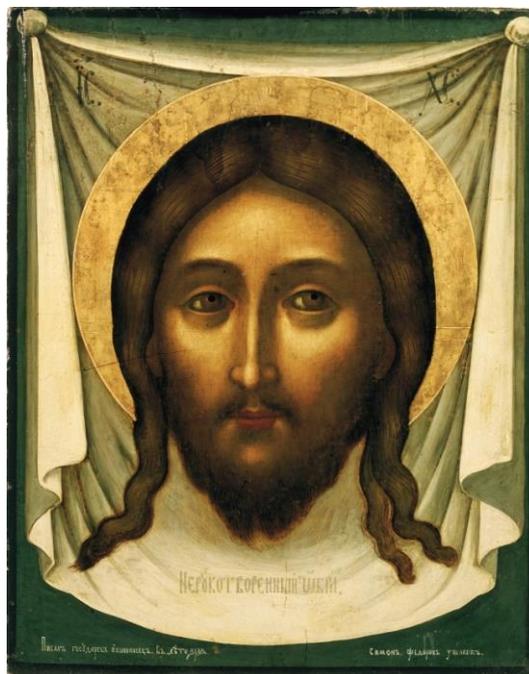
Несмотря на свой реалистический характер, все вышеописанные произведения все еще можно считать иконами, поскольку они сохраняют все композиционные каноны иконописи. Даже необычная, круглая икона Успения Богоматери, хранящаяся в Епархиальном музее в Ломже (Польша) [VI], неукоснительно сохраняет все элементы православной иконографии Успения. На иконе можем увидеть лежащую на смертном одре Богоматерь, стоящего над ней Христа, держащего на руке маленькую душу Богородицы, окружающих Ее апостолов.

Русская академическая религиозная живопись возникла значительно позже, чем «живописная икона», только в середине XIX в. Первой русской академической картиной, на которой была изображена религиозная тема, считается «Явление Христа народу» кисти Александра Иванова [VII]. Данное полотно создавалось на протяжении почти двадцати лет с 1837 по 1857 гг. Монументальная картина Иванова, несмотря на ее нетрадиционный характер, вызвала восторг среди современников, в том числе Александра Герцена, Николая Гоголя и Николая Чернышевского [3, с. 20-24]. Данное полотно считается, однако не иконой, а картиной, так как с точки зрения композиции оно не имеет уже ничего общего с иконописными канонами. На этой картине представлено богословское значение появления Христа не только как паломника на пустынной дороге, но этот момент указан также и как своеобразный момент начала нового мира. Как замечает искусствовед М.М. Алленов, об этом нам символически говорит жест Иоанна Предтечи, указывающего пальцем на приближающегося Христа [1, с. 121]. Картина Иванова имеет не прямое, метафорическое значение, что было принципиально чуждо положениям богословия иконы.

По стопам Иванова вскоре пошли также другие русские художники, среди которых самыми известными стали Николай Ге («Тайная вечеря») и Иван Крамской («Христос в пустыне», «Смех»), для которых евангельские мотивы были лишь претекстом для выражения собственных философских и богословских концепции [10, с. 101].

Анализируя «живописную икону» как явление, необходимо помнить, что данное направление вовсе не было единственным в русской иконописи XIX-XX вв. Параллельно с живописными иконами все время создавались иконы, выдержанные в стилистике разных исторических школ иконописи, сложные иконописные композиции под заказ, а также дешевые «фолежные иконы», писанные для готовых, металлических окладов [см.: 11]. Живописные иконы, хотя и были очень популярны, являлись только одной из многих тенденций, которые наблюдаются в иконописи этого времени, к тому же, они характерны, прежде всего, для больших городов и образованных кругов населения.

### Приложение:



*И. С. Ушаков, 1658, Спас Нерукотворный,  
Государственная Третьяковская галерея (Москва, Россия)*



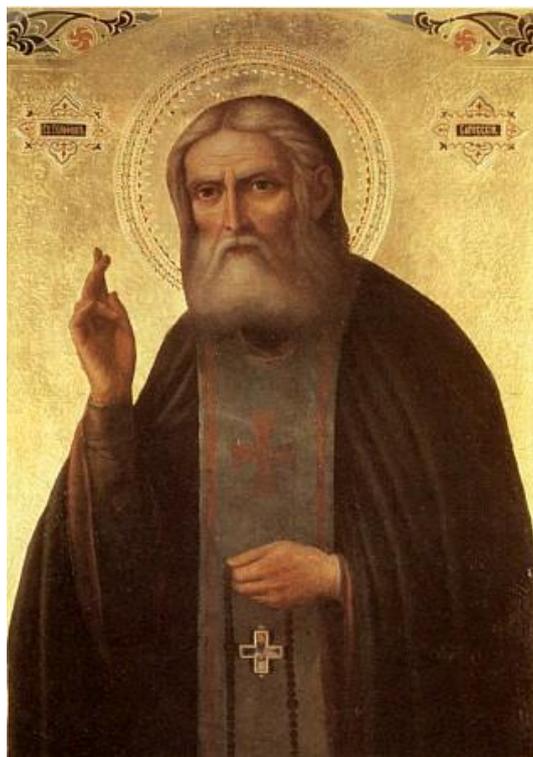
II. Икона Благовещения из праздничного ряда иконостаса, 1680-е,  
Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. А. Рублева,  
(Москва, Россия)



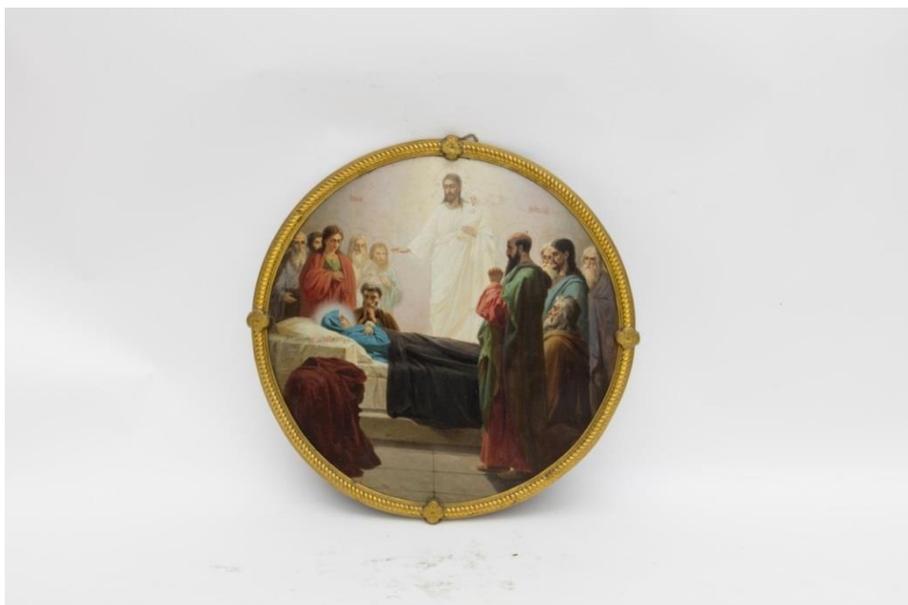
III. Ф. Масыгин, Мученик Мамант, 1724,  
Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. А. Рублева  
(Москва, Россия)



*IV. И. Серебряков, прижизненный портрет преподобного Серафима Саровского, перед 1833 (Монастырь Новое Дивеево, США).*



*V. Преподобный Серафим Саровский, начало XX в.,  
Епархиальный музей в Ломже (Ломжа, Польша)*



VI. Успение Богородицы, нач. XX в.,  
Епархиальный музей в Ломже (Ломжа, Польша)



VII. А. Иванов, Явление Христа народу, 1837-1857,  
Государственная Третьяковская галерея (Москва, Россия)

**Список литературы:**

1. Алленов М.М. Александр Андреевич Иванов. М.: Изобразительное искусство. 1980. 206 с.
2. Армеева Л.А. Кризис традиционного иконописания в России в начале 18-го столетия // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2011. № 3 (57). С. 41-44.

3. Беспалова Н.И. Русские революционные демократы и передовая художественная критика в России 1860-х годов // Русская прогрессивная художественная критика второй половины XX – начала XX века: Хрестоматия / Ред. В.В. Ванслов. М.: 1977. С. 20-24.

4. Буркин А.И. Иконография Серафима Саровского: дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.04 – изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура. М.: 2004. 277 с.

5. Западалова П.В. Размышления о живоподобном личном письме // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2019. № 1-2. С. 189-204.

6. Исаева Н.Н. Живописные иконы и плащаницы рубежа XVIII – XIX вв. в музеях Красноярска и Минусинска // Памятники культуры. Новые открытия Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 2005. М.: Наука, 2013. С. 333-350.

7. Фомин В.В. Изначальное значение термина "фряги" русских памятников // Известия Воронежского государственного педагогического университета. 2018. № 2 (279). С. 97-100.

8. Фролов Д.В. Две иконы Школы Оружейной палаты из фондов музея // Краеведческие записки. 2011. № 17. С. 127-133.

9. Dąb-Kalinowska B. Między Bizancjum a Zachodem. Ikony rosyjskie XVII – IX wieku. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1990. 157 s.

10. Stempczyńska B. Dostojewski a malarstwo. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1980. 143 s.

11. Walczak D. Między tradycją a nowoczesnością. Ikony rosyjskie w XIX wieku // Saeculum Christianum. 2019. T. 26. Nr 2. S. 162-169.

### **Сведения об авторе:**

Вальчак Дорота – доктор гуманитарных наук (PhD), магистр искусствоведения, магистр филологии (Варшава, Польша); доцент Института современных гуманитарных исследований (Москва, Россия).

**Data about the author:**

Walczak Dorota – Doctor of Human Sciences (PhD), Master of Art History, Master of Philology (Warsaw, Poland); Associated Professor of Institute of Modern Humanitarian Researches (Moscow, Russia).

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