

## ИКОНА КАК ПРЕДМЕТ ЧАСТНОЙ КОЛЛЕКЦИИ В РОССИИ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

*Работа представлена кафедрой русского искусства  
Санкт-Петербургского государственного академического института живописи,  
скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина.  
Научный руководитель – доктор исторических наук, профессор Ю. Г. Бобров*

*На основе работ Ф. Буслаева, П. Флоренского, С. Булгакова автор исследует  
язык иконы в составе частной коллекции.*

**Ключевые слова:** икона, частная коллекция, художественный стиль.

*M. Kharlova*

## ICON AS A PRIVATE COLLECTION OBJECT IN RUSSIA AT THE TURN OF THE 20<sup>th</sup> CENTURY

*Basing on F. Buslaev's, P. Florensky's and S. Bulgakov's works, the author of  
the paper studies the language of an icon in a private collection.*

**Key words:** icon, private collection, artistic style.

Методы искусствознания, традиционно используемые для оценки художественного творчества, оказываются некорректными в случае иконописи, так как не вполне отражают эстетические представления, действующие в этом секторе. С одной стороны, декоративно-прикладной характер ее технологии не подчиняется требованиям академических художественных критериев. С другой стороны, насколько неустойчивы границы ее эстетических и культовых параметров, настолько и применение самих художественных или религиозных дефиниций не всегда может быть оправдано. Обращение к теме частного коллекционирования дает возможность выявления новых параметров иконы как предмета художественного собрания на базе существующих объективных оценок.

До конца XIX в., пока в России доминировало академическое направление в живописи, икона даже не рассматривалась в качестве предмета частной художественной коллекции. Субъективная идеологическая (прежде всего религиозная) доминанта снимала вопрос эстетического качества, присущего академическому искусству. Отсутствие чет-

кой и строгой содержательной оценки древнерусской живописи с позиции конкретного художественного направления или школы, творческого метода или стиля повлекло за собой вытеснение профессиональных параметров, когда-то имевших определяющее значение в выборе произведения искусства. Основная – культовая – функция иконы определила доминирование содержания: сюжета, иконографии, символики, т. е. всей ее семантической структуры над формой – индивидуальной стилистикой художественно-образного строя. Именно на таком прочтении древнерусской живописи настаивала академическая наука и художественная критика 1910-х гг. – Ф. И. Буслаев, Н. П. Кондаков, Н. П. Лихачев, Н. В. Покровский. «Достоинство произведения древнего искусства для русской ученой школы заключалась в совпадении данной трактовки сюжета с его идеальной схемой, составленной по подлинникам и найденным до того образцам», – писал Н. Щекотов [8, с. 115–123]. Раскрытие духовной (нематериальной) сущности в материальных формах представлялось как процесс реконструкции раз и навсегда опреде-

ленных типологических образов. В своей знаковой работе «Иконостас» [7] П. Флоренский рассматривает икону только с позиций «организации культа», лишенную элементов творческой непредсказуемости и авторской субъективности. Именно понимание иконы как «образа-подобия», ведущего к трансцендентному прототипу, выдвигается им на первый план. И хотя очевидно, что приобщение к мистическому богословию отнюдь не гарантирует того, что иконописная практика неуклонно ему следует, «онтологическую связь с Первообразом» П. Флоренский считает определяющей. Очерчивая линией трансцендентное, икона существует как некий сакральный текст, требующий навыка прочтения. Основные принципы дешифровки этого текста мы находим у Блаженного Августина: буквальный (знакомство с сюжетом), аллегорический (раскрывающий символы), моральный (информационный) и анагонический (от *греч.* возведение, восхождение), уровень чистого созерцания, осуществляющий обратную связь и непосредственное общение с Первообразом. Возможность воплотить сверхчувственную идею в чувственном облике художник получает благодаря тому, что создан «по образу и подобию божьему», что его ум и способности подобны божественному образцу [6, с. 130]. Это высочайшая степень постижения «нетелесной красоты, которую можно познать только разумом» [9, с. 147]. Однако уже на первом этапе непосвященному требуется понимание грамматических основ столь многоуровневого информационного носителя. Если исходить из объективной природы средневекового творчества, язык иконы может быть объяснен прежде всего с позиций соборности. Наряду с понятием соборности у Флоренского встречаются понятия нормативности, верности Преданию. То, что сейчас принято называть каноном, оформляющим и регламентирующим действия художника, присутствующим в сакральном искусстве и других религиозных традиций (индуизм, буддизм, даосизм). И если понятия нормативности и каноничности могут быть прослежены в контексте узко очерченного исторического периода сравнительно

отчетливо, то «онтологическая связь с первообразом» как критерий качества иконы представляется затруднительным для оценки, стремящейся к объективности. Другой православный философ С. Булгаков понимает канон как «начало дисциплинарное, род духовной цензуры для икон, с рядом требований прежде всего формального и запретительного характера» [1, с. 286]. «Как церковное искусство, – пишет С. Булгаков, – оно живет не только в общей традиции искусства с его школами и вообще художественным преданием, но и в церковном предании, которое выражается объективно в иконном каноне» [1, с. 286]. В «Общих понятиях о русской иконописи» взгляды научного сообщества на древнерусскую живопись подытоживает Ф. И. Буслаев, отметивший «коснение древней Руси до 17-го столетия и в литературном и вообще умственном отношении» [2, с. 18]. С точки зрения эстетической оценки для нас особенно важно следующее высказывание философа: «Как бы высоко ни ценилось художественное достоинство какой-нибудь из старинных русских икон, никогда она не удовлетворит эстетически воспитанного вкуса, не только по своим ошибкам в рисунке и колорите, но и особенно по той дисгармонии, какую всегда оказывает на душу художественное произведение, в котором внешняя красота принесена в жертву религиозной идее, подчиненной богословскому учению» [5, с. 32]. Еще более радикальным было непонимание зарубежной наукой второй половины XIX в. русского художественного наследия, характеризующих иконопись как «нелепое соединение стилей византийского, татарского, индийского, китайского, персидского и финского» [3, с. 37].

Вырабатывая некие объективные эстетические критерии древнерусского искусства, каждый из вышеперечисленных авторов дает ему свою оценку. Все, так или иначе, отмечают регламентированный характер иконописи, почти ритуальное постоянство способов ее изготовления, разделение художественных задач (узкая специализация авторов поздней иконы: знаменщиков, позолотчиков, «доличников», художников, пи-

савших архитектуру или орнаменты, лики или надписи и т. д.), серийное воспроизводство одних и тех же типов, монотонность форм. Такие иконы, отнюдь не обладающие выдающимися художественными характеристиками, в любом случае передают схему. С одной стороны, схематизация художественного творчества облегчает задачу тиражирования популярных образцов задолго до эпохи photoshop. С другой стороны, что представляет собой схема, если не культ, обращенный на самое себя? На этом этапе, если не привлечены иные – творческие – категории, схема становится пустотой, не столько окном в мир невидимый, сколько непроницаемой завесой (в гегелевском понимании границы)\*. В силу регламентированного характера высочайшего уровня технологии, пришедшей из Византии, мастер XV или XVI в. менее всего был озабочен тем, чтобы его живопись заметно отличалась от образца. Но если материальная структура древнерусской живописи на протяжении многих веков оставалась в основном неизменной, то ее художественная структура и ее формальные характеристики (иногда выделяемые в понятие школы) все же претерпевали некоторые изменения. Естественно, в средние века не существовало ясной и детально разработанной теории художественной формы. Освященная преданием изобразительная система лежала в основе творчества древнерусского мастера и была обусловлена иконографической традицией, средневековым набором символических представлений о мире и связана с художественной интерпретацией единой догматической концепции, истинность которой не оспаривалась. Подобное понимание задач искусства в большой степени определило творческий метод, основанный на работе по образцам. Само средневековое представление о задачах искусства, будучи органической частью спекулятивного знания, создавшего простую и завершенную картину бытия, не могло не тормозить живое и сложное развитие конкретной художественной практики. Даже некое вольное комментирование автором используемого сюжета не могло преодолеть этой изначальной ограниченно-

сти грамматического языка иконы. На этом историческом этапе, на этом социально-экономическом уровне и в этом духовном климате не был возможен никакой иной подход к художественному произведению и его автору. Стоит отметить, правда, что решающую роль в творческом процессе мог играть заказчик иконы, выступающий в роли прямого посредника между теоретическими представлениями эпохи и художественной практикой.

На смену профессиональным требованиям, по сути своей элитарным, приходят установки, отражающие ценностные ориентации массовой культуры [4, с. 136] и в то же время ограничивающие художественный словарь иконописца\*\*.

В границах самой древнерусской живописи сформировался определенный социокультурный подход, снимающий вопрос о точности и категоричности художественных критериев, свойственных искусству времен четких художественных школ и течений. Более того, очевидна прямая зависимость художественных качеств иконы, отражающих ценностные характеристики массовой культуры, от форм ее использования. Приобретая статус коллекционного предмета в России конца XIX – первой трети XX в., икона испытывает влияние так называемого антикварного фактора: произведение искусства рассматривается как носитель определенной системы ценностей, художественные и нехудожественные составляющие которой с точки зрения рыночной значимости уравниваются.

Пока действуют стандартные критерии отбора коллекционного предмета, икона еще рассматривается с позиций репрезентативности и соответствия профилю личного собрания. В этой связи необычайно важными являются семантические и аксиологические аспекты иконописи, а также ряд требований, отражающий процесс самоопределения коллекционеров. Именно благодаря энергии и амбициозности этих людей собирательство иконописи на рубеже XIX–XX вв. выходит за границы древлехранилищ и епархиальных ризниц и становится фактором именно светской художественной культуры.

---

## ПРИМЕЧАНИЯ

\* Религия, по утверждению Г. Гегеля, устанавливает между нашим земным и потусторонним, трансцендентным миром непроходимую абсолютную границу.

\*\* «Они не смотрят ни на красоту изображения, ни на искусство живописца, но все иконы, красивые и некрасивые для них одинаковы...» [4, с. 136].

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Булгаков С.* Икона, ее содержание и границы // *Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв.* Антология. М., 1993.
2. *Буслаев Ф.* Общие понятия о русской иконописи. Сборник Общества древнерусского искусства за 1866 год.
3. *Виоле ле Дюк Э.* L'art russe. Paris, 1877.
4. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским / пер. с араб. Г. Муркоса. М., 1898.
5. Сочинения Ф. Буслаева. СПб., 1908. Т. 1.
6. Творения Блаженного Августина. Киев, 1901. Ч. 1.
7. *Флоренский П.* Иконостас. М.: Искусство, 1994. 265 с.
8. *Щекотов Н.* Иконопись как искусство. По поводу собрания икон И. С. Остроухова и С. П. Рябушинского. Русская икона, 2. СПб., 1914.
9. *Svoboda K.* L'esthétique de saint Augustin et ses sources. Brno, 1933. P. 147.