

© 2025 О. Н. Агамирова

© 2025 Е. М. Бобрович

Москва, Россия



ИССЛЕДОВАНИЕ ФЕНОМЕНА ПЕЧАТНОЙ ИКОНЫ РУБЕЖА XIX–XX вв. КАК УНИКАЛЬНОГО ЯВЛЕНИЯ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

Аннотация. С начала XIX в., с развитием промышленности, появляется множество новых изобразительных возможностей и технологий. Иконы стали создавать тиражами – быстрыми и недорогими способами. Как ответ на высокий потребительский спрос в это время появляются религиозные изображения, выполненные в полиграфической технике на бумажной или металлической основе. Такие иконы, ориентированные на народную среду, изготовлялись при помощи недорогих материалов и были доступны любому верующему. Ужесточение государственной политики по отношению к производству такой печатной религиозной продукции не смогло воспрепятствовать ее распространению. Являясь неотъемлемой частью отечественного культурного наследия, печатные иконы рубежа XIX–XX вв. достойны сохранения и изучения с искусствоведческой точки зрения.

Ключевые слова: иконопись, печатные иконы, церковная живопись, православная культура, традиции, преемственность.

Ссылка при цитировании: Агамирова О. Н., Бобрович Е. М.. Исследование феномена печатной иконы рубежа XIX–XX вв. как уникального явления русской культуры // Традиции и современность. 2025. № 41. С. 53–68

Агамирова Ольга Николаевна (Agamirova Olga Nikolaevna) – преподаватель кафедры «Художественное стекло» РГХПУ им. С. Г. Строганова, эл. почта: olga_teplova@inbox.ru

Бобрович Екатерина Михайловна (Bobrovich Ekaterina Mikhailovna) – бакалавр, реставратор-технолог Института тонких химических технологий имени М. В. Ломоносова Российского технологического университета, эл. почта: bobrovich.e@yandex.ru

Научный православный журнал «Традиции и современность». 2025. № 41. С. 53–68

ISSN 2687-1122; ISSN 2687-119X || <http://naukapravoroslavie.ru>

УДК – 376.76; ББК – 77; 74.92; 86.22; <https://doi.org/10.33876/2687-119X/2025-41/53-68>

В XIX в., с развитием наук и промышленных технологий, произошли значительные изменения в материальной культуре. Распространение печатных технологий формировало новую, более демократичную культурную среду, где информация и произведения искусства становились доступны каждому человеку, независимо от его социального статуса. Усовершенствование полиграфии стимулировало массовое тиражирование книг, журналов и газет в Российской империи, а также привело к широкому распространению печатных икон, что во многом способствовало развитию новой формы катехизации.

В период войн, гонений на христианство многие полиграфические образы обрели статус семейных реликвий. В настоящее время икона, напечатанная в дореволюционный период на различных основах (бумага, дерево, стекло, металл), приобретает высокую материально-духовную ценность. В качестве примера может служить образ Черниговской иконы Божьей Матери, которая являлась келейной иконой архимандрита Кирилла (Павлова), духовника Троице-Сергиевой Лавры. Почитаемый молитвенный образ находится в Троицком соборе Лавры, в нескольких шагах от «Троицы» Андрея Рублева.

Еще одним примером является келья архимандрита Иоанна Крестьянкина, одного из наиболее почитаемых старцев Русской Православной Церкви рубежа XX–XXI вв. Находящиеся здесь иконы просты, лишены дорогих окладов. Подобные домовые и венчальные иконы, напечатанные на металле, дереве, бумаге, стали массовым явлением интерьеров храмов, которые, как правило, никогда не закрывались. Среди них храм Рождества Богородицы в Каргополе, храм Рождества Богородицы с. Жарки в



Убранство храма Рождества Богородицы в Каргополе.
Фото автора

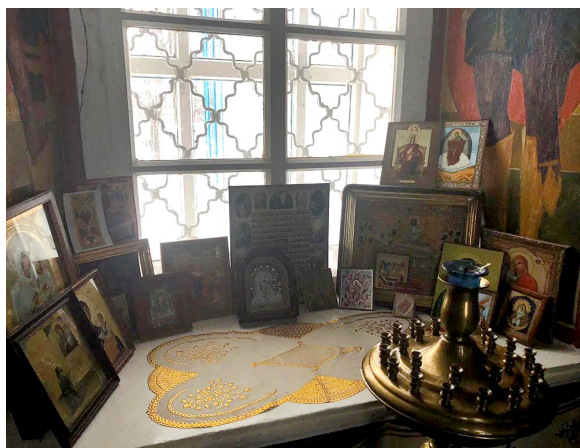
Ивановской обл. и др. Многие из этих икон были переданы в церкви из оставленных домов или отданы пожилыми одинокими людьми.

Стихийное развитие печатной иконы в XIX – начале XX в. вызвало бурные споры, в том числе в Государственной думе. В военной и общественно-политической газете «Русский инвалид» за 1908 г. описано, как на заседании Думы, посвященном сохранению иконописи, епископ Евлогий излагал свое мнение: «Иконопись есть не только ремесло, это есть искусство, творчество, которое дало Васнецова, Нестерова. И было бы очень жалко, если бы эта механическая фабрикация икон убила искусство. Было бы несправедливо лишать этого пособия и нашу едва начинающую, едва зарождающуюся, не окрепшую еще иконопись церковную. На иконопись надо смотреть как на религиозный подвиг, наши предки к писанию икон готовились постом и молитвой» (РИ 1908: 2). В ответ политический деятель Н. С. Чхеидзе выражает свою точку зрения: «По верованию православных христиан, иконы обладают животворящей силой. Мне казалось, что раз эта сила существует, это искусство должно быть поддерживаемо этой силой, а раз этого нет, то дело безнадежно» (РИ 1908: 2). Иными словами, не всегда высокое мастерство исполнения напрямую связано с глубиной религиозного содержания образа, и даже простые, незатейливые иконы могут обладать духовной ценностью.

Таким образом, одна часть общества выражала мнение об исключительно вредном и разрушительном влиянии печати на русскую иконопись. Иная же часть общества, к которой относились небогатые слои духовенства и миряне, активно приобрета-



Келья архимандрита Иоанна (Крестьянкина).
Фото автора



Убранство храма Рождества Богородицы
в с. Жарки Ивановской обл. Фото автора

ла иконы, созданные полиграфическим способом. В статье Н. Колосова «О характере и задачах православного русского иконописания», опубликованной в Саратовских епархиальных ведомостях за 1890 г., говорится: «Дешевизною и пестротою красок они подкупают простой народ, который охотно их приобретает. Священники должны всячески отговаривать прихожан от покупки этих хромолитографий». При этом сами священнослужители, как упоминается в той же статье, свидетельствовали, что в домах своих прихожан таких изделий они видели более ста разных названий (Колосов 1890: 1032). Печатные копии были дешевы и соответствовали религиозным и эстетическим и утилитарным запросам простых людей. В народном сознании печатная икона по-прежнему воспринималась

как сакральный молитвенный образ, ценный по своему духовному содержанию – хоть и выполненный на другом носителе, в другой технике.

Существовало два основных вида религиозных изображений, созданных полиграфическим способом:

1) иконы, печатаемые на бумаге;

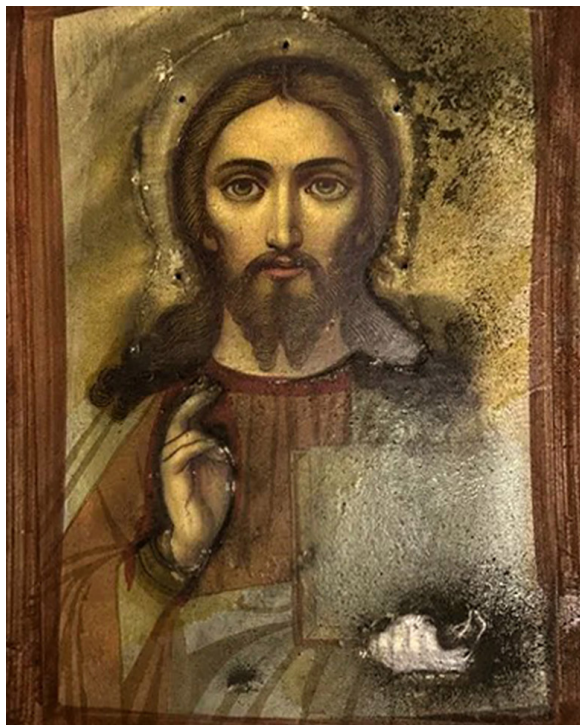
2) иконы, печатаемые на металле.

Изготовленные печатным способом иконы данного периода, как правило, воспроизводили широко известные и признанные церковью сюжеты. В качестве примера можно привести напечатанные на бумаге иконы Казанской Божией Матери. Этот образ в живописном варианте присутствует, например, в московском храме иконы «Всех Скорбящих Радость». Другой пример – печатная икона конца XIX – начала XX в. «Господь Вседержитель». Распространенный иконографический сюжет изображает восседающего на престоле Христа. Правая рука Спасителя поднята в благословляющем жесте, а левой Он держит раскрытое Евангелие. Зачастую печатные иконы создавались для последующего наклеивания на деревянную основу, но производили также полиграфические изделия в формате открыток. Пример – «трехвершковая» (то есть около 13,5 см в высоту) икона святителя Митрофана Воронежского, напечатанная на рубеже XIX–XX вв. На обратной стороне поясняется, что изображение является собственностью редакции «Троицких листков» (издание, выпускавшееся Свято-Троицкой Сергиевой лаврой с последней четверти XIX в.).

В качестве образцов для печати использовались и популярные образцы религиозной живописи. Например, на металлическую основу был переведен



Слева направо: живописная икона в храме «Всех Скорбящих Радость»
и две печатные иконы конца XIX – начала XX в. Фото автора



Икона «Господь Вседержитель». Полиграфия.
Конец XIX – начало XX в. Фото автора

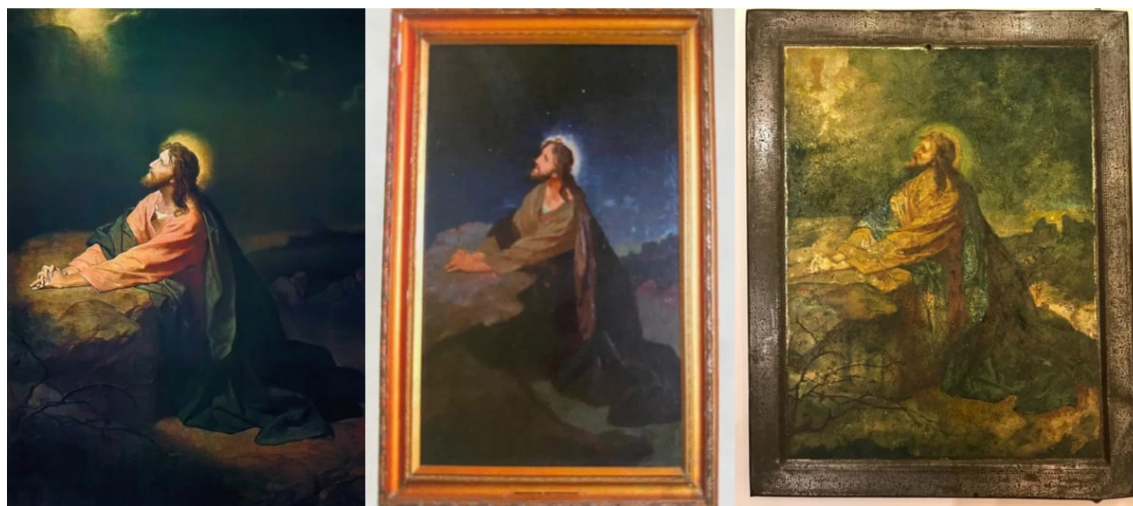
сюжет картины Генриха Гофмана «Христос в Гефсиманском саду». Этот описанный тремя евангелистами эпизод стал популярным сюжетом иконографии Иисуса Христа («Моление о чаше»).

Восприятие христианами икон на бумаге и металле было подготовлено довольно длительным историческим периодом. Еще до XIX столетия в обществе было привычным видеть религиозные изображения в печатных изданиях, наблюдать иконы из металла или написанные на металле. Факты свидетельствуют, что в сознании человека XIX в. печатная икона стала явлением собирательным, но не новым, поэтому развитие этой тенденции не повлекло за собой серьезных внутренних религиозных расколов и конфликтов.

К XVII–XVIII вв. религиозные изображения, созданные полиграфическим способом (в основном европейские печатные иконы), становятся популярны среди широких слоев российского общества – вызывая разногласия среди представителей духовенства. Так, патриарх Иоаким в Духовной грамоте (1674 г.) сетует: «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 странных немецких, а не с древних подлинников, которые обретаются у православных» (Тарасов 1995: 254). Таким образом, патриарха беспокоит не столько сам факт печати иконы на бумаге, сколько несоответствие этих предметов канонам православной иконографии. Тем не менее патриарх Иоаким решает полностью запретить печать и продажу религиозных изображений на бумаге.



Святитель Митрофан Воронежский. Печать на бумаге в формате открытки. Лицевая и обратная сторона.
Конец XIX – начало XX в.



Слева направо: 1) Генрих Гофман. «Христос в Гефсиманском саду». Холст, масло. 1890. Источник: <https://azbyka.ru/art/hristos-v-gefsimanskom-sadu-2/> 2) Чюрленис М. К. 1909. Холст, масло. Музей-квартира в г. Друскининкай, Литва. Фото автора. 3) «Моление о чаше». Печать на металле. Конец XIX – начало XX в. Фото автора

Иную позицию занимал современник Иоакима, иконописец и теоретик живописи Иосиф Владимиров: «Аще у своеземцев или у иноземцев видаем Христов и Богородичен образ добре выдрукован¹, мы такая благодетельныя вещи паче всех земских вещей предпочитаем, и от рук иноземных любо-

честно искупаем <...>, и приемлем Христово изображение на листах и на досках, любезно целующи» (Успенский 1989: 295).

В 1794 г. в Германии была изобретена новая методика тиражирования черно-белых изображений – литография. В начале XIX в. техника была усовершенствована: появилась ее цветная версия – хромолитография. Этот метод создания изображений заключался в переносе каждого из цветов на основу с помощью отдельного литографического камня (Барышникова 2019: 69).

В России хромолитография появилась в 1840-е годы. В 1868 г. типография Морозова в Москве выпустила цветное печатное изображение святого Николая Чудотворца, но качество художественного исполнения было невысоким. В этот же период печатные иконы начинает выпускать небольшая литографическая мастерская И. А. Гольшева в Мстере (Сластникова 2015: 140). А в южной части Российской империи, в Одессе, массово печатные цветные гравюры производили большие типографии-фабрики И. Тили и Е. Фесенко (Сазиков 2017: 140).

Ефим Иванович Фесенко (1850–1926) открыл свою мастерскую «Хромолитография и Типография» в 1883 г. (Лабынцев, Щавинская 2017: 12). Здесь производили напечатанные на бумаге иконы для последующего наклеивания на деревянные основы. Технологии печати Е. И. Фесенко оценивал как возможность сделать иконопись более доступной для всех слоев общества: «Мы же, со своей стороны, по-прежнему будем стремиться к всевозможным усовершенствованиям наших изданий, как с внешней, художественно-технической, так и с еще более



Въезд королевы Изабеллы Баварской в Париж 20 июня 1389 г. Факсимиле миниатюры из «Хроники Фруассара». (XV в.). Хромолитография, 1880.

Литограф Франц Келлерхофен.

Источник: Редкие хромолитографии из фонда отдела визуальной информации ГМИИ им. А. С. Пушкина http://e-books.arts-museum.ru/ovi_books/chromolitography/17/index.html



Типография Е. И. Фесенко. Напечатанная на бумаге и наклеенная на деревянную основу икона Богоматери. Цветная литография. Одесса. 1890-е гг. Частная коллекция. Источник: *Тарасов* 1995: 255

важной, внутренней духовно-просветительной стороны, не оставляя в то же время постоянной нашей заботы о всемерном удешевлении их, чтобы возможно глубже и шире осуществлялось таким образом общее делание наше на пользу святой церкви и дорогого отечества» (Фесенко 1914: 3).

Продукция типографии Фесенко была рассчитана на распространение преимущественно в простонародной среде. Сам он свидетельствует, что заказчики его «рассеяны по всей России с ее кавказскими и сибирскими окраинами», а также «среди балканских стран – в Болгарии, Сербии, Черногории и Греции, в св. Палестинской земле, на Афоне, наконец, в отдаленной Америке» (Фесенко 1914: 3).

Такая популярность продукции Фесенко была обусловлена ее хорошим качеством: изделия типографии даже получили приз на Всемирной выставке в Милане в 1896 г. О работах типографии неоднократно печатались одобрительные отзывы во многих периодических изданиях того времени, как духовных, так и светских. Так, в каталоге 1915 г. об альбоме Е. И. Фесенко говорится следующее: «Одесский издатель, справедливо приобретший своими изданиями широкую известность в России, представил в альбоме своих произведений, так сказать, результат весьма почтенный. Перелистывая альбом, невольно

поражаешься изяществом и красотой заключающихся в нем изображений, которые ясно показывают, что издатель чрезвычайно много потрудился над своим делом и не жалел ни усилий, ни средств для достижения возможного совершенства... Благодаря этим изданиям, теперь всякая сельская церковь и школа могут обзавестись целым рядом прекрасных икон» (Каталог изображений 1915: 21).

Издания того времени, такие как «Русский инвалид» и «Церковные ведомости», регулярно публикуют в своих номерах рекламные сообщения о ценах на иконы. В прејскуранте за 1907 г. (Склад церковных икон Алексея Алексеевича Пискарева в д. Балыкове в 5 верстах от Саровской пустыни) названы следующие цены на иконы с изображением Серафима Саровского, написанные художником Серебряковым на афонском кипарисе: 1 арш.² – 40 р., 2 арш. – 100 р., 3 арш. – 150 р. Иконы, выполненные на афонском кипарисе в кованных серебряных ризах, стоили еще дороже: 1 арш. – 175 р., 2 арш. – 500 р. (ЦВ 1907: 88).

Прејскурант за 1908 г. художественной мастерской В. Ф. Корнеева в Чернигове предлагает изображения святых, написанные на афонском кипарисе, по следующей стоимости: 3 арш. – 120 р., 2 арш. – 70 р., 1,5 арш. – 40 р., 1 арш. – 30 р. (ЦВ 1908 № 12: 84).

В «Церковных ведомостях» за 1908 г. представлен прејскурант Московской синодальной типографии. Стоимость икон зависела от размера и материала: «2 верш.: преп. Сергей Радонежский, на полотне 12 к., наклеен. на доску 30 к., на бум. в 16 д. 3 коп. Казанская икона Божией Матери на полотне 12 к., наклеен. на доску 30 к.» (ЦВ 1908 № 13: 88).

Таким образом, стоимость печатных изображений составляла всего от 12 до 30 коп., в зависимости от размера работы. Стоимость же живописного образа доходила до 175–500 руб. Самая низкая цена за рукописную икону составляла около 30 руб. – средняя зарплата рабочего в это время за месяц. Чтобы наглядно продемонстрировать ценность подобных сумм в дореволюционной России, можно привести следующий литературный пример. В романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» Раскольников берет у матери немалую сумму – 35 рублей, чтобы оплатить свои нужды в Петербурге.

Прејскуранты икон не говорят нам о художественном качестве живописи, а указывают в первую очередь на материал древесной основы. Долговечность иконы во многом зависит от свойств древесины и качества изготовления основы, на которой она написана. Неблагоприятный для хранения икон температурно-влажностный режим храмовых и домовых пространств создавал условия для деформации древесины и развития в ней микроскопиче-

ских грибов и насекомых-вредителей. Плотная древесина кипариса и оливы не подвержена гниению, атакам насекомых-вредителей и не коробится от изменения влажности воздуха. Поэтому иконы на кипарисовой доске стоили значительно дороже, чем на какой-либо другой.

В этот период создавались также упоминаемые в преysкурантах иконы на шелковой основе. Описано изготовление таких икон монахинями Серафимо-Дивеевского женского монастыря: «С соизволения Ея Величества Государыни Императрицы Александры Федоровны посылаются на Дальний Восток два образа, сооруженные иждивением настоятельницы и сестер Серафимо-Дивеевского женского монастыря... написанные на шелку в живописной мастерской монастыря» (РИ 1908: 2).

Иконы на металле

Литье, чеканка из латуни, бронзы, меди, а также живопись на металле не стали для XIX в. новыми явлениями. В Древней Руси были распространены небольшие по размеру медные иконы – их изготовление из недорогого и прочного металла позволяло восполнить потребность в большом количестве религиозных атрибутов, вызванную быстрым распространением христианства. К примеру, медная иконка с изображением святых Космы и Дамиана в 1824 г. была найдена на Куликовом поле. Подобные амулеты-змеевики появились на Руси еще в XIII в. Небольшие по размеру меднолитые иконы с XVII в. (после раскола Русской Православной Церкви) широко использовали старообрядцы, жившие в глухих местах и не имевшие возможности перевозить на новые места большие деревянные иконы без опасности их повреждения. Образы на меди присутствуют и в современных церквях, к примеру, в храме иконы «Всех Скорбящих Радость» или Покровском соборе Марфо-Мариинской обители.

Иконы на металле, благодаря новым технологическим возможностям печати и нанесения тиснения, были очень востребованы, поскольку копировали дорогие иконы в дорогих окладах, а также во многих случаях оказывались более долговечными, чем классическая иконопись на дереве. Многие долговечные способы создания икон с использованием полиграфии утрачены и не ясны исследователям до сих пор.

Сравнение эксплуатационных свойств деревянных и металлических икон

Классические иконы, выполненные на древесной основе, представляют собой слоистую структуру, подверженную деструктивному воздействию воды и огня. Природные материалы, на основе которых мастера по классическим рецептурам создавали грунт и краски, являются питательной средой

для микроскопических грибов, которые проникают вглубь произведения, нарушая его структуру.

Особенно подвержены разрушению иконы, составляющие убранство распространенных на территории России подземных и пещерных храмов и монастырей, а также неотопливаемых церквей. Иконы на древесной основе весьма чувствительны к изменению температурно-влажностных условий. Набирая влагу в холодный и сырой период, дерево разбухает, а при повышении температуры отдает излишки влаги и деформируется. Происходит коробление древесины, растрескивание, вздутие и шелушение грунта. Повышенная влажность помещений создает условия для развития плесени, загнивания древесной основы.

К нарушению красочного слоя также приводят микробиологические и энтомологические факторы. Существенный вред иконописным произведениям могут нанести насекомые: жуки-точильщики (Anobiidae), распространенные по всему земному шару и обитающие преимущественно в сухой древесине (Наумова 1993: 19). Насекомое под названием «шахтенный жук» незаметно разрушало опоры шахт, что приводило к неожиданным обрушениям и жертвам. Не брезговало насекомое также деревянными иконами и алтарными преградами подземных церквей. Именно поэтому для подобных помещений священники нередко выбирали иконы на металле.

Сложно представить, какое великое разнообразие иконописных шедевров было потеряно; на спасение же других ушли десятилетия работы лучших реставраторов СССР и России. Так, научная реставрация Боголюбской иконы Божьей Матери, написанной в XII в., велась, с перерывами, почти век³. Гибель икон в непригодных для хранения живописи условиях деревенских изб, бедных неотопливаемых храмов или сырых подземных монастырей вела к необходимости поиска решения этой проблемы. И одним из таких решений стало использование металлической основы для написания икон. Так, М. В. Нестеров, при создании настенной живописи в Покровском соборе Марфо-Мариинской обители, выбрал медные пластины в качестве основы для росписи в технике силикатной живописи.

С XIX в. в Петербурге получает распространение реставрационная техника перевода живописи с одной основы на другую. В собрании Эрмитажа можно увидеть множество подобных произведений, перенесенных с древесной основы на холст или медь и снабженных соответствующей пометкой. Суть этого сложнейшего метода заключается в том, что авторский красочный слой с грунтом переносится на другое основание с целью замены старого, обветшавшего. В России первый перевод живописи



Нестеров М. В. Путь ко Христу. Живопись на медной пластине. 1910 г.
Покровский собор Марфо-Мариинской обители. Фото автора



Лукас Кранах Младший. Христос и блудница. Медь, масло. После 1532 г. Эрмитаж.
Источник фото: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Cranach_the_Younger,_Lucas_-_Christ_and_the_adulteress.jpg

с дерева на медь в 1768 г. осуществил реставратор Лукас Конрад Пфандцельт. Так от гибели была спасена картина «Христос и блудница», которая в те времена ошибочно считалась произведением Дюрера, а сегодня хранится в Эрмитаже как произведение Лукаса Кранаха Младшего.

В 1893 г. реставратор Эрмитажа А. Сидоров выполнил перевод на холст картины «Юдифь» Джорджоне, которая была написана на деревянной створке шкафа как украшение на мебели. Также Сидоров переложил с дерева на холст «Мадонну Литта» Леонардо да Винчи, «Мадонну Конестабиле» Рафаэля, «Поцелуй укрادкой» Фрагонара и другие знаменитые произведения.

Существуют породы древесины, которые в меньшей степени подвержены гниению и разрушению насекомыми-вредителями, но высокая стоимость делала их едва доступными для простого народа и небогатых провинциальных храмов. Иконы же на металле, в отличие от произведений на деревянной основе, были устойчивы к падению на них горящих свеч, их можно было мыть, а главное – они продавались по весьма доступным ценам. Успех подобной продукции привел к появлению в 1890–1894 гг. в России специализированных фабрик, занимавшихся выпуском икон на жести. Этот материал обладает рядом важных достоинств: он легкий, достаточно мягкий для вырезания основы нужного размера и нанесения рисунка механическим способом. В то же время жечь име-

ет необходимую твердость, позволяющую изделию долгое время сохранять форму. Недостаток данного материала – подверженность коррозии.

Чтобы избежать коррозии, со временем мастера стали использовать для создания икон основу из меди, алюминия и других металлов. Медь обладает высокой устойчивостью к коррозии благодаря образованию защитной оксидной пленки на своей поверхности; алюминий не содержит частиц железа, поэтому защищен от ржавчины естественным образом. Эти материалы можно было использовать в том числе для создания фасадных образов, которые располагаются снаружи храма. Такие медные и алюминиевые иконы являлись продукцией более дорогого ценового сегмента, нежели жестяные иконы, но все же по-прежнему оставались доступны большинству покупателей.

Существовало несколько технологий изготовления металлических икон: с применением красок и без них. К первой категории относится техника перегородчатой эмали: краски наносятся на металлическую поверхность в границах перегородок из золота. В дальнейшем технология трансформировалась, став более быстрой и дешевой: эмаль начали наносить без перегородок. Эта выразительная техника создания металлических икон позволяла после обжига изделия получать прочное красочное покрытие.

Изготовление металлических икон впитало в себя все технические достижения своего времени:



Иконы на жести. Рубеж XIX–XX вв. Фото автора

производство тонких жестяных листов, их покрытие другими сплавами методом гальванопластики, а также высокоточную штамповку, придающую иконам объем. Хромолитография позволяла быстро, большими тиражами печатать религиозные образы на металле специальными красками. Нередко техника дополнялась нанесением сложных мелкорельефных узоров, что создавало эффект, схожий с голографией.

Такие произведения, являющиеся достижением технологий своего времени, впечатляют даже сегодня. Людей же XIX в. они приводили в восторг и изумление своей выразительностью и необыкновенной нарядностью. Как замечает О. Ю. Тарасов, украшенные искусственными камнями и латунью, они «до обмана» напоминали писанные иконы в дорогих эмалевых окладах (Тарасов 1995: 254). При этом такие изделия были в несколько раз (иногда в десятки) дешевле рукописных и производились в значительно большем объеме, что позволяло даже крестьянину из глубинки иметь у себя дома красивые молитвенные образа. Появление таких изделий можно сравнить с возникновением репродукций картин известных художников.

Двумя основными компаниями в Москве, изготовлявшими иконы на металле, были предприятия француза Августа Жако (Жако и К°) и немца Виллибальда Бонакера. Произведения обеих фирм по качеству и стоимости были практически идентичны. Ранее предприниматели занимались производством красочно оформленных жестяных коробок для кондитерской продукции, фасадных досок и т. п. В 1889 г. их изделия получили высшую награду на Всемирной выставке в Париже.



Фасадная доска Самарского земства.

Жесть. 18,5х16 см. 1904–1918 г.

Надпись о фирме-изготовителе:

«Металл. изд. А. Жако и К°, Москва».

Из коллекции В. Ю. Яшихина. Источник фото: <https://antiqueland.ru/articles/1005/>



Квартирная доска на жести, изготовленная фирмой Бонакера. Москва, 1890–1902 гг.

Источник фото: <https://antiqueland.ru/articles/1005/>

Используя те же технологии, предприниматели начали изготавливать иконы методом хромолитографического тиражирования на жести. Яркая печать на тонком, нередко тисненом жестяном листе сделала такую недорогую продукцию очень популярной



Фирма «А. Жако и К°». Икона «Илья Пророк».

Цветная печать на жести. 8,7х7х1,3 см. Начало XX в. Эрмитаж. Фото из открытых источников



Фирма «А. Жако и К°». Икона «Серафим Саровский». Цветная фотопечать на жести. 8,7х7х1,3 см. Начало XX в. Эрмитаж. Фото из открытых источников



Фабрика металлических изделий «В. Бонакер». Икона «Вседержитель». Цветная фотопечать на жести. Тиснение, хромолитография. 22,1х17,8х1 см. Начало XX в. Эрмитаж. Фото из открытых источников

среди простого народа. Являясь талантливыми предпринимателями, Жако и Бонакер тщательно рассчитали затраты на производство, доведя конечную стоимость иконы до минимума. Для изготовления образцов они приглашали мастеров из знаменитых иконописных центров Владимирской губ.: Мстера, Холуй, Палех.

К началу XX в. рынок икон в России был наполнен бюджетными жестяными иконами, которые отвечали вкусам времени. Жако и Бонакер даже выпускали оптовые каталоги своих изделий, по которым можно было ознакомиться с сюжетами. Одно из таких изданий впоследствии было представлено Д. С. Шереметевым на заседании Комитета попечительства о русской иконописи (Известия 1902: 21).



Оптовый каталог хромолитографированных икон на жести фирмы А. Жако. 1901. Архив Сафонской мастерской в Музее палехского искусства, Палех.

Фото из открытых источников

При выборе иконографических сюжетов Жако и Бонакер руководствовались трудом выдающегося художника-археолога Ф. Г. Солнцева (1801–1892) «Древности российского государства», в котором было собрано около 700 детализированных эскизов отечественных памятников культуры, в том числе произведений иконописи (Тарасов 1995: 255). Однако встречается среди продукции Жако и Бонакера

также множество икон с неклассическими для православия западными сюжетами, выполненными в западноевропейском академическом стиле.

Множество ярких образцов хромофотографической иконописи на металле дошли до наших дней в хорошей сохранности и были продемонстрированы на выставке «Нерукотворные образы. История одного бизнес-проекта», которая прошла летом 2014 г. в московском музее «Садовое Кольцо». Экспозиция включала уникальную коллекцию икон, созданных на рубеже XIX–XX вв. московскими фирмами А. Жако и В. Бонакера. Коллекция представляет собой не просто достойное собрание объектов культурного наследия, но также рассказывает об успешном опыте инвестирования иностранцев в российскую культуру. Зарубежные предприниматели сделали общедоступными лучшие образцы русской иконописи, дали стимул для развития и сохранения старинных иконописных центров, обратили внимание мирового сообщества к рукописной иконе как к величайшему произведению искусства, достойному музейного хранения. Экспозиция наглядно показывает, что Россия обладала знаниями, опытом и умением производить печатные иконы высокого качества.

Жако и Бонакер, ставшие монополистами на российском иконном рынке, получили от Святейшего Синода разрешение на печатание жестяных икон, и продукция фабрик начала активно заполнять иконные лавки столичных и провинциальных церквей. Жестяные образы сопровождалась надписью, подтверждающей их одобрение цензором Синода. Это правило распространялось на все печатные издания Российской империи. Иконы, созданные полиграфическим способом, как бумажные, так и металлические, не были исключением.

В коммерческой борьбе на рынке начинали проигрывать традиционные, писанные красками иконы, а потому мастера-кустари шли на всевозможные ухищрения, позволяющие им производить иконы более быстрым и дешевым способом⁴. Потомственные иконописцы-кустари из сел, известных традициями иконописи (Холуй, Палех, Мстера), стали выражать недовольство по поводу «нечестной конкуренции» со стороны фабричного производства. В 1898 г. мастера направили прошение на имя Николая II и в Синод с просьбой запретить производство икон на жести. В своем прошении кустари подчеркивали, что от решения данного вопроса зависит будущее традиционных иконописных центров, а также судьба трех тысяч крестьян из пяти уездов Владимирской губ., которые занимались этим художественным промыслом (Сазиков 2017: 141).

Меры по сохранению иконописи

Массовое распространение печатных икон катализировало принятие мер, направленных на сохранение традиций иконописи. В 1901 г. Николай II издает указ по созданию Комитета попечительства о русской иконописи под руководством графа С. Д. Шереметева. Целью Комитета была заявлена защита ремесленников-иконописцев от нечестной конкуренции, а русской иконописи – от засилья западноевропейских сюжетов (Высочайше учрежденный Комитет 1907: 9–11). В рамках борьбы с печатными иконами усилилась общая цензура, регулирующая производство религиозных образов.

В 1902 г. указ Священного Синода ввел запрет на продажу продукции Жако и Бонакера в церковных и монастырских лавках (Ковалева, Шипунова 2014: 77), однако на популярности печатных икон это не сказалось. Такие иконы, ориентированные в первую очередь на народную среду, можно наделить определением «символ времени». Они создавались в больших количествах в ответ на запрос потребителей, и остановить этот процесс было невозможно, как невозможно остановить прогресс. Меры по ограничению масштабов печатания икон в России оказались безуспешны.

Мастера-ремесленники были не в состоянии удовлетворить высокий спрос на иконы, да и цены на рукописные произведения были по карману не каждому. В конце концов члены Комитета осознали необходимость в доступной по стоимости качественной печатной иконной продукции и начали разрабатывать планы по организации собственных типографий в Троице-Сергиевой и Киево-Печерской Лаврах (Walczak 2019: 94). Идея эта осталась нереализованной – во многом из-за того, что против нее активно возражал консервативный обер-прокурор Синода К. П. Победоносцев (Иконописный сборник 1906: 18). В 1906 г. Синодом была создана специальная комиссия, которая в течение трех лет изучала рынок, после чего пришла к заключению: производство металлических печатных икон продолжается, они свободно поступают в продажу в неограниченных объемах.

Таким образом, обусловленный высоким спросом выпуск печатных икон не удалось запретить на законодательном уровне, особенно учитывая, что церковные учреждения и сам Синод активно использовали такую продукцию. Например, в «Церковных ведомостях» за 1889 г. содержится заметка о том, что Синод одобрил изданные московским книгопродавцем И. Сытиным иконы в качестве учебного пособия для церковно-приходских школ (ЦВ 1889: 278). Такие изображения продавались по 1,25 руб. за экземпляр, а для церковно-приходских школ делалась «уступка»: стоимость снижалась до

37 коп. Государство и церковь проиграли борьбу с народным спросом на жестяные иконы, и они продолжали выпускаться до самой революции⁵. Стоит отметить, что печатные образы вовсе не вытеснили традиционную иконопись, и представители более обеспеченных слоев населения продолжали заказывать иконы у мастеров-иконописцев.

В 1908 г. в Москве учреждается иконописная палата Донского монастыря для обучения живописи и исполнения работ по заказам. Иконописная палата задумывалась как заведение, полностью находившееся под руководством и в ведении Святейшего Синода, что должно служить «гарантией в неуклонности направления церковной живописи в надлежащем духе». Подробная информация о создании и деятельности иконописной палаты содержится в «Прибавлении к церковным ведомостям» за 1908 г., где опубликован «Доклад прокурора Синодальной канцелярии Ф. П. Степанова об учреждении иконописной палаты при Донском монастыре имени Н. Д. Селезнева в день освящения палаты 22 ноября 1908 г.» (ЦВ 1908: 2511–2519).

Создание заведения, обучающего мастеров церковной живописи, было обусловлено необходимостью «не допустить полного упадка исконно-православной живописи в наших церквях и поставить ее, как искусство, вне конкуренции с фабричным производством». Эта живопись, как пишет Степанов, «пока еще сохраняется между отдельными кустарями и мастерами, вышедшими из кустарей, работающих преемственно по преданиям, но не имея на то направляющего образования» (ЦВ 1908: 2511). Для обучения искусству написания классических икон и реставрации принимались юноши в возрасте от 14 до 18 лет, грамотные и имеющие склонность к живописи. Преимущественно это были сыновья кустарей-иконописцев, происходившие родом из крестьянских селений, занимавшихся иконописным промыслом. Воспитываться ученики должны были в церковном духе, поэтому в распорядок дня были включены общая утренняя и вечерняя молитвы.

Среди таких народных центров – Мстера, Палех, Холуй и другие русские селения, в особенности северные. Крестьяне, быт и сознание которых в наименьшей степени оказались затронуты изменениями, по-прежнему ценили традиционные иконы в недорогом и простом исполнении. Этот пласт искусства оказался практически не затронут стилистическими нововведениями, охватившими произведения, которые создавались в профессиональной среде для более взыскательной и состоятельной публики.

Курс училища был четырехлетним, со следующими дисциплинами: Закон Божий, русский и церковнославянский языки, русская и всеобщая

история, география, арифметика, геометрия, рисование и черчение, история искусств (греческого, византийского и русского, а также итальянского до XV в.), жития святых и изучение иконописного подлинника.

Такое комплексное системное классическое образование с целым рядом предметов было направлено на формирование разносторонней личности. Это влияние заметно на примере творчества знаменитого мастера иконописной палаты Донского монастыря Павла Дмитриевича Корина (1892–1967). Будущий художник родился в семье потомственных иконописцев в Палехе, где на протяжении поколений, с XVII в., его деды и прадеды занимались писанием святых образов. В 1907 г. окончил иконописную школу-мастерскую, а затем отправился в Москву, где был принят в иконописную палату Донского монастыря. Найдя в Москве покровительство в лице великой княгини Елизаветы Федоровны, в 1916 г. Корин по ее заказу расписал подземную усыпальницу Покровского собора Марфо-Мариинской обители. Интересно, что, будучи профессиональным живописцем, Корин при росписи кресты выбирает не тонкую академическую живопись, а яркий, «примитивный» с художественной точки зрения стиль древних икон.

Директор иконописной школы К. П. Степанов в своем докладе подчеркивает, что создание учебного заведения отвечало «действительным запросам нашей современной жизни», первым из которых является стремительное падение по всей России уровня рукописного иконного мастерства, вызванное «грозным поглотить его с невероятной быстротой» фабричным производством. Единственное средство избежать этого, как пишет К. П. Степанов, заключается в «возведении иконописного мастерства до пределов, недоступных машинному производству, путем одухотворения его живыми началами церковного искусства» (ЦВ 1908: 2515). Таким образом, он предлагает не заведомо проигрышную борьбу с фабричным производством, а создание достойной альтернативы штампованным предметам, появившимся в большом количестве и имевшим успех вследствие своей дешевизны и доступности.

Результаты деятельности иконописной палаты Донского монастыря можно оценить по состоявшейся через 4 года после ее открытия выставке ученических работ 1912 г. За этот небольшой промежуток времени палата успела накопить значительное количество образцов ученических работ: в трех выставочных залах было размещено 200 иконописных произведений. Экспозицию посетила публика из самых разных слоев общества, высоко оценив мастерство учащихся и соответствие их работ образцам старинной православной иконописи (ЦВ 1913: 308).

Московские церковные ведомости в заметке, посвященной этому мероприятию, сообщают, что в иконописной палате «в настоящее время обучается 16 учеников и еще 4 монахини из различных монастырей» (МЦВ 1912: 649).

Богoproмыслительные процессы, разворачивающиеся в XIX в., когда развитие технологий печати, изменения рынка и спроса сподвигли власти к активным и удачным действиям по сохранению исконного искусства иконописи, позволили найти решение этой задачи без иконоборчества – ведь икона не может воевать против иконы. Более того, появилось разнобразие икон, отвечающих потребностям разных слоев населения. Это можно назвать уникальным явлением пролонгированной катехизации: процесс, начавшийся до революции, продолжается и сегодня.

Иконопись сохранилась до наших дней во многом благодаря стимуляции печатными иконами, когда тиражированные образцы иконописной живописи стали доступны большому количеству лю-

дей. Главное здесь – воспитать иконописца, создать те образцы, которые достойны распространения. Тогда и печать будет тиражировать качественную продукцию. Сохранение чистоты русского искусства – задача, актуальная во все времена. И делать это важно, ориентируясь не только на сложившиеся в искусстве традиции, но и на актуальные социальные, экономические и культурные тенденции современности.

Здесь можно провести параллели с тенденциями нашего времени, когда стремительно развивающиеся цифровые технологии неизбежно проникают и в сферу религиозного искусства, например, появляются иконы в виде объемных голографических картин. Но как проповедь, написанная искусственным интеллектом, уступает проповеди живого, чувствующего человека, голограммы или другие современные технологии, хоть и интересны в качестве творческого эксперимента, не могут заменить хорошую иконопись.

Примечания

¹ Глагол «выдруковать» в древнерусском языке обозначал «напечатать на бумаге».

² Аршин – старинная русская мера длины, равная 0,71 м.

³ Реставрация иконы, направленная на раскрытие авторской живописи XII в. и сохранение памятника, была начата в 1918 г. Игорем Грабарем. Благодаря кропотливому труду нескольких поколений реставраторов удалось не только сохранить икону Богородицы Боголюбской, но и освободить первоначальную живопись от многовековых поновлений.

⁴ Появляются знаменитые «подфолежницы» и «фольгушки» (иконы, в оформлении которых использовалась фольга), «расхожие иконы», «краснушки», «подокладницы», то есть скорописные иконы массового производства, расходившиеся в народной среде. Эти «продукты эпохи» возникали в конкурентной борьбе за рынок, но изготовление «на поток» и быстрое выполнение росписи негативно сказывалось на их качестве.

⁵ Остановить этот процесс удалось лишь большевикам в 1917 г., однако это была победа не над монополией в производстве икон, а над всей русской иконописью того времени в целом: под запрет попали и не слишком ценная с художественной точки зрения печатная продукция, и уникальные рукописные произведения.

Источники и материалы

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

Известия 1902 – Известия Высочайше учрежденного Комитета попечительства о русской иконописи. СПб.: Тип. Министерства внутренних дел, 1902. Вып. 1.

Иконописный сборник 1906 – Иконописный сборник. СПб.: Тов. Р. Голике и А. Вильборга, 1906. Вып. 1.

Каталог изображений 1915 – Каталог изображений св. икон, картин, книг и листов Евфима Ивановича Фесенко: 1883–1914 гг. Одесса, 1915.

Колосов 1890 – Колосов Н. О характере и задачах православного русского иконописания (окончание) // Саратовские епархиальные ведомости. 1890. № 23. С. 1009–1032.

МЦВ 1912 – Московские церковные ведомости. 1912. № 27.

РИ 1908 – Русский инвалид. 1908. № 116.

Фесенко 1914 – Фесенко Е. И., Фесенко В. Ф. От издателей // Каталог изображений св. икон, картин, книг и листов Евфима Ивановича Фесенко. Одесса, 1914.

ЦВ 1889 – Церковные ведомости, издаваемые при Святейшем Правительствующем Синоде: еженедельное издание с прибавлениями. 1889. № 29.

ЦВ 1907 – Церковные ведомости, издаваемые при Святейшем Правительствующем Синоде: еженедельное

издание с прибавлениями. СПб., 1907. № 1.

ЦВ 1908 – Церковные ведомости, издаваемые при Святейшем Правительствующем Синоде: еженедельное издание с прибавлениями. СПб., 1908. № 51/52.

ЦВ 1908 № 12 – Церковные ведомости, издаваемые при Святейшем Правительствующем Синоде: еженедельное издание с прибавлениями. СПб., 1908. № 12.

ЦВ 1908 № 13 – Церковные ведомости, издаваемые при Святейшем Правительствующем Синоде: еженедельное издание с прибавлениями. СПб., 1908. № 13.

ЦВ 1913 – Церковные ведомости, издаваемые при Святейшем Правительствующем Синоде: еженедельное издание с прибавлениями. СПб., 1913. № 6.

Научная литература

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. М., 2019. С. 68–73.

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. С. 70–81.

Лабунцев Ю. А., Щавинская Л. Л. Е. И. Фесенко – один из крупнейших издателей народной православной печатной продукции XIX–XX вв. // Славянский мир в третьем тысячелетии. Этнические, конфессиональные, социокультурные идентичности народов Центральной, Восточной и Юго-Восточной Европы / отв. ред. Е. С. Узенева. М.: ИСЛ РАН, 2017. С. 11–19.

Наумова М. В. (ред.). Реставрация икон: Методические рекомендации. М.: изд-во ВХНРЦ им. академика И. Э. Грабаря, 1993.

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.

Сластинина Е. Ю. Печатные иконы из собрания Историко-краеведческого музея Алтайского государственного педагогического университета // Вестник Алтайского государственного педагогического университета. 2015. № 24. С. 90–98.

Тарасов О. Ю. Икона и благочестие. Очерки иконного дела в Императорской России. М.: Прогресс-Культура-Традиция, 1995.

Успенский Л. А. Богословие иконы. М.: Изд-во Западноевропейского экзархата, Московский патриархат, 1989.

Walczak D. Nieuczciwa konkurencja dla ikonopisów? Komitet Troski o Rosyjskie Malarstwo Ikonowe (1901–1918) w walce z ikonami drukowanymi // Ikona i Logos. Zeszyty muzealne. 2019. № 8. P. 80–96.

References

Baryshnikova, V. V. 2019. Istoriya razvitiya i problema pechatnoj ikony v Rossii [History of the development and problem of printed icons in Russia]. In *Dizajn i iskusstvo – strategiya proektnoj kul'tury XXI veka. Sbornik po materialam Vserossijskoj nauchno-prakticheskoj konferencii v ramkah Vserossijskogo foruma molodyh issledovatelej* [Design and art – the strategy of the project culture of the 21st century. Collection of materials from the All-Russian scientific and practical conference within the framework of the All-Russian forum of young researchers], 68–73.

Kovaleva, M. D., and M. V. Shipunova. 2014. Komitet popechitel'stva o russkoj ikonopisi (1901–1918): Istoriya i deyatel'nost' [The Committee of Trustees of Russian icon painting (1901–1918): History and activities]. *Vestnik RGGU. Seriya: Istoriya. Filologiya. Kul'turologiya. Vostokovedenie* 17: 70–81.

Labyincev, Yu. A., and L. L. Shchavinskaja. 2017. E. I. Fesenko – odin iz krupnejshih izdatelej narodnoj pravoslavnoj pechatnoj produkcii XIX–XX vv. [E. I. Fesenko – one of the largest publishers of folk Orthodox printed products of the 19th–20th centuries]. In *Slavyanskij mir v tret'em tysyacheletii* [The Slavic world in the third millennium], 11–19. Moscow.

Naumova, M. V. (ed.) 1993. *Restavraciya ikon: Metodicheskie rekomendacii* [Restoration of icons: Methodological recommendations]. Moscow: izdatel'stvo VXHPC im. akademika I. E. Grabarya.

Sazikov, A. V. 2017. Pечатная икона [Printed icon]. In *Ontologiya Iskusstva hristianskogo mira: izobrazitel'noe i monumental'no-dekorativnoe iskusstvo, arhitektura i predmetno-prostranstvennaya sreda. XXV Mezhdunarodnye Rozhdestvenskie obrazovatel'nye chteniya: «1917–2017: uroki stoletiya»* [Ontology of the art of the Christian world:

fine and monumental-decorative art, architecture and the subject-spatial environment. 25th International Christmas educational readings: «1917–2017: lessons of the century», 139–150. Moscow: MGHPA im. S.G. Stroganova. Slastinina, E. Yu. 2015. Pечатnye ikony iz sobraniya Istoriko-kraevedcheskogo muzeya Altajskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta [Printed icons from the collection of the Museum of History and Local History of the Altai State Pedagogical University] // *Vestnik Altajskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* 24: 90–98.

Tarasov, O. Yu. 1995. *Ikona i blagochestie. Ocherki ikonnoogo dela v Imperatorskoj Rossii* [Icon and piety. Essays on Icon Art in Imperial Russia]. Moscow: Progress-Kul'tura-Tradiciya.

Uspenskij, L. A. 1989. *Bogoslovie ikony* [Theology of the Icon]. Moscow: izdatel'stvo Zapadno-evropejskogo ekzarhata, Moskovskij patriarhat.

Walczak, D. 2019. Nieuczciwa konkurencja dla ikonopiscow? Komitet Troski o Rosyjskie Malarstwo Ikonowe (1901–1918) w walce z ikonami drukowanymi [Unfair Competition for Icon Painters? The Committee for the Protection of Russian Icon Painting (1901–1918) in the Fight Against Printed Icons]. *Ikona i Logos. Zeszyty muzealne* 8: 80–96.

STUDY OF THE PHENOMENON OF PRINTED ICONS AT THE TURN OF THE 19TH–20TH CENTURIES AS A UNIQUE PHENOMENON OF RUSSIAN CULTURE

Abstract. Since the beginning of the 19th century, with the development of industry, many new pictorial possibilities and technologies have appeared. Icons began to be created in print runs – in fast and inexpensive ways. As a response to high consumer demand at this time, religious images made in printing technology on a paper or metal base appeared. Such icons, aimed at the popular environment, were made using inexpensive materials and were available to any believer. The tightening of state policy in relation to the production of such printed religious products could not prevent its distribution. Being an integral part of the national cultural heritage, printed icons of the turn of the 19th–20th centuries are worthy of preservation and study from an art history point of view.

Keywords: icon painting, printed icons, church painting, Orthodox culture, traditions, continuity.

Authors Info: Agamirova, Olga N. – Lecturer, Department «Artistic glass», Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts (Moscow, Russian Federation), E-mail: olga_teplova@inbox.ru

Authors Info: Bobrovich, Ekaterina M. – Bachelor, restorer-technologist of the Institute of Fine Chemical Technologies named after M.V. Lomonosov of the Russian Technological University (Moscow, Russian Federation), E-mail: bobrovich.e@yandex.ru

For citation: Agamirova, O. N., and E. M. Bobrovich. 2025. Research of the phenomenon of printed icons at the turn of the 19th–20th centuries as a unique phenomenon of Russian culture. *Tradition and modernity (Traditsii i sovremennost)* 41: 53–68

