

«Компромиссное» направление в русской иконописи эпохи правления Николая I: в поисках национального стиля

А. П. Иванникова

Иконописный стиль, сложившийся в русском искусстве 1840–1860-х годов, в современной литературе получил наименование «компромиссного» или «пешехоновского»¹. Его формирование было вызвано наметившейся во второй четверти XIX века переоценкой идеалов классицизма, осознанием их несоответствия основам православной религии, что побудило мастеров обратиться к вопросу каноничности бытовавших художественных форм. Идеология эпохи, которой отныне подчинились все стороны жизни государства, выразилась в емкой формулировке: «православие – самодержавие – народность». В искусстве эта идеология проявилась как поиск национального стиля, который был обусловлен пониманием необходимости восстановления древней церковной традиции. Важным фактором в этом направлении послужили проводимые во второй четверти XIX века масштабные проекты по открытию и возобновлению древнейших мозаик и фресок на территории Российского государства: Софии Киевской, Успенского собора Киево-Печерской лавры и Дмитриевского собора во Владимире, что, естественно, стало мощным толчком, пробудившим самосознание нации и уважение к наследию предков. Колоссальная работа по художественной фиксации памятников церковной археологии была проделана академиком Федором Григорьевичем Солнцевым. В конце 1840-х годов им был издан фундаментальный труд «Древности Российского государства», во многом способствовавший возрождению отечественного стиля². При Святейшем правительствующем синоде в 1853 году создается специальный Коми-

тет для составления археологических описаний древностей, обследовавший и опубликовавший большое число памятников церковного искусства предыдущих столетий³. А в 1856 году при Императорской Академии художеств открывается класс православного иконописания, заведовал которым князь Г. Г. Гагарин, также приложивший огромные усилия для развития национального стиля⁴.

В то же время необходимо понимать уровень познаний просвещенного общества николаевской эпохи в области средневекового религиозного искусства и специфику его восприятия. Древнюю икону тогда пытались оценить с точки зрения норм классического искусства, которые совершенно неприменимы к иконописи. Иконописцев прошлого осуждали за отсутствие правильности и свободы рисунка, знания анатомии, перспективы, светотеневой моделировки. Глубокий философский смысл иконописного образа, проявившийся в особенностях художественного языка (плоскостность, фронтальность, локальность цветовых соотношений, обратная перспектива, отсутствие временной последовательности), был полностью утрачен для современников. Именно поэтому иконы, выполненные не профессиональными художниками, а иконописцами в традиционной темперной технике, а также средневековые произведения религиозной живописи в академической среде того времени ассоциировались с искусством грубым и неумелым⁵. Прямое копирование стиля и художественного языка древних икон также казалось невозможным из-за настороженного отношения к старообрядцам, оказавшимся не только

фактическими хранителями традиционных принципов иконописания, но и собирателями коллекций старинных образцов религиозного искусства.

Отсутствие основательных знаний в области средневекового отечественного искусства в обществе иногда компенсировалось отдельными его представителями демонстративным стремлением «подражать христианской древности»⁶. К примеру, настоятель новгородского Юрьева монастыря архимандрит Фотий для «возобновления» живописи в Георгиевском соборе в 1825 году пригласил не выпускников Академии художеств, а уроженцев Борисоглебской слободы Ростовской губернии иконописцев братьев Сапожниковых⁷, использовавших художественные и технологические приемы, унаследованные от XVII века, – то есть хранящих живую иконописную традицию, что для 1820-х годов было явлением передовым.

В 1830 году Синод издает указ, согласно которому правящие архиереи должны были сообщить о состоянии иконного дела во вверенных им епархиях, а также о принятых ими мерах, предупреждающих распространение в народе «неискусно писанных икон»⁸. Безграмотность и невежество иконописцев, по мнению современников, приводили к появлению «погрешностей», которые, в свою очередь, способствовали «отпадению от церкви» сомневающимся в вере и расцвету раскола. В 1830 году архимандритом Фотием было составлено «Мнение о писании и продаже святых икон и о надзоре за иконописцами»⁹. Проблему упадка он видел в отсутствии систематических знаний у самих иконописцев, которые «умеют токмо списывать, но и то с погрешностями и не всегда натурально»¹⁰. С другой стороны, академические живописцы утратили навыки писания икон «согласно древним подлинникам» и, по мнению Фотия, писали «от ума и своего воображения», «с людей мирских»¹¹. Таким образом, существующая пропасть между традиционными иконописцами и художниками-академистами заключалась в неграмотности и плохом искусстве письма первых и уходе в натурализм вторых. Большой проблемой также стало засилье в русском религиозном искусстве западных произведений, которые необходимо было заменить византийскими или древнерусскими образцами.

Одним из «проводников» фотиевской концепции по возрождению древнего иконописания стал тверской иконописец Александр Иванович Глазковский (1813–1845)¹², создавший при Юрьевом монастыре в начале 1830-х годов иконопис-

ную мастерскую¹³. По свидетельству священника В. И. Некрасова, занимавшегося сборением сведений о тверских иконописцах в начале XX века, Александр Глазковский писал образа по заказам не только архимандрита Фотия, но также графини Анны Орловой-Чесменской¹⁴. Последняя высоко ценила работы изографа, называя его в письме Фотию «отличным иконописцем церковным и с трудом можно ныне такового по всей России обрести»¹⁵. Признание А. И. Глазковского его покровителями было столь велико, что он привлекался к исполнению икон для подношения царской фамилии¹⁶. Особо отметим, что к Александру Ивановичу был «приставлен художник, который исправлял рисунки и следил за работами»¹⁷. Подобная совместная практика иконописцев и профессиональных художников впоследствии наблюдается по петербургской мастерской тверских иконописцев Пешехоновых¹⁸.

В собрании Государственного Эрмитажа хранится образ «Собор архистратига Михаила»¹⁹ (ил. 1), который можно уверенно связывать с мастерской А. И. Глазковского²⁰. На его обороте помещены две близкие по времени надписи. Под нижней шпонкой: «Написана Икона стаа по благословенію ѿца // Архімандрита Фотіа #аѡлг^{то} (1833) Года Марта ке (25) дня». Между шпонками: «№479^и 1833^{то} года мца маія 7^{то} Дня икона сія // принесена изъ комнать Его Императорскаго // Величества въ Придворной Соборъ // Сакелларій Протоіерей Евѡимій Левитскій». Парной к нему является икона «Богоматерь Купина Неопалимая» из собрания Государственного музея истории религии²¹ (ил. 2). На обороте между шпонками сохранилась аналогичная эрмитажному экспонату надпись чернилами: «№ 480^и 1833^{то} года мѣсяца Декабря 23^{то} Дня, икона сія неопалимая // [Ку]пина принесена въ Придворной Соборъ, изъ комнать Его императорскаго // величества, которая по высочайшей волѣ по < > въ Дверь и, // < > рѣ надъ жертвенникомъ 1834^{то} года Генваря < > Дня < > // [прид]ворного Собора [сакел]ларій протоіерей Евѡимій Левитс[кій]». Обе иконы проходят по описи Придворного собора Зимнего дворца за 1830–1841 годы: «№ 481 Образъ Соборъ Архистратига Михаила живописной въ резной деревянной рамѣ позолоченный изъ комнать Его Императорскаго Величества 1833 года маія 4 дня»; «№ 482 Образъ Божія Матери неопалимыя Купины живописной въ резной деревянной рамѣ позолоченной изъ комнать Его Императорскаго Величества 1833 года Декабря 21 дня»²². Лишь на образе «Собор архистратига



Ил. 1. Икона «Собор архистратига Михаила». 1833. Мастерская Александра Глазковского. Инв. № ЭРЖ-2555. Государственный Эрмитаж



Ил. 2. Икона «Богородица Купина Неопалимая». 1833. Мастерская Александра Глазковского. Инв. № Б-7748-IV. Государственный музей истории религии

Михаила» сохранилась надпись о его создании по благословению архимандрита Фотия в 1833 году. Однако общность стилистических и материальных признаков позволяет с уверенностью говорить о том, что обе иконы были изготовлены в 1833 году по особому заказу новгородского архимандрита для поднесения императору Николаю I. Не исключено, что выбор сюжетов связан с посвящением двух построенных при нем в Юрьевом монастыре церквей: Михаило-Архангельской в юго-восточной угловой башне (освящена в 1834 году) и Неопалимой купины (освящена в 1830 году)²³.

Произведения Александра Глазковского очевидно отражали вкусы архимандрита Фотия, его представления о «верном» иконописном образе, в котором внешние проявления художественной формы адекватно передавали его религиозное содержание. В обоих памятниках из Придворного собора Зимнего дворца академическая составляющая главенствует над иконописной традицией, а стиль отличается определенной «рафинированностью». Личное письмо сильно выбеленное, с нежной розоватой подрумянкой, ткани одежд с мягко спадающими складками – стилистические

признаки, свидетельствующие о тяготении Глазковского к живописной манере исполнения, получившей распространение в столичном иконописании второй четверти XIX века. В то же время тщательность в передаче деталей тканей облачений, драгоценных украшений и царских венцов в целом характерна для тверского искусства этого времени. Одним из распространенных для этого крупного иконописного центра приемов также становится графление полей или отделяющей поля рамки частыми параллельными линиями: на эрмитажной иконе он использован для заполнения рамки, окружающей надпись с наименованием образа «Собор архистратига Михаила».

На сложение творческого почерка Александра Глазковского, тверича по происхождению, очевидно, серьезное влияние оказал архимандрит Фотий. В рамках данной статьи кажется важным рассмотреть примеры классического тверского иконописания 1830-х годов, поскольку выходцы из этого иконописного центра заложили основы для существенной трансформации облика моленного образа, которую мы наблюдаем с 1850-х годов в произведениях петербургской мастерской Пешехоновых. Будучи в целом единоверцами, тверичи не только сумели сохранить традиционные приемы иконописания, но и быстро адаптировались к новым условиям, выполняя заказы официальной церкви.

Прекрасный образец традиционного тверского иконописания – икона «Собор архистратига Михаила» из собрания Государственного Эрмитажа, созданная в 1833 году (ил. 3)²⁴. В основе иконографии Собора архангелов лежит идея восхваления Господа, причем с XIV века особо подчеркивались образы Михаила и Гавриила, хотя это и не соответствовало учению Дионисия Ареопажита. Они изображаются поддерживающими образ Спаса Эммануила, заключенный в круглый ореол²⁵, или предстоящими Ангелу Великому, держащему медальон²⁶. Присутствие большого числа ангельских сил постепенно стало ассоциироваться с ангельской свитой, возносящей хвалу Господу. Постепенно из ангельского воинства выделяются семь архангелов, каждый из которых имеет собственное имя: Михаил, Гавриил, Рафаил, Уриил, Селафиил, Иегудиил, Варахиил.

О семи ангелах высочайшего чина, всегда предстоящих пред неупреждающей славою Божией, неоднократно упоминается в Священном Писании, в том числе в Откровении Иоанна Богослова: «Благодать вам и мир от Того, Который есть и был и идет, и от семи духов, находящихся пред престо-

лом Его» (Откр. 1:4). В основе поименного почитания семи архангелов лежит видение францисканского монаха Амадея Мендеса да Сильвы (Амадея Португальского, ум. 1482)²⁷, описанное в его книге «De revelationibus et prophetiis» («Об откровениях и пророках»). С момента ее выхода культ семи архангелов получает широкое распространение сначала в Италии, а затем по всей Европе. В России он стал известен благодаря масштабному труду Димитрия Ростовского «Книга житий святых», или Четьи минеи, создававшемуся им на протяжении двух десятков лет (1684–1705). Димитрий Ростовский широко использовал в своем труде агиографические и исторические тексты, прежде всего латинские, греческие и польские, а также церковнославянские, многие из которых были совершенно не известны русскому читателю. Это сочинение выдержало несколько изданий и получило широчайшее распространение в русском обществе²⁸.

Имена семи архангелов из откровения Амадея Португальского внесены в «Слово на Собор святого архангела Гавриила» из «Книги житий святых» Димитрия Ростовского под числом 26 марта. Благодаря этому тексту на русских иконах появляются не только имена архангелов, но также их символы, таинственно изображающие невидимое служение этих ангелов (например, ил. 1). На эрмитажном образе (ил. 3) справа от престола располагается Михаил, победитель супостатов, держащий в правой руке копье с хоругвью (символ победы над злом). В нижнем ряду изображен коленопреклоненный Иегудиил с императорскими регалиями – скипетром и державой, возложенными на красную подушку (согласно толкованию Димитрия Ростовского, золотой венец славы знаменует награды праведникам). Над Иегудиилом в непосредственной близости от трона находится Гавриил (в переводе с древнееврейского «крепость Божия») с белой лилией в руке (напоминание о Благой весте, принесенной Марии). Рядом стоит Селафиил: как молитвенник Божий он изображен с лицом и очами, склоненными вниз, и с руками, прижатыми к груди. Еще выше представлены два архангела. Уриил показан с обнаженным мечом в одной руке и пламенем в другой (знаменует особо сильную ревность о Боге; его имя в переводе с древнееврейского означает: «свет есть Бог» или «огонь (свет) Божий»). Рафаил – с сосудом, наполненным целительными снадобьями; ему приписывается способность снимать любую боль, как телесную, так и духовную. Замыкает предстоящих Варахиил, несущий на груди своей в складках



Ил. 3. Икона «Собор архистратига Михаила». 1833.
Мастерская Пешехоновых (?). Инв. № ЭРЖ-2412.
Государственный Эрмитаж

одежд белые розы (символ изобилия и благословения Божиего).

Несмотря на большое иконографическое многообразие икон на сюжет «Собор архангелов», наблюдаемое в религиозном искусстве позднего времени, следует признать, что извод эрмитажного памятника обладает рядом редких, если не уникальных особенностей. В первую очередь это касается композиционного построения, лишённого характерного для этой сцены центрического характера. Масштабно выделенному образу Святой Троицы в изводе Отечество предстоят семь архангелов, при этом фигура Михаила подчеркнута расположена отдельно, одесную Господа: архистратиг представлен во весь рост с вознесенным вверх развевающимся знаменем в правой руке и развернутым свитком в левой. Начертанные на свитке слова: «Вонмемъ, станемъ добре пред сотворившимъ насъ и непомыслимъ сопротивнаа Бѣгу» – были произнесены архангелом Михаилом во время пагубного впадения в гордость сатаны, его отступления от Бога и низвержения в бездну. Они восходят к другому сочинению Димитрия Ростовского «Слово на собор святого архангела Михаила» (размещено под 8 ноября) из «Книги житий святых». Вопреки популярности первоисточника, на иконах такая деталь, как свиток в руке Михаила, встречается только в произведениях тверских иконописцев, и то довольно редко (например, ил. 1).

Внимание к надписям на свитках не ограничивается лишь фигурой архангела – Младенец Христос также изображен со свитком. Помещенный на нем текст: «Видехъ сатану яко молнию с небеси спадши» – является частью цитаты из Евангелия от Луки (Лк. 10:18), которую читают на праздник Собор архистратига Михаила (8 ноября по ст. ст.). Более того, в композицию включается образ самого диавола, «яко молния» падающего с небес вниз (его фигура располагается в нижнем правом углу средника). Уникальной деталью является свиток в руках врага рода человеческого, с текстом: «Нанебо възду, выше звѣздъ небесгыхъ поста[влю] пр[е]столю мой и [с]а[д]у [п]одобен вышнему». В этом отрывке из Книги пророка Исайи (Ис. 14:13) повествуется о Сыне зари (утренней звезде – одно из имен сатаны), разбившемся о землю, но говорившем в сердце своем слова, отраженные на свитке. Несмотря на известные примеры, где в Соборе архангелов присутствует изображение Михаила, побивающего сатану²⁹, извод эрмитажной иконы стоит признать очень

редким, поскольку здесь представлен момент падения сатаны с небес, а не его противоборство с архангелом Михаилом.

Образ «Собор архистратига Михаила» ранее находился в Никольской церкви на Захарьевской улице в Санкт-Петербурге. Это был первый единоверческий храм столицы, устроенный в 1799 году стараниями купца Ивана Ивановича Милова в его доме (современный адрес: Захарьевская улица, 16); именно поэтому в народе его обычно называли Мировским³⁰. С годами число прихожан росло и небольшой домовый храм уже с трудом вмещал всех верующих. В 1817 году часть единоверцев, возглавляемых купцом Козьмой Захаровичем Чурсиновым, подала прошение о строительстве новой церкви, на что вскоре было получено высочайшее разрешение. Культовую постройку начали возводить в 1820 году вблизи Московско-Ямской слободы (современный адрес: улица Марата, 24а)³¹. Несмотря на освящение главного престола во имя Преображения Господня (в 1831 году), за этим храмом закрепилось наименование Никольского. Скорее всего, по левому приделу, освященному в 1838 году во имя святителя Николая Чудотворца. А также, вероятно, по причине того, что приход Мировского храма после опустошительного пожара в доме Ивана Милова (июнь 1827 года) был приписан к церкви, которую возводил Чурсинов. Ситуация в единоверческой общине изменилась после смерти Ивана Милова в 1839 году. Прихожане Мировского храма добились строительства отдельного здания. В 1845 году по проекту архитектора Н. Е. Ефимова на обширной территории за старым домом купца Милова на Захарьевской улице было начато строительство церкви в русско-византийском стиле, которую освятили в 1852 году. Сюда перенесли утварь, иконостас и образа из старой моленной³². Новый Мировский храм был взорван в 1932 году³³, от его иконописного убранства почти ничего не сохранилось.

Происходящий из Никольской (Мировской) церкви образ «Собор архистратига Михаила», судя по сохранившейся дате создания (1833), мог быть перенесен в новопостроенный храм на Захарьевской улице из Никольской церкви на улице Марата. Или он был вложен в Мировский храм позднее одним из жертвователей. Часто на полях икон, изначально предназначавшихся для домашней (личной) молитвы, размещали избранных святых, которые имели особое значение для заказчика и могли быть соименны ему или членам его семьи. В нашем случае на левом поле помещены апостол

Андрей Первозванный и святитель Григорий Армянский, на правом – пророк Наум и мученица Александра.

Высокий профессиональный уровень исполнения рассматриваемого произведения, свободное владение рисунком, безупречная пластическая проработка формы, фарфоровая тонкость ликов, сложная композиция и редкая иконография – черты, которые в совокупности указывают на крупную мастерскую, а стиль письма – на выходца из Твери, хорошо знакомого с академической живописью эпохи позднего классицизма. В этом миниатюрном произведении происходит своеобразное совмещение живописных и иконописных приемов. Художественная система академического искусства особенно явно проступает в сложных позах персонажей, попытке передачи глубины пространства (в том числе иллюзорных облаков, молний), приемах исполнения личного, в котором построение объема ведется не традиционными плавными, а мелкими лессировочными мазками, обычно подразумевающими работу в смешанной технике (то есть темперой и маслом). При этом моделировка одежд при помощи золотого графического ассиста или белильных пробелов, тонкие лучи света, расходящиеся от престола и сгруппированные в пучки равной ширины, а также статичные позы палеосных святых подчиняются принципам традиционного иконописания. Подобный стиль характерен для мастерской Пешехоновых, которые, будучи старообрядцами, являлись хранителями живой иконописной традиции.

Первый представитель династии Пешехоновых, Самсон Федорович, переселился в Петербург из села Еськи Тверской губернии до 1812 года³⁴. Не позднее 1827 года в столице оказался его сын, Макарий Самсонович (1780–1852), вскоре открывший собственную мастерскую³⁵. Трое из его четырех сыновей, Алексей, Николай и Василий, занимались иконописью. При этом они смогли грамотно совместить в своем творчестве ориентацию на древние образцы и технологию их изготовления с актуальными научными достижениями в области церковного искусства. Особенно плодотворным оказалось сотрудничество с академиком Федором Григорьевичем Солнцевым. В середине 1840-х годов Солнцев привлек мастерскую Макария Самсоновича Пешехонова к реставрации фресок в Софийском соборе в Киеве. Непосредственное знакомство с древней живописью способствовало постепенной трансформации твор-

ческого почерка этой мастерской. В частности, многие орнаменты, впоследствии плотно занявшие поля пешехоновских икон, были напрямую заимствованы из древней росписи.

Прекрасной иллюстрацией быстро меняющихся вкусов высочайшего двора стал заказ икон для иконостаса Введенской церкви Мраморного дворца, поступивший Пешехоновым в 1850 году. Примечательно, что на тот момент в церкви имелся почти новый иконостас, образа для которого в конце 1840-х годов исполнили Ф. П. Брюлло, Т. Нефф, М. И. Скотти, П. М. Шамшин и К. Дузи. В отличие от ведущих художников-академистов, ориентированных на западноевропейские образцы, Пешехоновы работали «в древнем вкусе», который соответствовал требованиям эпохи: «Иконы писаны по золотому фону; одежды святых забликованы золотом; вокруг образов сделаны золотые узоры с цировкою»³⁶.

После смерти Макария Самсоновича мастерскую возглавил его сын Василий (1818–1888). Примечательно, что Василий Макариевич являлся прихожанином «единоверческой Николая Чудотворца церкви»³⁷. Вместе с отцом Макарием Самсоновичем они написали большинство икон «древнего византийского стиля» для Никольской единоверческой церкви на улице Марата (не сохранились)³⁸. Пешехоновы могли выполнять заказы прихожан миловской общины, однако документальные подтверждения этому пока что обнаружить не удалось. Одна из основных проблем при атрибуции ранних работ этой мастерской заключается в полном отсутствии подписных икон 1820-х – первой половины 1840-х годов³⁹. В то же время художественные особенности исполнения образа «Собор архистратига Михаила» из Миловской церкви позволяют отнести его к петербургскому этапу развития тверской иконописной традиции, что в совокупности с провенансом позволяет предполагать авторство этого известного иконописного заведения.

В 1856 году В. М. Пешехонов добился звания поставщика высочайшего двора с правом использования государственного герба России. Этой важной вехе в биографии Василия Макариевича предшествовала многолетняя работа по выполнению заказов для царской семьи. Начиная с 1843 года им была создана целая серия мерных икон для великих князей и княжон⁴⁰. Почерк мастерской, над которой, как мы уже упоминали выше, стоял профессиональный живописец⁴¹, постепенно менялся. К 1850-м годам Пешехоновыми



Ил. 4. Икона «Великомученица Анастасия Узорешительница». 1860. Мастерская В. М. Пешехонова. Инв. № ЭРО-7750. Государственный Эрмитаж

был выработан своеобразный «компромиссный» стиль, воспринимавшийся современниками как «истинно византийский»⁴². Он не только отвечал вкусам двора, но и задавал тон для иконописания второй половины XIX века. Лежащий в его основе эклектизм художественного мышления, в целом характерный для эпохи историзма, был построен на извлечении отдельных деталей и орнаментальных мотивов из арсенала прошлого, соединении их в новые оригинальные образы. При этом творчество иконописцев из мастерской Пешехоновых, сохранявших натурализм в изображении ликов и деталей, демонстрирует очевидную приверженность академической традиции. Эта составляющая привлекала современников своей привычностью, представлениями о «правильности», искусности. Одним из любимых технологических приемов этого иконописного заведения становится использование золотого фона, чеканки по золоту, а также мелкосетчатого узора на одеждах святых, декоративный эффект которого усиливается за счет тончайшей цировки. Поля или фон икон часто украшал византизированный орнамент, также «намекавший» на следование древним традициям. Одним из ярких примеров такого «компромиссного» стиля является хранящаяся в собрании Эрмитажа икона «Великомученица Анастасия Узорешительница», выполненная в 1860 году по случаю рождения великой княгини Анастасии Михайловны, дочери великого князя Михаила Николаевича, внучки императора Николая I⁴³ (ил. 4).

При мастерской была организована иконописная школа с семилетним обучением, в которой получали образование не только жители Петербурга и Москвы, но также Новгорода, Ростова и Палеха, Ярославля⁴⁴. После ее окончания ученики могли остаться работать на Пешехоновых. Наиболее инициативные открывали собственное дело, продолжая писать в «пешехоновском» стиле, который становился все более популярным в разных слоях общества. Расцвет этого иконописного заведения выпал на время правления Александра II; выходящая оттуда продукция определила узнаваемое «лицо» петербургской иконы третьей четверти XIX века.

Наиболее последовательными проводниками «пешехоновского» стиля стали палешане. Известно, что Василий Пешехонов неоднократно приезжал в Палех для отбора учеников⁴⁵. Привлечение к работе выходцев из Палеха, являвшегося в первой половине XIX века одним из крупнейших центров традиционного иконописания, вполне

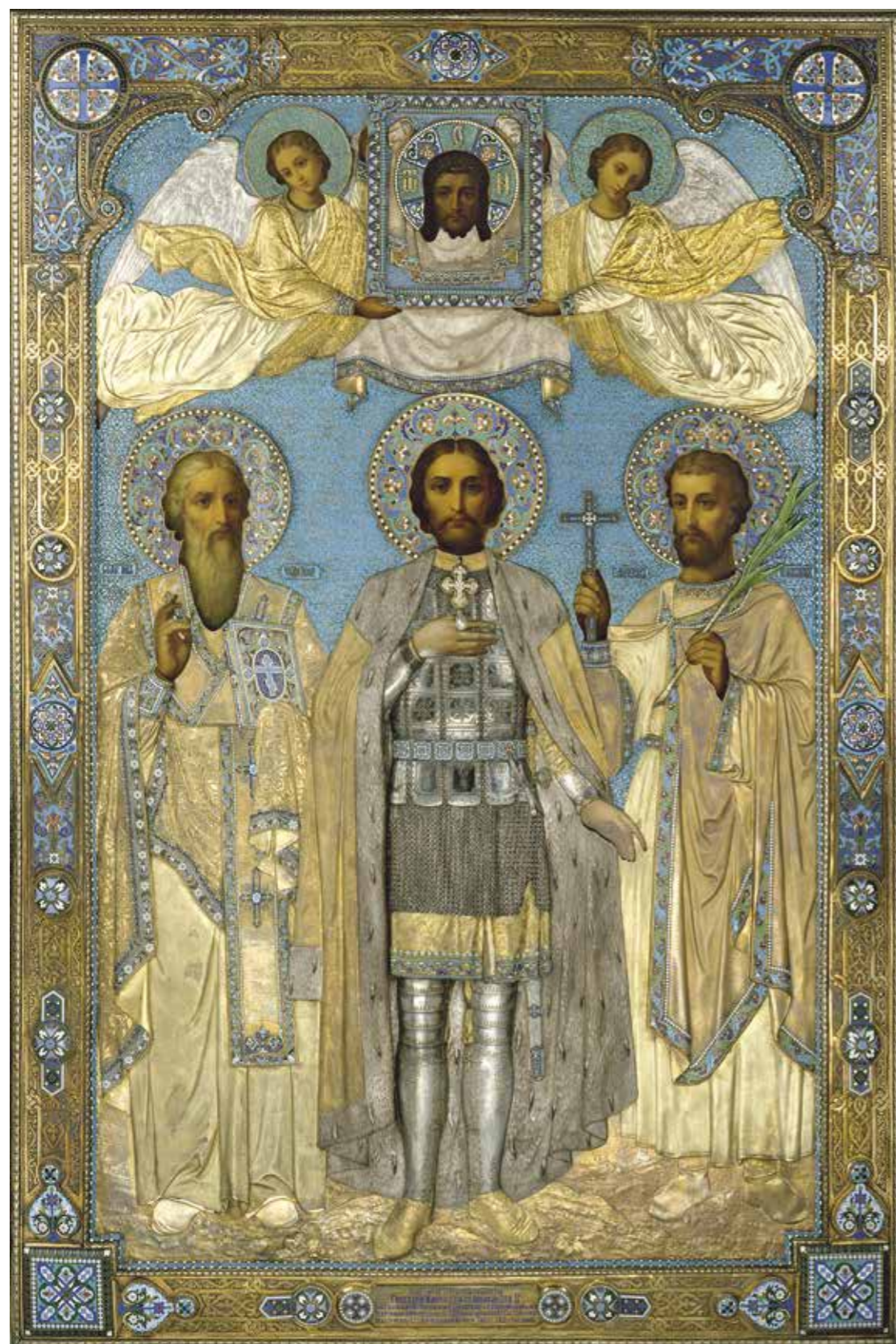
закономерно. С мастерской Пешехоновых связаны имена нескольких палешан: Ильи Волкова, Петра Наговицина, Дмитрия Корина, Лятова, Перфильева и других. «Пешехоновский» стиль определил черты палехской иконы второй половины XIX века – так называемый фряжский пошиб, востребованный в зажиточной купеческо-мещанской среде.

О широком распространении в столичной художественной среде «пешехоновского» стиля свидетельствует творчество иконописца Ильи Горшечникова, по всей видимости, палешанина (фамилия Горшечниковых встречается среди местных жителей). В частности, Илья Яковлевич Горшечников упоминается в документах 1840-х годов как петербургский староста⁴⁶. Возможно, он начинал работать у Пешехоновых или прошел обучение в их иконописной школе (документальные свидетельства пока не обнаружены), после чего открыл собственное дело. Уже в 1850 году он держал мастерскую в Петербурге на Гороховой улице в доме Будахиной⁴⁷. Среди известных крупных заказов отметим написание им икон для кладбищенской церкви во имя Святого Петра Митрополита и иконы Божией Матери «Всех скорбящих радость» в Ямбурге (ныне – Кингисепп), освященной в 1858 году⁴⁸.

Сохранившиеся произведения с подписью И. Я. Горшечникова малочисленны. Самое раннее из известных хранится в собрании Эрмитажа. Это небольшой образ «Покров Богоматери», выполненный в 1846 году⁴⁹ (ил. 5). В качестве основы для своих икон Илья Яковлевич отдавал предпочтение дорогому кипарисовому дереву. При этом особенности стиля, которые ассоциируются с палехским искусством (миниатюрная мелочность письма, во многом ориентированного на строгановскую традицию, гармоничные пропорции вытянутых фигур с округлыми миловидными лицами и изящными конечностями, сдержанный колорит), фактически оказались нивелированы в его творчестве – черта, в целом характерная для тех иконописцев, которые работали у Пешехоновых. Несомненно, определяющей стала востребованность «пешехоновского» стиля в обществе, еще не готовом к восприятию традиционной иконы. Но не стоит исключать и особенности ментального мышления самих палешан, которые всегда были восприимчивы к новым веяниям: еще в XVIII веке здесь одновременно сосуществовали совершенно разные художественные направления (традиционное и фряжское письмо), а в начале XIX века



Ил. 5. Икона «Покров Богоматери». 1846.
Мастерская И. Я. Горшечникова. Инв. № ЭРЖ-2556.
Государственный Эрмитаж



Ил. 6. Икона «Благодарный князь Александр Невский, преподобный чудотворец Тит и мученик Поликарп», в окладе. Икона: 1879. В. В. Васильев. Оклад: 1879. Фирма П. А. Овчинникова. Инв. № ЭРО-7257. Государственный Эрмитаж

местные мастера переняли стилистику работ иконописцев Сапожниковых.

Творчество Ильи Горшечникова демонстрирует упрощенный вариант «пешехоновского» стиля. Отметим характерную для мастерской Пешехоновых объемную пластику фигур с приближенными к реальности пропорциями, обильное использование цированного орнамента, иллюзионистическое решение облаков. При этом личное тяготеет к иконописной плоскостности и лишено сложной объемно-пластической моделировки пешехоновских писем. Также упомянем некоторый диссонанс в сочетании открытых цветов: травянисто-зеленого, желтого, малинового, что в целом было типично для периода историзма. Характерной приметой икон Горшечникова становится графленая рамка, окружающая средник, – еще один отголосок тверской иконописной традиции, в целом совершенно не типичный для мастеров Палеха.

Через мастерскую Пешехоновых в 1850-е годы прошли несколько художников, впоследствии получивших академическое образование. Одним из них стал Василий Васильевич Васильев (от рождения носил фамилию Пестряков, которую сменил «из-за солдатчины»⁵⁰), костромич по происхождению, с 1858 года – академик живописи, выполнивший много заказов для петербургских церквей. Его иконы являются прекрасной иллюстрацией «компромиссного» стиля: они следуют древним канонам, но с академической реалистичностью, часто дополнены орнаментами, созданными на основе русско-византийских мотивов⁵¹. Ярким примером подобной церковной живописи является хранящийся в Эрмитаже образ «Благодарный князь Александр Невский, преподобный чудотворец Тит и мученик Поликарп», написанный В. В. Васильевым в 1879 году в связи с третьим покушением на императора Александра II⁵² (ил. 6).

Рассмотренные в статье произведения свидетельствуют о формировании во второй трети XIX века петербургского иконописного стиля, в котором очевидно заимствование отдельных узнаваемых элементов работ мастерской Пешехоновых. Новое художественное направление носило явно компромиссный характер: в нем академическая трактовка формы совмещалась со строгим следованием древним образцам. Главную смысловую нагрузку в художественном решении образа несли орнаменты, скопированные с древних памятников. Несомненным новшеством стало использование сплошного золотого фона – еще один отго-

лосок древней иконописной традиции, который был по-разному воспринят современниками. Широкому распространению этого художественного направления способствовали работа мастерской Пешехоновых по заказам императорской семьи и получение Василием Макариевичем Пешехоновым звания поставщика высочайшего двора. Важную роль в распространении «компромиссного» стиля сыграл свойственный эпохе интерес к древнему национальному наследию и отечественной истории. А также «география» распространения пешехоновских икон, которые украшали не только храмы Российской империи, но также соборы Финляндии, Италии, Японии и других стран.

¹ Красилин М. М. Русская икона XVIII – начала XX вв. // История иконописи. М., 2002. С. 221.

² Аксёнова Г. В. Художник Феодор Солнцев в работе над иконографией просветителей славянских Кирилла и Мефодия. Древнерусская иконография // «В начале было Слово...»: посвящается 1150-летию моравской миссии святых Кирилла и Мефодия / науч. ред. и сост. И. А. Шалина. М.; СПб., 2013. С. 247–271.

³ Шалина И. А. Роль св. Синода в формировании коллекций Музея христианских древностей Императорской Академии художеств // Русское церковное искусство Нового времени / отв. ред. А. В. Рындина. М., 2004. С. 95, 96.

⁴ Там же. С. 96, 97.

⁵ Подробнее см.: Бусева-Давыдова И. Л. Русская иконопись от Оружейной палаты до модерна: поиски сакрального образа. М., 2019. С. 188–313.

⁶ Маслов К. И. К истории возникновения «русского стиля» церковной живописи // Искусство христианского мира: сборник статей. Вып. 4. М., 2000. С. 210.

⁷ Там же. С. 211; Трифонова А. Н. Деятельность иконописцев Сапожниковых в Новгороде в 1820-е гг. // Новгородский архивный вестник. 2000. № 2. С. 58–70.

⁸ Маслов К. И. О проектах исправления иконописи 1830-х годов // Искусство христианского мира: сборник статей. Вып. 5. М., 2001. С. 292.

⁹ Мнение Юрьевского отца Архимандрита Фотия о писании и продаже икон и надзоре за иконописцами // Сборник на 1866 год, изданный Обществом древне-русского искусства при Московском публичном музее. М., 1866. С. 132–138.

¹⁰ Там же. С. 134.

¹¹ Там же. С. 135.

- 12 Год рождения установлен Ж. Г. Белик по записям в Обывательской книге г. Тверь за 1817 г. *Белик Ж. Г.* Богоматерь «Помощница в родах» новгородской мастерской А. И. Гласковского // IV Деминские чтения. Отчетная научная конференция Музея имени Андрея Рублева по итогам 2018 года : тезисы докладов. М., 2019. С. 21.
- 13 Подробнее см.: *Иванникова А. П.* К вопросу о деятельности иконописной мастерской А. И. Глазковского (Гурьева) при Юрьевом монастыре в Новгороде во второй четверти XIX в. // Новгород и новгородская земля. Искусство и реставрация : материалы IX научно-практической конференции, посвященной 75-летию начала научно-реставрационных работ по восстановлению Новгорода после немецко-фашистской оккупации. Вып. 9. Великий Новгород, 2023. С. 155–170.
- 14 *Некрасов В. И., свящ.* Тверские иконописцы XIX столетия и конца XVIII (Из трудов Тверского областного археологического съезда). Тверь, 1905. С. 12–14.
- 15 *Слезкинский А.* Фотий и графиня А. Орлова-Чесменская // Русская старина. 1903. Т. 116. Вып. 10. С. 162.
- 16 Там же.
- 17 *Некрасов В. И., свящ.* Указ. соч. С. 13.
- 18 *Белик Ж. Г.* Иконописное наследие мастерской Пешехоновых. М., 2011. С. 54–56.
- 19 Инв. № ЭРЖ-2555. Дерево; смешанная техника. Размер: 90,0 × 68,5 × 3,3 см. Поступила в 1959 г. из Государственного музейного фонда.
- 20 Подробнее см.: *Иванникова А. П.* Указ. соч.
- 21 Инв. № Б-7748-IV. Дерево; смешанная техника. Размер: 89,0 × 71,5 × 2,7 см.
- 22 АГЭ. Ф. 1. Оп. 6 К. Д. 148. Описание образам, ризам, книгам и Церковному имуществу Придворного Собора, что в Зимнем Дворце. 1830–1842 г. Л. 81. Несоответствие порядковых номеров на иконах (№ 479 и 480) и в описи (№ 480 и 481) можно объяснить тем, что опись составлялась после переноса икон в Большой собор, вероятно всего, в конце 1830-х гг.
- 23 *Секретарь Л. А.* Монастыри Великого Новгорода и окрестностей. М., 2011. С. 458.
- 24 Инв. № ЭРЖ-2412. Дерево; темпера. Размер: 40 × 34 см. На нижнем поле авторская надпись: «Написана аѡлг года». Поступила в 1956 г. из Музея истории религии и атеизма Академии наук СССР.
- 25 *Антонова В. И., Мневна Н. Е.* Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII вв. Опыт историко-художественной классификации : в 2 т. Т. 1. М., 1963. № 311. С. 363, 364. Ил. 238.
- 26 София Премудрость Божия. Выставка русской иконописи XIII–XIX веков из собраний музеев России : [каталог]. М., 2000. № 6. С. 52, 53.
- 27 *Бенчев И.* Иконы ангелов. Образы небесных посланников. М., 2005. С. 83.
- 28 *Федотова М. А.* К истории Четых Миней Димитрия Ростовского: рукописные материалы // Вестник Новосибирского государственного университета. 2012. Т. 11. Вып. 12. С. 123–133.
- 29 Петр Карманов. Икона «Собор архангела Михаила». 1847. Невьянск. Свердловский областной краеведческий музей.
- 30 Церковь Никольская единоверческая, что на Захарьевской улице, известная под именем Миловской // Историко-статистические сведения о Санкт-Петербургской епархии. СПб., 1878. Вып. 6. С. 169.
- 31 *Антонов В. В., Кобак А. В.* Святые Санкт-Петербурга : Энциклопедия христианских храмов. СПб., 2010. С. 394.
- 32 Церковь Никольская единоверческая, что на Захарьевской улице, известная под именем Миловской. С. 185.
- 33 *Антонов В. В., Кобак А. В.* Указ. соч. С. 393.
- 34 *Сосновцева И. В.* Икона в Петербурге // Религиозный Петербург. СПб., 2004. С. 482.
- 35 *Белик Ж. Г.* Иконописное наследие мастерской Пешехоновых. С. 47.
- 36 Историко-статистические сведения о С.-Петербургской епархии. СПб., 1883. Вып. 7. С. 47.
- 37 См.: *Белик Ж. Г.* Иконописное наследие мастерской Пешехоновых. С. 29.
- 38 Церковь Никольская единоверческая, что на Захарьевской улице, известная под именем Миловской. С. 162.
- 39 Известны только две подписные работы Макария Самсоновича Пешехонова: 1849 и 1850 гг. См.: *Белик Ж. Г.* Иконописное наследие мастерской Пешехоновых. С. 49, 82, 83.
- 40 Там же. С. 52.
- 41 Согласно существующим сведениям, иконы, которые выполнялись мастерской В. М. Пешехонова для Валаамского монастыря, не принимались без их исправления художником Барановым. См.: Там же. С. 54, 56.
- 42 Неслучайно интерьеры целого ряда храмов, выполненных по проектам главного проводника этого стиля в архитектуре А. М. Горностаева, получили иконописное оформление именно в мастерской Пешехоновых: например, в Валаамском монастыре, Новой Ладогге, а также ряде петербургских культовых построек. См.: Там же. С. 36, 54.
- 43 Инв. № ЭРО-7750. Дерево, серебро; темпера, золочение. Размер: 51,5 × 37,5 см. Поступила в 1951 г. из Гохрана.
- 44 *Белик Ж. Г.* Иконописное наследие мастерской Пешехоновых. С. 58, 59.
- 45 См.: *Бакушинский А. В.* Искусство Палеха. М. ; Л, 1934. С. 254.
- 46 *Колесова О.* Палехские иконописцы XVIII – начала XX века // Искусствознание. 2006. № 1. С. 405.
- 47 Городской указатель, или Адресная книга присутственных мест, учебных заведений, врачей, художников и разных предметов торговой и ремесленной производительности на 1850 год. СПб., 1849. С. 136.
- 48 Историко-статистические сведения о Санкт-Петербургской епархии. СПб., 1885. Вып. 10. С. 297.
- 49 Инв. № ЭРЖ-2556. Дерево; темпера. Размер: 31,4 × 26,8 см. Время поступления не известно. Оформлено в 1961 г.
- 50 *Бакушинский А. В.* Указ. соч. С. 254.
- 51 Например, икона «Святая царица Александра» (1858; Государственная Третьяковская галерея; инв. № 1811); образ «Равноапостольные Кирилл и Мефодий» (частное собрание).
- 52 Инв. № ЭРО-7257. Дерево, серебро, бриллианты, жемчуг, эмаль; масло, золочение. Размер: 128 × 85 см. Поступила в 1922 г. из Большой церкви Зимнего дворца.