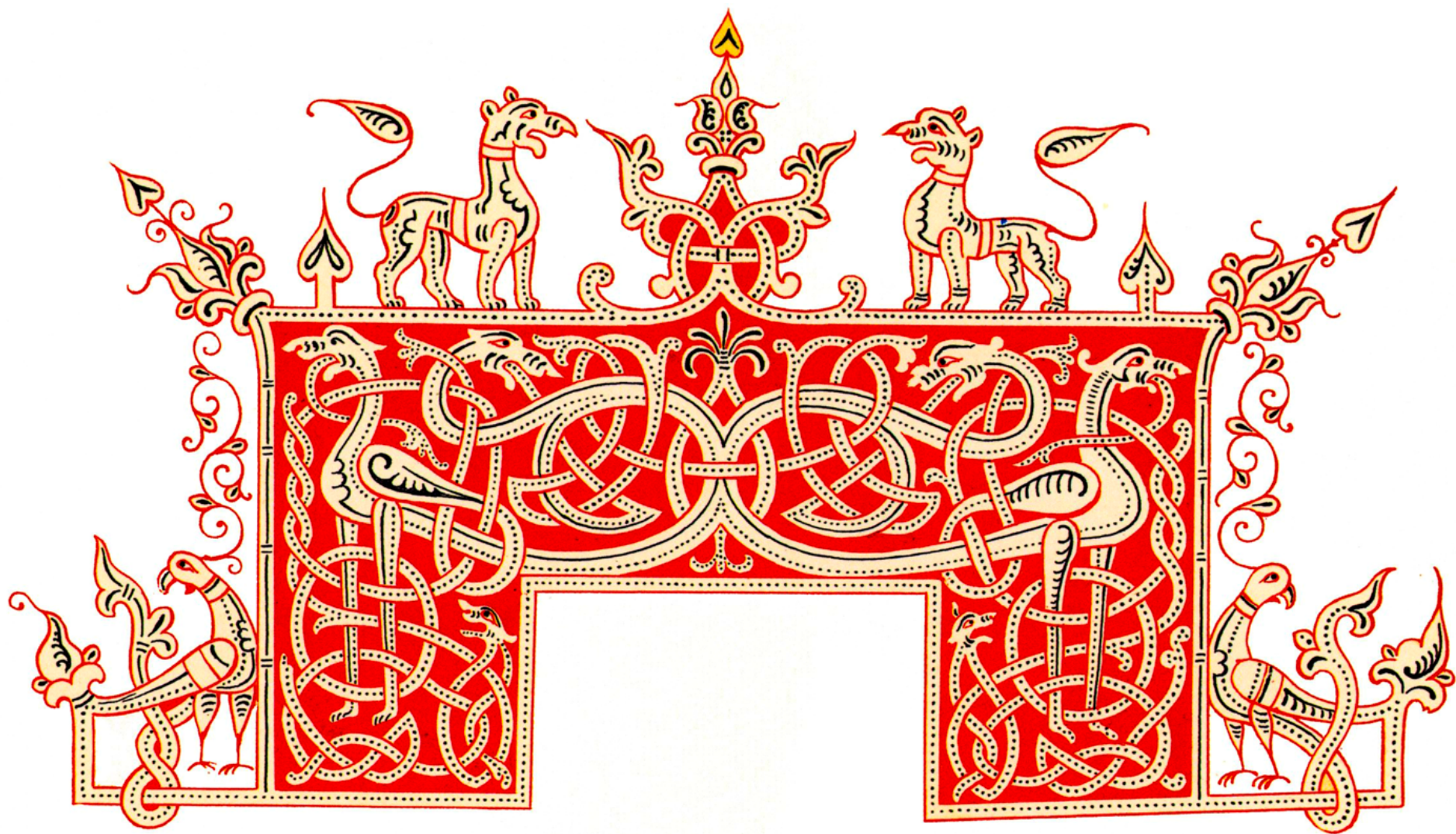


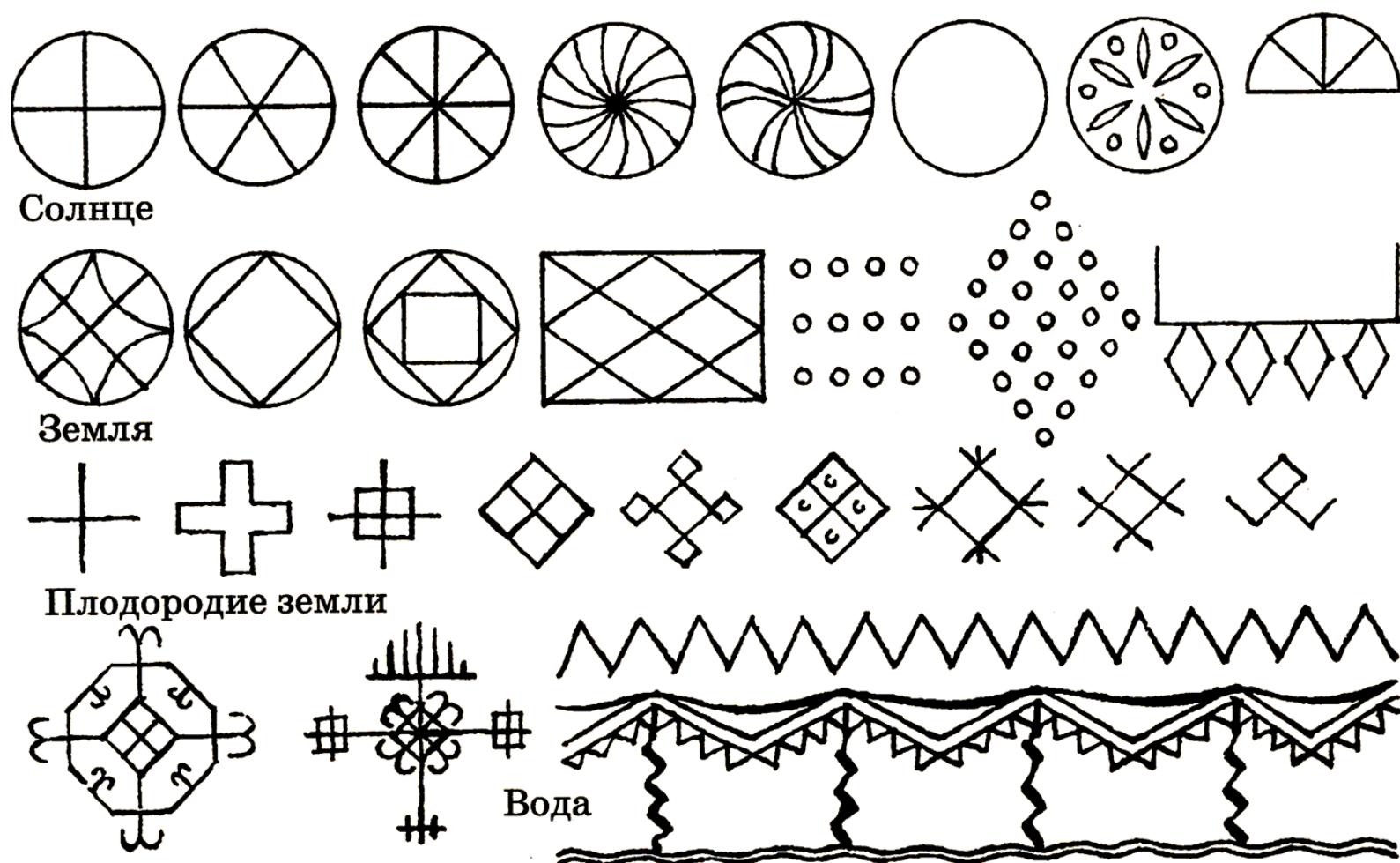


ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ С ДРЕВНЕЙШИХ ВРЕМЕН (V – XVIII ВЕКА)

По книге исследователя Виктора Никольского
«История русского искусства. Живопись. Архитектура.
Скульптура. Декоративное искусство»,
Москва 1913 год, главы 2, 5, 8.

С V века нашей эры, подобно тихим волнам, восточные славяне начали заселять обширные земли европейской части современной России. Их приход ознаменовал собой новую эпоху, однако оседлый образ жизни и необходимость освоения новых территорий, поглощавшие все силы, не способствовали быстрому развитию живописного искусства в привычном понимании. Веками шла кропотливая работа по обустройству земель, расчистке лесов под пахотные угодья и пастбища, прежде чем на горизонте замаячили контуры первых древнерусских государственных образований.

Но было бы ошибкой утверждать, что восточные славяне вовсе не знали элементов живописи. Языческие верования, глубоко укоренившиеся в их культуре, породили потребность в создании идолов, воплощавших могущество древних богов. Орнамент же стал своеобразным языком, отражавшим мировоззрение и духовные искания славян. В народном искусстве восточных славян V–VIII веков широкое распространение получили геометрические, растительные и зооморфные мотивы. Эти узоры, украшавшие бытовые предметы и традиционную одежду, несли в себе отголоски представлений человека об окружающем мире, его восприятие природы и попытки постичь сокрытые в ней тайны.



Геометрический орнамент, словно древний код, заключал в себе глубокие символы:

Ромб – символ засеянного поля, олицетворяющий плодородие и процветание. В различных вышивках он мог интерпретироваться как символ растения, женщины или самой земли, дарующей жизнь. Ромб, разделенный крестом на четыре части, представлял собой вспаханное поле, готовое принять семена. Ромб с продолженными сторонами и «гребешками», известный в народе как «орепей», символизировал счастье, душевное спокойствие и обретение гармонии.

Крест – равноконечный крест являлся олицетворением солнца с расходящимися лучами, дарующего свет и тепло всему живому. Коловрат, в свою очередь, символизировал вечное вращение солнца, непрерывный цикл жизни.

Круг или розетка – символ солнца и солнечного божества, знак очищения и защиты от темных сил.



Растительный орнамент, словно запечатленная в узоре песнь о природе:

Изображение древа жизни – отголосок древнего земледельческого культа славян. Этот мотив варьировался от схематичных геометризованных деревьев с прямыми симметричными ветвями до более сложных композиций, где вершина, ствол и ветви дополнялись геометрическими знаками.

Мотив волнообразного побега – плавно изгибающийся растительный побег, украшенный условными цветами, бутонами, мелкими плодами, ягодами, листьями и отростками, символизировал жизненную силу и непрерывный рост.

Цветочные мотивы – излюбленный элемент в вышивке одежды и предметов убранства крестьянского интерьера. Нередко наблюдалось сочетание геометрических мотивов с растительными, например, чередование крестов с цветками, создавая неповторимый узор.



Зооморфный орнамент, словно ожившие предания и мифы:

Изображения животных – как домашних (лошадей, собак), так и диких (барсов, зайцев, лис), а иногда и экзотических (слонов, львов), отражали связь человека с животным миром.

Сюжетные композиции с птицами (голубями, петухами, павами) и животными, расположенными у древа или вазона, воплощали представления о гармонии и плодородии. Изображения фантастических существ – этих удивительных созданий, сочетающих черты разных животных, таких как птица-конь, конь-хищник, конь-олень, конь-лев, будоражили воображение и повествовали о мире, где реальность переплетается с вымыслом.

Из глубин орнаментальных узоров и мистических символов, связанных с верованиями древних славян, пробивались первые ростки живописи. Развитие торгового обмена с соседними племенами и государствами стало плодородной почвой для ее расцвета, но подлинный импульс живопись получила с принятием христианства в 988 году и последовавшим за ним мощным влиянием византийской культуры, принесшей с собой новые формы и каноны, обогатившие славянское искусство.



ДРЕВНЕРУССКИЙ ЖИВОПИСЬ X – XIV ВЕКОВ.

Искусство живописи, если и пробивалось сквозь мрак языческой Руси, то не находило благодатной почвы для расцвета. В эпоху суровой борьбы с неукротимой природой, в условиях кочевого быта и тесноты жилищ, древнерусский человек не испытывал острой потребности в живописных украшениях. Жажда прекрасного просыпается лишь там, где гладь каменных стен являет собой холст для вдохновения.

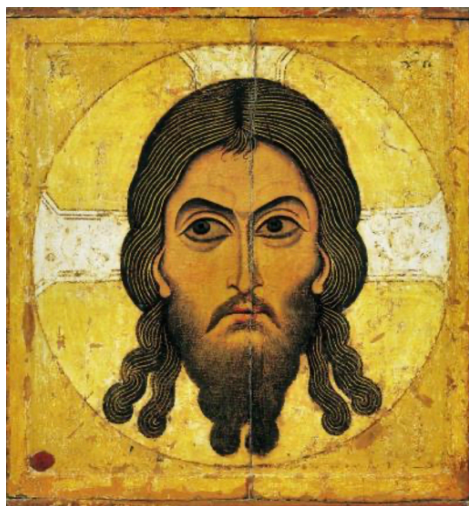
Живопись вошла в жизнь Древней Руси, ведома за собой поступью каменной архитектуры. Византия, словно мудрая наставница, преподавала первые уроки в обоих искусствах. И архитектура, и живопись, прежде всего, стали служить религиозным целям, возвышая дух над бренным миром.

На протяжении столетий в Древней Руси существовала лишь церковная живопись, лишь одна из граней многогранного искусства. Главной задачей церковной живописи во все времена было создание молитвенного настроения у верующего, погружение его в состояние отрешенности от земных забот и вознесение мыслей к небесным сферам. В способах достижения этой цели отчетливо отражалось понимание религии, присущее определенной эпохе и национальному характеру. Иконопись становилась зеркалом духовных исканий, запечатлевая в красках вечные истины.

Христианство эпохи Византийской империи, закаленное суровыми догматами и неустанно обращавшее язычников от греховных соблазнов земной жизни угрозами адских мук, преследовавшее еретиков огнем и мечом, утверждавшее непоколебимость веры соборами вселенскими, породило аскетическое церковное искусство, чуждое земным радостям и человеческой плоти. Проповедники вели непримиримую брань с земным, искореняя мирские страсти и удовольствия. Эта борьба нашла свое отражение и в иконописи, представлявшей лишь строгие лики и грозные предостережения об адских терзаниях, эхом повторявшие слова проповедников с амвона.

Постепенно, в непрестанных усилиях отдалиться от всего земного, византийское искусство обрело черты декоративности, представляя собой условное, почти символическое отображение природных форм. Подобно тому, как орнамент создавался посредством стилизации, преобразуя существующие в природе элементы, так и иконопись перерабатывала человеческий образ, стремясь изобразить не живых людей, а лишь их подобия.

Человек – "образ и подобие Божие". Через эту призму иконописец стремился воссоздать непостижимый человеческому взору лик самого Божества. Прежде всего, обесценивая телесность и изгоняя из образа все земное, художник невольно создавал нечто столь же декоративное, как орнамент, нечто черпаемое из природы, но искусственно преобразованное и удаленное от нее. Святой Франциск Ассизский стал предвестником новой эры в западной церковной живописи, совершив дерзновенный переворот – он низвел небеса на землю, приблизив сакральное к повседневному. Он вернул природе ее законное место в религиозном искусстве, доказав, что земная красота не только не умаляет святости, но и может служить ее выражением.



Под его влиянием зародилось новаторское направление в церковной живописи, где суровая декоративность византийского стиля уступила место стремлению черпать вдохновение в самой природе, в окружающей действительности, находя формы, способные воплотить возвышенные религиозные идеалы.

Если византийские мастера, вглядываясь в человека, стремились разглядеть в нем отблеск Божественного, то новое искусство, напротив, стремилось узреть Божественное в человеке. Божественные идеи воплощались в лицах живых людей, в окружении живой и одухотворенной природы. Византийская икона постепенно уступила место рафаэлевской мадонне, олицетворяющей новое понимание святости.

На Руси церковная живопись долгое время находилась под довлеющим влиянием византийской традиции. Новое направление религиозной живописи, рожденное Франциском Ассизским, постигла на русской почве причудливая судьба. Оно словно бы пробивалось сквозь толщу византийского канона, проявляясь в многоцветии новгородских икон, однако, по не вполне выясненным причинам, это веяние быстро угасло, чтобы вновь возродиться лишь в XVIII веке.

После кратковременного расцвета колорита русский художник на долгие столетия превратился в покорного последователя византийских традиций, устоявшихся обычаев и образцов. Ему предписывалось изображать святых, строго следуя «древним образцам», не позволяя себе «самосмысления и своими догадками Божества не описывать». Древнерусский живописец должен был изучать не природу, не окружающую его жизнь, а лишь «лучшие образцы древних живописцев».

Эти «лучшие образцы» были созданы в Византии, где искусство, по словам профессоров Д.В. Айналова и Е.К. Редина, «на первых же порах стало догматическим, религиозным в строгом смысле слова... Вместо художественно-религиозного представления почитаемого сюжета, явилось догматически-точное и подробное воспроизведение его. Понятно, что ремесло, техника в этом случае играла наиболее видную роль».



В России сформировалась обособленная отрасль живописи, получившая специфическое название – «иконопись», что отличало её от свободной, развивающейся живописи. Всякое понятие облекалось в строго определённую формулу, отступления от которой были практически невозможны. Новизна художественного замысла проявлялась лишь в комбинациях этих формул, в способах их объединения и распределения на плоскости иконной доски или церковной стены. Сводом этих художественных формул служил «подлинник» – обязательное руководство для иконописца. Если в подлиннике предписывалось: «Св. Евстафий млад, аки князь Глеб, власы по плечам, на главе шапка княжеская, ризы же княжеские жёлтые», то иконописец должен был в точности следовать этой «формуле». Большого от него и не требовалось.

Формально же, с церковной точки зрения, эти описания и сопровождающие их «переводы» – очертания византийских образцов, перенесённые на прозрачную бумагу, – являлись единственными источниками художественного творчества. Мастерам отводилась роль лишь более или менее искусного технического исполнения.

Однако, несмотря на преклонение перед византийскими традициями, «русская иконопись, – как утверждал профессор Н.П. Кондаков, – представляет собой совершенно самобытное явление в истории искусства, которое невозможно спутать ни с чем другим».

Самобытность русской иконописи заключалась, прежде всего, в глубоком соответствии её произведений целям, которым она должна была служить, в развитом до утончённости чувстве

декоративности и в умении мастеров создавать новые иконные композиции, не отступая от завещанных традиций и форм, в воплощении национальных, русских церковных преданий и верований.

Непрерывно совершенствуясь в области сюжета, русская иконопись долгое время сохраняла определённый византийский характер, и о ярких проявлениях самобытности можно говорить лишь применительно к позднейшим эпохам.

Как справедливо замечал профессор Н.В. Покровский, «ни недостаточная подготовка русских мастеров на первых порах, ни основополагающий принцип византийского церковного искусства не позволяют говорить о самобытности русского церковного искусства живописи, по крайней мере, в начальный период его существования».

ЖОЗАНКА И ФРЕСКИ.

Украшение внутренних стен храма священными изображениями являлось первостепенной и важнейшей задачей церковного искусства. «Роспись» храма представляла собой визуальное воплощение религиозных догматов, посредством линий и красок раскрывая их суть для неграмотных прихожан, и служила наглядным и необходимым дополнением к церковной службе.

В этом искусстве все было строго подчинено священным преданиям и вековым обычаям, начиная с самого расположения изображений на стенах храма и заканчивая мельчайшими деталями их исполнения. Каждая деталь несла в себе глубокий символический смысл, укорененный в духовной традиции.

«Церковь есть земное небо», – возвещали церковные писатели, наделяя символическим значением не только само здание храма, но и каждую его деталь. В соответствии с этим возвышенным символизмом располагались и священные изображения на стенах храма.

«Верх церковный – глава Господня, ибо главу церковную держит Христос, шею – апостолы, паруса сводов – евангелисты, а пояс – праздники», – наставляла Кормчая книга, раскрывая глубокий смысл архитектурного устройства. В этой сакральной сфере древний мастер, по словам Н.В. Покровского, «по необходимости должен был придерживаться известных условных приемов в изображениях: он избирал сюжеты по преимуществу общеизвестные, формы простые, общепринятые. Иначе его изображения могли не достигнуть ближайшей цели и даже могли вызвать некоторые недоразумения».



Древнейшие фрески и мозаики, украшающие Киево-Софийский собор, датируются XI веком и являются творением византийских мастеров, чей талант оставил неизгладимый след в истории искусства. Среди киево-софийских мозаик особое место занимают два монументальных произведения: колоссальное изображение Богоматери в алтарной апсиде, именуемое «Нерушимой Стеной», и расположенная под ним композиция «Таинство Евхаристии». Последняя представляет собой пример так называемого «литургического» типа изображения. Христос предстает дважды: преподносящим хлеб шести апостолам по левую сторону от алтаря, занимающего центральное положение в мозаике, и подающим вино другим шести апостолам по правую сторону. Несмотря на сдержанность художественных приемов, эти мозаики исполнены особого, сурового величия и благородства, пробивающихся сквозь некоторую наивность и условность рисунка, а также сквозь приглушенный, но гармоничный колорит.

Рихард Мутер, размышляя о византийских мозаиках в целом, отмечал: «Взор этих ликов не дрогнет. Ничто в них не говорит о том, что они слышат молитвы людей, что они милостиво могут утешать и великодушно простить. Строгие, как судьи, они недвижно смотрят вниз на человечество, безжалостные и величавые, точно грозные скрижали закона».



Той же самобытной выразительностью дышат фрески Киево-Софийского собора, написанные искусными мастерами на влажной штукатурке стен. Эти образы, запечатлевшие лики святых и сложные религиозные сцены, черпают вдохновение, главным образом, из апокрифических евангелий, ныне отвергнутых церковным канонам. На лестничных маршах, ведущих к хорам собора, сохранились фрагменты древних фресок, представляющих зрителю, по всей видимости, картины византийского цирка и ипподрома с их яркими зрелищами. Эти светские сцены, не связанные напрямую с духовным убранством храма, являлись распространенным элементом декора в византийских

церквях и дворцах, наряду с простыми орнаментами. По художественной ценности они не уступают фрескам на религиозные темы. Изображая сцены мирской жизни, византийский иконописец, делая робкую попытку расширить границы своего искусства, все же остается верен иконописному стилю, подчиняя изображение канонам иконописи.

В Киеве, в алтарной части церкви Михайловского Златоверхого монастыря, сохранилась мозаика, запечатлевшая таинство Святой Евхаристии, в своем исполнении напоминающая мозаичные композиции Киево-Софийского собора. Изысканное и трудоемкое искусство мозаики не нашло широкого распространения на Руси: храмы украшались преимущественно фресками, выдержанными в том же византийском стиле и характере.



Наиболее ценным памятником фресковой церковной живописи, дошедшим до наших дней, является роспись стен церкви Спаса на Нередице, датируемая XII веком и, возможно, незначительно обновленная в XIII столетии. Эта небольшая церковь, одиноко возвышавшаяся в окрестностях Великого Новгорода, затерянная и преданная забвению на протяжении веков, именно благодаря этому обстоятельству сохранила в неприкосновенности свою древнюю живопись. Нередицкие фрески, по словам Н.В. Покровского, «по обилию иконографических сюжетов и типов, удовлетворительной сохранности и отсутствию позднейших исправлений, превосходят почти все известные доселе памятники фресковой росписи в Византии и России до XV века». Общий стиль этих фресок, оставаясь византийским по своей сути, демонстрирует определенные отличия от киевских образцов. Стремление к аскетическим типам, столь характерное для византийской живописи, здесь выражено особенно ярко: лица отмечены глубокими морщинами и суровостью, фигуры удлинены, что призвано подчеркнуть их изможденный и аскетический вид. Некоторая миловидность в образах ангелов и женских ликов, еще заметная в киевских фресках, сменяется суровой строгостью. Живопись становится более отвлеченной, отдаляясь от земной реальности. Особенно заметен аскетизм в изображениях святителей.



Среди фресок Нередицы сохранился древнейший на Руси образец иконописного изображения Страшного суда. В частности, сохранилась правая часть этой фрески, где можно увидеть восседающую на звере апокалиптическую блудницу с чашей в руках, из которой пьет змей; архангела Михаила, сворачивающего свиток неба с изображениями солнца и луны; трубящих ангелов; апостолов, восседающих на престолах; и мучения грешников. Особый интерес с точки зрения сюжета представляет расположенное в алтарном своде изображение Христа в виде старца с

надписью: «Иисус Христос ветхий деньми». Иконописец в данном случае попытался отнестись ко Христу слова пророка Даниила: «престоли поставишася и ветхий деньми седе».



Однако наибольшую историческую ценность представляет фреска, находящаяся в арке южной стены церкви, с изображением Спасителя, восседающего на престоле, и русского князя, подносящего Христу модель построенного им храма. Пространная надпись на этой фреске восхваляет «боголюбиваго» князя, «второго Всеволода», и желает ему Царствия Небесного. Иконописец, следуя образцам, разработанным в Византии для подобных сюжетов, изобразил князя не в византийском, а в русском одеянии, стремясь

привнести в икону элементы окружающей его действительности, а не слепо копировать византийские священные образцы.



На других фресках XII века, украшающих Георгиевскую церковь в Старой Ладогe, признаки упадка искусства проявляются еще отчетливее. Если рисунок киевских и нередицких фресок в целом сохранял пропорциональность, то здесь уже встречаются явные погрешности. Колорит утратил гармонию и изысканность. Аскетизм безраздельно овладевает ликами ангелов, некогда исполненными нежности: они преобразаются в старческие, изрезанные морщинами образы, чьи сурово сведенные брови и губы выражают непримиримость.

Особый интерес представляет изображение святого Георгия, поражающего дракона, исполненное в соответствии с древним преданием. Вблизи поверженного чудовища застыла царевна, избавленная от неминуемой гибели, в то время как царь с царицей и свитой наблюдают за разворачивающейся сценой из окон дворца.

Широко известна в археологических кругах своими фресками XII века и церковь Преображения в Псковском Мирожском монастыре. Рисунок этих фресок, как отмечали граф И.И. Толстой и профессор Н.П. Кондаков, не избежал характерных недостатков византийского искусства XII–XIII веков: «головы непропорционально малы, грудь и бедра излишне высоки, угловаты, массивны и тяжеловесны у мужских фигур, и, напротив, чрезмерно умалены у женских». К этим несовершенствам добавились и погрешности, привнесенные русскими мастерами: «мелкая штриховка волос, единообразно покрывающая все головы, независимо от возраста и типа, неуклюжий рисунок конечностей, отсутствие сандалий». Однако роспись стен Мирожской церкви отличается обилием религиозных композиций, не имеющих аналогов, например, во фресках церкви Спаса Преображения на Нередице.



Строго византийская стилистика доминировала и во фресковой живописи Владимиро-Суздальской земли. До сих пор среди исследователей не утихают споры о национальной принадлежности мастеров, настолько рабски следовали русские иконописцы византийским образцам. Уцелевшие фрески Дмитриевского собора во Владимире, относящиеся к XII веку, хранят следы более поздней поновки XV века. Особый интерес представляют фрагменты композиции "Страшный суд", где угадывается группа праведников, ведомых в рай апостолом Петром. Завершают это торжественное шествие два ангела, возвещающие трубным гласом приход Царствия Небесного, разнося свои вести "в землю" и "в небо".



Дошедшие до нас немногочисленные и фрагментарные остатки фресок XIII и XIV веков не позволяют в полной мере судить об их оригинальности и самобытности. Однако, нельзя не признать за древней церковной живописью несомненного достоинства: умения создавать величественные и по-своему прекрасные декоративные композиции. Если рассматривать эти фрески не как попытку реалистичного изображения религиозных сцен, а как элемент украшения стен храма, призванного служить религиозным целям, то их своеобразные достоинства становятся очевидны. Фрески гармонично соответствуют архитектурному облику здания, являясь частью единого художественного замысла. Это истинная стенная роспись, преобразующая обширные плоскости стен, но не разрушающая их, не вводящая зрителя в заблуждение неуместной иллюзией реальности.

ИКОНЫ.

Параллельно с монументальной росписью церковных стен расцветает и более камерное искусство – иконопись. Эта интимная отрасль церковной живописи предоставляет художнику большую свободу творческого самовыражения. В отличие от фресок, иконописец может обращаться к менее известным сюжетам и воплощать их в сложных символических формах. Помимо уменьшенных повторений фресковых композиций, иконописцы создают оригинальные образы святых, особо почитаемых заказчиками. Однако эта свобода касается лишь содержания иконы, стиль же остается верным византийским традициям.



Дошедшие до нас в значительном количестве древние иконы, к сожалению, сложно датировать с высокой точностью. Поэтому при их изучении приходится говорить не о конкретных годах или десятилетиях, а о периодах, охватывающих целые столетия.

В истории русской иконописи выделяют три основных периода. Первый, "новгородский", охватывает время от принятия христианства на Руси до XV века. Создание икон в этот период – процесс артельный, с четким разделением труда между мастерами. Каждый специалист выполнял свою часть работы. Сначала "левкащик" покрывал доску левкасом – специальным грунтом. "Тёрщики" изготавливали краски. Главный мастер, "знаменщик", "знаменовал" (создавал) рисунок иконы и переносил его на доску. Затем "лицовщик" писал лики святых, "доличник" изображал одежды, "травщик" – растения, деревья и архитектурные элементы, а "златописец" наносил золотой орнамент.

Такая организация труда формировала своеобразную "школу", где знаменщик-учитель руководил учениками. Первые иконописные школы возникали при монастырях, поскольку инокам, а не мирянам, считалось более уместным заниматься богоугодным делом иконописи.

Родоначальником русской иконописи традиционно считается инок Киево-Печерской лавры, преподобный Алимпий (XI–XII вв.). Предание гласит, что ангелы помогали ему в работе, "яко ученицы его быша".

С XII века летописи упоминают имена известных новгородских мастеров, таких как Александр Петров, Вячеслав Малышев и Станилла Доможиров.

Позднее, в XIV веке, прославились митрополит Петр, святитель Василий Новгородский, святитель Стефан Пермский, преподобный Игнатий Грек и новгородец Иван.

По определению графа И.И. Толстого и Н.П. Кондакова, "отличительные особенности новгородского письма – строгий, характерный и резкий рисунок, с преобладанием прямых линий".

Вместо удлиненных византийских фигур появляются более приземистые, иногда даже малорослые. Мастера уделяют внимание деталям: глаза становятся большими и темными, черты лица – резкими и правильными. Лица и руки покрыты тонкими белыми штрихами – "движками". Обстановка на иконах упрощается по сравнению с византийскими образцами.

Подобно тому, как в архитектуре новгородцы стремились к лаконичности, в иконописи они отказываются от византийской сложности, сосредотачиваясь на колорите и многоцветности. Вопреки распространенному мнению о мрачной и желтоватой гамме новгородских икон, очистка потемневших от времени и олифы образов открывает светлые, радостные тона, достигающие рубенсовской яркости в оттенках красного. Землистыми по традиции остаются только лики святых, в то время как в одеждах встречается сияющая серебром белизна.

Изучение возрожденной древнерусской иконописи в ее первоначальном виде должно привести к переоценке устоявшихся взглядов на это искусство.

МИНИАТЮРЫ.

Третья группа памятников древнерусской живописи — миниатюры, мерцающие драгоценными красками на страницах рукописей, словно самоцветные искры в полумраке книгохранилищ.

Миниатюра представляла собой наиболее вольную и дерзновенную область древнерусского искусства. Миниатюрист, творя для уединенного созерцания, для избранных, не был скован суровым диктатом церковных канонов, тяготевших над иконописцами и фрескистами. Как проницательно заметил Н.В. Покровский, он "мог свободно излагать свои созерцания и художественные идеалы, выражая их в формах его личного понимания».

И хотя византийские образцы, словно невидимая нить, вели руку художника, он обретал простор для иллюстрирования новых, нетрадиционных сюжетов, таких как псалмы Давида, где фантазия могла расправить крылья. Однако, по признанию тонкого ценителя и знатока русской иконописи Ф.И. Буслаева, художественные достоинства древнерусских миниатюр были относительны: "Красота в наших миниатюрах только относительная, как остаток художественных оригиналов, неумело переданных иногда в грубой и искаженной форме". Строгость линий, столь характерная для фресок и икон, зачастую уступала место менее умелому рисунку в миниатюрах, создаваемых мастерами, чье искусство не всегда достигало вершин. Именно поэтому подлинная ценность древних миниатюр сокрыта не столько во внешнем великолепии, сколько во внутреннем содержании. Миниатюра, будучи иллюстрацией рукописного текста, неразрывно связана с литературой, этим животворным источником всякого художественного развития. Сюжетная бедность дошедших до нас миниатюр отражает скудость литературы той эпохи.



В отличие от фресок и икон, навечно устремленных к небесному, в миниатюре проскальзывали живые наблюдения над земной жизнью, робкие отблески бытовых сторон русской действительности. Миниатюрист иллюстрировал не только священные события, но и хронографы, космографии, жития святых, прибегая к символике и олицетворениям, заимствованным из греческих, а позднее, с конца XIV века, и сербо-болгарских рукописей.

Количество дошедших до нас миниатюр рассматриваемой эпохи невелико и до сих пор не изучено в полной мере. Как отмечал Н.П. Лихачев, «история миниатюры русских рукописей находится еще в периоде воспроизведения памятников и собирания частичных наблюдений». В этой области остается множество спорных и неустановленных вопросов, начиная с определения национальной принадлежности автора той или иной миниатюры и заканчивая идентификацией изображенных на ней лиц.

Древнейшие из известных миниатюр украшают новгородское Остромирово Евангелие 1056–1057 годов, созданное диаконом Григорием. Имя мастера или мастеров, создавших изображения евангелистов, остается загадкой. В.В. Стасов предполагал, что над этими миниатюрами трудились несколько художников, возможно, русского или славянского происхождения.



К XI веку относится и так называемый Изборник князя Святослава 1073 года, являющийся копией греческого сборника IX века. Первая часть этого труда посвящена толкованию «неразумных словес» из различных священных книг, а вторая – историко-географическим сведениям. В Изборнике, помимо миниатюр священного содержания, впервые встречаются попытки создания портретов (князя Святослава Ярославича с семейством) и аллегорические изображения знаков зодиака, несомненно, заимствованные художником из символики византийских рукописей.



Среди миниатюр XII века выделяются изображения евангелистов, украшающие Мстиславово Евангелие. По стилю эти изображения близки к миниатюрам Остромирова Евангелия, что свидетельствует о сохранении традиций и преемственности художественной школы.





В миниатюрах Оршанского Евангелия XIII века уже ощущается зрелая уверенность кисти, что явственно проступает в воспроизводимой миниатюре, изображающей святого Матфея. Однако еще более примечательны миниатюры Хлудовской Псалтири, датируемой тем же XIII столетием и, по лингвистическим особенностям, созданной в Новгородской области. Помимо заглавного листа, искусно представляющего явление воскресшего Спасителя святым женам, Псалтирь содержит более ста миниатюр, живописно иллюстрирующих текст псалмов. Художнику потребовалось воплотить на пергаменте не только образы моря и пустыни, но и мимолетные оттенки зари – утренней и вечерней, а также величественный облик царя Навуходоносора.

Сфера искусства являет явное расширение своих границ, предъявляя живописцу новые, доселе неведомые требования. Из всех сил, повинуюсь зову времени, художник, порой наивно и неуверенно, пытается этим требованиям соответствовать, запечатлевая на холсте, к примеру, сцены «славления Бога человеками» или

горестные образы «отроков в плену», грустно взирающих на «реку вавилонскую». Встав на стезю иллюстрирования текста, искусство живописи неумолимо сближается с жизнью, насколько и сама литература устремляется к ней.



В XIV столетии безымянный миниатюрист, чья кисть украсила Сильвестровский список «Сказания о страстотерпцах святых мучениках Борисе и Глебе», становится в некоторой степени бытописателем Руси. Ему более не приходится заимствовать византийские аллегории знаков зодиака; теперь рука его воссоздает русские сани, ладьи, одежды, княжеские лики и лица дружинников, сцены пиров, раскрывая перед нами картины жизни. Пусть рисунок его еще наивен, а тайны линейной перспективы скрыты от его взора, однако, вынужденный наблюдать живую природу и окружающие предметы быта, он неуклонно движется по пути преодоления технических несовершенств, приближаясь к подлинному мастерству.

Миниатюра с изображением Причащения из Евангелия Антониево-Сийского монастыря XIV века являет собой красноречивое свидетельство преодоления художественных трудностей. В группе апостолов, с благоговением внимающих Христу, уже проступает тонкое разнообразие выражений, предвещающее отход от строгих византийских

канонов. словно новое вино в старых мехах, русские мастера вдыхают жизнь в византийское наследие, постигая природу и постепенно освобождаясь от скованности поз и излишней вытянутости фигур.

С XIV века на русскую миниатюру начинает оказывать влияние южнославянская рукописная традиция, обогащая ее новыми мотивами и художественными приемами.

В то время как русская церковная архитектура к XV веку достигла небывалых высот, сформировав самобытный и изысканный стиль, примером которого служат величественные храмы Владимира, развитие живописи шло более медленными темпами, оставаясь под сильным

влиянием Византии и преодолевая технические сложности. Причины этой разницы кроются в особенностях древнерусской образованности. Архитектура в меньшей степени зависит от развития литературы, чем живопись. Ведь прежде чем возникнут поэмы в красках, должны появиться поэмы в слове. На первом месте в жизни древнерусского общества стояли религиозные интересы, что нашло отражение и в литературе. Богословские вопросы были в центре внимания, все рассматривалось и обсуждалось с религиозной точки зрения, с позиции спасения души. Книги Священного Писания, толкования, богослужебные тексты, проповеди, поучения и жития святых служили главными источниками вдохновения для "изобразительных искусств".

В Древней Руси бытовали многочисленные апокрифические сказания, щедро питавшие фантазию иконописцев. Однако и здесь господствовали исключительно религиозные мотивы: будь то борьба Христа с дьяволом или странствия Богородицы по загробным мукам. Многие из этих легенд, несмотря на порой высокую поэтичность, воспевали лишь подвиги, совершаемые во имя христианской добродетели. Земное бытие и его проявления древнерусская литература рассматривала либо как символы, либо, что чаще, сквозь призму всеобъемлющей религиозной доктрины. И если живопись заимствовала эту символику, то исключительно для более выразительного воплощения религиозных замыслов.

Произведений светской литературы было сравнительно немного. Повести и сказания об Индийском царстве, Троянской войне, деяниях Александра Македонского, хотя и увлекательные, оставались чуждыми русской действительности, а следовательно, и русским живописцам, которые привыкли видеть в себе прежде всего служителей Церкви.

И литература, и сама жизнь возвращали в художниках ощущение «греховности мира», словно пеленой окутывая их восприятие. Он, подобно автору некоего «Физиолога», с наивной верой полагал, что обезьяна – «самого дьявола лик», и если и находил место для этого образа в своем творчестве, то исключительно в сценах, живописующих царство тьмы – в грозном видении Страшного суда. Древняя словесность одухотворяла и могла одухотворять лишь религиозные сюжеты – живопись же, словно эхо, внимала только этому вдохновению. Искусственно отторгнутая от жизни, чуждающаяся воспроизведения реальности, она, естественно, превращалась в искусство условное, стремящееся не к запечатлению непосредственно воспринятых явлений, но к назиданию, к проповеди христианских догматов посредством линий и красок, подобно тому, как их возвещали священные книги и голоса с церковных амвонов.

В течение долгих веков довлело над русским искусством, сковывая его свободное развитие, это наследие Византии – исключительное служение художественного творчества узко понятым моральным устоям и догматам христианства. Но как только литература сбросила с себя эти тяжкие оковы, она, словно путеводная звезда, вывела на свободу и тесно связанную с нею живопись.



Весенняя Москва 1913 года стала свидетельницей явления, перевернувшего представления об исконном облике древнерусской иконописи. На выставке древнерусского искусства, словно феникс из пепла, предстала иконопись, преимущественно новгородской школы. Очищенные от позднейших наслоений и дилетантских "поновлений", иконы явили миру первозданную яркость красок, поражая своей жизнерадостностью и удивительной гармонией колорита. Зрители

были очарованы откровением подлинной красоты, долгое время скрытой под слоями времени и неумелых рук.

РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ XV – XVII ВЕКОВ.

В русском искусстве, достигшем в XVI веке зенита развития самобытных народных идеалов, в XVII столетии начинает исподволь проникать дух западноевропейской художественной культуры.

В русскую архитектуру XVII века властно вторгается барокко, стиль итальянского происхождения, преображая облик городов и храмов. В живописи происходит коренной перелом эстетических воззрений, и в неё вливается заметная струя западноевропейских, так называемых «фряжских» элементов, принося новые формы и сюжеты.

В области «высокого искусства», в иконописи, образцы западноевропейской культуры ещё не находят широкого применения, оставаясь в границах строгого канона. Но во всём, что касалось мирской жизни, Запад начинает играть всё более значимую роль. Западное мировоззрение во многом остаётся чуждым и непонятным русскому человеку XVII века, однако западный быт, «орудия» западной культуры, привлекают новизной, изяществом, удобством и красотой.

Перед могучим западным влиянием не устояла и нарождающаяся нецерковная живопись: аллегорические и исторические сцены, портреты, пейзажи, миниатюры светских рукописей. В этих жанрах появляются копии или переделки западных гравюр и картин, поскольку собственных русских образцов ещё не существует. Потребность в украшении жилищ произведениями живописи ощущается всё острее. Жизнь стремительно развивается, опережая самобытное искусство, и, чтобы удовлетворять новым потребностям, художникам приходится искать вдохновение и учиться у западных соседей.

XV ВЕК. ФРЕСКИ И ИКОНЫ.



Едва ли не единственным свидетелем фресковой живописи XV столетия, донесшим до нас дыхание эпохи, являются росписи Успенского собора во Владимире, предположительно созданные гением Андрея Рублева и его сподвижника, иконописца Даниила.

Инок Андрей Рублев, чья дата рождения до сих пор остается тайной за семью печатями, а кончина датируется не ранее 1424 года, заслуженно почитается величайшим иконописцем XV века. Не только современники преклонялись перед его непревзойденным мастерством, но и далекие потомки с благоговением взирали на его творения. Стоглавый собор, осознавая колоссальное

влияние рублевской школы, предписывал иконописцам неукоснительно следовать созданным им иконописным образцам. В наивной вере, запечатленной в одном из иконописных подлинников, утверждалось, что каждая икона, вышедшая из-под кисти Рублева, обладает чудотворной силой. Утрата рублевской иконы расценивалась как событие столь значимое, что удостоивалась упоминания на страницах летописей, подчеркивая тем самым непреходящую ценность его духовного наследия.

И всё же, несмотря на признание и значимость, сущность рублевского стиля ускользает от чёткого определения из-за немногочисленности работ, чьё авторство бесспорно принадлежит именно ему. Множество икон и фресок приписывается кисти Андрея Рублёва, однако строгие доказательства их подлинности до сих пор не найдены.

Фрески Успенского собора во Владимире, в частности, фрагменты грандиозной композиции "Страшный суд", излюбленной в древнерусской иконописи, представляют собой особый интерес. Особенно выделяются аллегорические сцены, такие как "Земля, отдающая мертвецов своих" и "Море, отдающее мертвецов своих", где стихии предстают в образе женщин, наделенных символическим значением.

Звери, птицы и погребальный саркофаг в дланях «земли», рыбы и ладья, влекомая «морем», завершают и толкуют эту простодушную аллегорию. Живописная манера, все еще несущая отпечаток византийской традиции, отличается от предшествующей эпохи большей точностью рисунка. Византийская статичность поз уступает место робким попыткам запечатлеть движение, как это видно, например, во фреске, изображающей ангела с пророком Даниилом. И хотя в наивном изображении движения этих фигур еще ощущается некоторая условность, уже проступает некая «скульптурность», округлость форм, а складки одежд очерчены с уверенностью и строгостью, достойными скульптурного резца.

В сфере иконописи XV столетие являет собой продолжение тенденций, заложенных в XIV веке. Доминирует новгородская школа со всеми присущими ей недостатками, которые едва ли исчезают, разве что под кистью таких выдающихся мастеров, как Андрей Рублев и Дионисий.



В Троице-Сергиевой лавре бережно хранится икона Святой Троицы, создание которой приписывается кисти преподобного Андрея Рублева, – один из самых выдающихся памятников русской иконописи XV века. Изучая лики святых и сохранившиеся фотоснимки, приходишь к осознанию, что подлинная ценность этой иконы заключается не столько в безупречности ее художественных форм, сколько в той чистой и глубокой вере, что вдохновляла руку инок-художника и незримо запечатлелась в каждом мазке его творения. В этом образе Святой Троицы особенно отчетливо прослеживается духовное родство русской иконописной традиции с искусством ранних итальянских мастеров-монахов, которые, обладая сокровенным даром, умели облекать свои произведения, пусть и наивные по форме, в живое религиозное воодушевление.

Тот же одухотворенный, исполненный живописной экспрессии дух пронизывает творчество иконописца Дионисия, чья жизнь и деятельность пришлись на вторую половину XV и начало XVI веков. Во фресках Ферапонтова монастыря, что в бывшей Новгородской губернии, – наиболее значимом произведении мастера, ныне вновь открытом для взора, – явственно проступает стремление к грации и изяществу линий.



Особый интерес для исследователя представляет новгородская икона 1487 года, где неизвестный иконописец запечатлел молящихся новгородцев. Подобная практика – изображение донаторов на религиозных полотнах – была весьма распространена в западном искусстве. Зажиточные христиане, жертвуя церкви изображения Мадонны, часто просили живописца включить в композицию свой портрет в молитвенной позе, либо изображения членов семьи, возносящих мольбы.

В русской иконописной традиции этот обычай не получил широкого распространения, что делает новгородскую икону редким исключением. Семь взрослых и двое детей представлены в нижней части иконы, под образами Христа, Богоматери и сонма святых. Надпись гласит: «Молятся рабы Божии: Григорий, Марья, Яков, Стефан, Евсей, Тимофей, Олфим и чады Спасу и Пречистой Богородице о грехах своих».

Иконописец, следуя строгим канонам, изобразил молящихся в статичных позах, с воздетыми к небу лицами и молитвенно простертыми руками. Фигуры взрослых отличаются вытянутыми пропорциями, в то время как фигуры детей кажутся непропорционально малыми.

Тщетно было бы искать в этих образах строгого портретного сходства, однако иконописец, вероятно, в какой-то мере вынужден был обращаться к натуре, приближаясь к задачам портретной

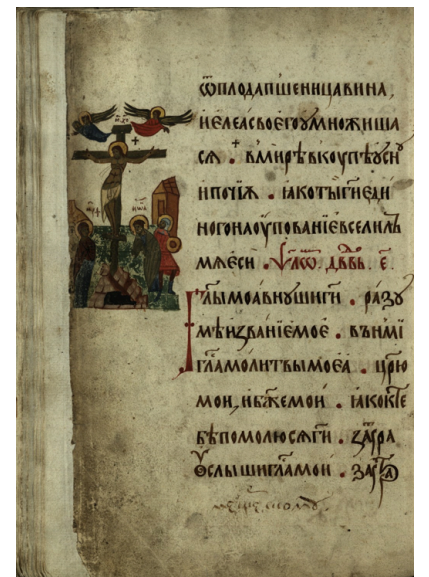
живописи. Именно как ранняя попытка создания семейного портрета эта икона и представляет особый интерес. В этом контексте уместно вспомнить и о попытках миниатюристов XV века запечатлеть облик Козьмы Индикоплова, автора «Христианской топографии». Эти изображения, несмотря на нимб вокруг головы, в своей основе являлись подражанием образам евангелистов, несмотря на то, что Козьма не был причислен к лику святых.

С появлением каменных жилых домов закономерно возникла потребность в живописном оформлении их стен. К сожалению, подлинные образцы той эпохи не сохранились. Однако, основываясь на характере росписей XVI столетия, можно предположить, что основным мотивом "стенного письма" служили назидательные притчи и аллегорические сюжеты. Живопись оставалась, и не могла не оставаться искусством, ценным своей поучительностью, а не красотой форм. Содержание, воплощенная идея, неизменно доминировали.

МИНИАТЮРЫ.

Дошедшие до нас миниатюры, в свою очередь, свидетельствуют о том, как могли выглядеть притчи и аллегории «стенного письма» в древнерусском искусстве.

Уже с XI века в русской письменности появились так называемые «Толковые псалтири», которые стремились разъяснить текст псалмов и применить к реальной жизни заветы священной книги. От XV века сохранилась известная «Углицкая псалтирь», в которой традиционные толкования на текст псалмов дополнены иллюстративными рисунками. Эта рукопись была создана в 1485 году «многогрешною рукою раба Божия Феодора Климентиева сына, Шарапова». Вероятно, именно этот Шарапов является и автором миниатюр.



Заимствуя символические образы из древнехристианской живописи и даже античного искусства, приспособливая их к передаче необходимых понятий, миниатюрист не останавливается перед созданием новых образов, лишь бы точнее и буквальнее выразить в них смысл текста.

В наивном, но искреннем стремлении буквально воплотить текст — «Гроб отверст гортани их» — он изображает человека, поставившего свои ноги на гортани двух других фигур, а внизу рисует открытый гроб. Для иллюстрации строки «Положиша на небеси уста своя, и язык их преиде по земли» художник изображает людей, вытянувших свои гигантские языки почти до земли.

Наряду с этими наивными попытками, где рисунки радикально искажают природные формы ради буквального толкования, миниатюрист нередко обращается к античной символике: он представляет море и ветер в виде антропоморфных фигур и тому подобное. Пророчества, содержащиеся в псалтири, художник поясняет иногда изображениями событий новозаветной истории. Так, рисунок Распятия поясняет у него текст: «И даша в снесь мою жолчь и в жажду мою

напоиша мя оцта». Изображение Крещения Господня, в свою очередь, поясняет или, точнее, дополняет строку: «Ты утвердил еси силою Твоею море» и аналогичные места.

Ф. И. Буслаев обращает внимание на интересное по замыслу сопоставление, иллюстрирующее стих 118 псалма: «Руце Твои сотвориши мя и создасте мя». В верхней части листа изображен мастер, лепящий из глины сосуд, а в нижней — среди деревьев Господь, формирующий Адама.

Начитанный в Священном Писании и глубоко изучивший византийские образцы, миниатюрист XV века все более свободно распоряжается средствами искусства, все шире расширяет его сферу применения. Разумеется, в плане внешнего облика, рисунка и исполнения его работы все еще остаются весьма слабыми и наивными, но в изображении внутреннего содержания он проявляет уже значительную смелость: выбирает новые темы, стремится яснее выразить их суть и даже подчеркнуть назидательность.

В качестве толкования к текстам псалмов он нередко включает целые притчи. Так, в Угличской псалтири миниатюрист с буквальной точностью воплотил в образах широко распространенный рассказ пустытника Варлаама индийскому царевичу Иоасафу «о сладости мира сего» — повествование, помещенное во многих древних «Прологах» и заимствованное из «Истории о Варлааме и Иоасафе». Здесь смерть в облике единорога преследует убегающего человека, который устремляется к «древу жития человеческого», корни которого подтачивают «День» и «Ночь» в виде белой и черной мышей. Пропать с головой змея внизу символизирует «утробу адскую», которой не избежать человеку, «непрестанно в телесных страстях пребывающему». Для большей наглядности посреди «древа жития» изображен в мечтательной позе человек — «подобие прелестей мира прельщающих». Этот рисунок снабжен в отдельных местах пояснительными надписями, однако полный смысл притчи зритель должен постичь самостоятельно.



Помимо притч и аллегорий, миниатюристы XV века, разумеется, продолжали изображать и чисто религиозные сюжеты в формах, весьма близких к традициям XIV века. Новгородская Палея, переписанная в 1477 году дьяком Нестором, украшена рядом миниатюр. Среди них особенно примечательна по сюжету композиция, изображающая Вавилонское столпотворение.

Наконец, в области миниатюрной живописи возникают робкие попытки иллюстрации исторических событий. Примером тому служат миниатюры Несторовой летописи, известной как Радзивилловский или Кёнигсбергский список, созданный в конце XV века. Хотя эти миниатюры, первоначально исполненные русскими мастерами, впоследствии были переработаны другим художником — по-видимому, немцем, — они тем не менее представляют собой ценные и интересные, благодаря своей древности, опыты живописного воплощения исторических сюжетов.

Разворачивающаяся государственная жизнь неумолимо вовлекала Россию в орбиту внешней политики, все настойчивее требуя взаимодействия с Западом. Расцветало книгопечатание, множилась рукописная литература, переступая границы узко-религиозных сочинений. Ивашка Пересветов, дерзновенный мыслитель, обличал пороки власти в политическом памфлете «Сказание о Петре волошском воеводе», а старец Филофей искусно перелагал на русский лад сербский «Хронограф», вплетая в повествование новые смыслы. В русском обществе вызревали зерна критического осмысления действительности, проникая даже вглубь церковного учения и порождая вольнодумцев, таких как Башкин, Косой и Артемий Троицкий.

Новые веяния, новые понятия проникали в русскую жизнь, и не только греческие, афонские образцы, но и немецкие, привлекали взоры живописцев, жаждущих инноваций. Этот поток новизны становился столь ощутимым, что консервативно настроенные круги русского общества возмущенно выступали против иконописных новшеств, видя в них отступление от канонов.

После опустошительного пожара 1547 года, уничтожившего древнюю живопись, в Благовещенском соборе были собраны иконы из разных городов. Благочестивый дьяк Иван Михайлович Висковатый, узрев эти произведения, был глубоко встревожен. Он усмотрел в них отход от традиций и подал митрополиту письменный протест, выражая свое несогласие с новым направлением в иконописи.

Церковный собор, созванный специально для рассмотрения этого дела в 1554 году, неожиданно поддержал сторонников новшеств, и Висковатый потерпел сокрушительное поражение, будучи отлученным от Святого Причастия на целых три года.

Суть протеста Висковатого заключалась в неприятии той свободы творчества, которая все более проникала в русскую иконопись. Его возмущало отсутствие точного копирования икон, разнообразие стилей («тоже писано, а не тем видом»), отказ современных ему иконописцев от длинных пояснительных надписей, использование аллегорического письма «по своему разумению, а не по божественному писанию», и, в особенности, написание икон с западных «переводов», то есть с западноевропейских гравюр.

Висковатый и его единомышленники, которых, вероятно, было немало, стремились заключить живопись в жесткие рамки древних образцов, превратив ее в чисто механическое воспроизведение одного и того же оригинала. Но даже церковный собор не считал возможным пойти навстречу этому консервативному желанию, поскольку его удовлетворение привело бы к окончательному угасанию искусства живописи.

В данном случае церковная власть дважды встала на защиту подлинного искусства. Церковный собор «Стоглав», созванный в 1551 году, стремился оградить иконопись от неумелых рук невежественных провинциальных мастеров, поддержать чистоту иконописного стиля. Однако предложенные «Стоглавом» меры были крайне суровыми и могли задержать развитие иконописи, поскольку требовали писать иконы «по образцу и по подобию и по существу, смотря на образ древних живописцев», а не по «самосмышлению». Но, ограничившись этими общими фразами, «Стоглав» не пошел дальше.

Решения второго церковного собора 1554 года по делу Висковатого лишь подтвердили и разъяснили истинные намерения «Стоглава» – охранить чистоту иконного стиля от неумелых искажений.

Рисунок икон, в результате многочисленных и не всегда умелых повторений, исказился до такой степени, что стал вводить зрителей в соблазн. Оживить русскую иконопись могло только подражание новым образцам, еще не испорченным ремесленным копированием.

Произведения так называемой итало-греческой иконописи, проникавшие в Россию через славянские государства и Афон, послужили новыми образцами для русских иконописцев, открывая им новые горизонты творчества.

ФРЕСКИ И ИКОНЫ.

Фрески Ферапонтова монастыря, созданные Дионисием в 1500–1502 годах, словно завершали собой величественную эпоху новгородской иконописи XV века, знаменуя при этом столь разительный отход от предшествующих традиций, что современники нарекли Дионисия не иконописцем, а "живописцем". В этих росписях, отмеченных печатью особой одухотворенности и мягкости линий, уже проступали новые веяния, предвосхищающие грядущие изменения в иконописном искусстве.



Те же принципы живописности, отмеченные влиянием западных художественных школ, некогда одухотворяли и фрески XVI века в московском Благовещенском соборе, ныне, к сожалению, утраченные. Созданные, предположительно, мастерами итало-греческой школы иконописи, они являли собой пример синтеза византийских традиций и ренессансных новаций.

Близость итальянской религиозной живописи эпохи раннего Возрождения к византийской иконописи давно привлекала внимание историков искусства. Профессор Н.П. Кондаков, посвятивший себя изучению греческой и итальянской иконописи, убедительно доказал существование особой итало-греческой школы. Византийские иконописные образцы, проникая в Италию, претерпевали значительные изменения под кистью итальянских художников. Отсутствие строгих канонов, свойственных иконописи, позволило им привнести в религиозную живопись

элементы драматизма, оживить условные византийские пейзажи, обогатить одежды и убранство. Лики святых, особенно Богоматери, приобретали миловидность и нежность, а движения – свободу и грацию. В Италии рождались новые религиозные сюжеты, неизвестные Византии, такие как венчание Богоматери, иконы Млекопитательницы и Умиления. Иконы, прежде строгие и отстранённые, наполнялись человеческим чувством, становясь ближе к земному миру.

Эти переработанные в новом духе греческие образцы возвращались из Италии на родину, в Грецию, оказывая влияние на местных иконописцев. Так формировалась итало-греческая школа, достигшая расцвета к XVI веку.

Афон, являвшийся духовным центром для всего православного Востока, стал одним из главных центров иконописания. Особую известность приобрёл иконописец Панселин, которого Н.П. Кондаков называл "одним из видных представителей общего направления греческой иконописи XVI столетия, перерабатывавшей своё византийское наследие по образцам итальянского Ренессанса". Афонские иконы итало-греческой школы, неся в себе новое художественное видение, быстро распространялись и в России.

Одновременно с этими внешними изменениями иконописи расширялся и круг религиозных представлений, укреплялась русская богословская мысль, стремясь выразить свои идеи в живописных образах. Менялось и отношение к язычеству. Богословская мысль искала назидательные идеи, утверждающие веру в истинного Бога.

В иконописи появлялась симметрия, чаще изображались обнажённые тела, светлел колорит, формы становились правильнее, красивее, ближе к природе. Сюжеты, ранее встречавшиеся только в миниатюрах, проникали в иконопись.

Возникали сложные композиции, многофигурные иконы, иконы-толкования молитв, «молитвы в лицах». По выражению Ф.И. Буслаева, создавались целые "иконописные поэмы". В 1554 году псковские иконописцы Останя и Якушко написали на одной доске четыре многофигурные иконы, представляющие собой богословский трактат: "Почи Бог в день седьмой", "Единородный Сыне", "Придите людие" и "Во гробе плотски". Эти сложные сюжеты требовали множества фигур, надписей, разделения иконы на части, изображения аксессуаров и различных аллегорий.



Примером подобных композиций может служить икона "Почи Бог в день седьмой", воспроизведённая нами по рисунку XVIII века, который, несомненно, является развитием и повторением икон XVI века. В центре верхней части иконы предстает Господь, покоящийся на ложе, которое бережно поддерживают ангелы. Справа, в сиянии ореола, возникает образ юного Иисуса Христа, к которому обращен Господь, словно призывающий Сына к подвигу искупления человечества. Слева, также окруженный ореолом, изображен распятый Христос с распростертыми крыльями, символ его жертвенной любви. В нижней части иконы, слева, разворачиваются сцены сотворения Евы и благословения прародителей, причем Господь явлен в облике ангела, небесного вестника. Внизу, в овале причудливой формы, заключена череда эпизодов из жизни первых людей: наущаемый диаволом Каин совершает братоубийство, Адам скорбит над телом Авеля, ангел наставляет Адама в ремесле, направляя его к труду земному.

Эта филигранная сложность композиций, разумеется, требовала от иконописцев не только выдающейся тонкости письма, но и виртуозного умения в гармоничном распределении каждой фигуры. Шестнадцатый век ознаменовался проникновением новых веяний в иконопись, которые составили самую суть московской школы, постепенно вытеснявшей новгородскую. Колорит обретает живость и насыщенность, рисунок отличается большей точностью и изяществом, композиции становятся замысловатыми, а новые иконописные образцы уверенно берут верх над новгородскими традициями.

БЫТИЙСКОЕ ПИСЬМО.

Возобновленные после великого пожара 1547 года царские палаты предстали в новом великолепии, украшенные так называемым «стенным бытийским письмом». Эти росписи немедленно вызвали живейшие толки, не избежав, в частности, критического взгляда дьяка Ивана Михайловича Висковатого.



Особое смущение Висковатого вызвала фреска, где «написан образ Спасов, да туто же, близко него, написана жонка, спустя рукава, кабы пляшет, а подписано под нею – блужение». Дьяк, ревнитель старины и благочестия, с подозрением относился ко всем аллегориям, исполненным, по его мнению, излишней замысловатости, хотя именно они составляли суть этого не сохранившегося до наших дней «бытийского письма».

Следует отметить, что аллегории действительно отличались подчас изрядной причудливостью. Например, образ Господа представал в виде ангела, держащего в руках зеркало и меч, а другой ангел возлагал на него венец. Эта загадочная сцена сопровождалась подписью: «Благословиши венец лету благодати Твоея», призванной раскрыть ее смысл.

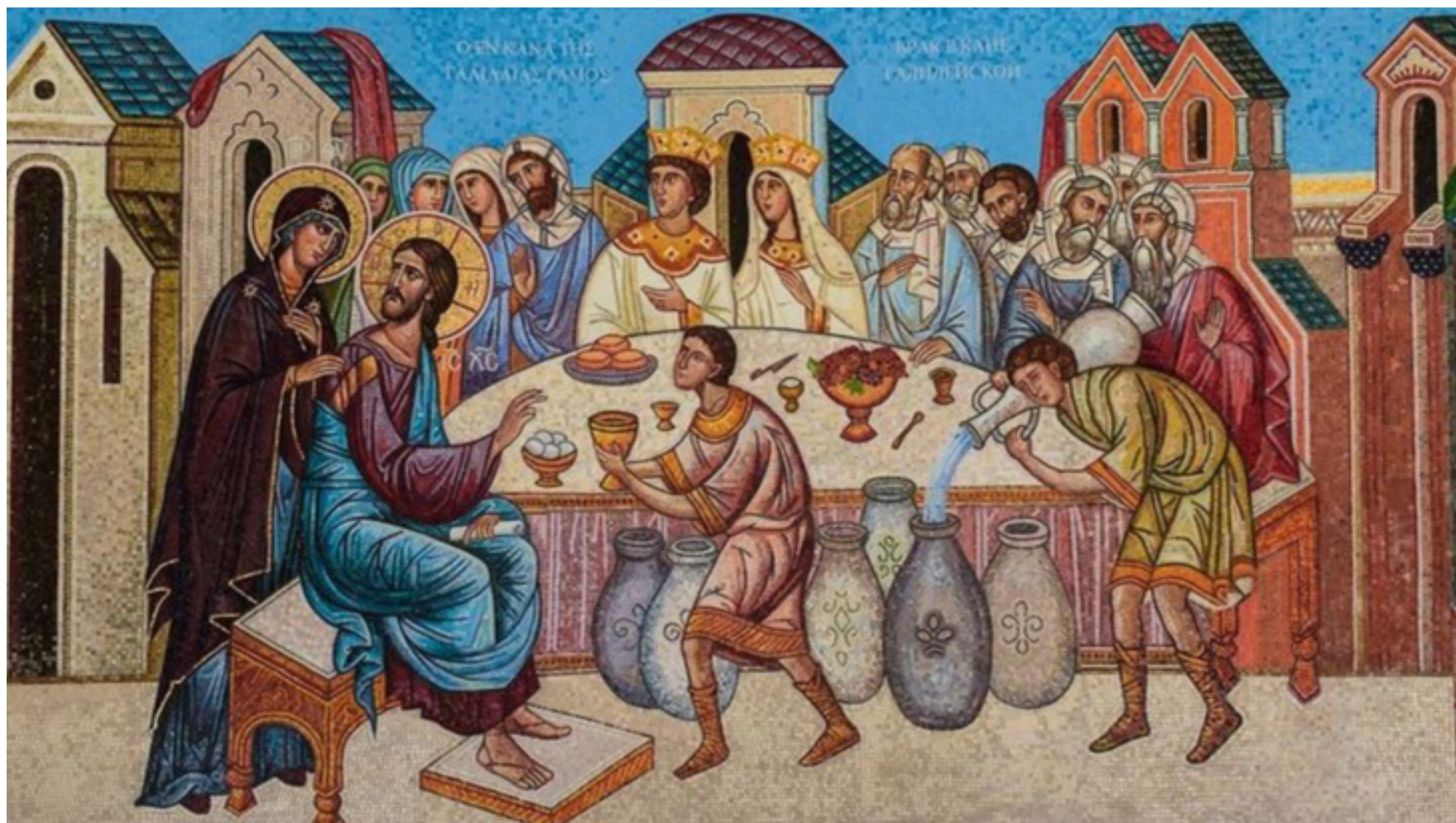
Бытейские живописцы не испытывали затруднений в олицетворении даже самых абстрактных и сложных понятий. Так, «муж наг, ризы с себя поверг долу» символизировал безумие. «Девушка стоящая, в руке держит весы» олицетворяла правду, а «муж из лука стреляет во врата, обратися вспять» – неправду.

В этих аллегорических образах явственно проступали отголоски античной символики. Солнце, к примеру, изображалось в виде колесницы, управляемой ангелом, аналогом античного Аполлона, державшего в руках светило; луна же покоилась в руках девы, подобия Дианы, восседающей в колеснице, влекомой волами.

Более того, стены дворца украшали и исторические аллегории. Роспись сводов Золотой палаты московского царского дворца, представлявшая, по всей видимости, нравоучительные притчи, такие как «Сын премудр веселит отца и мать», «Дух страха Божия», «Сердце царево в руце Божьей», в целом, как отмечает историк И.Е. Забелин, являлась повествованием «о нравственных достоинствах молодого царя», то есть самого Иоанна Грозного. На стенах той же палаты, посредством аллегорических образов освобождения Моисеем израильтян от египетского рабства и подвигов Иисуса Навина, была представлена история завоевания Казанского и Астраханского ханств.

В росписи Грановитой палаты в подобные, на первый взгляд, невинные притчи, правитель Борис Годунов искусно вплетал рассказ о своих отношениях с царем, боярами и народом.

Таким образом, «бытейское письмо» постепенно обретало черты исторической живописи. Живописцы, еще не решаясь открыто изображать события реальной жизни, искусно вкладывали в свои, казалось бы, религиозные образы, новое, светское содержание. Так начинался постепенный переход от иконописи к живописи в прямом смысле этого слова.

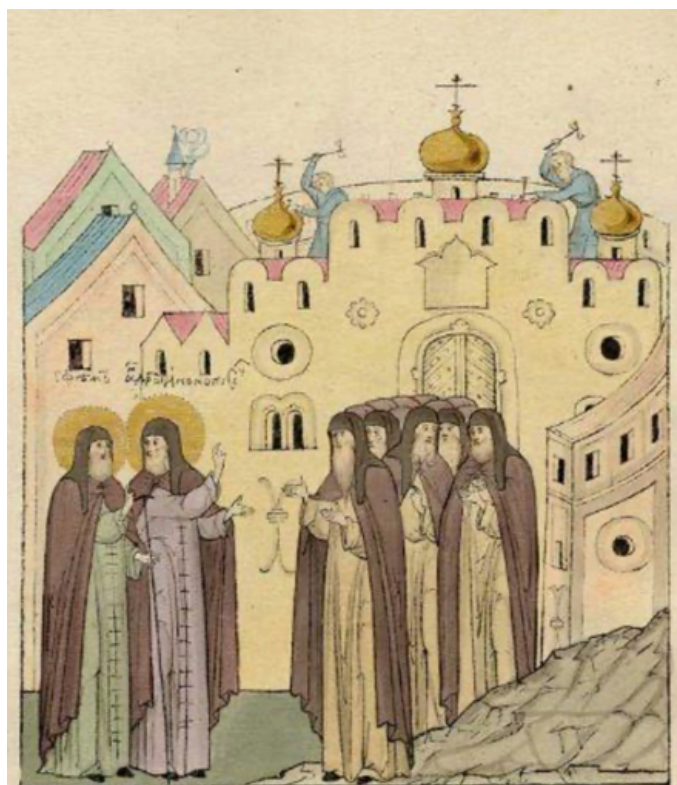


Аналогичный процесс в свое время происходил и в западноевропейской живописи. Художники, не имея возможности напрямую изображать сцены из повседневной жизни, размещали фигуры современников в композиции, напоминающие религиозные сюжеты. Так, воспроизводя в красках современный пир, художник изображал в центре стола Христа, и в результате получался «Пир в Кане Галилейской». Действительность, природа, «живство», как говорили на Руси, проникали в живопись окольными путями.

Это новое явление в истории русской живописи не могли остановить протесты приверженцев старины. «Живство» все смелее проникало в священные области церковно-религиозной живописи. И если в пределах стенной живописи исторические сюжеты еще вынуждены были скрываться под маской религиозных сцен, то в миниатюре они уже изображались вполне открыто.

МИНИАТЮРА.

В миниатюре XVI века отчетливо прослеживаются два основных направления — аллегорическое и историческое. Православие превращается в неотъемлемый признак русской национальности. Появляются собственные, русские святые и их жития в литературе.



В период царствования Ивана Грозного литература этого жанра достигает вершины развития. Именно потребность в иллюстрировании этих житий порождает историческую миниатюру.

«Чтобы перейти в область искусства, чтобы возбудить духовный интерес, русская действительность и природа, — пишет Е. В. Анисимов, опираясь на идеи Ф. И. Буслаева, — должны были озариться в глазах художника неземным, идеальным сиянием, нисшедшим на них в житии от благодати русского подвижника».

В миниатюрах жития преподобного Сергия Радонежского художник еще крайне ограничен в свободе творчества: ему все еще вспоминаются иконные «переводы». Однако перед ним встает принципиально новая задача — изобразить русских святых, предметы русского быта, картины русской природы и повседневной жизни. Все это предстает для него запретным плодом: он не стремится к тщательному изучению реальности, не оттачивает мастерство в воспроизведении ее форм. В результате его рисунок остается неуверенным, сбивается на иконописные образцы; глаз художника все еще смотрит сквозь призму иконописи или соблазняется примерами подходящих по сюжету западноевропейских гравюр, таких как иллюстрации к житиям в изданиях инкунабул.

Необходимость отразить характерную для житий святых постоянную смену небесного и земного, переход жизненного явления в чудо и чуда в обыденную действительность вынуждает миниатюриста изображать на одном листе внешний облик события и его внутренний, духовный смысл, нарушать единство действия и объединять в едином произведении целый ряд эпизодов или действий. На одном рисунке, к примеру, одновременно предстают наружный вид здания и его внутренняя архитектура, а также сцены молитвы и божественного вмешательства. Словом, как справедливо отмечает Ф. И. Буслаев, «миниатюрист терялся во множестве эпизодов и вместо энергически сосредоточенной драмы предлагал зрителю живописную поэму, распадающуюся на отдельные эпизоды». Связь литературы с искусством, господство текста над образом были еще столь сильны, что художник невольно сохранял в своем творчестве деление поэмы на песни (эпизоды), подчиняя композицию повествовательной структуре жития, как это видно в рукописях типа «Жития Сергия Радонежского» из собрания Синодальной библиотеки.

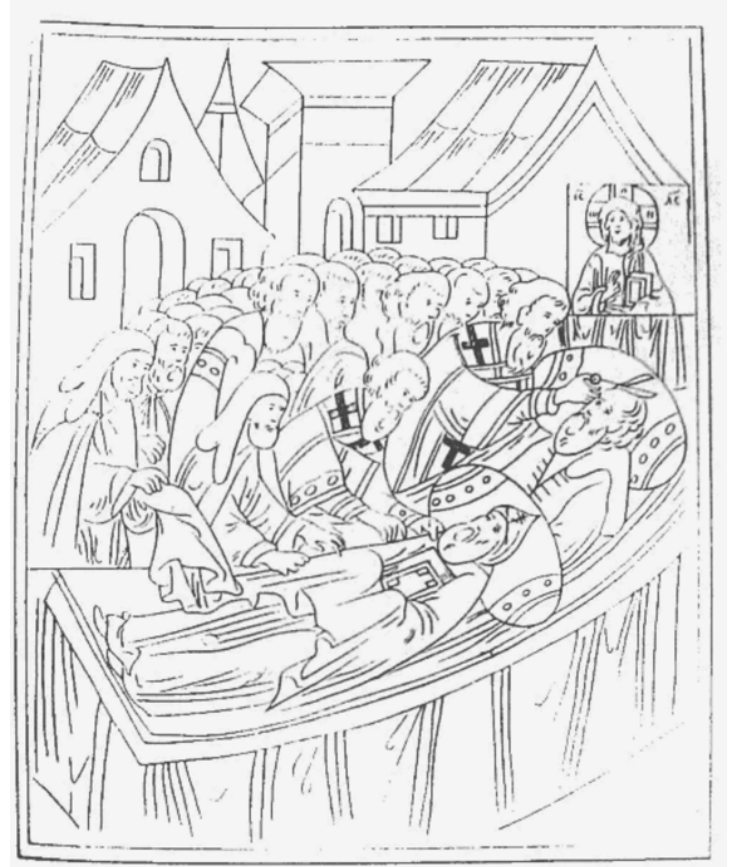
Несколько более свободно ощущал себя миниатюрист XVI века в сфере светской исторической живописи и иллюстрации летописных текстов. Здесь он уже не сталкивался с такой стремительной сменой небесного и земного начал; сами события, подлежащие иллюстрации, нередко лишены были высокого религиозного значения, что позволяло художнику отойти от строгих канонов сакрального искусства.

Однако, будучи в полной мере иконописцем, он не мог полностью освободиться от привычной идеализации, присущей иконописи. Художник подгонял под иконописные образцы одежды, здания и пейзажи, стремясь к гармоничному единству формы и символа. Тем не менее, эти идеализированные элементы уже переплетались с реалистичными изображениями, более или менее точно передающими историческую действительность, — отражение переходного периода в русском искусстве, когда светские мотивы начали обретать самостоятельность.

Впрочем, мастер еще не был способен отказаться от усвоенной привычки объединять в единой композиции различные моменты изображаемого события, что отражало традиции нарративной миниатюры, унаследованные от византийской иконографии и летописного стиля предшествующих веков.

Особенно примечательным памятником исторической миниатюры XVI века является так называемая «Царственная книга» — летопись, охватывающая последние годы царствования великого князя Василия III Ивановича (до 1533 года) и ранний период правления царя Ивана IV Грозного (до 1553 года). Авторами многочисленных миниатюр, украшающих эту рукопись, были, по всей видимости, новгородские мастера или московские художники, находившиеся под сильным новгородским влиянием, что проявляется в характерной изысканности и детализации композиций. В этих иллюстрациях запечатлен целый ряд сцен из царской жизни, которые, хотя и сохраняют определенную однообразность в тематике, уже исполнены заметного художественного мастерства — по сравнению, например, с более архаичными миниатюрами Несторовой летописи XV века, где фигуры часто лишены динамики и глубины.





Миниатюра, иллюстрирующая поездку царя из села Нахабного в село Покровское, в правом верхнем углу воссоздает торжественное празднование по прибытии в Покровское, с яркими деталями одежды и окружения, подчеркивающими церемониальность события. На иллюстрации, посвященной предсмертному пострижению великого князя Василия III, монарх изображен дважды: в верхней части — в момент пострижения, с выражением покорности и скорби, а в нижней — уже в монашеском одеянии, символизирующем отречение от мира.



Мы также приводим две дополнительные миниатюры из «Царственной книги». На первой из них, иллюстрирующей текст: «Того же месяца марта великий князь Иван Васильевич всея Руси и его мати великая княгиня Елена велели переделывати старья деньги на новый чекан», в нижней части изображена сама чеканка монет — с точными деталями мастерской и инструментов, отражающими историческую практику Московского государства. В верхней части художник, стремясь дополнить повествование, запечатлел сцену поднесения свежезаточенных монет царю Ивану IV и его матери великой княгине Елене Глинской, что подчеркивает их роль в экономической реформе 1534 года. Вторая миниатюра запечатлевает один из ключевых моментов

коронации Ивана Грозного в 1547 году: вошедший на амвон архиерей возглашает многолетие новому царю. Особую ценность представляет изображение амвона, которое удивительно точно воспроизводит сохранившийся новгородский амвон XIV века, ошибочно приписываемый некоторыми исследователями к ритуалам древнего «пещного действа» в Софийском соборе. Стоит отметить также типичную для древнерусской живописи технику одновременного изображения внешнего и внутреннего облика здания: после тщательного прорисовки пяти внутренних сводов храма художник над ними возводит наружный силуэт Успенского собора Московского Кремля с его пятью характерными главами, увенчанными крестами, что создает иллюзию целостного пространственного повествования.

Наряду с рукописями исторического содержания, драгоценными миниатюрами, исполненными глубокого духовного смысла, украшались и священные книги. Символизм в религиозном искусстве той эпохи достиг небывалых высот, проникая во все уголки книжной культуры и обогащаясь бесчисленными толкованиями и притчами, отражавшими стремление к постижению божественной истины.



Одним из самых выдающихся образцов религиозной миниатюры XVI века является новгородская рукопись "Христианской топографии" Козьмы Индикоплова, датированная 1542 годом, свидетельствующая о высочайшем мастерстве и тонком понимании духовных идеалов того времени.

На первых страницах раскрывается примечательный портрет самого Козьмы, представленного в облике евангелиста, – образ, исполненный достоинства и духовной силы.

Вслед за портретом разворачивается череда миниатюр, являющих собой заметный прогресс в мастерстве русских художников-миниатюристов. Фигура Давида, вдохновенно играющего на гуслях, невольно вызывает ассоциации с античным Орфеем, будто сошедшим со страниц древнегреческих мифов. В изображениях медведя и льва с поразительной точностью переданы характерные черты этих зверей: неуклюжая мощь медведя и грациозная гибкость льва. Миниатюра, аллегорически представляющая три царства – небесное, земное и преисподнюю, – производит впечатление уменьшенного, но оттого не менее впечатляющего повторения фресковой росписи.

Среди священных образов встречаются и аллегорические фигуры, наделенные глубоким символическим смыслом. Таково, например, изображение солнца в виде юного, коронованного юноши, источающего лучистый свет, – несомненный Феб-Аполлон, унаследованный славянской мифологией.

В религиозных миниатюрах XVI века появляются и новые иконографические композиции, вызвавшие столь жаркие споры и смущение у Висковатых своей непривычностью. Характерным примером может служить изображение Творца мира в виде юного ангела с крыльями в рукописи Шестоднева XVI века. В верхней части миниатюры представлен Адам, а в нижней – Господь, в ангельском облике, создающий Еву. Внимательность художника к деталям поражает: он скрупулезно изобразил в руке Господа адамово ребро, подчеркивая божественную природу творения.



В XVI веке религиозные миниатюры обрели невиданную сложность и многолюдность. Воспроизводимая миниатюра из Лицевой псалтири графа Уварова 1548 года являет собой яркий пример этой тенденции, представляя зрителю целую панораму священных событий: Бог Отец, Рождество Христово, Крещение и сошествие Христа в ад разворачиваются перед взором, сливаясь в единое повествование.



В ту же эпоху на Руси возникло новое искусство – гравирование. Однако, появление гравюры было связано с подражанием западноевропейским образцам. Кроме того, гравюра, появившись в России, изначально играла роль приложения к книге, книжного украшения, а не самостоятельного художественного произведения.

Первая русская гравюра, изображающая евангелиста Луку, появилась в первой русской печатной книге, – «Апостоле» 1564 года.

В XVI веке живопись на Руси переживала период оживления, вызванный не столько внутренним развитием этого искусства, трудно приживавшегося на русской почве, сколько внешним влиянием. Русская иконопись обретала новую жизнь благодаря пробуждению ее извечного источника – греческой, афонской иконописной традиции. Однако даже это, казалось бы, закономерное, с точки зрения сложившихся представлений об источниках художественного вдохновения, возрождение вызывало протесты в обществе. Висковатые стремились превратить живописцев в подобие механических множительных устройств, лишив их даже намека на свободу творчества, без которой невозможно художественное развитие.

Тем не менее, церковные власти авторитетно поддержали нововведения. К ним присоединились придворные круги, допускавшие "бытийское письмо", которое некоторые считали соблазнительным, на стенах дворцовых палат. В наиболее образованных слоях общества, очевидно, зрели перемены во взглядах, зарождались новые эстетические требования. В следующем столетии этот перелом станет неоспоримым фактом.

XVII ВЕК.

Более тесное знакомство с западноевропейским искусством, характерное для XVII века, несомненно, оказало благотворное влияние на живопись. Пусть даже те произведения, что проникали в Россию из-за границы, не отличались особым художественным совершенством, они все же зажгли новые искры в русском искусстве. Наиболее восприимчивые мастера-иконописцы осознали, что живопись не может существовать в отрыве от наблюдения за самой природой.

В иконописной среде возникло критическое отношение к устоявшимся канонам. Если в XVI веке Висковатый призывал к возвращению к византийским образцам, то теперь жаждали нового, "благообразного иконописания", требуя приближения искусства к реальности.

В русской эстетике XVII век ознаменовался радикальным переломом, засвидетельствованным не только памятниками живописи, но и уникальным художественно-критическим сочинением.

Это сочинение, посвященное "премудрой мастроте живописующих", предстало в виде послания "изуграфа" Иосифа выдающемуся художнику XVII века Симону Ушакову. Однако нет сомнений, что это плод коллективного труда, результат дискуссий и бесед, проходивших в доме Ушакова в кругу образованнейших представителей московского общества.

Послание "изуграфа Иосифа" является своего рода манифестом новой, "ушаковской" школы иконописи. В форме возражений, адресованных, по-видимому, воображаемому защитнику устаревших иконописных требований, "старцу Иоанну Плешковичу", послание энергично отстаивает западноевропейские представления о красоте в искусстве, нападая на укоренившееся в русской иконописи "грубописание". Послание рассматривает иконопись как искусство, а не ремесло, пусть даже и "священное". Эти смелые мысли находят блистательное воплощение в иконах самого Ушакова и его учеников, созданных в соответствии с требованиями новой эстетики.



Красота икон Симона Ушакова, покорявшая сердца современников, блистательно оправдывала дерзновенность его эстетических теорий, ниспровергавших догмы Стоглавого собора, запрещавшие поклонение иконам, созданным иноверцами. «Увидев у иноземцев хорошо написанный образ, "многой любви и радости очи наши наполняются"», – гласит «Послание иконописцу», стремясь доказать, что даром создания достойных поклонения икон наделены не только русские мастера, и нет греха в заимствовании лучших западноевропейских образцов. Новая эстетика сокрушала устоявшиеся традиции иконописи во имя красоты и художественной правды, на которую, наконец, стало прозревать русское общество.

«Где таковое указание изобрели несмысленные любопрители, которые одною формою, смугло и темновидно, святых лица писать повелевают? Все ли святые смуглы и тощи были?» –

громогласно вопрошает «Послание», и рядом остроумных доводов, подкрепленных ссылками на священные книги, доказывает необходимость разнообразия и светоносной красоты в изображении священных ликов.

Среди этих доводов «Послание» смело высказывает мысль, звучавшую бы немислимой ересью в более ранние эпохи: «что он (премудрый художник) видит или слышит, то и начертывает в образах или лицах, и согласно слуху или видению уподобляет».

Этот призыв к наблюдению над природой и воспроизведению правды жизни, воплощаемый Симоном Ушаковым и его школой в их произведениях, наносил сокрушительный удар канонам древнерусской иконописи и закладывал основы русской религиозной живописи.

К сожалению, в XVIII веке русская живопись попала в длительное подчинение иностранным мастерам, и исполненный вдохновения ушаковский стиль довольно быстро угас, сменившись бездушным «академическим» иконописанием.

ФРЕСКИ.

Наиболее полно стенная церковная живопись XVII века сохранилась в городах Ярославле, Ростове и Костроме. Эти монументальные росписи, поражающие сложностью и разнообразием сюжетов, покрывающие стены храмов от сводов до пола, являют собой кульминацию развития допетровской церковной живописи. В этот период влияние западноевропейского искусства становится все более ощутимым, проявляясь в колорите, рисунке и композиционных решениях, которые подчас заимствовались с западных гравюр. Влияние проникает даже в выбор сюжетов. Богословские познания и эрудиция художников находят здесь широкое применение.

Заимствуя западные мотивы, русские мастера преобразуют их, обогащают новыми деталями, стремясь придать им национальный колорит: в росписях появляются узнаваемые русские пятиглавые храмы, ограды, стилизованные под тын, а иногда и портреты русских государей. Широкое использование символики и надписей, порой довольно пространных, позволяло живописцам раскрывать сложные богословские концепции, казалось бы, недоступные для визуального воплощения.



На стенах Иоанновского храма в Толчкове (Ярославль) можно увидеть символическое истолкование литургии, а также олицетворение церковного песнопения «О Тебе радуется, Благодатная, всякая тварь». В центре композиции, внутри пятиглавого храма, символизирующего рай, восседает Богородица с Младенцем, окруженная «ангельским собором». Над ней парит Святой Дух, а в небесах предстает Бог-Отец. В нижней части фрески

изображен Иоанн Предтеча с душами праведников, представленных в виде детей, а также сонм пророков, святителей и преподобных.

Сравнение этой росписи с фреской XVI века из московского Благовещенского собора наглядно демонстрирует, насколько обогатилась русская церковная живопись за столетие. Основные черты фрески XVI века сохраняются и в XVII столетии: тот же райский сад, окружающий храм, ангельский собор вокруг Богоматери, фигуры святителей и святых внизу. Однако, несмотря на все живописные достоинства, фреске XVI века недостает той глубины мысли, которая характерна для более поздних работ. Отдельные элементы композиции недостаточно связаны между собой: группа ангелов с Богоматерью кажется обособленной от группы святых, находящихся внизу, и могла бы существовать как самостоятельное изображение.

Во фресках XVII века все элементы слиты воедино, образуя цельную и величественную композицию, разворачивающуюся, подобно церковному песнопению. Под центральным куполом изображенного на фреске храма по вертикальной оси художник помещает не только Богоматерь с Младенцем, но и Бога-Отца, Святого Духа и Иоанна Крестителя. Хотя в фигурах, возможно, меньше изящества и реалистичности, присущих фреске XVI века, общее впечатление от росписи XVII века гораздо более значительное, пышное и полно выражает глубокий богословский смысл сюжета.



Еще более сложной является другая фреска в той же церкви, основанная на тексте из Книги Притчей Соломоновых: «Премудрость созда себе дом и утверди столпов семь». Здесь художник изображает всю христианскую церковь, включая Господа Саваофа, Богоматерь, Христа, лики апостолов, святителей, пророков, праведников, пустынножителей, мучеников, мучениц, исповедников и царей. «Все язы́цы» собраны в шести группах у «дома премудрости», а перед престолом предстоит сам царь Соломон, вдохновитель этой грандиозной композиции.

Даже сравнительно простые сюжеты, как, например, Благовещение, расцветают в пышные композиции, где каждый элемент обретает символическое значение. В вышних сферах, среди облаков, Вседержитель посылает архангела Гавриила к Пресвятой Деве Марии. Богоматерь, облаченная в небесные цвета, восседает на троне, установленном в роскошных палатах, словно небесный чертог. Архангел приближается к Ней из другого здания, менее помпезного, но исполненного благородства, а между этими величественными строениями, в глубине перспективного пространства, праведный Иосиф, погруженный в свои труды, являет собой символ земной преданности и смирения.

Декоративные начала, рано проявившиеся в русском церковном искусстве, достигают здесь своего апогея. Живопись преобразуется в дидактическую поэму, развернутый богословский трактат, изложенный языком красок и линий. Когда у иконописца-богослова иссякают художественные средства для выражения глубоких богословских идей, он обращается к пояснительным надписям, вкладывает в руки святых хартии, усеянные изречениями, что еще более усиливает декоративность и символическую насыщенность произведения. Художник не стремится к буквальной близости к природе, к иллюзорному воспроизведению действительности. Излишняя жизненность в изображении святых могла бы увлечь зрителя внешней красотой, заставить его любоваться изяществом линий и правдоподобием форм, отвлекая мысли молящихся к земным заботам и страстям. Церковный живописец XVII века, чьим идеалом были грозные слова церковного песнопения «да молчит всякая плоть человека и ничто же земное в себе помышляет», стремился посредством своего искусства лишь возвысить дух зрителя над земной суетой, предоставить ему красноречивый и красочный комментарий к божественной литургии, всецело сосредоточить его помыслы в сфере святости и благочестия.

Он словно вступал в поединок с тенью реальности, преображая природу в аллегория, стремясь воззвать к душевным переживаниям молящегося. При этом художник не страшился упреков в излишней декоративности, с готовностью подчиняя окружающий мир своему творческому замыслу, а не наоборот.

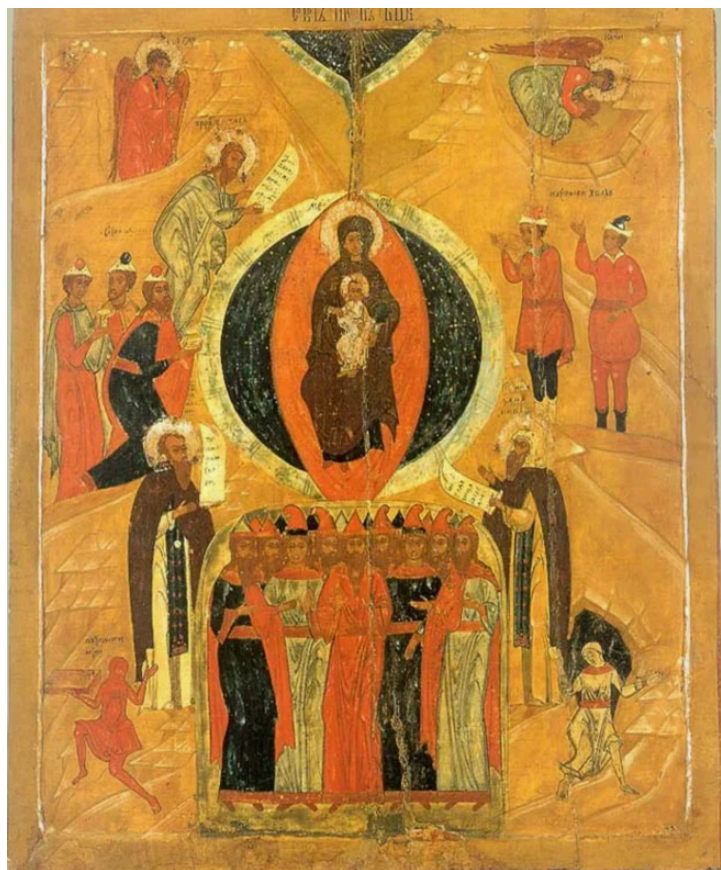
В этом дерзновенном стремлении живописец XVII столетия гораздо ближе современным авангардным течениям, нежели к искусству передвижников, благоговевших перед правдой жизни, на котором было возвращено наше поколение.

Искусство это, безусловно, самобытно и исполнено величия, и вместе с тем является русским по духу и сути. Эпоха, когда в Россию хлынули европейские веяния в живописи, сблизив искусство с повседневностью, на долгие годы заглушила уникальный русский стиль. Особенно это коснулось церковной живописи, которая до сих пор не обрела былого величия, не нашла путей к воссоединению с допетровской традицией, не обрела национальную форму.

Да, эта живопись несовершенна в техническом плане: линии рисунка не всегда безупречны, перспектива порой нарушена. Но она глубока и ценна по своему внутреннему содержанию, по силе и своеобразию художественного высказывания, по полному соответствию тем высоким целям, которые перед ней стояли: создать "зрительное богословие", раскрывающее смысл церковного богослужения.

ИКОНЫ.

В XVII веке иконный стиль претерпел значительные изменения под влиянием западноевропейского искусства. Иконописцы, вдохновляясь немецкими гравюрами, стали включать в свои работы архитектурные элементы, детали одежды и пейзажи, что привело к некоторой утрате чистоты византийской традиции, но обогатило рисунок и расширило тематический диапазон иконописи. Аллегорические фигуры, ранее встречавшиеся преимущественно в миниатюрах, теперь прочно вошли в иконописный канон. Например, в иконе «Собор Пресвятой Богородицы», согласно иконописным подлинникам, земля и пустыня изображались в виде «двух девиц».

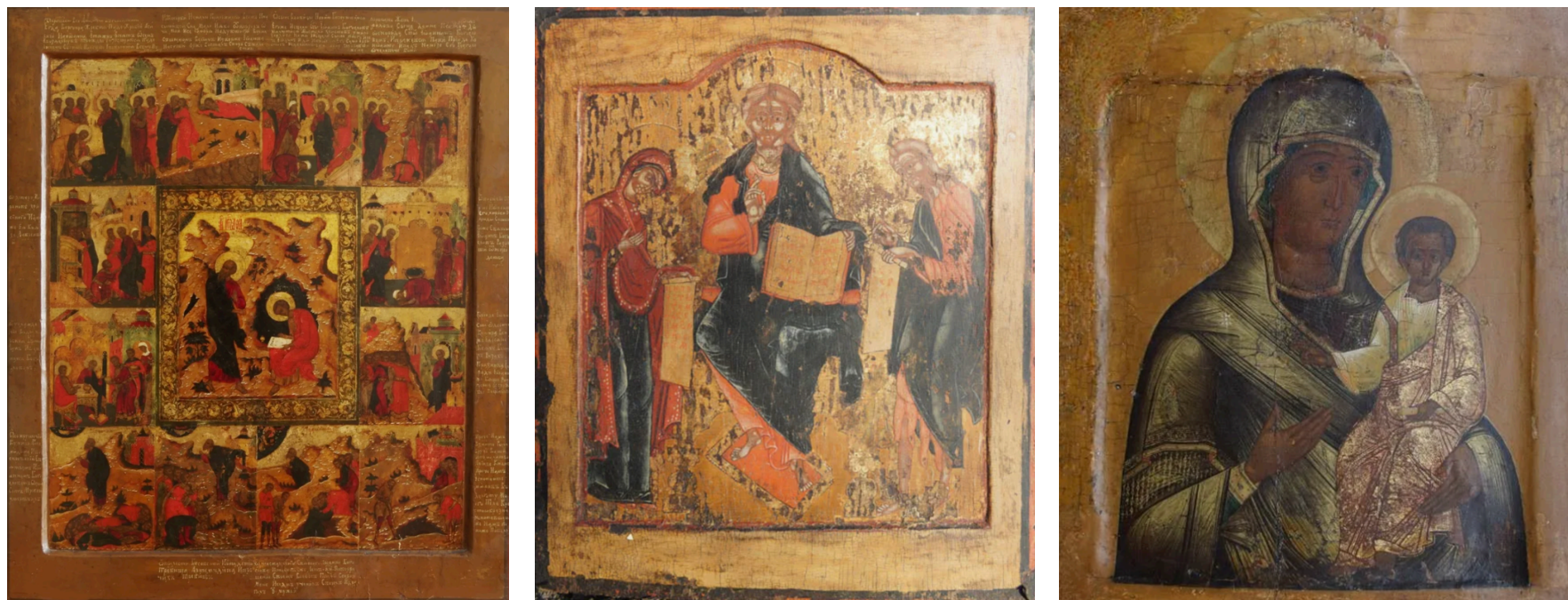


Композиции стали сложнее, приобретая стройность и продуманность. Примером служит икона «Литургия ангелов», где Иисус Христос представлен в образе архиерея, совершающего литургию в окружении ангелов. Над ним изображены Святой Дух и благословляющий Бог-Отец, а внизу – благоговейно молящиеся царь, царица и придворные, сопровождаемые надписью: «Да молчит всякая плоть человека и да стоит со страхом и трепетом». Интересно, что Христос

представлен на этой иконе дважды: как Агнец Божий и как архиерей. XVII век ознаменовал завершение второго периода истории русской иконописи – «московского». Московская школа, развивая технические приемы новгородской, привнесла в лики икон оттенок умиления, сменивший суровость новгородской традиции. Колорит стал светлее и приблизился к живописному, а рисунок – тоньше, увереннее и реалистичнее. В отношении тонкости письма и изящества отделки, московская школа значительно превзошла новгородскую.

Центром иконописного дела стала московская царская школа иконописцев, где работали лучшие мастера-новаторы, уже не столь строго следовавшие древним образцам и писавшие иконы в новом, так называемом «фряжском» стиле. По словам Н.П. Кондакова, «молодые или моложавые лица, светлые, легкие колеры одежд, блестящие парчевые ризы, округлые лица, полные тихой благости движения, покойно-величавые образы старцев, – все это, вместе с цветистостью красок, подкупало в свое время».

Знатоки русской иконописи выделяют несколько иконописных школ этой эпохи, таких как «строгоновские письма», «архангельские», «фряжские» и другие.



Однако, новшества в иконописи вызывали смущение у части благочестивых людей. В 1669 году была издана окружная царская грамота «об иконном писании», направленная на установление контроля над иконописью через царских иконописцев. В 1674 году патриарх Хаким издал грамоту, угрожавшую суровыми наказаниями продавцам бумажных печатных гравированных икон, особенно иностранных, напечатанных «неистово и неправо, наподобие лиц своей страны и в одеждах своестранных немецких».

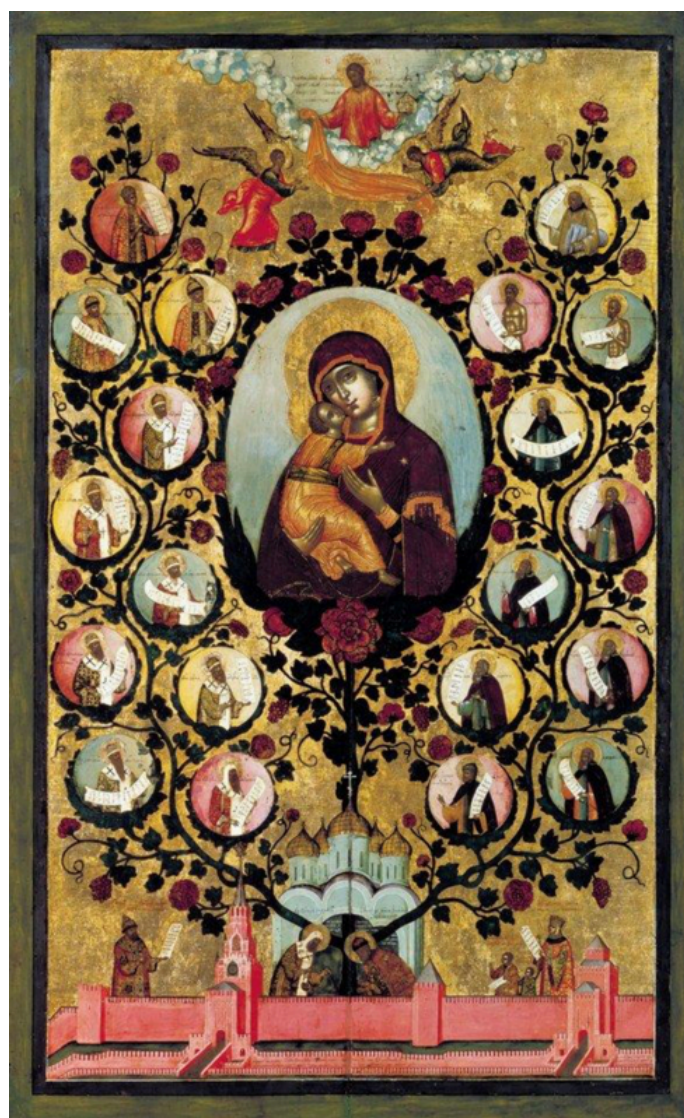
Тем не менее, уступка духу времени была неизбежна. Возврат к новгородскому «темнописанию» стал невозможен, и иконопись вступила на новый путь. Во главе этого движения стоял талантливый иконописец Симон Ушаков.

СИМОН УШАКОВ.

Симон Федорович Ушаков (1626–1686 гг.), глава московской иконописной школы и один из самых выдающихся мастеров XVII века, явился предвестником новой эпохи в русском искусстве. Не создавая станковых картин в современном понимании, он вдохнул жизнь в угасающую иконописную традицию, погрязшую в бездумном копировании. Ушаков привнес в иконопись элементы подлинной красоты и одухотворенности, отстаивая их право на существование в ожесточенных спорах с современниками. Его талант был всеобщее признан, а влияние простиралось далеко за пределы создания икон.

Ушаков не только неустанно трудился сам, но и возглавлял все значительные живописные работы эпохи. Ему, «иконнику Симону Федорову», поручался надзор за работами, требующими не только живописного мастерства, но и навыков рисовальщика. Он создавал иконы, разрабатывал эскизы для монументальных стенописей, знамен, ювелирных изделий, вышивок и даже монет. Ему доверяли гравировку, составление планов и карт.

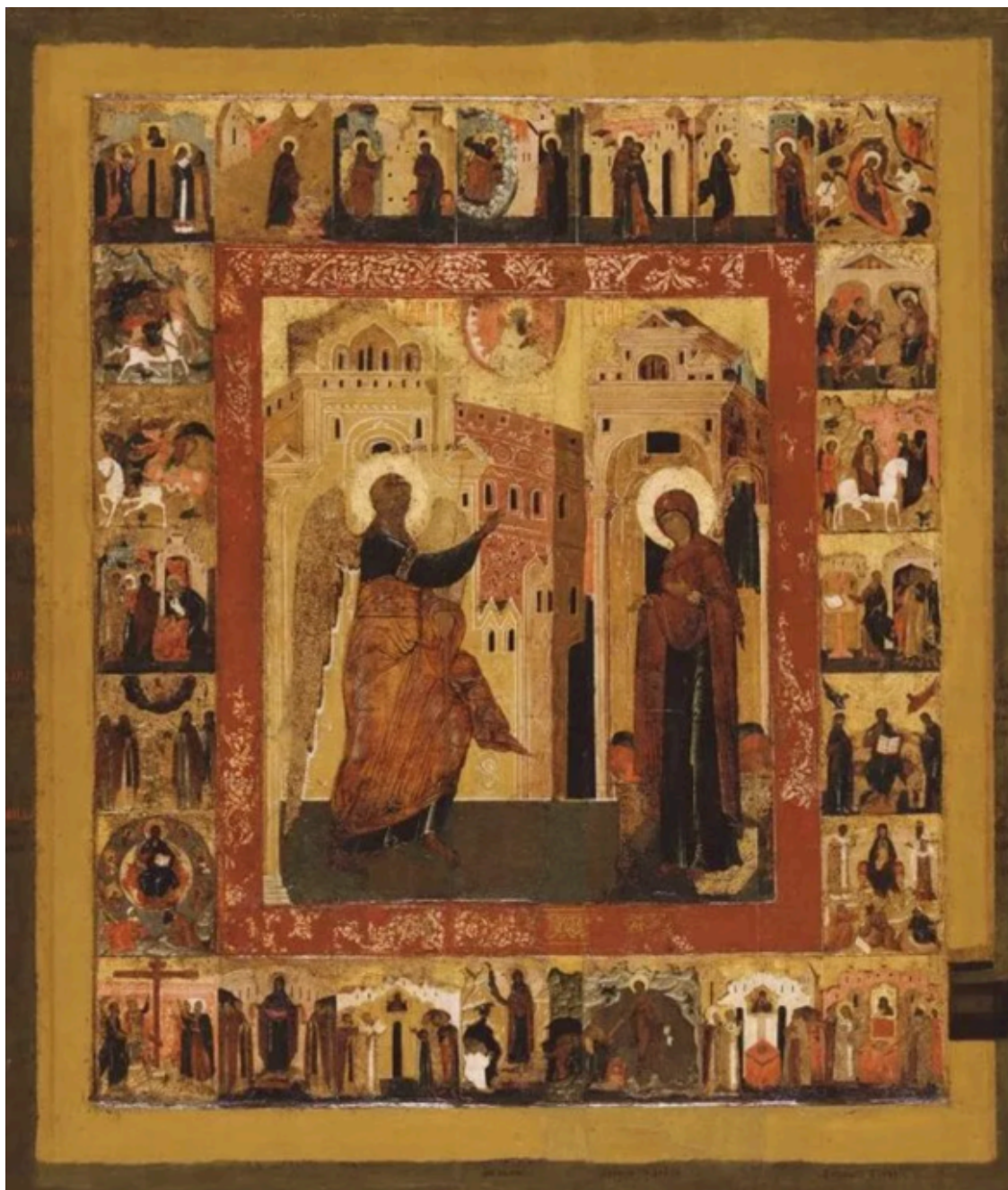
Наиболее выдающиеся иконы Симона Ушакова украшают московскую церковь Грузинской Богородицы, в приходе которой он проживал.



На огромной доске развернулась сложная, многогранная композиция, посвященная иконе Владимирской Богородицы – вершинному творению русской иконописи XVII столетия. Это не просто образ, а своеобразный гимн, воспевающий святость и величие Москвы. У подножия иконы художник скрупулёзно изобразил московские кремлевские стены и величественный Успенский собор. Внутри собора, словно заботливые садовники, Иоанн Калита и митрополит Петр ухаживают за исполинским деревом, раскинувшимся по всей плоскости иконы, подобно генеалогическому древу. Центральная, главная ветвь, расширяясь, образует большой, богато украшенный цветами овал, в котором заключен лик Богородицы. Две боковые ветви держат на себе по десять круглых медальонов («клеим»), содержащих изображения московских святителей, угодников и благоверных государей. Венчает композицию оригинальное изображение Спасителя, облаченного в ризу и держащего в руках корону. За кремлевскими стенами, что проступают внизу, по обе стороны Успенского собора, предстают фигуры царя Алексея Михайловича и царицы Марии Ильинишны в сопровождении царевичей Алексея и Феодора.

Оригинальная самобытность сюжета иконы находит отражение и в мастерстве ее исполнения. Лик Богородицы – один из самых совершенных типов, созданных русскими иконописцами. Используемые краски светлее и живее, чем традиционная для иконописи «охра», придававшая лицам «темновидность и смуглость», против которых так страстно восставал эстетический трактат XVII века – «Послание изуграфа Иосифа». Рисунок, сохраняющий присущую неподвижному стилю иконописи некоторую неправильность, все же не лишен уверенности и своеобразного изящества. В движениях некоторых фигур художник пытается передать динамику, хотя это и не всегда ему удается в полной мере.

Эта икона особенно ценна тем, что в ней почти не заметны следы иностранных заимствований, столь явно прослеживающихся не только в русской иконописи XVII века в целом, но и в других произведениях того же Симона Ушакова. Здесь все пронизано русским духом: и архитектурные сооружения, и костюмы, и типы лиц. Лишь в цветах, окружающих изображение Богоматери, ощущается легкое влияние немецких «выдрукованных листов».



Богатство фантазии представляет собой выдающуюся особенность творчества Симеона Ушакова. Другая его замечательная икона — «Благовещение с акафистом» (также хранящаяся в грузинском храме Москвы) — уже явно несёт следы немецкого влияния и убедительно свидетельствует об этом богатстве воображения. Центральное изображение Благовещения окружено так называемыми «клеймами» — малыми сценами, олицетворяющими ключевые тексты акафиста Богоматери. Мы приводим здесь два таких «клейма». Одно из них, посвящённое тропарю «Взбранной воеводе», являет собой настоящую батальную картину: художник мастерски изобразил осаду варварами Константинополя, с толпой фигур в динамичном движении, и даже море, поглощающее вражеские корабли, набитые воинами, — всё это благодаря чудесному заступничеству Богородицы, явленному в вихре божественной силы.

Менее насыщенное фигурами, но не менее сложное по замыслу, другое «клеймо» — «Благодать дати восхотев» — раскрывает многослойный нарратив. В верхней части представлено Воскресение Христово, в нижней — сошествие Его во ад. Здесь проходит целое торжественное шествие святых к райским вратам, воскрешается праотец Адам, объятый ужасом дьявол прячется в

расселине преисподней, а в раю Авраам и Исаак приветствуют благоразумного разбойника, символизируя надежду на спасение для всех грешников.

Рисунок в этих композициях почти безупречен по пропорциям, лики порой исполнены нежной миловидности, раскраска яркая и пышная, с обильным использованием золота, что подчёркивает небесную славу и божественный свет.

Интересные иконы работы С. Ф. Ушакова хранятся также в московской церкви Святителя Григория Неокесарийского (две иконы: «Благовещение» и «Рождество Христово») и в ризнице Троице-Сергиевой лавры (в том числе знаменитый «Спас Нерукотворный» — «жемчужина русской иконописи», по определению Н. П. Кондакова).

Красота ушаковских икон производила на современников ошеломляющее впечатление, заставляя умолкать даже ревностных почитателей древней «темновидной» иконописи с её строгой каноничностью и аскетизмом. В руках Ушакова «фряжский» стиль — заимствованный из западноевропейского искусства — превратился в мощное средство для возрождения и развития подлинно русского иконописного стиля, обогащённого новыми выразительными средствами.

Заслуга Ушакова именно в том, что в эпоху глубокого упадка древних традиций иконописи, когда ремесло казалось обречённым на забвение, он отыскал пути к его оживлению и возвышению до уровня высокого искусства. В его «Нерукотворном Спасе» (ризница Троице-Сергиевой лавры) уже с трудом можно распознать типичное произведение русской иконописи XVII века. Условность иконного канона сохраняется, но лик Спасителя выписан поистине художественно — без былых ошибок в рисунке, правильными, округлыми линиями, полными гармонии. В нём ощущается нечто по-итальянски изысканное — красивое, радостное, исполненное света и жизненной силы, что предвещает расцвет барочного искусства в русском контексте.

ИКОНОПИСЦЫ XVII ВЕКА.

Кроме Симона Ушакова, в XVII веке широкую известность обрели и другие выдающиеся мастера иконописи. Среди них особый интерес представляет «иноземец арменския веры Шаховы области» Богдан Салтанов, который перешел в православие и принял имя Ивана Ивлева. Он поступил на царскую службу в 1667 году, и его имя неоднократно упоминается в различных официальных актах вплоть до 1702 года. Помимо иконописи, Салтанов выполнял множество других художественных работ: он расписывал царские знамена, создавал иллюстрации к притчам, изображал «беги небесные» — сцены небесных полетов, а также писал портреты. Богдан Салтанов был живописцем весьма искусным и оригинальным, отличающимся от традиций предшественников. Аскетизм суровых византийских ликов был ему чужд; напротив, лица на иконах его школы кажутся полными, почти пухлыми, что придает им необычную жизненность и теплоту. Рисунок Салтанова отличается почти безукоризненной точностью и мастерством, что особенно наглядно видно на воспроизводимой нами детали его знаменитой иконы «Величит душа моя Господа», где гармонично сочетаются изысканная линия и глубокая выразительность образов.



В то же время с Салтановым творил живописец Иван Безмин, ученик иноземца Лопуцкого, который в свое время пользовался немалой известностью. Иногда Безмин и Салтанов совместно писали иконы. В манере письма Безмина, подобно Салтанову, отчетливо прослеживаются элементы западноевропейской живописи. Так, икона «Снятие со креста» в церкви Распятия Московского Кремля, созданная ими в соавторстве, явно вдохновлена итальянскими и голландскими образцами, где реалистичные фигуры и драматическое освещение подчеркивают эмоциональную глубину сцены.



Среди учеников Симона Ушакова особенно даровитым был московский попович Михаил Милютин, а из учеников Безмина выделялся Василий Познанский, придававший ликам своих икон особую миловидность, особенно женским образам, с их мягкими чертами и нежным выражением. Познанскому удавалось мастерски воплощать и сложные композиции, например, сцены Страстей Господних на плащанице Верхоспасского собора, где динамика фигур и пространственная глубина создают ощущение живого повествования.

У всех этих мастеров западноевропейские элементы религиозной живописи заметно преобладают над традициями древнерусской иконописи, с ее строгой символикой и плоскостной перспективой. Некоторые из них, такие как Познанский и Салтанов, продвигаются по этому пути даже дальше Ушакова, усиливая реализм и анатомическую точность. Таким образом, наступает эпоха формирования нового иконного стиля, где синтез восточных и западных влияний определяет эволюцию русской сакральной живописи.



Однако мощный стиль ярославских фресок, с их выразительными групповыми сценами и яркими локальными цветами, а также ушаковский иконный стиль, отличающийся академической строгостью и гармонией, угасли в XVIII веке. На их смену пришла церковная живопись католического, преимущественно итальянского типа, чуждая русскому духу, но более приятная для глаза своей натуралистичностью и светлотеню. В ней не осталось места для вдохновенных идей иконописцев-богословов, для широких декоративных композиций с золотым фоном, где золото символизировало божественный свет, а также для его применения в линиях зданий и даже в листве деревьев, подчеркивающим небесную гармонию. Условная, слащавая красота и бездушные историко-религиозные картины, лишённые духовной глубины, вытеснили произведения мастеров XVII века, в которых ярко отражалось подлинное русское религиозное мировоззрение, с его акцентом на мистическое единение с божественным.

ИКОНОПИСНЫЕ ПОДЛИННИКИ.

В XVII веке уже имелся целый ряд подлинников, стремившихся в словах и изображениях увековечить подлинные образцы иконного письма. Однако свидетельства этих подлинников не согласовывались между собой. «У кого они (подлинники) есть истинные? – вопрошает в своем «Послании» иконописец Иосиф. – А у кого из иконописцев и найдешь их, то все различны и не исправлены и не свидетельствованы».

Эта критическая работа — составление сводного подлинника — была выполнена уже в XVIII веке. В XVII веке не существовало специализированных школ, где систематически преподавалось бы искусство иконописи, и подлинники служили единственными практическими и теоретическими руководствами для мастеров. «Лицевые» подлинники предоставляли контуры готовых иконных композиций, которые оставалось лишь перенести на деревянную основу и раскрасить в

соответствии с указаниями того же подлинника. Описательные подлинники, помимо детальных описаний священных изображений, содержали и чисто технические сведения: о приготовлении пигментов и красок, подготовке иконных досок, грунтовке поверхностей и других аспектах ремесла.

Наибольший интерес, безусловно, представляют подлинники с изображениями — так называемые «лицевые». Среди них наиболее ценными признаются Строгановский подлинник и подлинник Сийского Антониева монастыря, причем последний особенно выделяется своей полнотой и разнообразием. Монах-иконописец Сийского монастыря Никодим с присущим ему усердием и тщательностью собирал снимки и копии с икон различных мастеров и эпох — от древнерусских до поздних XVII века, — и его подлинник стал живым, наглядным свидетельством общего состояния русской иконописи того времени, отражая эволюцию стилей, техник и тематики.

Хотя по самим «переводам» этого подлинника — то есть по выполненным на его основе иконам — трудно судить о степени художественной выразительности оригинальных произведений, они тем не менее достаточно полно характеризуют идеалы иконописцев XVII века: типичные для эпохи канонические композиции, иконографические мотивы и сферы, охватываемые тогдашней живописью. Наряду с рисунками чисто религиозного содержания, в подлиннике встречаются и светские сюжеты — например, изображение «Сампсона славного богатыря», раздирающего львиную пасть, как аллегория силы и библейского подвига; портрет «Щеголя с трубою», символизирующий мирскую суету; а также многочисленные наброски отдельных голов, частей фигур и целых композиций, предназначенные в качестве учебного материала для упражнений в рисовании и освоении пропорций.

ПРИТОЧНОЕ ПИСЬМО

Области «бытового письма» в XVII веке неуклонно расширяются. К московскому двору приглашаются из западных государств художники — преимущественно поляки и немцы. В дворцовых покоях появляются «парсуны» (портреты) и даже «ленчшаеты» (пейзажи). Продолжается и роспись стен — «приточным письмом».

Русские люди XVII века, судя по всему, склонны были именовать «приточным» любое произведение живописи, не относящееся к иконам. Так, «иноземец, преоспективного дела мастер» Петр Энглес в 1686 году создавал «преоспективные розные притчи», которые, вероятно, представляли собой пейзажи и архитектурные перспективы.

Стиль этого рода живописи, насаждавшийся иностранцами, существенно отличался от иконописного: «притчи» исполнялись не иконным, а «живописным письмом». Впрочем, художественные достоинства такого искусства оставались весьма скромными. Известные западноевропейские мастера XVII столетия отказывались ехать в Россию, а произведения различных Декенпинов, Лопуцких, Детерсов и Вухтерсов зачастую уступали по мастерству работам талантливых русских иконников, таких как Симон Ушаков или Иосиф Владимиров.

Однако «приточное письмо» приносило иную пользу: оно внедряло в России понятие «светской» живописи. Иноземные живописцы и их русские ученики изображали не только поучительные священные сюжеты. В царских дворцах XVII века возникают картины в современном понимании этого слова. К ним относятся, например, виды Иерусалима и Иерихона, исполненные Вухтерсом, а также полотна «Пять чувств», «Рождение царя Александра Македонского», «преоспективно — медведь с медведицей, волк и зайцы», «бои полевые», «морской ход воинских людей» и тому подобные. Все это создавалось уже не на стенах, а на холстах, что позволяло легко перемещать картины из одного помещения в другое.

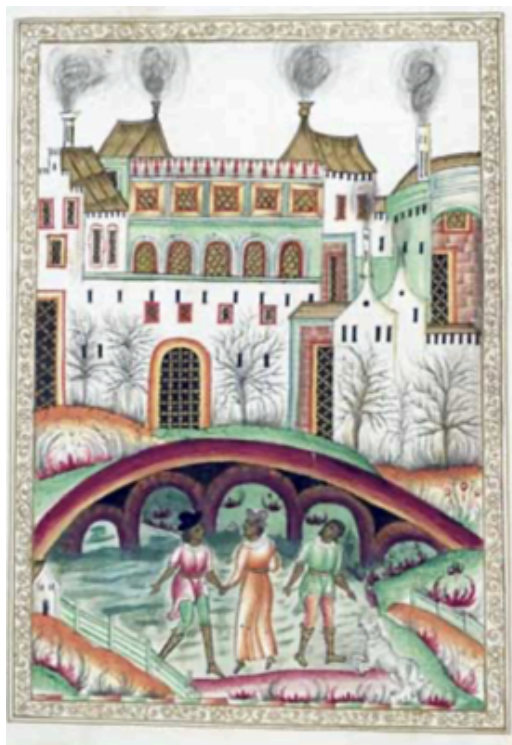
Даже в «стенное живописное письмо» под влиянием иноземных образцов проникают новые темы. Появляются «ленчшаеты», изображения «царя Юлия Римского и царя Пора индийского», сцены времен года, а также целые аллегорические композиции, включая исторические и мифологические сюжеты, заимствованные из европейской традиции.



Распространяется и портретное искусство. Сам Симон Ушаков порой писал портреты. В 1681 году Станислав Лопуцкий создавал портрет царя Алексея Михайловича с натуры («с живства», по выражению того времени). Писались портреты и по образам усопших членов царского семейства, а также иностранных государей, таких как европейские монархи. Из царского дворца парсуны проникали в палаты вельмож и богатых людей. У Артамона Матвеева, к примеру, в покоях висело множество портретов: изображения самого хозяина и его детей, «персоны немецкие поясные», «десять личин немецких» и прочие. Таким образом, сфера живописи заметно расширяется. По мере того как иноземные обычаи все глубже укореняются в русском обществе, возрастает потребность в картинах, не связанных с религиозной тематикой, — в светском искусстве, отражающем повседневную жизнь и исторические реалии.

МИНИАТЮРЫ. ГРАВЮРЫ.

Под натиском усложняющейся церковной литературы и возвышенной композиции, миниатюры обретают все более изощренный и пространственный характер. Слово вторя многоликим образам икон, расцветают многозначные миниатюры, наполненные глубокой символикой. В палитру художников все чаще проникают сюжеты из мирской жизни, дерзко изображая даже сцены любви, немыслимые столетие назад.



Среди миниатюр религиозного содержания особое место занимают работы, украшающие Сийское евангелие, поражающие своим тщательным исполнением и оригинальной трактовкой сюжетов. Жемчужиной этой коллекции является миниатюра "Собор Пресвятой Богородицы", где Земля и Пустыня предстают в аллегорических женских образах, располагаясь соответственно слева и справа от центральной композиции.

Композиция миниатюр обретает завершенность, приближаясь к канонам иконописи. В изображении фигур появляется разнообразие, особенно заметное в миниатюре, посвященной проповеди Иоанна Крестителя. В склоненных женских фигурах прослеживается утонченная, чуть манерная грация, несвойственная священным изображениям предшествующих эпох. Время от времени религиозная миниатюра словно тяготеет к сближению с реальной жизнью. В сцене брака в Кане Галилейской художник размещает в верхней части композиции целую жанровую зарисовку, представляющую современный ему обряд венчания.

Миниатюра «Хождение души по мытарствам» из Синодика XVII века, некогда принадлежавшего Ф.И. Буслаеву, являет собой сложную и многогранную композицию, по своему строению и насыщенности деталями напоминающую монументальные фрески. В верхней части разворачивается сцена странствия души через небесные сферы, в то время как в нижней части, следуя традиции параллельных повествований, представлена сцена мирской жизни – поминовение усопшего.

Порой мастер миниатюры лишь бережно повторяет древние сюжеты, оттачивая технику до совершенства. Таковы миниатюры псалтири боярина Д.И. Годунова, где прослеживаются мотивы Углицкой псалтири, но исполненные с большей художественной изысканностью.

Однако, помимо священных текстов, художникам приходилось иллюстрировать и сочинения, требующие изображения «псоглавцев», птицеподобных существ и даже самой «девицы Горгонеи». Подобные задачи уже не вызывали смятения в душе художника, привыкшего к символизму. Он с легкостью изображал «Весну» в образе «девы, сияющей преукрашенной красотой и добротой», «Осень» – «мужа средовечного», а «Зиму» – «зело старого мужа».

В частности, месяцеслов Сийского евангелия украшен сложными картинами, запечатлевшими сцены реальной жизни. На миниатюре, посвященной сентябрю, изображен город, полный трудящихся людей, а по углам – четыре стихии: огонь, воздух, вода и земля, представленные в виде обнаженных фигур. Этот рисунок ясно свидетельствует о западном влиянии, которое русская живопись испытывала в XVII веке. Особенно ярко это влияние проявилось на миниатюре, соответствующей маю: художник дерзнул запечатлеть любовные сцены, нисколько не смущаясь тем, что его творение находится в священной книге – евангелии.

Следует отметить, что в этих миниатюрах отсутствует русский колорит: костюмы, композиции и обстановка – все заимствовано с западных образцов, возможно, даже скопировано с гравюр немецких мастеров. Важно подчеркнуть смелость художественного замысла – отражать мирскую жизнь, её повседневные, порой непримечательные, а иногда и греховные с церковной точки зрения явления.

Если миниатюрист «Царственной книги» XVI века изображал события придворной жизни в византийском иконном стиле, этому можно было найти оправдание, ведь он запечатлевал картины из жизни божьего избранника – царя и его семьи. Однако миниатюры месящеслова и Сийского евангелия не могли быть оправданы с церковной точки зрения. В них не было ни назидательной притчи, ни духовного наставления.

Вместе с «преоспективами», которыми иноземцы украшали царские дворцы, эти миниатюры преследовали новую для русского живописца цель – доставить приятное зрелище, усладить взоры зрителей красотой линий и красок.

Однако дни книжной миниатюры, как и иконописи, были сочтены. На смену рукописям пришла печатная книга, а рукописную миниатюру заменила гравюра.

В этой области искусства западные образцы доминировали. Граверы зачастую лишь незначительно перерабатывали немецкие оригиналы, адаптируя их к русским реалиям и добавляя надписи под картинами, отображающими чуждую для России жизнь.

Гравированием на меди, как известно, занимался и сам Симон Ушаков, чьим мастерством можно полюбоваться в гравюре «Варлаам и Иоасаф» — иллюстрации к одной из самых любимых притч XVII столетия. Однако число мастеров, владевших искусством гравировки на меди, было невелико. Гораздо большее распространение, благодаря сравнительной технической простоте, получила гравюра на дереве. К исходу XVII века появились и отпечатки на отдельных листах — так называемые «лубочные картинки», отличавшиеся грубой резьбой и столь же грубой раскраской. Но, невзирая на примитивность исполнения, эти «картинки» сыграли свою роль: они привнесли в русский быт живописные образы, став украшением стен и, по сути, новым видом искусства.

С наступлением петербургской эпохи в русской истории начинается неумолимое угасание русской иконописи, так и не успевшей сбросить с себя оковы византийских традиций и обрести собственный, неповторимый облик. Народное зодчество, некогда цветущее, постепенно исчезает, унося с собой и самобытную народную живопись.

Подводя итог развитию русской живописи предшествующих столетий, нельзя не отметить, что она, по сути, оставалась в рамках декоративного искусства. Все ее достоинства, вся ее непреходящая ценность — именно в изысканной декоративности, в совершенной стилизации. В ней почти не встретить отблесков вдохновенного творческого порыва, сокровенной душевной теплоты. Рожденная из застывших образов византийских мозаик и возвращенная в монастырских стенах, русская живопись привыкла облекать духовные порывы в строгие формулы молитв, скрывать сердечное тепло под тяжеловесными парчовыми одеяниями святых угодников. Это поистине живопись незыблемых церковных догматов и строгих канонов. Она являет собой красоту величественную, но одновременно суровую и отстраненную. Ее предназначение — наставлять и поучать, но она не способна подарить зрителю утешение, поддержать его в трудную минуту, вызвать живой отклик в его сердце.

Однако бесстрастная объективность, свойственная допетровской живописи, представляла собой явление, безусловно, преходящее. Её время уходило бы и в России, даже без петровских преобразований. Симон Ушаков уже умел вносить в иконы нечто своё, индивидуальное. Другие его современники продвинулись ещё дальше, создавая тучных ангелов, подобных работам Салтанова, и сладколиких Мадонн, как у Познанского. Строгость неминуемо должна была рассеяться под напором "оживления" и по мере освоения живописной техники. Светская живопись уже

пробивалась ростками, пусть и в неумелых руках приезжих иноземцев и их русских последователей.

Но естественное течение развития было резко прервано. Искусство живописи, почти освободившееся от византийского влияния, оказалось в новом плену – у западноевропейского искусства, томившегося в узилище мифологии и аллегорий.

Целые столетия кропотливого и мучительного труда над созданием самобытного русского стиля были отмечены в сторону как нечто совершенно излишнее и даже вредное, и с новой силой закипела столь же тяжкая работа над зарождением новой русской живописи.



XVIII ВЕК.

Новая западноевропейская культура, постепенно утверждаясь в России, предъявила к робкому русскому живописцу требования, о которых он прежде не смел и помыслить. Допетровская эпоха требовала лишь икон, и только их он умел создавать. Теперь же, когда от иконописца ожидали портретов, аллегорических сцен, батальных полотен, ему оставалось лишь робко подражать чужим образцам. Прежде он копировал византийские оригиналы, а теперь превратился в простого копииста. Разница заключалась лишь в том, что иконопись он знал досконально и даже умел вносить в нее нечто своё, «русское», в то время как светская живопись была ему совершенно чужда. Не менее чужды оказались и приемы нового искусства, подчас кардинально противоречившие благочестивым канонам иконописных подлинников.

Следует отметить, что и учителя нового искусства далеко не всегда отвечали своему высокому призванию. В большинстве своём это были живописцы посредственные, с трудом находившие себе место в Западной Европе и потому устремившиеся в Россию. Движимые отчасти «благородной» целью – насаждать «истинное» искусство среди «варваров», но прежде всего – жаждой заработка, они привносили с собой не всегда качественные образцы.

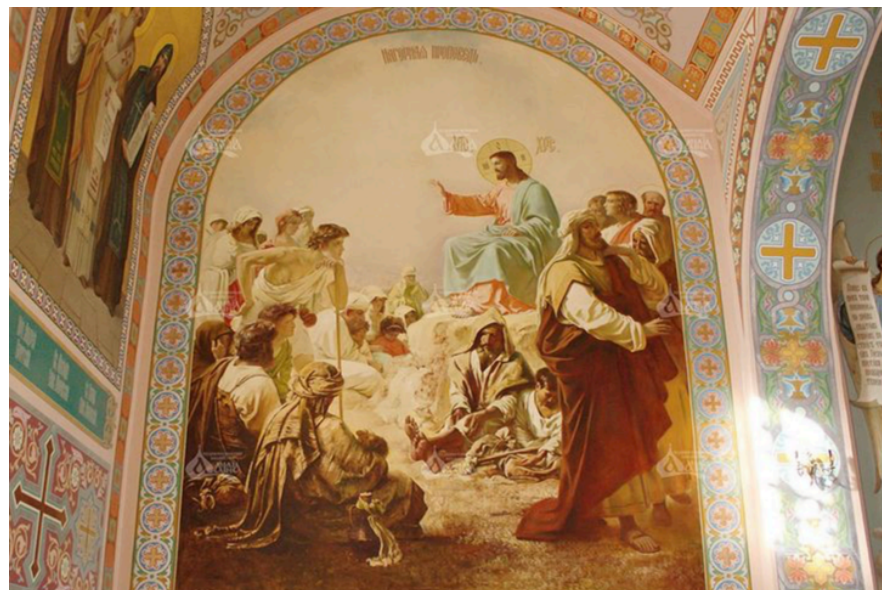
Эпоха ученичества русской живописи, начавшаяся с петровских времён, оказалась продолжительной. Лишь немногие, поистине крупные и самобытные таланты, смогли преодолеть давление западноевропейских образцов и дерзнуть творить по-своему. Почти полтора столетия ушли на борьбу с мертвящими принципами насаждаемого в России академического искусства. И только после падения крепостного права удалось, наконец, освободить русский талант от крепостной зависимости, установленной Академией художеств.

ИКОНОПИСЬ.

Под натиском западноевропейского искусства русская иконопись, словно скованная внезапным морозом, замерла, утратив былое величие и превратившись в простое ремесло. В XVIII столетии, как горестно отмечает профессор Н.П. Кондаков, судьба иконописания погрузилась во тьму забвения, и из искусства, некогда обласканного царским покровительством, оно низверглось до уровня захолустного кустарного промысла.



Развитие иконописного стиля остановилось, и новые иконописцы, равные по таланту Симону Ушакову, уже не появлялись. Одаренные ученики покидали иконописные мастерские, стремясь в Академию художеств, предпочитая изучение живописи традиционному иконописанию. Западные, "фряжские" формы, чье проникновение в русскую иконопись началось еще в XVII веке, теперь хлынули мощным потоком, но не нашлось мастеров, способных гармонично соединить эти новшества с древними канонами, что привело к ещё большему искажению стиля.



Церковная стенопись также переживала упадок. Храмы, возведенные в новом стиле, уже не могли быть украшены росписями, столь органичными и необходимыми для допетровских церквей. Эти храмы расписывали художники, но уже в католической манере, а не иконописцы, как то было прежде.

Религиозные интересы, занимавшие столь важное место в жизни образованных дворянских кругов допетровской Руси, отошли на второй план, а искренняя религиозность сменилась формальным благочестием. Более того, возникли открытые насмешки над религией, примером чему служил петровский "всешутейший и всепьянейший собор" с его пародиями на богослужения.

Иконопись закономерно переместилась из городов в деревни, из московской Оружейной палаты, где трудились царские иконописцы, в глухие владимирские села, такие как Холуй, Палех и Мстера, где "подлый народ" продолжал жить по старинным устоям.

Иконопись интересовала лишь немногих: старообрядцев и провинциальных купцов, являвшихся последними представителями допетровской Руси. Михаил Ломоносов дважды предлагал направить художника в древнерусские города для создания "точных копий величиною и подобием" с древних икон и фресок, однако эта инициатива преследовала цель предоставить академистам материал для написания царских портретов, а копии должны были создаваться исключительно с изображений царей.

Новая эпоха требовала от иконописи тех качеств, которыми она упорно пренебрегала: художественности, близости к природе, передачи "жизни". Возможно, путем постепенного развития, медленного усвоения западноевропейских образцов, через поколения таких мастеров, как Ушаков, Салтанов и Познанский, иконопись смогла бы достичь этой цели. Но преобразователь Петр I, подобно ртути, не терпел промедлений и ненавидел "кунктаторство", что привело к окончательному переходу иконописи в руки простых ремесленников.

Разумеется, в этот период создавались отдельные прекрасно выполненные иконы, иконописное мастерство не исчезло мгновенно, даже появлялись новые иконографические сюжеты, и были предприняты попытки объединить и согласовать разрозненные указания подлинников. Однако художественные интересы окончательно переместились в сферу "светского" искусства. Живопись, бывшая единой в допетровской Руси, разделилась на два направления: собственно живопись и иконопись. Портрет, который в XVII веке воспринимался как своего рода художественная контрабанда, занял ведущее место, а иконопись, бывшая искусством из искусств Московской Руси, утратила свое художественное значение.

Разумеется, религиозная живопись сама по себе не могла полностью утратить значение, но источниками вдохновения в XVIII веке служили отнюдь не иконы, не византийские и даже не итало-греческие образцы, а католическая церковная живопись, не священные образы, а картины на религиозные сюжеты. Эти картины, сколь бы чуждыми они ни были русскому взгляду, не вызывали стремления к возрождению фрескового стиля церковной живописи допетровской Руси.

Новое мирское искусство одержало победу над церковным. Оно не только отказалось подчиняться церковным догматам, но и обратилось к язычеству, изображая богов Олимпа в соблазнительном виде. Благочестивой иконописи оставалось лишь уйти от мира, и с этим уходом завершилась ее активная роль в истории русского искусства, если не навсегда, то до попыток возродить древнерусские иконописные традиции в формах современного искусства и создать новый русский стиль религиозной живописи.

Увидев за границей произведения искусства, Петр I загорелся желанием не только украсить ими свой невский "парадиз", но и получить новые картины на русские сюжеты. Он поручил Зотову и Лефорту найти талантливого "исторического маляра", желательного из числа учеников прославленного французского мастера Лебрюна. Среди голландских художников Петру особенно приглянулся Адам Сило (1670–1760). Бывший моряк, обучавший царя кораблестроению, Сило

"лучше всех умел писать корабли и снасти". При содействии Гзеля, ремесленника, называвшего себя "живописцем живописного и миниатюрного художества", Петр приобрел в Голландии десятки, хоть и не самых лучших, картин. Он также привез в Россию саксонского художника Таннауэра, отправил нескольких русских юношей учиться живописи за границу и пригласил в Петербург марсельца Луи Каравака. За пятьсот рублей в год Каравак обязывался не только обучать русских, но и создавать исторические полотна, портреты, батальные сцены, пейзажи, изображения цветов и животных в различных техниках и масштабах. На этом, по сути, и завершилась деятельность Петра по развитию живописи.



Впрочем, строго судить его за это не стоит. В XVII веке европейская живопись переживала явный упадок. Творческий потенциал и фантазия иссякли: художники копировали мастеров Возрождения, пренебрегая изучением природы и избегая новаторства. Свободное искусство тихо угасало в Италии, Германии, Голландии. Во Франции, конечно, были не только "славные Лебрюны" – появился гениальный Ватто. Однако его меланхоличное, тоскующее по простоте искусство вряд ли пришлось бы по душе человеку, чьей главной целью было заковать допетровскую грубость в рамки придворного этикета и превратить московскую "азиатчину" в европейский церемониал. Среди произведений современной Петру европейской живописи, по сути, не было большого выбора. Поэтому царь выбрал то, что было ему ближе: корабли, написанные старым морским волком с фотографической точностью.

Следует отметить, что в течение всего XVIII века, а также в XIX веке, русское образованное общество проявляло полное равнодушие к живописи, порой даже с легким презрением. Неудивительно, что в этом общем недостатке интереса к искусству можно было усмотреть и влияние тех, кто считался основоположником живописи в России в современном понимании. Тем не менее, в стране начали появляться иностранные картины и художники. В Петербурге в течение XVIII века побывало немало зарубежных мастеров, однако лишь сравнительно небольшое число из них заслуживает упоминания в истории русского искусства.

ХУДОЖНИКИ – ИНОСТРАНЦЫ.



Георг Гзель, "художник", как его именовали при дворе, некогда помогавший Петру I выбирать полотна в Голландии, обосновался в Петербурге вместе с супругой Марией Гзель, разделявшей его страсть к живописи. Он стал одним из первых учителей рисования в новой столице, давая уроки в собственном доме. С 1724 года супруги Гзель взяли в ученики некоего «малого Генриха», впоследствии замеченного Академией Наук и Художеств.



Луи Каравак, выписанный Петром I, оказался мастером широкого профиля, что соответствовало условиям заключенного контракта. Он писал портреты и "баталии", расписывал церкви, дома и даже "увеселительные беседки". Петр II, Анна Иоанновна, Анна Леопольдовна, Бирон, Елизавета Петровна – все они позировали Караваку, чьи портреты, по свидетельствам современников, достоверно передавали внешнее сходство, хотя и отличались некоторой грубостью исполнения. Порой Караваку удавалось создавать и более изящные образы, однако это было скорее исключением. В большинстве своем его работы отличались сухостью, безжизненностью и некоторой угловатостью.



Иоганн-Готфрид Таннауэр (1680–1737), еще один мастер, призванный Петром I, – швабский часовщик, музыкант и, наконец, живописец – стоял значительно ниже Каравака в профессиональном плане. Его кисть и рисунок отличались еще большей грубостью. Очарованный мощью рубенсовского рисунка, Таннауэр, пытаясь подражать великому фламандцу, невольно скатывался к грубой карикатуре.

Тем не менее, именно благодаря этим мастерам русское общество впервые увидело произведения живописи, отличные не только от икон, но и от неуклюжих "царских парсун", создававшихся в XVII веке. Однако ни Каравак, ни Таннауэр не смогли оказать существенного влияния на развитие русского искусства, а завистливый Каравак, по некоторым сведениям, даже пытался препятствовать продвижению талантливых русских живописцев.

Наступила елизаветинская эпоха – время пышности и блеска, когда позолоченные декорации скрывали те же обветшалые стены, что достались в наследство от допетровской эпохи, к которым незримо тянулись и царица, и ее двор.

Придворные французские кафтаны и парики нередко сбрасывались ради охоты или веселой поездки на тройках. Но когда наступал час торжественных приемов, в апартаментах зажигались восковые свечи, и все облачались в наряды по последней французской моде. Возникла и потребность в картинах, призванных украсить стены и создать атмосферу "совсем как в Европе".

Стремясь соответствовать европейским стандартам, в Петербурге была открыта Академия Художеств, в которую в качестве преподавателей живописи были приглашены два француза: Лагрене – для преподавания портретной живописи, и Кувилье – для исторических композиций. Ни тот, ни другой не отличались выдающимся талантом, но, вероятно, не уступали профессорам прочих европейских академий художеств того времени.

Академии, словно безжалостные душители, стремились погасить последние искры свободного творчества, тщетно пытаясь заключить полет вдохновения в жесткие рамки законов и правил. Они вознамерились создать подобие "великого искусства", рецепт которого, по их мнению, был доступен лишь сухим и бездушным академическим профессорам. За пределами этого надуманного рецепта не было спасения, ибо он, якобы, основывался на приемах, извлеченных академиками-законодателями из творений великих мастеров. Однако в этих шедеврах они видели ценность не в могучем размахе творческой фантазии, а лишь во второстепенных деталях: расположении фигур, позах, жестах, складках одежд – в мимолетных и случайных элементах. Академики производили своего рода анатомирование внешней оболочки, наивно полагая, что комбинация этих поверхностных наблюдений способна заменить подлинное вдохновение. Все живое, современное, дышащее духом времени, безжалостно изгонялось из стен академий. Признавалось лишь "возвышенное" искусство: живопись религиозная, мифологическая, аллегорическая и историческая – застывшие формы, лишенные живого чувства.

И если профессора-иностранцы, не задумываясь, калечили молодые таланты у себя на родине, то в варварской России они и вовсе возомнили себя всемогущими богами. Кое-как обучая элементарным техническим приемам, они властно вмешивались в творческий процесс учеников, извращали их художественную фантазию, заставляли их лгать и ремесленничать, преследуя лишь одну цель – создать художника, способного бездумно выполнять заказы на сложные аллегорические темы.

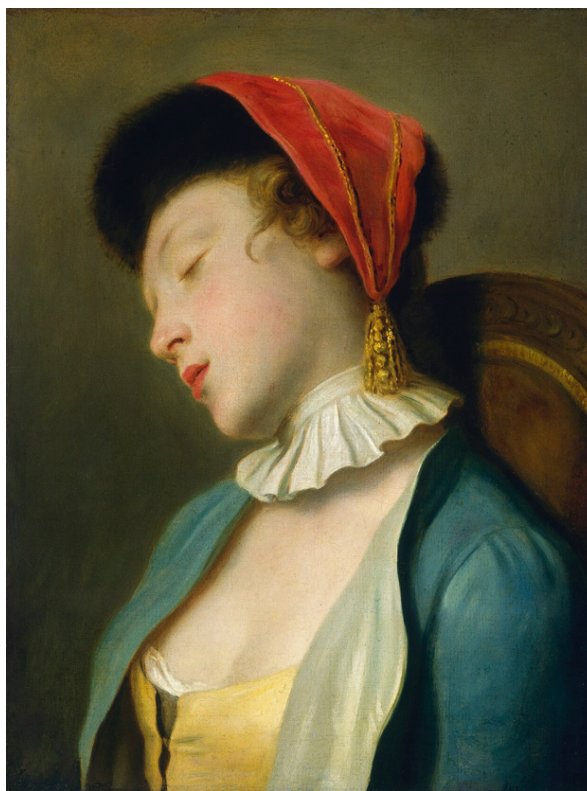
XVIII век был эпохой всепроникающей аллегии, захлестнувшей все отрасли искусства, вплоть до оформления иллюминаций. Так, в 1770 году в Петербурге была зажжена иллюминация, изображавшая "курящийся жертвенник дружбы, пред которым союзничество и чистосердечие обнимаются, попирая ногами змею зависти, кинжал злобы и свещу несогласия". Истинный академист XVIII века, не дрогнув, перенес бы эту аллегорическую бессмыслицу на холст, следуя всем канонам академического творчества. К этому, по крайней мере, стремилась Академия, видя в этом свою высшую задачу.

В подобном направлении Академия Художеств вела своих воспитанников. К счастью, далеко не все русские художники XVIII века подверглись этой духовной стерилизации, поскольку существовала возможность учиться вне академии – у многочисленных приезжих иностранцев, чей приезд, словно свежий ветер, разгонял затхлую атмосферу академизма.





С 1743 года в Петербурге обосновался немецкий портретист **Георг-Христофор Гроот** (1716–1749), вскоре удостоенный звания придворного живописца. Внимательный и трудолюбивый, Гроот, очевидно, обладал даром безошибочно улавливать внешнее сходство, не стремясь к большему. Его манера письма, лишенная особой эффектности и блеска, тем не менее, отличалась неким благородством сдержанных тонов.



На смену немцу Грооту в 1757 году ко двору в Петербург был приглашен итальянец, граф **Пьетро Ротари** (1707–1762). Более смелый и сочный в колорите, нежели Гроот, Ротари был буквально завален заказами, создавая портреты один за другим. Он умело придавал своим моделям изящество, порой с легким оттенком чувственности, искусно льстил оригиналу и превосходно изображал детали одежд и украшений. Он настолько полюбился петербургской знати, что его этюды женских головок образовали особый «кабинет мод и граций» в Петергофском дворце. Однако художественный почерк Ротари быстро превратился в шаблон, заменивший ему вдумчивое изучение натуры. Его красавицы, собранные в Петергофе, производят впечатление вариаций одного и того же лица, одной натурщицы. Приторная, однообразная нежность и неизменно миловидная внешность быстро утомляют и вызывают ощутимую скуку.



Практически одновременно с Ротари в Россию прибыли два других портретиста: саксонец **Давид Людерс** и швед **Виргилиус Эриксен**, однако не снискавшие такой славы, как полюбившийся русской аристократии итальянский граф. Людерс, справедливости ради, был довольно бесцветен, но Эриксен – более строгий и умелый мастер, несомненно, превосходивший Ротари. Одной из лучших работ Эриксена является поистине прекрасный и исполненный величия конный портрет Екатерины II в мундире Преображенского полка, ныне хранящийся в Оружейной палате. При Екатерине II в России началась эпоха подлинного художественного подъема. В архитектуре Козаков и Баженов возродили гений русского зодчества. Во времена ее правления работали и талантливые русские художники. Ко двору прибывали из Европы все более искусные портретисты.





Первым в 1762 году прибыл итальянец **Стефано Торелли** (1712–1784), в дальнейшем преподававший в Петербургской Академии художеств. Торелли был большим мастером создания именно тех аллегорических картин, которые в Академии считались первостепенной целью художественных устремлений. Слегка слащавый и приторный в колорите, он все же был настоящим живописцем, умевшим создавать красивые произведения, проникнутые тем же шиком и блеском, каким была пропитана атмосфера екатерининского двора. Написанный им величественный портрет императрицы Екатерины II в коронационном облачении запечатлел все великолепие и обаяние Северной Семирамиды. Портрет, вероятно, не отличался документальным сходством: художник преувеличил и идеализировал образ великой северной царицы, но в передаче именно этого обаяния и заключалась его задача, решенная с таким мастерством, которое не утратило своей силы и по сей день.





Пока еще жил и трудился Торелли, в России ненадолго возникла звезда **Александра Рослина** (1718–1793), портретиста ничуть не уступавшего в мастерстве. Рослен был не просто художником, но тонким психологом, проницательно всматривающимся в душу модели. Его колорит отличался особой элегантностью и изысканностью, а умение передавать блеск и фактуру аксессуаров возводило их в ранг пленительных красочных симфоний. Порой Рослен чрезмерно увлекался живописностью деталей, разрабатывая их с большим тщанием, нежели само лицо. Однако эта «музыка» красок, неведомая прежде, открыла глаза русским живописцам, привыкшим к суровой желто-коричневой иконописной гамме, на новый, светлый и радостный мир подлинной жизни, «живства».





Недолгим оказалось пребывание Рослина в России – всего два года. Ему на смену явился француз, актер **Жан Луи Вуаль**, проживший в России около десяти лет и удостоившийся звания академика. Но его кисть, увы, уже не обладала рослиновским блеском.



Жан-Батист Лампи-старший (1751–1830), венский придворный портретист, пользовался популярностью у петербургской знати, хотя и уступал Рослину в мастерстве. Проведя в России с 1792 по 1798 год, Лампи-отец был искусным техником с развитым декоративным вкусом, типичным салонным художником. Он умел льстить заказчикам, облагораживая и приукрашивая даже самые непримечательные лица.

Его эффектная, но лишенная глубины кисть пришлась по вкусу русской аристократии XVIII века, которая, осознавая свои корни, стремилась усвоить европейские манеры. Под кистью Лампи-отца вчерашние "дикари" преображались в утонченных версальцев. В такое "зеркало" было приятно смотреться, и даже Державин воспевал "твое, о Лампи, мастерство".

Манера Лампи привлекала и русских портретистов. Именно он, а не более талантливые Рослин или Торелли, оказал заметное влияние на формирование русского портретного искусства. Хотя большинство работ Лампи-отца отличались внешней роскошью и холодностью, иногда его кисть становилась более проникновенной, запечатлевая не только внешность, но и угадывая черты характера.

Впрочем, Лампи-отцу было некогда изучать психологию, да и, будучи иностранцем, он вряд ли мог в полной мере понять сложность русского дворянства конца XVIII века. Русским же ценителям искусства и заказчикам вполне хватало его декоративности, к которой на Руси всегда питали особую любовь.»



Жан-Батист Лампи-сын (1775–1837), прошедший значительную часть жизни в Петербурге и работавший в стиле отца и учителя, уже не пользовался прежней славой. По мастерству он заметно уступал своему знаменитому родителю.

Оба Лампи, увенчанные лаврами петербургской Академии (хотя и не столь значительными, как могло показаться), вернулись в Вену в конце XVIII века. Их прибытие ознаменовало завершение эпохи иностранных портретистов, приезжавших в Россию. Это не исключает, конечно, существования целого ряда менее ярких и талантливых мастеров, посещавших Петербург в царствование Елизаветы и Екатерины.



Среди академических преподавателей живописи стоит упомянуть венецианца **Джузеппе Валериани**. Носивший пышный титул «первого исторического живописца, профессора перспективы и инженера театральной архитектуры при императорском российском дворе», он был действительно выдающимся специалистом в области перспективы и декорации, оказавшим значительное влияние на своих русских учеников.

Таковы были, в общих чертах, новые учителя русских живописцев, пришедшие на смену более ранним образцам, таким как иконы Ушаковых, Салтановых и Безминых. Несмотря на некоторую посредственность их творческих сил, они были художниками в истинном смысле слова, и их уроки принесли неожиданно быстрые плоды. Однако, художественная правда не занимала центрального места в их творчестве. Она допускалась лишь в изображении деталей и аксессуаров, но не самих лиц. От художников-портретистов требовали не жизненной правды, а идеализации и лести. Даже самые незначительные, но богатые заказчики желали предстать на портретах героями.

Художники подчинялись этому требованию, будучи вынуждены следовать ему. Они создавали портреты внушительных размеров, наполненные деталями обстановки, прибегали к аллегориям, изобретали героические позы и величественные жесты. Любовь к художественной правде, если она и теплилась в ком-то, находила выход лишь в изображении аксессуаров – мертвой природы, окружающей идеализированное лицо. В этом, возможно, кроется разгадка необыкновенного блеска и мастерства, с которым выполнены детали у лучших портретистов XVIII века. Они, так сказать, «отводили душу» в тончайших переливах шелка и бархата, создавали живописные цветовые пятна из тяжелых занавесей, висящих на фоне, и соперничали с блеском настоящих бриллиантов, изображая драгоценности.

В XVIII веке жизнь сама по себе была театром, полным позерства, игры и комедии. Этот образ жизни не миновал и художников. Живопись, еще не способная подняться над реальностью,

послушно отражала её в своём художественном зеркале. Кисть льстила, потому что лесть пронизывала все сферы жизни: от разговоров и приветствий до речей, поэзии и театральных постановок.

В России эта двойственность, разделение жизни на парадную и обыденную стороны, проявлялась особенно ярко. В роскошных апартаментах царили парижская мода, пышные костюмы, величественные позы и утонченные манеры – и, конечно, портреты. Однако в мрачную, обыденную жизнь иностранные художники не проникали, да и не были там нужны. Там сбрасывались корсеты европеизма, и наступало царство грубости, грязи, лени и жестокости.

Русскому европейцу порой становилось так тошно от этой показной культурности, его охватывала такая тоска, что он, подобно светлейшему князю Потемкину, неумытый, непричесанный, в рваном и засаленном халате, неделями валялся на диване и грыз ногти. Но иностранные портретисты не видели этой изнанки русской жизни, не замечали даже её недовольного отражения на парадной стороне. Они улавливали лишь блестящую внешность и запечатлевали её на бесчисленных портретах. Психологию эпохи, её истинный характер, смогли создать лишь русские портретисты.

РУССКИЕ ХУДОЖНИКИ.

Среди русских юношей, отправленных Петром I за границу постигать искусство живописи, особенно ярко проявили себя двое.



Иван Никитин (1688–1741), начавший свой путь под руководством Танна́уэра, вместе с братом Романом был направлен в Италию. Петр I столь высоко ценил талант Никитина, что не упускал случая похвастаться его мастерством перед берлинским двором, желая, чтобы пруссаки убедились в существовании «добрых мастеров» и в русском народе.

Никитин действительно стал выдающимся портретистом. Он овладел добротной техникой, временами проявляя элегантность, а по богатству колорита не уступал лучшим западноевропейским мастерам эпохи. Наиболее известной его работой считается «Портрет умирающего Петра I» (хранится в Московском архиве Министерства иностранных дел), хотя авторство Никитина в отношении этого произведения до сих пор вызывает споры среди исследователей. Ему также приписывается создание выразительного портрета неизвестного гетмана и ряда других портретов.



Практически одновременно с Никитиным трудился **Андрей Матвеев** (1701–1739), обучавшийся в Голландии у известного портретиста Карела де Моора, а также в Антверпенской академии. Как воспитанник академии, Матвеев был способен создавать и аллегорические композиции, однако, по справедливому замечанию Каравка, его талант наиболее ярко проявлялся именно в портретах.

Уже на ранних этапах творчества русских художников проявилась их «зело способная и склонная природа» к портретной живописи, к изображению «жи́вства», а не к чуждым русской душе аллегориям античной мифологии. Не только Матвеев, но и большинство русских мастеров XVIII века демонстрировали большее мастерство в портретах, нежели в композициях, выполненных в духе высокого академического искусства. Им претило изображать «Россию, прислонившуюся к непоколебимым провинции столпам», и прочие вычурные аллегии. Выросшие на мрачных красках и несовершенном рисунке иконописи, а затем очарованные блеском колорита и мощью рисунка великих западных мастеров, они инстинктивно тянулись к наблюдению природы, к подражанию ее многоликой красоте.

В сравнении с Никитиным, Матвеев, говоря откровенно, уступал ему в мастерстве. Ему недоставало той твердости рисунка, той филигранной технической тонкости, что отличали работы его современника. Портреты Матвеева, зачастую не блиставшие яркой выразительностью, привлекают внимание своеобразным, гармоничным зеленоватым колоритом – той гаммой, которую много лет спустя с непревзойденным совершенством освоил Боровиковский.

Вершиной творчества Матвеева по праву считают его автопортрет с супругой, ныне хранящийся в стенах Академии Художеств, а также портреты Петра I и Анны Иоанновны, запечатлевшие лики венценосных особ. Аллегорические композиции Матвеева представляют собой, скорее, типичные образцы академического искусства, не выделяющиеся особой оригинальностью.

Судьба не благоволила первым русским живописцам. Матвеев ушел из жизни преждевременно, а Никитин, впав в немилость, был отправлен в ссылку. Их трагические судьбы служат своеобразным символом пренебрежительного отношения русского общества XVIII века к национальному искусству. Первые русские художники воспринимались обществом не более чем как «подручные» у именитых иностранных мастеров, которым доставались все почести и заслуженная слава.



На смену Матвееву и Никитину пришел **Алексей Петрович Антропов** (1716–1795), сын солдата, впитавший знания от Матвеева, Каравака и прославленного Ротари. Антропов, художник самобытный, хоть и отличался некоторой грубоватостью, обладал острым взглядом и зорким вниманием к деталям. Он не стремился к внешнему гляncу, свойственному иностранным мастерам, и до конца дней сохранил верность более глубокому, внутреннему миру своих моделей, превзойдя в этом отношении даже своих учителей. Внешнее сходство уже не было для него самоцелью. Он стремился проникнуть в самую суть, уловить и передать характер изображаемого человека. Его манера письма могла казаться несколько резкой, иконописная палитра – темноватой, однако портреты Антропова дышали жизнью, в особенности портрет семидесятипятилетней статс-дамы графини Марии Андреевны Румянцевой, представленный в собраниях музея императора Александра III и Румянцевского музея. Художник, не лстя оригиналу, сумел воплотить в чертах одутловатого, простоватого лица величие и властность, смягченные лишь легкой, свойственной эпохе учтивой улыбкой. Этот интерес к психологии портретируемого Антропов передал своему гениальному ученику – Дмитрию Григорьевичу Левицкому, с которым судьба свела его в Киеве, где он занимался росписью Андреевского собора в должности синодального иконописца. Впоследствии Антропов был вызван из Киева в Москву и получил лестное предложение от Ивана Ивановича Шувалова – возглавить портретный класс в создаваемой Академии художеств. Однако, к его великому разочарованию, предпочтение было отдано иностранным профессорам. Обиженный художник возненавидел Академию, но к шестидесяти годам дожил до своеобразного триумфа: именно его ученику, Левицкому, было поручено ведение портретного класса в этом учреждении.

Между Антроповым и Левицким возвышается фигура **Федора Матвеевича Рокотова** (1740–1810 гг.). Ученик И.П. Аргунова, портретиста, чья манера отличалась некоторой сухостью, и графа Ротари, чье искусство снискало расположение двора, Рокотов превзошел обоих учителей. Он был не просто живописцем, а поэтом и психологом, проницательно разгадывающим сложную, двойственную натуру своей эпохи. Его серебристые краски, словно пронизанные таинственной дымкой, исполнены гораздо большей грации и поэзии, нежели работы Ротари; о понимании же человеческой природы и говорить не приходится, если сравнивать его с учителями.

В портретах Рокотова проявляется рука подлинного мастера культуры. Кажется, он предчувствовал и разделял ту смутную, загадочную тоску, что зарождалась в душах его современников: то ли по истинной внутренней культуре, то ли по утраченной вольнице боярских времен.



Одним из наиболее выдающихся творений Рокотова, безусловно, является портрет графини Санти (собрание Музея императора Александра III), примечательный загадочным выражением ее глубоко посаженных глаз. Это произведение, несомненно, достойно занять почетное место в ряду лучших портретных работ европейской живописи XVIII века.

Труд Рокотова был неустанным, и кисть его, ведомая часами работы, порой теряла былую свежесть и силу. Но неизменно, на помощь приходило его блистательное мастерство в передаче красоты драпировок и одежд. Он умел создавать из них живописные акценты, оттеняющие выразительность лиц, и в этом искусстве его драпировки не уступали работам признанного мастера, Торелли.

Трезвые наставления Антропова, призывающие к глубокому постижению психологии портретируемого, нашли в Рокотове преданного последователя. Этот принцип окончательно восторжествовал в творчестве

двух величайших русских портретистов екатерининской эпохи – Левицкого и Боровиковского.

Долгое время имена этих художников оставались словно в тени в трудах историков искусства. В эпоху расцвета передвижничества, когда портретная живопись воспринималась как нечто второстепенное, упоминания о Левицком и Боровиковском были краткими и неполными. Но в последние годы, с обновлением и расширением эстетических горизонтов, все яснее становится величие этих двух мастеров. Их творчество могло бы украсить искусство любой европейской страны той эпохи, за исключением, быть может, Англии, с ее гениальными Гейнсборо и Рейнольдсом.

ДМИТРИЙ ГРИГОРЬЕВИЧ ЛЕВИЦКИЙ.

Тщеславная мечта Петра I – явить Европе «доброго мастера» кисти из русских земель – обрела плоть вскоре после его кончины, в творчестве **Дмитрия Левицкого**, художника европейского масштаба. Рожденный в семье малороссийского священника и дворянина Григория Левицкого, не чуждого живописи и занимавшего должность «ревизора иконописи», Дмитрий унаследовал художественный дар, как то нередко случается в семьях, преданных искусству. В годы

обучения в духовной семинарии и Киевской академии, Левицкий упражнялся в рисунке, помогая отцу в создании иллюстраций для богослужебных книг, печатавшихся в киево-печерской типографии.

Талант юного Левицкого был замечен и оценен живописцем Алексеем Антроповым, командированным в Киев для росписи Андреевского собора. Отец и сын Левицкие вошли в число помощников Антропова. По возвращении в Петербург и открытии собственной художественной школы, в противовес Академии художеств, Антропов вызвал Левицкого из Киева, поставив условие избегать академического обучения. Этот шаг уберег дарование Левицкого от нивелирующего влияния академических канонов. Вскоре ученик превзошел учителя, однако, осознав необходимость дальнейшего совершенствования, тайно брал уроки у академических профессоров Луи-Жозефа Ле Лоррена и Пьетро Валериани.



С конца 1760-х годов XVIII века начинается эпоха славы Левицкого. В 1769 году Академия признает его академиком, а в следующем году удостоивает звания профессора и поручает руководство портретным классом. Начиная с 1770 года и на протяжении двух десятилетий Левицкий становится востребованным портретистом петербургской знати. Затем его кисть утрачивает былую уверенность. Звезда Левицкого блекнет в сравнении с эффектным блеском Иоганна Баптиста Лампи Старшего. Художник предпринимает попытки подражать бездушному «мастерству» своего соперника.

Антропов передал ученику серьезное, вдумчивое отношение к натуре, привил интерес к психологическому анализу. Получив достойное образование и обладая природной наблюдательностью, Левицкий находился на равном культурном уровне со своими высокопоставленными моделями, умел постигать их внутренний мир и находил удовольствие в изучении оригинала.

Левицкий мог бы повторить слова Шарля Бодлера: «профессия художника заставляет меня внимательно вглядываться в лица, встречающиеся на моем пути, а вам, конечно, известно, какое наслаждение доставляет нам эта способность, делающая жизнь в наших глазах более яркой и полной смысла, чем она представляется другим». Левицкий именно с этим чувством вглядывался в лица позирующих, стремясь разгадать загадку их характеров. Зачастую ему приходилось изображать далеко не безупречные лица, но он умел уловить очарование кокетства, манерности и умения преподнести себя, свойственное светской жизни русского высшего общества екатерининской эпохи. Понимая эту условную красоту, Левицкий, тем не менее, не поддавался ее влиянию и порой намеренно подчеркивал ироничное отношение здравомыслящего провинциала к вычурности столичного общества. Левицкий уже не был робким учеником, но еще не возвышался над натурой, не был ее рабом.

Эта тонкая, инстинктивная ирония, умение разгадать характер модели и проникнуться к ней творческой любовью художника, придавали портретам Левицкого необыкновенную жизненность, которая и по сей день пленяет зрителя.

Заваленный заказами, Левицкий работал быстро, не утомляя заказчиков долгими сеансами, но это не привело к созданию шаблонов, в которые нередко впадают менее одаренные мастера. Левицкий всегда оригинален, умеет мастерски скомпоновать портрет, найти позу, соответствующую характеру модели, продуманно подбирает туалеты и аксессуары. В эпоху расцвета таланта он находил не только соответствующие позы и костюмы, но и особую красочную гамму для каждого портрета.

В сумрачном Петербурге Левицкий напоминал сына солнечной Италии, художника-венецианца эпохи Возрождения. Он любил пушистые переливы бархата, металлический блеск атласа, искусно украшал туалеты бантами, шарфами, россыпью драгоценных камней, мастерски гармонизировал контрастные цвета. Живописная манера Левицкого, его тонкий мазок, нежный, эмалевый колорит, соответствовали утонченному духу эпохи.

Живя в век галантных кавалеров и изысканной лести, Левицкий воспел в своих портретах очарование современной ему светской женщины. Он не писал портретов старух, а лица пожилых дам озарял тонким воспоминанием о былой красоте, избегая грубой лести.



Уже в портретах воспитанниц Смольного института (Петергофский дворец) Левицкий проникновенно передал кокетливое жеманство и заученную грацию, которыми наделял своих питомиц петербургский «Сен-Сирский институт». Позднее Левицкий создал шедевр европейской портретной живописи – портрет французской певицы Анны Давиа (Третьяковская галерея). Загадочный, лиловато-зеленоватый колорит усиливает обаяние этого лица, таящего в себе пороки, но не утратившего прелести.



Лишь низкий уровень художественного вкуса русской аристократии екатерининской эпохи может объяснить ее увлечение кистью льстивого Лампи, отодвинувшее Левицкого на второй план и заставившее его подражать фальшивому блеску соперника, умаляя самоценные художественные достоинства своих портретов.

ВЛАДИМИР ЛУКИЧ БОРОВИКОВСКИЙ.

На смену уходящей эпохе Левицкого, чье мастерство, казалось, уступало ветреным капризам художественных вкусов, возшла звезда **Владимира Лукича Боровиковского** (1757–1825) – нового гения портретной живописи. Подобно своему предшественнику, Боровиковский происходил из дворянского рода и в юности также постигал искусство иконописи.

И пусть иконопись Древней Руси была далека от мирской суеты, она обладала своими уникальными методами, подготавливавшими мастеров не к бесплотным академическим аллегориям, а к живому портретному искусству. Привычка к скрупулезному копированию образов,

стремление к абсолютному сходству с оригиналом, даже если тот был несовершенен, вырабатывали у иконописцев технические навыки, столь необходимые в портретной живописи. И не случайно величайшие русские портретисты XVIII века начинали свой творческий путь именно с иконописи. Боровиковский, помещик и любитель живописи, по поручению миргородского дворянства создал две аллегорические картины, которые были преподнесены Екатерине II во время ее путешествия по южным землям. Эти работы привлекли внимание императрицы, и она изъявила желание познакомиться с художником. Не без уговоров будущий портретист оставил военную службу и отправился в Петербург для обучения живописи. Звание живописца не пользовалось особым почетом в екатерининской России, особенно если речь шла о художнике из русских, возможно, разночинце, как Антропов, или даже крепостном, как Соколов, Аргунов и другие.

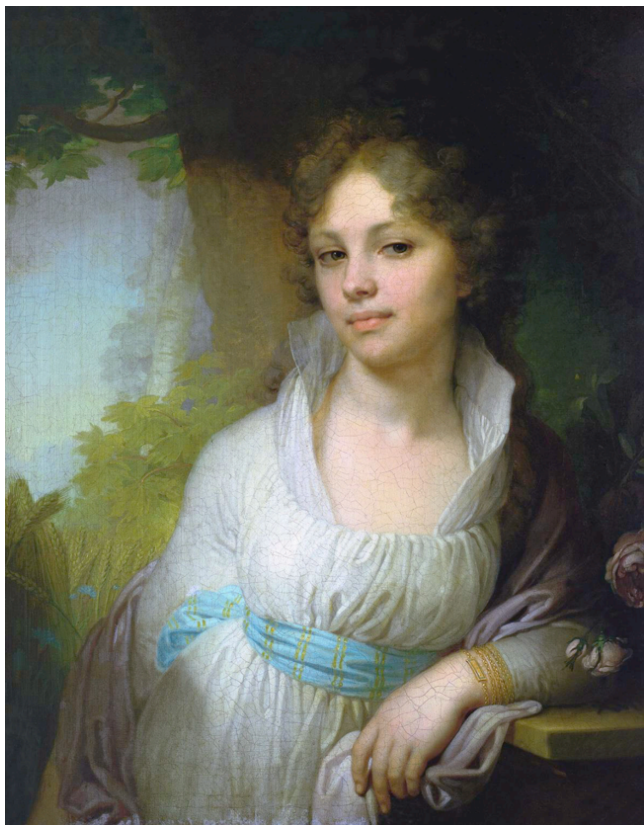
Но Боровиковский решился на этот шаг, приехал в Петербург и, к счастью, избежал влияния академической рутины. Он учился у Лампи-старшего и Левицкого. В ранних портретах Боровиковского еще ощущалось влияние его учителей, особенно Лампи. Однако к концу XVIII – началу XIX века Боровиковский обрел полную самостоятельность.



Он выработал свой неповторимый колорит, сотканный из зеленоватых, приглушенных тонов, и постиг психологию мечтательной помещичьей грусти, охватившей Россию на закате екатерининского царствования. И мастерски воплотил ее в своих портретах.

В его работах нет тонкой иронии Левицкого, нет стремления к глубокому психологическому анализу отдельных личностей. Дымкой томной усталости, пресыщения жизнью, полной чувственных наслаждений и чревоугодия, он окутывает лица помещичьей и чиновной России. В портретах Боровиковского есть нечто общее, почти семейное сходство, и, возможно, они не были столь точными отражениями оригиналов, как меткие характеристики Левицкого. Но зато именно в работах Боровиковского ярче отразилось душевное состояние русского культурного человека на рубеже веков. Не стремясь к передаче индивидуальных черт, Боровиковский с непревзойденным мастерством создал портрет целой эпохи. Не возвышаясь над современниками, не критикуя их, Боровиковский, как истинный сын своего времени, жил с ними одной жизнью, и в его творчестве больше теплоты и любви, чем у его прославленного учителя.

В творчестве Левицкого практически не ощущаются национальные мотивы – он с одинаковой проницательностью мог постигать психологию как соотечественника, так и иностранца. Искусство Боровиковского, напротив, проникнуто национальным духом: только русский человек мог с такой остротой почувствовать настроение эпохи и окружающего общества, найти ту красочную гамму, которая бы наиболее точно отражала это настроение и соответствовала общему типу изображаемых лиц.



Подобно Левицкому, Боровиковскому часто приходилось писать женские портреты. Не достигая той проникновенности, которой полон портрет авантюристки Давиа, созданный Левицким, женские портреты Боровиковского запечатлели общий тип русской образованной женщины его эпохи: мечтательницы, грустной, но в то же время тайно страстной, ищущей наслаждений. Его жеманная княгиня Багратион (портрет находится в музее императора Александра III) смотрит томно и невинно, словно наивная провинциалка, хотя, по свидетельствам современников, княгиня была развратна до цинизма. Глаза женщин Боровиковского всегда подернуты какой-то излишней земной влагой, и сквозь напускную томность и мечтательность проглядывает порой почти животная страсть и грубость.

Таким был век Боровиковского. На смену екатерининскому времени тайных любовных утех, скрытых от посторонних глаз, пришла суровая нагота павловских казарм, созревала аракчеевщина, таинственным образом связанная с экзальтированным сентиментализмом Александра I, и, как грозный заключительный аккорд, в воздухе носились предчувствия эпопеи 1812 года.

Боровиковский пережил все эти настроения, но его кисть начала утомляться. Гроза Великой Французской революции и наполеоновские войны обратили его мысли к религии. Волна мистицизма увлекла художника от живой природы и привела его в дебри Татариновской секты. В великом портретисте проснулся иконописец юных лет. Отслужив молебен, благочестиво внимая чтению Евангелия, художник с молитвой принимался за религиозные композиции, создав их немало. Но эти слащавые и изнеженные картины были бесконечно далеки от совершенства его портретов. Высшей красоты, о которой мечтал Боровиковский, он так и не нашел, но обрел чисто земное утешение в вине, окончательно погубившем его и без того ослабевшую кисть.

По стопам Левицкого и Боровиковского, очарованные их сиянием, устремились другие портретисты, чье дарование меркло в сравнении с предшественниками. Среди них выделялся **Степан Семенович Щукин** (1758–1828), ученик Левицкого и его доверенный помощник в академическом классе портрета. Однако Щукину не доставало психологической проницательности Левицкого и умения запечатлеть дух эпохи, которым отличался Боровиковский. Его кисть не проникала вглубь души, не улавливала тончайшие нюансы человеческих чувств.



Гораздо более интересной фигурой представляется **Михаил Шибанов**, крепостной князя Потемкина, – мастер, чье имя окутано пеленой забвения и таинственности. Его портрет графа Дмитриева-Мамонова, фаворита Екатерины II (сохраняемый ныне в собрании музея императора Александра III), свидетельствует о незаурядном таланте. Изображенный Шибановым, изнеженный и просвещенный граф, интеллектуал и ценитель искусств, источает магнетизм, пленявший современников. Кажется, что художник сумел перенести на холст саму харизму графа, его обаяние и утонченность.



В течение столетия, преодолев путь от неуверенных опытов фиксации внешних черт до создания глубоких психологических образов, русские художники-портретисты достигли уровня европейских мастеров. Величественный Левицкий уступил место не менее искусному, но уже полностью самобытному русскому живописцу – Боровиковскому. Их имена сверкают еще ярче на небосклоне русского искусства, учитывая то пренебрежение, с которым относились к живописи современники, и ту враждебную среду, в которой приходилось творить.

Достижения русских портретистов, вознесшие вчерашних иконописцев до уровня лучших западноевропейских мастеров XVIII века, казалось бы, должны были определить направление развития русского художественного образования. Однако Академия оставалась глуха к новаторским тенденциям, отдавая предпочтение напыщенной аллегории. Она не осознавала, что портретная живопись служит подготовительной ступенью к реализму, что талант русских художников XVIII века предвосхищает их призвание к реалистическому изображению действительности. В Академии существовал класс «домашних упражнений» или бытовой живописи, но изучение быта не являлось приоритетной задачей. Ученики получали поощрение, если им удавалось изобразить, подражая голландским мастерам, «сидящего мещанина, готовящегося принять лекарство». Даже живописцы, обращавшиеся к народным сценам, как **Иван Михайлович Танков** (1739–1799), не проявляли наблюдательности, и их «сельские праздники» представляли собой лишь бледные копии теньеровских пирушек и маслениц, одетых в русские костюмы.



Подлинные и систематические поиски русского жанра развернулись значительно позже, уже после Отечественной войны 1812 года, когда на историческую авансцену выступил подлинный народ, когда из толщи крепостной России поднялись героические фигуры старостих, подобные Василисе Кожиной. Но даже тогда это новаторское движение в искусстве шло своим чередом, развиваясь вне академических рамок, подобно тому, как вдали от академических стен некогда расцвели таланты Левицкого и Боровиковского.

АКАДЕМИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО.

Хотя пышный девиз «Свободным художествам» гордо реял на фронте академического здания, его внутренний уклад зиждился на отрицании самой свободы творчества. Русская душа, и без того тяготеющая к формализму, в этой новой для себя области регламентировала всё с особым рвением. Академия привлекала в свои стены питомцев из наименее просвещенных слоев общества, заманивая их «единым куском хлеба», да еще в столь юном возрасте, когда разглядеть художественный дар было почти невозможно. В дальнейшем профессора насильственно подавляли индивидуальные склонности учеников, отправляя в живописные классы юношей, явно одаренных в скульптуре. Это скопище малообразованной молодежи, зачастую происходившей из низших сословий, вызывало презрение не только среди учителей-иностранцев, но и в обществе.

Впрочем, от Академии и не ждали взращивания гениев-творцов, а требовали лишь искусных ремесленников, способных украшать дома посредственной живописью, возводить здания (пусть и неказистые), изваять статуи и орнаменты, гравировать портреты, планы и карты. В качестве разбирались немногие, но потребность в технически подкованных работниках была велика. И Академия, в меру своих возможностей, старалась плодить таких «художников».

Она упорно гнула свою линию, калеча таланты учеников, уродуя их творческую фантазию, но с маниакальным усердием обучая питомцев «основе всякого искусства» – искусству рисунка. Рисовали, правда, с мертвых объектов: античных статуй и натурщиков, застывших в псевдоклассических позах. Но рисовали долго, упорно, пока рука не обретала достаточную ловкость, пока не воспитывалось умение верно схватывать пропорции и отношения изображаемых предметов. Это убивало фантазию и творческий порыв, но давало ученикам необходимые знания в области рисунка. В этом и заключается скромная заслуга Академии перед русским искусством. Однако беда заключалась в том, что Академия не желала и не могла идти дальше. Обладая способностью лишь к элементарному художественному преподаванию, она, тем не менее, монополизировала высшее художественное образование, присвоив себе непререкаемый авторитет в вопросах искусства. Во имя этого авторитета и ложно понятых задач искусства она губила питомцев своей мертвенной неподвижностью, своей неспособностью уразуметь истинные цели высшего художественного образования. За крупную пользу, приносимую питомцам, Академия требовала расплаты ценой всей их жизни и таланта.

До русской Академии не долетали свежие веяния западноевропейского искусства, ее иностранные профессора в большинстве своем не понимали подлинного искусства. Полное тоски творчество Ватто, картины Шардена, изображавшие жизнь низших слоев общества, – все это проходило мимо нашей Академии, упорно повторявшей устаревшие догмы и считавшей свои аллегорические группы раскрашенных статуй подлинным творчеством.

Этой трагедии русской художественной жизни никто не замечал. Высшее общество при случае бравировало мнимой любовью к искусству, но в душе оставалось равнодушным. Правда, академические выставки, где «все академические члены и художники сделанные ими свои работы представляли для смотрения всему народу», посещались довольно усердно. Зрители находили, что иные картины «весьма порядочно расположены», но этим дело и ограничивалось. Общество лишь наблюдало, как художники «аферуют себя, сколько их сила протянется».

Пластические искусства не были нужны и не своевременны. Вокруг кипели неотложные задачи в государственной и общественной жизни, не оставалось времени на интерес к искусству, траты на покупку картин и поддержку начинающих талантов.

Однако и в этой убийственной атмосфере равнодушия жили и творили Левицкий и Боровиковский, заставлявшие говорить о себе и признавать свой дар.

Были даровитые мастера и в недрах самой Академии, например, превосходный рисовальщик **Антон Павлович Лосенко** (1737–1773), малоросс, придворный певчий, ученик Аргунова и с 1759 года питомец Академии. Лосенко дважды отправляли за границу, и во второй раз он очутился в Париже, в самый разгар ложноклассических традиций, в мастерской знаменитого Давида.



Жак Луи Давид (1748–1825) стремился создать новое героическое искусство, «достойное остановить на себе взор свободного народа», воскресить республиканский Рим в обновленной революцией Франции. Давид создал так называемый классический стиль живописи, отрицавший изучение живой действительности и подменявший ее математической красотой линий, неподвижностью фигур, похожих на раскрашенные статуи, стремлением повсеместно изображать «усовершенствованных» людей в мнимо-благородных актерских позах. Давид предписывал своим ученикам искать сюжеты для картин в героических подвигах древних римлян и греков, хотел воспитывать в обществе высокие добродетели, прославляя их лишь в подвигах героев древности.

Вернувшись из Парижа, Лосенко возглавил преподавание живописи в Академии. Рисунком он владел в совершенстве, знал анатомию, обладал неплохим колоритом и умением ставить в позы натурщиков, а большего от профессора и не требовалось. Вокруг учителя сгруппировались ученики и последователи, насаждавшие новую художественную ложь – давидовскую.



Дважды изломанный – в нашей Академии и в мастерской Давида, Лосенко погубил свой недюжинный талант. Это сожаление усиливается, когда в Третьяковской галерее видишь подписанную его именем, с указанием года «1756», великолепную жанровую сцену «В мастерской живописца». Художественная критика еще не выяснила, действительно ли принадлежит ему эта загадочная, полная жизни, тонкой наблюдательности и любви к неприкрашенной действительности картинка, почти не похожая на остальные работы Лосенко. Сомнения в подлинности обоснованы, но убеждающих доказательств подделки подписи нет. Если же картина действительно принадлежит юному Лосенко, не вступившему под академические своды, то нет сомнений, что именно Академия погубила этого раннего и блестящего русского жанриста. Жалкий лепет какого-нибудь Танкова, работавшего

двадцать лет спустя, не может сравниться с этой милой, подлинно бытовой картинкой – несомненной родоначальницей русской бытовой живописи, кому бы она в итоге ни принадлежала.

Среди сонма академических художников XVIII столетия лишь **Петр Иванович Соколов** (1753–1791), воспитанник Левицкого, Баттони и Натуара, профессор исторической живописи в Академии, заслуживает особого упоминания. В его творчестве ощущается истинное проникновение классическим духом. Соколов умел создавать группы, исполненные гармонии и безупречные по рисунку. Его полотно «Меркурий и Аргус» (украшающее собрание музея императора Александра III) являет собой свидетельство незаурядного дара художника находить «счастливые положения фигур».

Остальные же «академические члены» представляли собой серую массу посредственных ремесленников от живописи, исправно поставлявших аллегории, изображения подвигов античных героев и лики святых для нововозведенных церквей и соборов. Произведения их отличались отменной скукой и бездушностью, хоть и были безукоризненны с формальной точки зрения, скрупулезно следуя академическим «законам красоты».



ПЕЙЗАЖНАЯ ЖИВОПИСЬ.

При Академии Художеств XVIII века существовал особый «перспективный» класс, во главе которого стоял талантливый итальянский декоратор Валериани. Картины этого рода уже вошли в обиход. Вслед за портретами людей потребовались и портреты сооружений – хотя бы для того, чтобы можно было лишний раз похвастаться перед другими. Уже в XVII веке при московском дворе работали мастера «перспективного дела», увековечивая на холсте виды городов, улиц, замечательных построек. В XVIII веке потребность в этом «архитектурном» пейзаже почувствовалась ещё сильнее.

Лучшим русским мастером того периода стал сын сторожа Академии Наук **Фёдор Яковлевич Алексеев** (1753-1824), питомец академии и впоследствии её профессор. Алексеев внимательно изучал за границей работы перспективистов, делал с ними копии, в особенности с произведениями величайшего венецианского мастера Каналетто. Его прозвали «русским Каналетто», и это прозвище оказалось метким.



В пейзажах Алексеев не стремился передать настроение природы или яркость колорита. Он старался добросовестно, с точностью и скрупулёзностью фотографического аппарата, изобразить виды петербургских набережных, Московского Кремля и других, преимущественно городских местностей. Тем не менее художник уже ощущал особую туманность петербургского воздуха, холодную яркость его неба, мрачность дворцовых и крепостных громад и пытался передать их на холсте, хотя на его палитре не находилось соответствующих тонов. Алексеев был больше чертёжником, чем колористом: ему хотелось запечатлеть каждую мельчайшую черточку, всё, что видел его глаз. Он тщательно изображал корабельные снасти, лица и костюмы, порой непропорционально маленьких фигур, населявших его улицы и набережные, выписывал струйки воды у фонтана в Бахчисарае и т. п. Но постепенно Алексеев проникал всё глубже в «душу» своих пейзажей, начинал любить — любить эти улицы и набережные, особенно петербургские. Фигурки людей и животных, ранее служившие лишь декоративными украшениями, оживали, соединяясь в правдивые, жизненные группы, и тем самым сам пейзаж обретал тонкий отблеск чувства, нотку поэзии.

Полотна Алексеева хранятся и в московских музеях, и в петербургском музее императора Александра III. Время оставило на них неизгладимый след: они покрылись трещинами, порыжели, кое-где почернели. И все же, для внимательного зрителя они представляют нечто большее, чем просто историческую ценность. К сожалению, в последние годы жизни Алексеев чрезмерно увлекся декоративностью и внешней эффектностью рисунка, что внесло в его работы некую отчужденность.

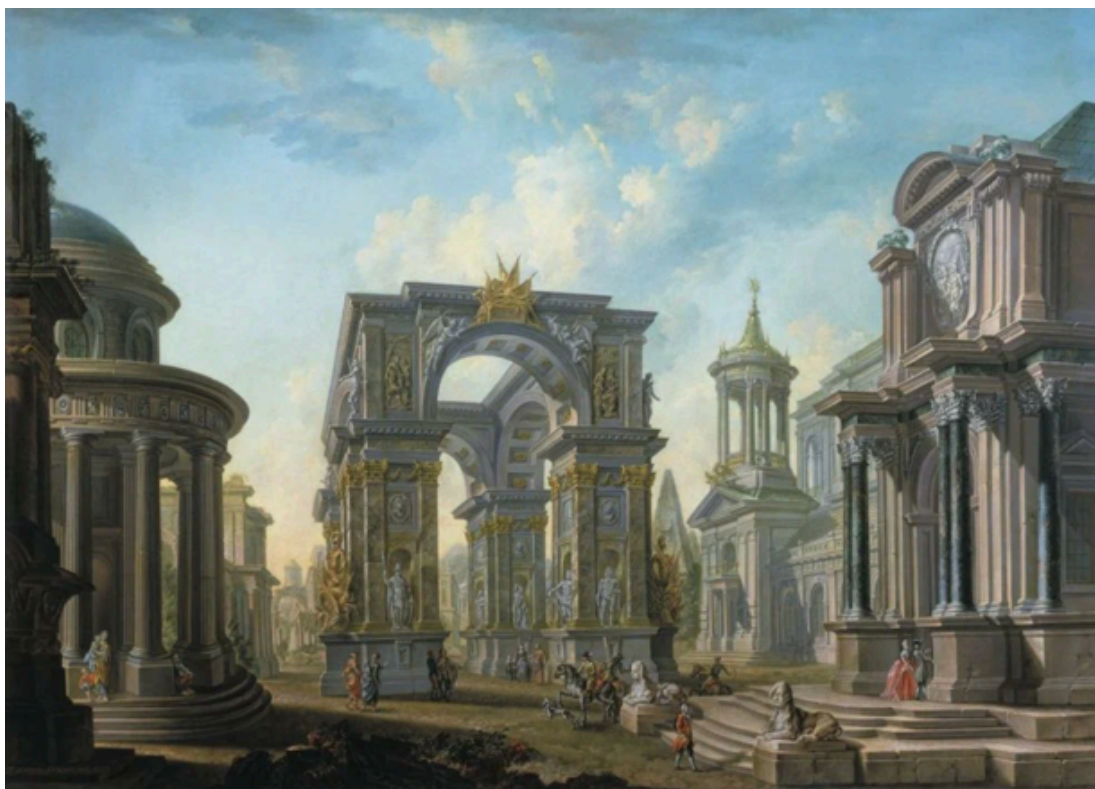


К художественной манере Алексеева отчасти близок **Семен Федорович Щедрин** (1745–1804), ученик итальянца Перезинотти, известный своими видами окрестностей Санкт-Петербурга. Однако, Щедрин принадлежит уже к иному направлению в пейзажной живописи. Он, прежде всего, декоратор, скорее «сочинитель» пейзажа, нежели точный изобразитель конкретных местностей. Даже в своих видах окрестностей Петербурга он прибегает к украшательству, привнося элементы фантазии, нарушая естественную гармонию

пропорций, стремясь выделить на переднем плане эффектные, но в действительности не существующие деревья.

К представителям этого направления фантастического пейзажа относится и **Алексей Иванович Бельский** (1730–1796), помощник декоратора Валериани. Его «Архитектурный вид», представленный в музее императора Александра III, представляет собой совершенную театральную декорацию эпохи. В аналогичном декоративном ключе работали и братья Бельские, и другие художники.

Единственным подлинно русским пейзажистом XVIII века оставался Алексеев, усердно изучавший русскую жизнь и русскую природу в эпоху, когда единственным достойным кисти художника считался благодатный итальянский пейзаж, к жгучему небу которого и стремились русские живописцы.



ГРАВЮРЫ.



В XVIII веке портрет главенствовал и в гравировальном искусстве.

Если в живописи первенство принадлежало Левицкому, то в гравировании ему соответствовал **Евграф Петрович Чемесов** (1737–1765), ученик берлинского гравера Шмида.

Последний, хотя и не отличался особой точностью рисунка, умел набрасывать иглой эскизы с завидным шиком. Однако Чемесов значительно превзошел своего учителя.

Он работал неспешно, тщательно изучая оригинал, стремясь постичь и запечатлеть его психологическую глубину.

Нельзя сказать, что Чемесов был безупречен в рисунке, но он обладал редким даром: его штрих был настолько уверенным, а рука – настолько чуткой к игре светотени, что он создавал иллюзию полноцветного изображения, заставляя зрителя видеть богатство красок в нюансах черного и белого.

Талантливым мастером был и **Гавриил Иванович Скородумов** (1755 – 1792). После завершения обучения в Академии он отправился в Англию, где освоил особую, тончайшую манеру гравировки пунктиром. Однако как художник и, тем более, как наблюдатель-психолог, Скородумов во многом уступал Чеснову. Наиболее прельщающе в его творчестве – изящные гравюры, выполненные по картинам, а особенно по приторным аллегорическим сценам Анжелики Кауфман.

В XVIII веке появились и граверы-пейзажисты – «питомцы» перспективного класса Академии, занимавшиеся в основном изображением видов Петербурга. Ученик иностранного мастера Шонебека, **Алексей Zubov**, награвировал грандиозный панорамный вид города и в целом успешно справился с задачей, если не считать несколько карикатурных фигурок людей. И сам учитель Зубова не отличался выдающимся мастерством и внимательностью к рисунку: на его гравюрах, как отмечает Д. А. Ровинский, встречаются даже «руки с шестью пальцами».





Михаил Иванович Махаев — более зрелый и искусный мастер. Он лучше ориентируется в перспективе, умеет выбирать более эстетически привлекательные точки зрения, а люди, населяющие его гравюры петербургских проспектов, собираются в более естественные и непринуждённые группы.

Спрос на гравюру в XVIII веке был весьма значительным. Академия относилась к гравировальному классу с величайшим вниманием, стремилась привлекать из Европы лучших преподавателей, и эта, можно сказать, служебная, но одновременно творческая отрасль процветала, пожалуй, пышнее самой живописи.



Период ученичества, начавшийся для русской живописи в XVIII в., протекал сравнительно медленно. В новой европейской живописи ещё было много чуждого и непонятного для иконописцев; они были слабы в создании аллегорических «кустов», их рисунок и колорит всё ещё находились под влиянием иконописных приёмов. Академия упрямо следовала своей линии: вымучив у учеников нужные композиции, заставляла их гнуть спины над рисунком и учить искусству копировать новые образцы.

Русские ученики оказывались восприимчивыми и податливыми. Грубовато, порой уродливо, но они усваивали премудрости академического стиля. Что ещё более любопытно, их глаза рано открывались на природу; они тянулись к тому плоду, который запрещала им строгая византийская школа. Едва овладев техническими приёмами своего искусства и не выработав ещё красивого и уверенного рисунка, русские художники уже переставали довольствоваться бездушным

копированием природы. Они стремились проникнуть в её душу, интересовались психологией изображаемых лиц, пытались обобщать типы.

Этому они не могли научиться в Академии. Инстинктивное притяжение к реализму было, очевидно, заложено в души русских мастеров самой природой и скрывалось под покровом рабского подчинения уродливым подлинникам на протяжении нескольких веков. Как только в живописи зазвучала хотя бы относительная свобода, это тяготение выскакивало на первый план, внося в умы юных учеников самые дерзновенные мысли. Иконописцы Левицкий и Боровиковский вдруг оказались наравне с европейскими мастерами. Они уступали последним в технике и в умении владеть кистью, но их живописный язык был трезв, убедителен и красноречив; их взгляд остро проникал за границы внешнего, видимого.

Едва освоив вычерчивание и построение перспективы зданий, Алексеев уже влюблялся в уличную жизнь, наблюдал за ней, изучал её, и, хотя ещё робко, но несомненно любовно изображал свои характерные уличные сценки. Он, казалось, готов был постичь тайну бытового жанра. Загадочная картина Лосенко 1756 года уже являлась откровением в этом направлении.

Если бы не надутый Академический институт, ставший на многие годы гигантской преградой на пути самобытного развития русской живописи, это здоровое, подлинно художественное стремление к реализму могло бы развиваться быстрее и пышнее. Но грохот «камо грядеши?» неизменно раздавался из стен невского «сообщества художеств», смущая одних, запугивая и поработывая других.

Равнодушное, мало понимающее в искусстве общество прислушивалось лишь к Академии, восхищалось лишь её творениями, только на её «плохой» кухне формировало художественные вкусы – свои и будущих поколений. Тяга к реализму, к поиску правды, целые десятилетия пряталась от академиков, скрываясь у простых любителей живописи, у самоучек.

Только когда стало ясно, что академические Прометеи похитили не божественный огонь, а простой секрет составлять фейерверки и жечь бенгальские огни, реализм восторжествовал. Подлинная русская живопись торжественно отреклась от Академии, прокляла эту бесплодную смоковницу, эту помещицу, закованную в цепи крепостного права, и освободила русское искусство от их оков.

В течение XVIII века русское искусство вновь оказалось в положении ученика. Всё, чего уже достигли русские архитекторы и живописцы, приходилось забывать и осваивать заново в новой школе, где большинство преподавателей были иностранцами.

Однако русские обладали неотъемлемым художественным даром. Ученики с поразительной скоростью превосходили своих наставников; сама Европа порой с уважением склонялась перед талантами этих «вчерашних диких».

Гигантский толчок Петровских реформ пробудил в русской нации спящие силы и способности. Всё начало двигаться—и добровольно, и вынужденно. Диковинки новой культуры разжигали народное воображение: простой мужик Софрон соорудил летательный аппарат в виде журавлиных крыльев, царю предлагались смелые проекты реформ, новые налоги и прочее. Именно в этом оживлении следует искать объяснение изумительной скорости, с которой придерживались русские, усваивая приёмы европейского искусства, несмотря на ряд факторов, тормозивших развитие художественной сферы.

Козаков и Баженов в архитектуре, Левицкий и Боровиковский в живописи, Шубин и Козловский в скульптуре не только жадно впитывали живые соки новой культуры, но и становились её истолкователями, выразителями сложных идеалов своего времени, основателями нового русского искусства.

Правда, в XVIII веке русское искусство утратило свой всенародный характер, перестало быть одинаково близким и понятным как дворянину, так и крепостному. Это было неизбежным следствием развития государственной и общественной жизни России. Разрыв начал проявляться уже в последней четверти XVII века, когда образ жизни богатых слоёв всё дальше удалялся от первобытной простоты, объединявшей тогда потребности и эстетические вкусы всех слоёв общества. Искусство, естественно, должно было измениться, приспособившись к вкусам правящего класса, способного предъявлять более серьёзный и широкий спектр требований к его произведениям.

Вкусы высших слоёв формировались почти исключительно под воздействием произведений Западной Европы и требовали от русских мастеров творчества в том же иноземном духе. Связь искусства с родной почвой была прервана на несколько десятилетий, но за это время русский художественный язык достиг совершенства, мастера освоили технику.

Когда в 1860-х годах, после отмены крепостного права, начался процесс сближения верхов и низов русского общества, искусство, демократизировавшееся до определённой степени, вновь обрело связь с отечественной почвой.

