

ботой царских иконописцев этого времени «кончилась русская „иконопись“, но русская „живопись“, о которой иным из них как будто грезилось, не с ними началась».⁹⁰ В иконах Ушакова была безвозвратно утрачена «красота стиля, и совсем не найдена ни живописная красота, ни красота жизни...»,⁹¹ его искусство было «искусством компромисса».⁹²

Третья концепция была компромиссной. Предполагалась возможность электического соединения в большом искусстве начал противоположных: «Глубина идей, разнообразие иконных сюжетов, широта их разработки, присущая византийско-русскому искусству, соединились тогда (во второй половине XVII в., — А. Р.) с простотой и изяществом, пластичностью форм, близостью к природе фигур и пейзажа, жизненностью и яркостью красок, что составляло особенность западных школ живописи XVI—XVII вв.».⁹³

Разыскания советских искусствоведов привели к новейшей формулировке изучаемой проблемы, которая приблизилась к указанной давней компромиссной концепции, утратив только присущую ей когда-то источниковедческую определенность: «Утраты большого стиля, утраты глубины образных характеристик, отсутствие в живописи XVII века выразительности и духовной напряженности, свойственной произведениям XI—XV веков, восполнялись красочностью, яркой декоративностью или избытком узора».⁹⁴

Последняя концепция методологически опирается на давно уже подготовленные и четко обозначенные эстетические принципы изучения материала, при которых качественно-эстетические оценки творчества новых иконописцев XVII в. сводятся большей частью к утверждению того, что иконографы стремились, чтобы икона была «красивой». Они подменяли понятие «божественного» понятием «прекрасного»,⁹⁵ им свойственна была тяга «к жизненности»,⁹⁶ они несли «оправдание красоты плоти, природы и человека», открывали «дорогу „светской“ чувственной трактовке священных образов».⁹⁷ Взгляды противников этого направления, «ревнителей старины», сводились в подобных оценках к представлениям о том, что лики святых «должны были быть совсем особыми, не похожими на лица обыкновенных людей, написаны „не по плотскому умыслу“, и все в иконе должно было быть совсем не так, как бывает в жизни».⁹⁸ Принципы такого подхода к материалу не способствовали выяснению вопросов о том, о какой же «красоте плоти», «жизни» или «жизненности» шла речь, какие социальные признаки вкладывались в понятие «человек»,⁹⁹ почему лики святых должны

⁹⁰ Игорь Грабарь. История русского искусства. Т. VI. Живопись. М., [1913] (далее: И. Грабарь), стр. 425.

⁹¹ Там же, стр. 430.

⁹² Там же.

⁹³ А. И. Успенский. Царские иконописцы и живописцы XVII века, т. I. М., 1913, стр. 316.

⁹⁴ В. Н. Лазарев, О. Н. Подобедова, В. В. Косточкин. От редакции. — В кн.: Древнерусское искусство, XVII век, стр. 7.

⁹⁵ И. Е. Данилова, Н. Е. Мнева, стр. 387.

⁹⁶ История европейского искусствознания. От античности до конца XVIII века (далее: История искусствознания), стр. 322.

⁹⁷ Б. В. Михайловский, Б. И. Пуришев. Очерки, стр. 95, 97.

⁹⁸ И. Е. Данилова, Н. Е. Мнева, стр. 387.

⁹⁹ Применительно к иконописи до XVI в. принято считать, что «древнерусская икона раскрывала внутренний мир человека» (СССР. Древние русские иконы. Предисловие Игоря Грабаря, вступительные статьи Виктора Лазарева и Отто Демуса. — Серия ЮНЕСКО «Мировое искусство», 1958, отпечатано в Италии (далее: Игорь Грабарь. Предисловие), стр. 5), что Андрей Рублев воплотил в своих иконах представление о «духовных силах и красоте человека», об «идеальном человеке» (БСЭ, изд. 2, т. 37, стр. 286).