

В. А. Никольский

РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ

RUGRAM

Москва
2026

УДК 7.0
ББК 85.12
Н64

Никольский В. А.

Н64 Русская живопись / В.А. Никольский. — М. : RUGRAM, 2026 — 228 с. — (Библиотечка по искусству).

ISBN 978-5-517-14234-4

Исследование посвящено истории развития русской живописи с XI века до конца XIX столетия, охватывая период от зарождения древнерусского искусства до формирования национальной школы живописи.

В центре внимания автора — процесс становления русской живописи как самостоятельного явления искусства. Особое внимание уделяется переходу от византийской иконописи к самобытной национальной школе, а также роли Академии художеств в развитии отечественного искусства.

Автор анализирует творчество ключевых мастеров каждого периода, уделяя особое внимание таким художникам как А. Рублев, С. Ушаков, А. Иванов, Н. Ге, В. Полenov.

Исследование содержит подробный анализ художественных методов, стилей и направлений, оказавших влияние на развитие русской живописи. Особое внимание уделяется роли религии и светской культуры в формировании художественного языка.

Работа представляет собой комплексное историко-искусствоведческое исследование, сочетающее элементы монографического анализа и обобщающего обзора. Она будет полезна как специалистам в области истории искусства, так и широкому кругу читателей, интересующихся развитием русской культуры.

Особую ценность исследованию придает глубокий анализ процесса формирования национальной художественной школы и роли отдельных мастеров в этом процессе.

УДК 7.0
ББК 85.12
BIC FC
BISAC FIC000000

ISBN 978-5-517-14234-4

© RUGRAM, оформление, 2026
© Т8 Издательские технологии,
оформление, 2026

ВВЕДЕНИЕ

В истории недавно минувшего девятнадцатого века есть одно событие, навсегда запечатлевшееся в летописях русской жизни. Это событие — рождение русского, национального, самобытного искусства.

Русское искусство, конечно, не было громовою стрелой, внезапно упавшею с неба, и попытка доказать отсутствие в России искусства в века, предшествовавшие девятнадцатому, была бы совершенно бесплодна, — но наступление «полноты времен» в области искусства нигде, быть может, кроме Италии, не сказалось с такою пышною и внезапною яркостью, как в прошлом веке в России. Стремительность, с какою разом и навсегда окончилась для русского искусства эпоха затаенной подспудной жизни, эпоха незримого и неуловимого внутреннего его строения, и тот мощный толчок, который получило с его появлением русское общество, выросшее само из себя, — производят столь яркое и неожиданное впечатление, что долгое время не хочется верить, будто от смерти Тредьяковского до рождения Пушкина и в самом деле прошло всего тридцать

лет; теряется логическая нить, вяжущая причину со следствием, до того блестяще и грандиозно это следствие в сравнении с тусклою и робкою причиной...

И всего поразительнее, всего страннее эта внезапность следствия в области русской живописи. Рождение самобытной поэзии и музыки кажется более понятным, чем появление одновременно с ним самобытной живописи. У современной русской поэзии была прародительница – русская былина, у музыки – русская песня, тогда как прародительницею русской живописи была иноземная византийская иконопись – труп искусства, а не живая его ветвь. Без долгого и старательного изучения русской истории и русской культуры трудно представить себе, каким путем из этого условного, чрезвычайно похожего на ремесло искусства Византии и не менее условного и мертвого ложноклассицизма нашей художественной Академии появилась вдруг самобытная, нисколько не схожая с ними русская школа живописи, что собственно создало ее, откуда набралась она такого умения говорить кистью, какое слепящим глаз потоком внезапно полилось с холстов русских художников в середине шестидесятых годов, после того как «разорвалась цепь великая»...

До девятнадцатого века история русской живописи была, в сущности, историей рабства в полном смысле этого слова, и лишь с последней половины девятнадцатого столетия она становится историей свободного национального творчества. Переворот произошел в истории русской живописи так же смело и внезапно, как он произошел в истории России «во дни Петра». Но в истории русской живописи нет мощной фигуры преобразователя – творца реформы: она произошла сама собою, от наступления

«полноты времен». Корни этого перелома, без сомнения, лежат в глубине веков, и пытливый исследователь-историк русского искусства когда-нибудь покажет их нам во всей ясности.

В самом начале девятнадцатого века было еще возможно и, пожалуй, естественно не интересоваться русской живописью, ибо ее, строго говоря, и не существовало в то время, но теперь, когда это искусство вошло в нашу жизнь так же, как музыка и литература, когда оно стало необходимостью и гордостью всей образованной России — теперь нельзя не знать его истории. Пока русская живопись была жилищей монастырских келий, мы могли и имели право равнодушно проходить мимо нее, как она шла мимо нашей «мирской» жизни, но теперь живопись стала желанною гостьей нашей, другом, вернувшимся наконец из долгого плена, она сроднилась с нами...

* * *

Живопись появилась в России в XI веке, вскоре после введения христианства, создавшего потребность в живописных изображениях — в иконах, которые и были первыми образцами живописи, появившимися на Руси. Но иконопись далеко не была тем искусством, какое мы видим теперь: понятие об истинном искусстве никак не может мириться с тою рабскою зависимостью от религиозных обрядов, в какую поверглась русская живопись. Если даже и были среди русских живописцев того времени истинные таланты, они неизбежно гибли голодною смертию, задыхаясь в удушливой атмосфере разложившегося византийского искусства или в стенах новой тюрьмы,

сменившей Византию, в Академии Художеств, среди чужих и мертвых для русского народа Аполлонов, Венер, Сатурнов и прочих небожителей Олимпа, среди тех перегородок и загонов, в которых беспомощно рвалась и металась самобытная творческая мысль русского художника.

Более семи столетий длилась эта неволя, более семи веков руки русских художников то заменяли собою печатный станок и с тупой самоотверженностью водили робкою кистью по мертвым очертаниям образцов погибшего искусства, то с безысходною тоской блуждали в дебрях чужой мифологии, забыв себя, свою жизнь, свой народ.

Эта мрачная, слегка загадочная даже историческая картина добровольного рабства нашей живописи становится еще мрачнее, если взглянуть на живопись Западной Европы. В то время, как наши живописцы угасали один за другим в монастырских кельях, беспощадно уродуя свои таланты, художники Запада жили одною жизнью со своим народом, дышали одним воздухом, любили, веселились и страдали вместе с ним. Они искали вдохновения, где хотели: и на небесах, и на земле, они жили в «миру» и даже блещущие неземной красотой мадонны Рафаэля жили вокруг него, на земле и грешили как Форнарина. Это было истинное, свободное искусство свободных людей; искусство широкое и беспредельное, как песня; искусство — гимн природе, Божеству, красоте; искусство — зеркало жизни.

В России живопись, с момента ее появления, стала делом молитвы, служила одной только религии. Она рассказывала миру не сокровенные мысли ее мастеров, не запечатлевала лица и события текущей жизни — она служила

религии и только религии. Не живые картины природы, а византийские иконы были первыми сюжетами художников наших; не призвание влекло их к искусству, нет — они были живописцами только потому, что были нужны иконы, что того требовали законы Церкви. Да и народ русский в то время совершенно не знал живописи и не чувствовал в ней потребности. Икона была и по сию пору осталась для него не произведением искусства, не украшением, а потребностью веры, необходимым ее символом.

Религиозный ритуал, вырвав живопись из мира, воцарился в ней безраздельно, низводя искусство на степень бездушной работы множительного аппарата. Художник тех времен был рабом по призванию: он был обязан забыть свое личное я, отказаться от совершенства глаза, руки, работы мысли. Тупее повторение византийских образцов — вот задача художника!

Самобытное русское искусство ушло в архитектуру, орнамент и миниатюры — там оно дышало вольнее, там, по крайней мере, не считалось преступлением ничтожнейшее изменение в повторении подлинника.

От крещения Руси и чуть ли не до Петровой эпохи русская живопись, уединившись от мира живых образов и блистающих красок, погребла себя в монастырских кельях и, глухая к земле, вся погрузилась в небесные символы, вся отдалась служению православной вере. Из-под кисти иноков-живописцев выходили иконы — одна, как другая, без всякой разницы в рисунке, без всяких улучшений художественной стороны работы. Лишь иногда — невольно — к ошибке оригинала «подлинника» неловкая рука копииста прибавляла новую ошибку, рука другого — другую.

Откуда и взяться было улучшениям, когда живопись почиталась делом богоугодным, когда люди «порочного поведения» не допускались к ней?.. Греческий иконописный канон X–XI веков был альфой и омегой русского живописца, единственной его школой. Правда, создались особые «пошибы» — манеры иконного письма: суздальский, новгородский, московский, — но все их новшество сводилось к ничтожным в сущности вольностям в технике письма, к цвету фона, а никак не к коренному исправлению уродливого византийского рисунка.

Века проходили один за другим, строилось и крепло Московское государство, нарождались и вырастали поколения, а живопись все ютилась в стенах обитателей, все рабски копировала ошибки подлинников. Но жизнь идет своим чередом, солнце врывается в окна келий-мастерских и слепит очи, природа учит и воспитывает глаз художника на свой лад, зовет на простор, на свет Божий...

Начинаются уступки: при Иоанне III появляются русские портреты — «парсуны» — сначала на тех же иконах, потом отдельно; в XV веке инок Андрей Рублев создает новый род иконописи и находит многочисленных последователей; при Василии III новаторы Федор Еникиев с братией, «подписывая» в Москве Благовещенский собор, изображают почему-то на его паперти, среди святых, совершенно чуждых им древнегреческих мудрецов; во Пскове при Иоанне Грозном является новинка — «бытейское письмо», нечто вроде жанра. Еще позднее является «приточное письмо» — олицетворение человеческих пороков и добродетелей.

Но вековая привычка берет свое, и Византия сквозит в этих новшествах, встречающих к тому же жестокий от-

пор со стороны духовенства. Стоглавый собор настойчиво требует возвращения к византийским подлинникам; Никон отлучает от церкви «строгановцев» за их вольности в иконописном деле.

Однако борьба старого византийского искусства с новым, немецким все разгорается, общение с иностранцами постепенно разрушает авторитет Византии. Водворяется мало-помалу «фряжское письмо» — соединение стилей византийского и немецкого. В области иконописи Симон Ушаков (1626–1686), подражая голландцам, создает новый стиль письма — «ушаковский». Начинается робкое, наивное творчество...

Проходит еще ряд лет. Стенопись становится наконец признанным искусством в России, и соседи-немцы шлют к нам своих мастеров-учителей. Петр Великий решает еще более укрепить в России живопись и шлет русских юношей за границу — учиться. Дни Византии сочтены — русская живопись вышла из стен обителей, первый шаг сделан. Но свободы творчества все нет еще — из убогой монашеской кельи живопись попадает в руки иностранцев-мастеров эпохи всеобщего упадка искусства, а затем в кабалу Академии; наступает новое и снова добровольное рабство русской живописи.

От плохих по рисунку, но все же близких народному духу и всем понятных сюжетов религиозных русские живописцы переходят к сюжетам мифологическим, совершенно чуждым и для России, и для них самих. Условность византийских икон сменяется условностью академических поз и педантизмом профессоров. Мифология долго, даже до наших дней, не может слиться с русской жизнью, и в величавых чертах Зевса-Громовержца

просвечивает русское лицо натурщика «из простых», Юнона напоминает чем-то деревенскую молодуху.

Академия приносит громадную пользу рисунку русских художников, но зато все самобытное, оригинальное, не укладывающееся в академические рамки, изгоняется так же беспощадно, как беспощадно гнали личное творчество мастеров византийские подлинники в иконописи.

«С первых эскизов, — говорит г. Ахшарумов, — которые задавались ученикам специальных классов с целью приучить к самостоятельному труду, школа (Академия) ломала в них все свободное, естественное... Закованная в колодки ветхих и большею частью воплощенных уже давно, с неподражаемым мастерством, потом опошленных в бесконечном ряду повторений, уныло однообразных тем, фантазия молодых художников с первых шагов своих приучалась лгать...»

И жизнь идет мимо Академии, на фронтоне которой будто в насмешку красуется надпись «свободным художествам», а русская живопись снова забита в колодки, снова не смеет глядеть вокруг себя иначе, как из-за спины профессора-иностранца.

Академия, однако же, не приносит такого вреда развитию русской живописи, как Византия; не приносит потому, что имеет дело не с условным и дурным по рисунку образцом, а с живым человеком. Условны позы, расположение фигур, тема картины, но живопись обратилась к натуре, к живому образцу. Все подчинено хитроизмышленным законам, традициям, формулам, скована творческая фантазия художника, но он изучает анатомию живых людей, натуральный колорит тела, драпировок — природа перед его глазами.