

УДК 27-526.62(47+57)
DOI 10.31494/2412-933X-2018-1-6-81-89

Life-like or icon-like?

Different understanding of the beauty of religious art among
representatives of Russian Intellectual elites of the XIX century

Живоподобие или иконоподобие?

Разное понимание красоты религиозного искусства
у представителей русских интеллектуальных элит XIX века

Dorota Walczak,

Master of Historical and Philological
Sciences, PhD Candidate

<https://orcid.org/0000-0001-6109-6673>

dorota.walczak1990@gmail.com

University of Warsaw

✉ 26/28 Krakowskie Przedmieście
St., Warsaw, Republic of Poland, 00-
927

Дорота Вальчак,

магистр исторических и
филологических наук, аспирант

<https://orcid.org/0000-0001-6109-6673>

dorota.walczak1990@gmail.com

Варшавский университет

✉ ул. Краковске Предместье,
26/28 в. Варшава, Республика
Польша, 00-927

Original manuscript received September 07, 2018

Revised manuscript accepted September 25, 2018

ABSTRACT

The problem of „icon-likeness” or “life-likeness” as the main criterion for assessing the value of icons in Russia has a long history. Already in the 17th century, many iconographers began to use in their Works the stylistic means that are characteristic of Western realistic painting – chiaroscuro modeling and portraiture. It happened that instead of traditional tempera paints, the icon painters wrote with oil paints. As suggested by the Polish researcher, B. Dąb-Kalinowska, at the end of the 17th century, traditional understanding of the theology of icon disappears in Russia. In that understanding the icon should be as close as possible to its „prototype”, understood as a divine hipostasis of the figure depicted on it. In a tract about the iconic painting written in the second half of the 17th century, the iconographer Iosif Vladimirov definitely defended the so-called „life-likeness”, recognizing that the icon should best reflect not the divinity of the saint, but his physical appearance.

The author of this article tries to show that as a result of the decreasing knowledge of theology of the icon in the 18th – 19th century in the consciousness of the Russian elites influenced by the Western culture, the boundary between „icon-likeness” and „life-likeness”, between the „icon” and the „painting” disappeared. The Russian intelligentsia, whose aesthetic views were mainly influenced by Western European realistic painting, were fascinated by the beauty of Raphael Santi’s paintings and of the academic religious painting of Alexander Ivanov, Vasily Polenov and Ivan Kramskoy, while rejecting Russian icons as less aesthetic and sometimes „ugly”. It was emphasized that among the followers of secular religious painting were such personalities as Nikolay Gogol, Nikolay Chernyshevsky, Alexander Herzen and Fyodor Dostoyevsky.

Keywords: icon, image, icon-likeness, life-likeness, theology of icon.

Набравший особого значения в XIX в. вопрос об “иконоподобии” или о “живоподобии” как об основном критерии оценки подлинности икон имеет в России длинную предисторию. Начиная с XVIII века в самых крупных городах Российской Империи, главным образом в Петербурге и в Москве, под влиянием западноевропейской реалистической живописи возникает так называемая “живописная икона”. Стоит подчеркнуть, что уже намного раньше, с середины XVII столетия, многие русские иконописцы начали использовать в своих работах те художественные приемы, которые характерны для живописи – светотеневую моделировку и портретность. Случается даже, что вместо традиционных темперных красок иконописцы пишут маслом.

По мнению польской исследовательницы Барбары Домб-Калиновской, традиционное понимание богословия иконы исчезает на Руси уже в конце XVII века (Dąb-Kalinowska, 1990: 25). Именно тогда один из важнейших изографов из круга Оружейной палаты – Иосиф Владимиров – написал свой знаменитый трактат об иконописи, в котором однозначно и решительно выступает за “живоподобие” икон. На основании трактата можно заключить, что хотя по мнению Владимирова икона должна быть по возможности похожа на свой “праобраз”, то под термином “праобраза” автор понимает уже не божественную природу святого – как того хотел Псевдо-Дионисий Ареопагит – а его человеческое естество. В связи с тем художник требовал от иконописцев, чтобы те как можно подробнее отражали окружающую их материальную реальность и именно сходство с материальным миром должно – по его мнению – стать единственным критерием подлинности икон (Dąb-Kalinowska, 1990: 25). Владимиров отнюдь не был одинок в своих взглядах на иконопись – по всей видимости также и взгляды выдающегося богослова Симона Полоцкого по данному вопросу были вполне сходны со взглядами известного художника.

В петровскую эпоху среди представителей русских интеллектуальных элит укрепляется интерес к религиозной живописи западноевропейского происхождения, удерживавшийся также и в течение всего XIX в. Характерно, что многие русские интеллигенты практически не замечают никакой разницы между иконой и. Особой популярностью среди них пользовались произведения знаменитого итальянского художника эпохи кваттроченто Рафаэля Санти. Рафаэлевской “Сикстинской Мадонной” восхищались Александр Герцен, Иван Тургенев, Николай Чернышевский и Федор Достоевский (Беспалова, 1977: 20 – 24). Этот последний устами героя “Бесов”, Степана Трофимовича Верховенского даже назвал произведение знаменитого итальянца “идеалом человечества” (Достоевский, 1974: 265). Как справедливо замечает Б. Домб-Калиновская, “для русских художников картины Рафаэля были прежде всего образцами для религиозной живописи, их популярность является следствием того, что набор иконографических тем, предлагаемых Рафаэлем был

приемлемым одновременно так для властей Академии Художеств, как и для высших церковных властей” (Dąb-Kalinowska, 2000: 214).

Среди русских авторов исключение составлял, пожалуй, один Лев Толстой, которого рафаэлевская картина сильно разочаровала.

“Мадонна Сикстинская... не вызывает никакого чувства, а только мучительное беспокойство о том, то ли я испытываю чувство, которое требуется” (Толстой, 1951: 452).

– писал раздосадованный автор “Войны и мира” в своей статье “Что такое искусство?”.

Начиная с XVIII века русские иконописцы на своих иконах также стараются подражать картинам таких художников, как Рафаэль Санти. Уже знаменитый царский изограф XVII века Симон Ушаков на иконе Спаса Нерукотворного по сути создал не икону, а портрет Христа, а с течением временем «реалистическая» тенденция только усилилась. Автором первой действительно портретной иконы считается художник Серебряков, создавший в 1826 г. прижизненный портрет преподобного Серафима Саровского. Именно эта картина – реалистический портрет сгорбленного старика с длинной седой бородой и покрытым глубокими морщинами лицом – впоследствии и лег в основу иконографии данного святого.

Собственно русская академическая религиозная живопись появилась в России довольно поздно, а ее возникновение тесно связано с именем Александра Иванова и с его картиной “Явление Христа народу” (1837 – 1857). Сама композиция “Явления Христа народу” не имеет абсолютно ничего общего с иконописными канонами. В самом центре данной картины находится фигура Иоанна Предтечи, крестящего людей в реке Иордан. Вытянутой рукой Иоанн указывает толпе на приближающегося по пустынной дороге Иисуса Христа. Слева от святого изображена группа апостолов, в которой находятся Иоанн Богослов, Петр, Андрей и Фома. На первом плане изображены вперемешку юноши и старцы – символ непрекращающейся жизни. Следуя принципу портретности, одному из персонажей Иванов придал черты Н. В. Гоголя, а другому – свои собственные черты.

Как пишет русский искусствовед Михаил Алленов, картина Иванова символична: богословский смысл появления Христа как момента начала нового мира, выражен в ней жестом Иоанна Предтечи, указующего пальцем на приближающегося Спасителя (Алленов, 1980: 121). Восторг, который полотно Иванова вызвало у многих представителей русских интеллектуальных элит, даже у тех, кто был сильно связан с православием (как Николай Гоголь, считавший Иванова “гением”), лишний раз доказывает, что для русских интеллигентов в это время не существовало резкого различия между иконописью и религиозной живописью, между иконой и картиной. Примеру Иванова последовали и другие русские художники, самими выдающимися из которых были Василий Polenov и Иван Крамской. По замечанию польской исследовательницы Барбары Стемпчинской,

Крамской неоднократно доказывал, что евангельские мотивы стали для него просто претекстом для выражения собственных философских и богословских идей (В. Stempczyńska, 1980: 101). Впрочем, русско-американская искусствовед Ганна Боград считает, что такие картины Крамского как “Смех” и “Христос в пустыне” были написаны под влиянием религиозной мысли Достоевского, с которым многие годы дружил и переписывался художник (Боград, 1998: 37).

В отличие от картин Иванова и Крамского, творчество другого русского религиозного художника, Николая Ге, вызвало не очень положительные отзывы современников. Его “Тайная вечеря”, на которой изображен Христос в окружении двенадцати апостолов накануне крестной смерти, привела к скандалу на выставке в петербургской Академии Художеств в 1863 г. Сотрудники журнала “Современная летопись” обвинили картину Ге в том, что она носит “явно неевангельский характер” и будто бы представляет собой “профанацию религиозной темы” (Беспалова, 1977: 26 – 27). Причиной резкой критики стала необычная трактовка евангельской темы (на первом плане изображен изменник Иуда, обернутый спиной к зрителю, а полулежащий за столом Христос производит впечатление смертельно усталого и чем-то озабоченного человека). “Тайную вечерю” Ге раскритиковал также и Федор Достоевский, вменивший художнику в вину, что тот якобы выбрал стиль, несоответствующий серьезной теме картины (Достоевский, 1980: 74). В своем очерке Достоевский обвинил художника в сознательном принижении “высокой”, евангельской темы и представлении ее таким образом, как будто речь шла не о религиозной, а о жанровой живописи. По словам писателя, тайная вечеря на картине Ге похожа на обыкновенную дружескую встречу в кабаке, а не на событие, имевшее решительное значение для судьбы всего мира. “Как можно, чтоб из этой обыкновенной ссоры таких обыкновенных людей, как у г-на Ге, собравшихся поужинать, произошло нечто столь колоссальное?” (Достоевский, 1980: 76) – риторически спрашивал писатель. Писатель был особенно возмущен тем, что Христос на картине Ге напоминает обыкновенного человека, а в его облике нет ничего божественного.

“Вот сидит Христос, но разве это Христос? Это, может быть, и очень добрый молодой человек, очень огорченный ссорой с Иудой, который тут же стоит и одевается, чтобы идти доносить, но это не тот Христос, которого мы знаем” (Достоевский, 1980: 76).

– решительно заявляет Достоевский. Автор “Преступления и наказания» в картине Ге видел кощунство по отношению к Божественной ипостаси Христа. И хотя Достоевский был глубоко верующим православным христианином, в его отношении к религиозной живописи заметно некоторое противоречие. Так как эстетические взгляды автора “Братьев Карамазовых”, как и большинства русских интеллигентов его времени сформировались под влиянием западноевропейской живописи, критикуя “Тайную вечерю” Ге,

знаменитый писатель исходит не из основных положений богословия иконы, а из французской концепции о своеобразной иерархии иконографических тем.

В отличие от религиозной живописи отечественного или западноевропейского происхождения, русская иконопись остается практически за рамками интереса русских интеллектуальных элит. По мнению польской искусствовед Гражины Кобжевецкой-Сикорской, ситуация, сложившаяся в русском религиозном искусстве в XIX в. хорошо показывает углубляющуюся пропасть между русским народом и высшими слоями общества и интеллигенцией, так как в то время как народ все еще оставался верен древнерусской традиции и эстетике, интеллигенция считала своей проникнувшую в Россию эстетику Запада. (Kobrzeñiecka-Sikorska, 2000: 150).

Неудивительно, что воспитанные в духе западноевропейской эстетики русские интеллигенты нечасто высказывались об иконописи, а в том случае, если они уж обращались к вопросам иконописи, их высказывания были крайне отрицательны. В частности, русскими интеллигентами подчеркивалась “неэстетичность” многих так называемых “расхожих” икон. Действительно, известно, что в XIX веке появляются разные технологические нововведения, значительно ускорившие работу над иконой. В “иконописных селах” владимирской губернии – Палехе, Мстере и Холуе – массовое изготовление икон мануфактурным способом началось уже в конце XVIII столетия (Брюсова, 1986: 7 – 9). Распределение задач между несколькими мастерами позволило значительно ускорить иконописную работу – по свидетельству искусствоведа Никодима Кондакова в самом только Палехе в конце XIX века “производили” около миллиона икон в год (Тарасов, 1995: XIV) – но одновременно отрицательно отразилось на художественном качестве многих православных образов. Большая часть создаваемых в XIX столетии икон характеризовались крайней небрежностью рисунка и многочисленными упрощениями. Такого рода образа были называемы в народе “расхожими иконами” или “краснушками” (Тарасов, 1987). Некоторой разновидностью этого явления были так называемые “фолежные иконы”, в которых выполнялись только те части изображения, которые были видны из-под металлического оклада. Именно о “краснушках” говорит известный литературный критик Виссарион Белинский в своем знаменитом письме к Н. В. Гоголю. Автор письма напрямую высказывается об уродстве русских икон, используя популярную в это время поговорку: “Он [мужик – Д. В.] говорит об образе: годится – молиться, не годится – горшки покрывать” (Белинский: 576).

По мнению русского культуролога Валерия Лепехина, смысл данного высказывания Белинского заключается в том, что в народе к иконе подходят чисто утилитарно: пока она новая, перед ней молятся, но когда она потемнеет от времени и становится негодной к молитве, ее используют в хозяйстве просто как доску (Лепехин, 2002: 29). Если

учесть, что Белинский утратил веру и ушел из Церкви, можно было бы подумать, что его высказывание об иконах вызвано недоброжелательным отношением к православию. Такое мнение было бы однако глубоко ошибочным: о низком эстетическом качестве икон писали также и глубоко верующие православные авторы, в том числе Федор Достоевский и Николай Лесков. В опубликованной впоследствии беседе с русским литератором Евгением Опочинным Достоевский говорил: “Если народ, целый народ – заметьте, может чтить Божий образ, т. е. слабое, а у нас иногда и уродливое изображение Бога, Христа или Богородицы, то насколько же больше читит он и любит самого Бога!” (Опочин, 1936: 468).

Приведенные выше слова автора “Бесов” позволяют с большой вероятностью заключить, что хотя писатель понимал икону по-православному, т. е. как обозримый символ веры и материальный знак Божьего присутствия в мире, указывающий на существование в нем трансцендентного, он, как человек, хорошо знакомый с западноевропейским искусством, все-таки не может не упомянуть об уродстве некоторых народных икон. Как и большая часть русских интеллигентов своего времени, Достоевский не замечает в иконописи никаких эстетических ценностей.

Данная ситуация начинает меняться только в конце столетия. В связи с появлением моды на “старину”, начиная с 80-х годов все чаще и чаще выдвигается постулат “воскрешения иконописи”. В 70, 80 и 90-е годы несколько раз предпринимаются попытки создать новый “иконописный подлинник”, своего рода пособие для иконописцев, содержащее “правильные” композиционные схемы икон. “Воскрешение” русской иконописи и было главной причиной, побудившей императора Николая II Романова создать Комитет попечительства о русской иконописи (1901 – 1918), целью которого должно было стать распространение “хорошей” (традиционно православной) иконографии при одновременном улучшении эстетики икон (Тарасов, 2010). Новое государственное учреждение имело довольно широкий диапазон деятельности. Занимающий должность управляющего делами Комитета академик Никодим Кондаков принял за подготовку следующих томов лицевого иконописного подлинника, были также открыты образцовые учебные иконописные мастерские в Палехе, Мстере и Холуе. Хотя из-за нехватки финансирования после революции 1905 г. деятельность Комитета постепенно сходит на нет, трудно переоценить его первостепенное значение для развития русской иконописи.

Действия Комитета попечительства о русской иконописи наряду с первой выставкой русской иконописи в 1913 г. вызвали огромный интерес к русской иконе в самой России и за рубежом. Во втором десятилетии XX в. богословской рефлексией об иконе начали серьезно заниматься о. Сергей Булгаков и о. Павел Флоренский, концепции которых оказали решительное влияние на сформирование в 50-е годы

XX столетия богословского течения, частично основанного на традиционной идее непохожей схожести Псевдо-Дионисия и называемого “богословием иконы”.

Література

1. Алленов М. М., Александр Андреевич Иванов / М.М.Алленов. - Москва, 1980.
2. Белинский В. Г., Письмо к Гоголю / В. Г. Белинский // Литературное наследие. - Т. 54. - С. 576
3. Беспалова Н. И. Русские революционные демократы и передовая художественная в России 1860-х годов / Н.И.Беспалова // Русская прогрессивная художественная критика второй половины XIX – начала XX века: Хрестоматия, ред. В. В. Ванслов. - Москва, 1977. - С. 20-24.
4. Боград Г. Л. Произведения изобразительного искусства в творчестве Ф. М. Достоевского (The works of art in the books of F.M. Dostoevski) / Г.Л.Боград. - New York, 1998.
5. Брюсова В. Г. Русская живопись XVII века / В.Г.Брюсова. – Москва, 1986.
6. Dąb-Kalinowska B. Między Bizancjum a Zachodem. Ikony rosyjskie XVII – XIX wieku. - Warszawa, 1990.
7. Mistrz życiodajnego pędzla. Rafael w Rosji XIX wieku // В. Dąb-Kalinowska, Ikony i obrazy. - Warszawa, 2000. - S. 17-29.
8. Достоевский Ф. М. Бесы // Полное собрание сочинений Ф. М. Достоевского в тридцати томах (далее: ПСС) / Ф.М.Достоевский. - Т. 10. – Ленинград, 1974.
9. Тот же, По поводу выставки // ПСС. - Т. 21. - Л., 1980. - С. 68-77.
10. Kobrzeńska-Sikorska G. Ikona, kult, polityka. Rosyjskie ikony maryjne od drugiej połowy XVII wieku. - Olsztyn, 2000.
11. Лепяхин В. И. Икона в русской художественной литературе / В.И.Лепяхин. - Москва, 2012.
12. Опочин Е. Н., Беседы с Достоевским, Звенья / Е.Н.Опочин. - Т. 4. - 1936. - С. 468.
13. Stempczyńska B. Dostojewski a malarstwo / B. Stempczyńska. - Katowice, 1980.
14. Тарасов О. Ю. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в Императорской России / О.Ю.Тарасов. - Москва, 1995.
15. Тот же, “Расхожая” икона в русской художественной культуре XVIII – начала XX века // Культура средних веков и Нового времени. - Москва, 1987.
16. Тот же, Русская икона в Серебряном веке. Из истории Комитета попечительства о русской иконописи (1901 – 1918) // Искусствознание. - 2010. - № 3-4.
17. Толстой Л. Н. Что такое искусство? / Л. Н. Толстой // Полное собрание сочинений в 90 томах. - Т. 30. - Москва, 1951. - С. 452 – 455.

References

- 1.Allenov M. M., Aleksandr Andreyevich Ivanov [Alexander Andreyevich Ivanov], Moskva 1980 [in Russian].
- 2.Belinskiy V. G., Pis'mo k Gogolyu [Letter to Gogol] // Literaturnoye naslediyе – Literary Heritage, Vol. 54, p. 576 [in Russian].
- 3.Bespalova N. I., Russkiye revolyucionnyye demokraty i peredovaya khudozhestvennaya kritika v Rossii 1860-kh godov [Russian revolutionary democrats

and advanced art criticism in Russia in the 1860s] // Russkaya progressivnaya khudozhestvennaya kritika vtoroj poloviny XIX – nachala XX veka: Khrestomatiya [Russian progressive art criticism of the second half of the XIX – beginning of the XX century: Reader], ed. V. V. Vanslov, Moskva 1977, pp. 20 – 24 [in Russian].

4. Bograd G. L., Proizvedeniya izobrazitel'nogo iskusstva v tvorchestve F. M. Dostoyevskogo (The works of art in the books of F. M. Dostoevski), New York 1998 [in Russian and English].

5. Brjusova V. G., Russkaya zhivopis' XVII veka [Russian painting of the XVII century], Moskva 1986 [in Russian].

6. Dań-Kalinowska B., Między Bizancjum a Zachodem. Ikony rosyjskie XVII – XIX wieku [Between Byzantium and the West. Russian icons from the 17th to the 19th century], Warszawa 1990 [in Polish].

7. Eadem, Mistrz życiodajnego pędzla. Rafael w Rosji XIX wieku [Master of the life-giving brush. Raphael in Russia of the 19th century] // B. Dań-Kalinowska, Ikony i obrazy [Icons and Images], Warszawa 2000, pp. 17 – 29 [in Polish].

8. Dostoyevskiy F. M., Besy [The Posseded] // Polnoe sobranie sochinenij F. M. Dostoyevskogo v tridcati tomakh [Complete Works of Fyodor Dostoyevsky in thirty volumes], Vol. 10, Leningrad 1974 [in Russian].

9. Idem, Po povodu vystavki [About the Exhibition] // Polnoe sobranie sochinenij F. M. Dostoyevskogo v tridcati tomakh [Complete Works of Fyodor Dostoyevsky in thirty volumes], Vol. 21, Leningrad 1980, pp. 68 – 77 [in Russian].

10. Kobrzeńska-Sikorska G., Ikona, kult, polityka. Rosyjskie ikony maryjne od drugiej połowy XVII wieku [Icon, devotion, politics. Russian icons of St. Mary from the second half of the 17th century], Olsztyn 2000 [in Polish].

11. Lepakhin V. I., Ikona v russkoy khudozhestvennoy literature [Icon in Russian Literature], Moskva 2012 [in Russian].

12. Opochin E. N., Besedy s Dostoevskim [Conversations with Dostoevsky], Zven'ya –Links, Vol. 4, 1936, p. 468 [in Russian].

13. Stempczyńska B., Dostojewski a malarstwo [Dostoyevsky and painting], Katowice 1980 [in Polish].

14. Tarasov O. Yu., Ikona i blagochestie. Oчерki ikonного dela v Imperatorskoy Rossii [Icon and Devotion. Essays on Icon Painting in Imperial Russia], Moskva 1995 [in Russian].

15. Idem, «Rashozhaya» ikona v russkoy khudozhestvennoy kul'ture XVIII – nachala XX veka [„Popular” icon in Russian artistic culture of the 18th – early 20th centuries] // Kul'tura srednih vekov i Novogo vremeni, Moskva, 1987 [in Russian].

16. Idem, Russkaya ikona v Serebryanom veke. Iz istorii Komiteta popечitel'stva o russkoy ikonopisi (1901 – 1918) [Russian icon in the Silver Age. From the history of the Committee on Care on Russian Icon Painting (1901 – 1918)] // Iskusstvoznaniye – Art History. 2010. № 3–4 [in Russian].

17. Tolstoy L. N., Chto takoye iskusstvo? [What is Art?] // L. N. Tolstoy, Polnoye sobranie sochineniy v 90 tomakh [Leo Tolstoy. Complete Works in 90 Volumes], Vol. 30, Moskva 1951, pp. 452 – 455 [in Russian].

АНОТАЦІЯ

Питання “іронічності” та “живоподобія” як основного критерію оцінювання художньої вартості ікон має в Росії довгу історію. Уже в XVII столітті багато іконописців починають використовувати у своїх роботах характерні для західного реалістичного живопису стилістичні засоби — світлотіньове моделювання та портретність. Бувало навіть, що замість традиційних теплих іконописці працювали олійними фарбами. На думку

польської дослідниці Барбари Домб-Каліновської, уже під кінець XVII століття на Русі поступово зникає традиційне розуміння теології ікони, відповідно до якого вона повинна бути якнайбільше наближеною до свого “Першообразу”, що розглядається як божа іпостась представленого на ній образу. У написаному в другій половині XVII століття трактаті про іконопис іконописець Йосип Владимиров рішуче захищає так зване “живоподобіє”, вважаючи, що ікона повинна якнайкраще передавати не божественну сутність святої особи, а її фізичний вигляд.

Автор цієї статті намагається показати, що в результаті щораз меншого розуміння теології ікони в XVIII—XIX століттях у свідомості російських еліт, які перебували під впливом західної цивілізації, відбувалося стирання кордонів між іконічністю та живоподобієм, між іконою і картиною. Російська інтелігенція, естетичні погляди якої формувалися переважно під впливом західноєвропейського реалістичного малярства, захоплювалася красою картин Рафаеля Санті й академічним релігійним живописом Олександра Іванова, Василя Поленова та Івана Крамського, відкидаючи при цьому російські ікони як малоестетичні, а часом навіть бридкі. У статті підкреслюється той факт, що прихильниками світського релігійного живопису були Микола Гоголь, Микола Чернишевський, Олександр Герцен і Федір Достоєвський.

Ключові слова: ікона, картина, іконічність, живоподобіє, теологія ікони.