

были быть похожими или, напротив, не должны были быть похожими на лица «обыкновенных людей» и, наконец, кто такие эти «обыкновенные люди»? Незнание этих вопросов в плане социально-историческом привела к выводам о том, что «религиозное искусство воспринималось ревнителями старины как не имеющее никакой связи с действительностью».¹⁰⁰ В качестве подтверждения такого умозаключения привлекались почему-то слова Аввакума: «... еретицы возлюбиха толстоту плотскую и опровергоша долу горняя».

На этих основах выжидали выводы, что в XVII в. в России «усиливается борьба между двумя противоборствующими течениями — консервативным, антиреалистическим, возглавляемым протопопом Аввакумом, и передовым, призывающим к новой «световидной» и «живоподобной» живописи, к изображению человека в его земной, телесной красоте, течением, нашедшим свое выражение в трактатах Иосифа Владимировича и Симона Ушакова».¹⁰¹

Выраставшая из таких представлений тенденция признания восходящего и непрерывного «прогресса» русского изобразительного искусства подтверждалась признанием плодотворности уже проявившегося будто бы в XVII в. «реалистического направления»¹⁰² школы Ушакова, которая в одних случаях принималась в качестве эстетического образца почти безоговорочно,¹⁰³ а в других все же констатировался «эклектизм» ее достижений.¹⁰⁴ Заслуги феодальной иконописи укреплялись при помощи возрождения мнений Г. Филимонова о ее «народности». Предполагалось, что «в живописи интересующего нас периода проявилось творчество русского народа, в нем отразились его думы, тревоги, надежды».¹⁰⁵ Биографическое свидетельство о том, что Иосиф Владимирович «был выходцем из мелких посадских людей Ярославля», дополнялось суждениями, что «именно в этой демократической среде сильнее и настойчивее проявлялось искание новых реалистических форм искусства, близких народному творчеству и отражавших народный подъем, связанный с развернувшимися в XVII в. бурными восстаниями крестьянских и посадских масс».¹⁰⁶ К сожалению, эти гипотезы остались неподтвержденными исследованием содержания трактата Владимировича и других источников. Тем не менее именно на этих путях эстетического изучения материалов XVII в. создавались довольно стройные представления о развитии иконописи и о теоретических спорах современников вокруг нее. Впрочем, эти схематические представления не могли не натолкнуться на противоречия, как только исследователи выходили за пределы изучаемого периода и пытались взглянуть на общий исторический процесс русского изобразительного искусства. В этих случаях, говоря о рассматриваемых явлениях XVII в., приходилось прибегать к следующим, например, суждениям: «Но в процессе становления нового и практика и теория на первых порах (? — А. Р.) утрачивали преемственность с лучшими, сильнейшими сторонами старого искусства, сказавшимися с такой силой, например, в иконописи Рублева и его школы. Эти стороны старого искусства новая теория

¹⁰⁰ И. Е. Данилова, Н. Е. Мнева, стр. 387.

¹⁰¹ История искусствознания, стр. 425—426.

¹⁰² Ранее говорилось о зарождавшемся «натурализме» в иконописи (см.: М. В. Алпатов. Проблемы барокко в русской иконописи. Барокко в России. Под редакцией проф. А. И. Некрасова. М., 1926 (далее: М. В. Алпатов), стр. 90.

¹⁰³ См.: Е. С. Овчинникова. Портрет в русском искусстве XVII века, стр. 19.

¹⁰⁴ См.: И. Е. Данилова, Н. Е. Мнева, стр. 370, 376, 382, 385.

¹⁰⁵ И. Е. Данилова, Н. Е. Мнева, стр. 464.

¹⁰⁶ Иосиф Владимирович, стр. 10.