

ставляя парные противоположные понятия, Владимиров впервые в России выдвигает формально-художественные требования к живописи.

Владимирову лики старых икон кажутся «очадельми», темными, так как он уже иначе видит цвет, чем прежние мастера. Дело здесь не в упадке искусства во времена Владимирова, ибо темные лики встречаются и в классических произведениях XV в. О тонком различии цвета для изображения «личного» свидетельствуют не только сами произведения, но и более поздние наставления, содержащиеся, в частности, в «Ерминии» Дионисия из Фурны, где различается, например, употребление просто черной краски и тонко-черной или говорится об отличии цвета тела от цвета фона.<sup>51</sup> Цвет выражал телесность и должен был быть более или менее темным по смысловому и художественному контрасту с нематериальным, обычно светлым фоном — «светом». Но Владимиров уже не видит художественной цельности старых произведений: при «живоподобии» фигура отделяется от фона, цвет ее сопоставляется сам с собой, что ведет к появлению ощущения локального цвета и светотени. Об этом свидетельствуют требования Владимирова. Выдвинутые им понятия «румяного» и «белого» (л. 66) являются совершенно новыми для русского искусства эстетическими категориями, совпадающими с народными представлениями о красоте, которые господствовали в древней Руси и сохранялись в народных представлениях более позднего времени. В этих представлениях понятие красоты было неотделимо от «румянности» и «белости». Идеал, выражаемый этими понятиями, имел национальное происхождение, и его появление в живописи, видимо, можно связать с процессом «обмирщения» искусства.

Вместе с тем «румянность» и «белость» являются у Владимирова техническими терминами живописи, выражающими новые, локальные цветовые отношения.

Неразрывно связано с этими понятиями и понятие светотени, которое имеет в виду Владимиров, когда говорит о «светлости» и «тенности». Смысл светотени по существу противоположен смыслу высветлений и пробелов в старой живописи. Главным в изображении становится конкретная, индивидуальная форма, выявляемая светотенью, неразрывно с ней связанной, в то время как в предшествующие эпохи свет, выражаемый пробелами, являлся, как и форма, вполне самостоятельной данностью.

На вопросе о свете Владимиров останавливается более подробно. Постановка Владимировым этого важнейшего вопроса древнерусской живописи такова, что свидетельствует о новых взглядах на природу света в изобразительном искусстве. Владимиров говорит лишь о «плотском световыделении», т. е. обращается к понятию светотени. Символом святости является лишь количественное, по существу, увеличение света — «паче солнца». Таким образом, Владимиров представляет божественный свет тварным и этим неожиданно как бы возрождает знаменитые споры о фаворском свете XIV в., находясь при этом на стороне Варлаама. Хотя на Руси мало знали об исихастских спорах, вопрос о природе божественного света имел большое значение для живописи. Наиболее существенные черты учения о нетварном свете были прекрасно известны из произведений византийской гимнографии, в частности из стихир и канонов Преображения и некоторых других служб. Это в основном те же идеи, которые получили догматическое оформление на соборе 1351 г. Поскольку сам Владимиров цитирует в необходимых для него случаях церковные песнопения,

<sup>51</sup> Ерминия, или Наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурнаграфитом, 1701—1733 гг. Издал Порфирий, епископ Чигиринский Киев, 1868, стр 35