ИСКУССТВО РУССКОГО ГОСУДАРСТВА В XVII ВЕКЕ

**Вступление**

XVII век – сложный, бурный и противоречивый период в истории России. Современники недаром называли его «бунташным временем». Развитие социально-экономических отношений привело к необычайно сильному росту классовых противоречий, взрывов классовой борьбы, кульминацией которой явились крестьянские войны Ивана Болотникова и Степана Разина. Эволюционные процессы, происходившие в общественном и государственном строе, ломка традиционного мировоззрения, сильно выросший интерес к окружающему миру, тяга к «внешней премудрости» – наукам, а также накопление разнообразных знаний отразились на характере культуры XVII в. Искусство этого столетия, особенно второй его половины, отличается небывалым разнообразием форм, обилием сюжетов, порой совершенно новых, и оригинальностью их трактовки.

В это время постепенно рушатся иконографические каноны, достигает апогея любовь к декоративной проработке деталей и нарядной полихромии в архитектуре, становящейся все более «светской». Происходит сближение культового и гражданского каменного зодчества, приобретшего невиданный размах.

В XVII в. необычайно расширяются культурные связи России с Западной Европой, а также с украинскими и белорусскими землями (особенно после воссоединения с Русью левобережной Украины и части Белоруссии). Украинские и белорусские художники, мастера монументально-декоративной резьбы и «ценинной хитрости» (многоцветных поливных изразцов) оставили свой след в русском искусстве.

Многими своими лучшими и характерными чертами, своим «обмирщением» искусство XVII в. было обязано широким слоям посадских людей и крестьянства, наложивших отпечаток своих вкусов, своего видения мира и понимания красоты на всю культуру столетия. Искусство **XVII**в. достаточно четко отличается как от искусства предшествующих эпох, так и от художественного творчества нового времени. Вместе с тем оно закономерно завершает историю древнерусского искусства и открывает пути грядущему, в котором в значительной мере реализуется то, что было заложено в исканиях и замыслах, в творческих мечтах мастеров XVII в.

**Каменное зодчество**

Зодчество XVII в. отличается прежде всего нарядным декоративным убранством, свойственным зданиям различных архитектурно-композиционных конструкций и назначения. Это сообщает постройкам данного периода в качестве некоего родового признака особую жизнерадостность и «светскость». Большая заслуга в организации строительства принадлежит «Приказу каменных дел», который объединял наиболее квалифицированные кадры «каменных дел подмастерий». Из числа последних вышли создатели крупнейшего светского сооружения первой половины XVII в. – Теремного дворца Московского Кремля (1635–1636).

Теремной дворец, построенный Баженом Огурцовым, Антипом Константиновым, Трефилом Шарутиным и Ларионом Ушаковым, несмотря на позднейшие неоднократные переделки, все же сохранил свою основную конструкцию и в известной мере первоначальный внешний облик. Трехэтажное здание терема выросло над двумя этажами прежнего дворца Ивана III и Василия III и образовало стройную многоярусную пирамиду, увенчанную небольшим «верхним теремком», или «чердаком», окруженным гульбищем. Построенный для царских детей, он имел высокую четырехскатную кровлю, которую в 1637 г. златописец Иван Осипов украсил «репьями», наведенными золотом, серебром и красками. Рядом с «теремком» находилась шатровая «смотрильная» башенка.

Дворец был изобильно декорирован как снаружи, так и изнутри, резным по белому камню ярко раскрашенным «травным орнаментом». Интерьер дворцовых палат расписал Симон Ушаков. Рядом с восточным фасадом дворца в 1678–1681 гг. поднялись одиннадцать золотых луковок, которыми архитектор Осип Старцев объединил несколько теремных Верхоспасских церквей.

В архитектуре Теремного дворца весьма ощутимо влияние деревянного зодчества. Его относительно небольшие, обычно трехоконные палаты общей конструкцией напоминают ряд приставленных друг к другу деревянных хоромных клетей.

Гражданское каменное строительство в XVII в. постепенно приобретает большой размах и ведется в различных городах. В Пскове, например, в первой половине столетия богатые купцы Поганкины соорудили громадные разноэтажные (от одного до трех этажей) хоромы, в плане напоминающие букву «П». Поганкины палаты производят впечатление суровой мощью стен, с которых настороженно «смотрят» маленькие «глазки» асимметрично расположенных окон.

Один из лучших памятников жилищной архитектуры этого времени – трехэтажные палаты думного дьяка Аверкия Кириллова на Берсеневской набережной в Москве (ок. 1657), частично перестроенные в начале XVIII в. Немного асимметричные в плане, они состояли из нескольких пространственно обособленных хором, перекрытых сомкнутыми сводами, с главной, «крестовой палатой» посредине. Здание было богато декорировано резным белым камнем и цветными изразцами.

Галерея-переход соединяла хоромы с церковью (Никола на Берсеневке), украшенной в той же манере. Так создавался достаточно типичный для XVII в. архитектурный ансамбль, в котором культовая и гражданская постройки составляли единое целое.

Светское каменное зодчество влияло и на культовую архитектуру. В 30–40-х годах начинает распространяться характерный для XVII в. тип бесстолпного, обычно пятиглавого приходского храма с сомкнутым или коробовым сводом, с глухими (не световыми) в большинстве случаев барабанами и сложной затейливой композицией, в которую помимо основного куба входят разномасштабные приделы, низкая вытянутая трапезная и шатровая колокольня на западе, крыльца паперти, лестницы и т.д.

К числу лучших сооружений этого типа относятся московские церкви Рождества Богородицы в Путинках (1649–1652) и Троицы в Никитниках (1628–1653). Первая из них совсем невелика по размерам и имеет шатровые завершения. Живописность композиции, включившей объемы разной высоты, сложность силуэтов и обилие декора придают зданию динамичность и нарядность.

Церковь Троицы в Никитниках представляет собой комплекс разномасштабных, соподчиненных объемов, объединенных пышным декоративным нарядом, в котором белокаменная резьба, расписанные красками и золотом архитектурные детали, зелень черепичных главок и белизна «немецкого железа» крыш, поливные изразцы «наложены» на ярко окрашенные кирпичные поверхности. Фасады главного Троицкого храма (а также приделов) расчленены двойными круглыми полуколонками, усиливавшими игру светотени. Над ними проходит нарядный антаблемент. Тройной ярус профилированных килевидных кокошников «вперебежку» мягко выносит вверх главы. С юга находится великолепное крыльцо с изящным шатром и двойными арками со свисающей гирькой. Хоромная асимметричность Троицкой церкви придает ее внешнему облику особую прелесть непрерывной изменчивости.

Церковные реформы Никона коснулись и архитектуры. Впрочем, пытаясь возродить строгие канонические традиции древнего зодчества, запретив воздвигать, как не отвечающие этим требованиям, шатровые храмы, выступая против светских новшеств, патриарх кончил тем, что построил под Москвой Воскресенский монастырь (Новый Иерусалим), главный храм которого (1657–1666) был невиданным доселе явлением в древнерусской архитектуре. По мысли Никона, собор должен был стать копией прославленной святыни христианского мира – храма «гроба Господня» в Иерусалиме XI–XII вв. Довольно точно воспроизведя в плане образец, патриаршие зодчие создали, однако, вполне оригинальное произведение, украшенное со всей пышностью, свойственной архитектурной декорации XVII в. Ансамбль Воскресенского храма Никона состоял из гигантского комплекса больших и малых архитектурных объемов (одних приделов здесь было 29), в котором господствовали собор и шатровая ротонда «гроба Господня». Огромный, величественный шатер как бы венчал ансамбль, делая его неповторимо торжественным. В декоративном убранстве здания главная роль принадлежала многоцветным (до этого употреблялись одноцветные) поливным изразцам, контрастировавшим с гладью беленых кирпичных стен.

Стеснительные «правила», введенные Никоном, приводят в зодчестве третьей четверти XVII в. к большей упорядоченности и строгости конструкций. В московской архитектуре типична для этого времени упоминавшаяся церковь Николы на Берсеневке (1656). Несколько иным характером отличаются храмы в подмосковных боярских усадьбах, строителем которых считают выдающегося зодчего Павла По-техина, в частности храм в Останкине (1678). Его центральный прямоугольник, возведенный на высоком подклете, окружен стоящими по углам приделами, по своему архитектурно-декоративному решению представляющими как бы миниатюрные копии главной, Троицкой церкви. Центричность композиции подчеркнута зодчим с помощью тонко найденного ритма глав, узкие шеи которых несут вспученные высокие луковицы.

Богатство архитектурного декора особенно свойственно было постройкам поволжских городов, в первую очередь Ярославля, в архитектуре которого наиболее ярко отразились народные вкусы. Большие храмы типа соборных, возведенные богатейшими ярославскими купцами, сохраняя некоторые общие традиционные черты и общую композиционную структуру, поражают удивительным разнообразием. Архитектурные ансамбли Ярославля обычно имеют центром очень просторный четырех- или двухстолпный пятиглавый храм с закомарами вместо московских кокошников, окруженный папертями, приделами и крыльцами. Такой выстроили на своем дворе близ берега Волги церковь Ильи Пророка купцы Скрипины (1647–1650). Своеобразие ильинскому комплексу придает юго-западный шатровый придел, вместе с шатровой колокольней на северо-западе как бы формирующий панораму ансамбля. Значительно наряднее возведенный купцами Неждановскими архитектурный комплекс в Коровниковской слободе (1649–1654; с доделками до конца 80-х годов), состоящий из двух пятиглавых храмов, высокой (38 м) колокольни и ограды с башнеобразными воротами. Особенностью композиции церкви Иоанна Златоуста в Коровниках являются ее шатровые приделы.

Венцом достижений ярославского зодчества этого периода можно считать грандиозный храм Иоанна Предтечи в Толчкове (1671–1687), вобравший в себя многие лучшие черты архитектуры своего времени. Два его обширных придела, подобно основному объему, получили пятиглавие и образовали вместе редкостный, чрезвычайно эффектный пятнадцатиглавый силуэт. Цветовая гамма фасадов толчковской церкви построена на сочетании красных кирпичных стен с бирюзовыми узорными изразцами и росписью под руст восточной части.

«Обмирщение» архитектуры своеобразно ориентирует и строительную деятельность церковных иерархов и корпораций, которые все больше внимания уделяют постройкам светского типа. Ростовский митрополит Иона Сысоевич возводит в центре Ростова, на берегу озера Неро величественную резиденцию, более известную как «Ростовский кремль» (70–80-е годы XVII в.). Замысел Ионы, бывшего перед тем два года местоблюстителем патриаршего престола, состоял в том, чтобы, подобно Никону, средствами искусства продемонстрировать власть и могущество церкви. Но в созданном безвестными зодчими замечательном ростовском ансамбле, отличительной чертой которого является соединенность всех его частей системой переходов, собственно церковные постройки несколько меркнут перед масштабностью и нарядностью стен, ворот, башен, палат и галерей. Вместе с тем культовая и гражданская архитектура образуют здесь порой органичный синтез. Надвратные церкви Воскресения и Иоанна Богослова (самая красивая церковь ансамбля), фланкируемые мощными башнями, составляют с последними нерасторжимое целое благодаря единому ритму. Не менее показательно для замыслов ростовского владыки решение интерьера его домовой церкви Спаса на сенях. Большую часть с чрезвычайной пышностью оформленного внутреннего пространства занимают алтарь и высоко поднятая солея (возвышение перед алтарем), благодаря чему в богослужении могло участвовать много священников, а сама служба представлялась пышным, театрализованным действом.

Жесткая регламентация в области культовой архитектуры способствовала концентрации художественных поисков зодчих на зданиях иного предназначения. Поэтому так декоративны и выразительны по силуэту крепостные башни Спас-Евфимиева, Иосифо-Волоколамского и других монастырей, так пышен убор трапезных Симонова, Солотчинского, Троице-Сергиева монастырей. В 1681–1684 гг. знаменитый архитектор О. Старцев совместно с Л. Ковалевым создал в Москве Крутицкий монастырь, от которого уцелел надвратный теремок – подлинный шедевр искусства. Расчлененный колонками на две половины с двумя окнами в каждой, Крутицкий теремок восхищает своей изощренной декорацией из многоцветных, покрытых тончайшими узорами изразцов, которыми сплошь облицован его фасад. Большими декоративными достоинствами отличались и палаты князя В.В. Голицына в Охотном ряду (1687).

В конце XVII в. в жилищной архитектуре пробивают дорогу новые идеи. Появляются дома, фасады которых не расчленены на отдельные объемы, а представляют единый блок. Таков был соседствовавший с голицынским дом боярина Троекурова. Никогда раньше не строили такого количества общественных зданий, и никогда здания общественного назначения не играли столь большой роли в архитектурной панораме города, часто превосходя красотой и оригинальностью решения культовые сооружения. В Москве это Печатный (1679) и Монетный (1696) дворы, здание Приказов (аптека) на Красной площади (90-е годы), знаменитая Сухарева башня (1692–1701), построенная Михаилом Чоглоковым.

В последней четверти XVII столетия в древнерусском зодчестве получает широкое распространение стиль, условно именуемый «московским барокко» или «нарышкинским стилем» (большинство храмов этого художественного направления было построено по заказам бояр Нарышкиных, в первую очередь брата царицы Льва Кирилловича). В «нарышкинской» архитектуре нашли отражение важные сдвиги, происходившие в древнерусской культуре, ее плодотворный контакт с культурой воссоединенных белорусских и украинских земель, более тесное соприкосновение с искусством Западной Европы. Вместе с тем древнерусское зодчество конца XVII в. нельзя считать одним из вариантов стиля барокко (несмотря на применение ордерных деталей). Это оригинальное и самобытное художественное направление, порожденное всем ходом общественного и культурного развития Древней Руси. И в светском, и в культовом зодчестве основными принципами архитектурной композиции стали центричность, ярусность, симметрия и равновесие каменных масс, четкость художественной логики. Декоративное убранство, обычно из резного, с высоким рельефом белого камня, необыкновенно пластично и по-прежнему поглощает внимание зодчих. Ордерные детали используются также исключительно в декоративных целях. В окнах применяется стекло, что резко усиливает освещенность зданий. Среди многочисленных сооружений «нарышкинского» стиля к числу лучших относятся церковь Спаса в Уборах (1694–1697), сооруженная Яковом Бухвостовым, и особенно усадебный храм Л.К. Нарышкина – церковь Покрова в Филях (1690–1695). Построенная на высоком арочном подклете, окруженная открытой папертью и широкими, пологими лестничными всходами, Покровская церковь, подобно лучшим произведениям древнерусского зодчества, прекрасно вписана в окрестный пейзаж. На невысоком холме плавно и естественно вырастают один над другим, тянутся ввысь, постепенно уменьшаясь, каменные объемы. Нижний – четверик – охвачен со всех сторон полукруглыми, увенчанными главками притворами. Над четвериком вздымается световой восьмерик, над ним значительно меньший по объему восьмерик звонницы, завершающийся восьмигранным барабаном с восьмигранной же луковицей. В храме Покрова в Филях идеально воплощен тип башнеобразной, слитой с колокольней церкви. Нарастание ярусов происходит удивительно мягко от лестничных площадок к венчающей главе. Движение вверх убыстряется в восьмериках, более высоких, чем полускрытый полукружиями четверик. Вертикальный ритм ярусов хорошо подчеркнут белокаменными профилями колонок на ребрах граней, подобно другим декоративным деталям великолепно выделяющихся на красных стенах и удлиняющихся на восьмериках.

В организации внутреннего пространства храмов большая роль издавна принадлежала иконостасу. «Высокий» иконостас, сложившийся к началу XV в. и продолжавший наращивать количество ярусов, сохранил свою основную форму пирамиды, разделенной расписными тяблами на отдельные горизонтальные ряды. Во второй половине XVII в. в архитектуре иконостасов произошли чрезвычайно важные изменения. Резьба, которая и раньше украшала царские врата, а иногда и нижние тябла, покрыла теперь весь иконостас, стала более пышной, в ней появились совершенно новые мотивы (например, виноградная лоза), получившие название «белорусской рези». Главное же в том, что иконостас приобрел вертикальную ориентацию с подчеркнутой центральной осью. Основными членениями стали вертикальные членения колонок, украшенных сквозной горельефной резьбой. Подобные иконостасы не только по-новому организовывали интерьеры, но оказали определенное влияние и на внешнее оформление храмов.

**Деревянное зодчество**

Каменному зодчеству Древней Руси на всем многовековом пути развития сопутствовало деревянное. Оно уходит своими корнями в седую языческую древность. Навыкам хоромного и культового строительства из бревенчатых срубов во многом было обязано своим национальным своеобразием каменное русское зодчество. Древняя Русь во все времена своего существования была Русью деревянной. Постройки из дерева были главной составной частью архитектурного пейзажа, органически связанного с окружающей природой. И вместе с тем в отличие от каменной архитектуры историю русского деревянного зодчества написать чрезвычайно трудно, если не невозможно. Сведения о нем чрезвычайно скудны и отрывочны. Пожары, страшный бич древнерусских городов и сел, спутник неисчислимых вражеских вторжений, феодальных междоусобиц, классовой борьбы, уничтожили большую часть этой созданной народом сокровищницы, вычеркнули целые главы из истории деревянной архитектуры. Теперь мы с трудом можем представить себе красоту древних деревянных храмов, которыми гордилась Русь не менее, чем каменными. Таких, например, как «великая церковь» в Устюге, которая была «круглой» (граненой), «о двадцати стенах». Дошедшие до нас памятники деревянного зодчества относятся в большинстве к XVI–XVIII вв. И только присущее народной культуре чрезвычайно бережное отношение к традициям, к наследию прошлого, позволяет иногда восстановить по более поздним постройкам утраченные строки архитектурной летописи.

Можно сказать, что деревянная архитектура Древней Руси развилась, как из простейшей ячейки, из крестьянской и посадской избы-клети. Точнее говоря, «клеть» – четырехугольный сруб из уложенных один на другой бревенчатых «венцов», вязанных «в обло» или «в лапу» (т.е. с остатком или без остатка) и покрытых двускатной кровлей, – была элементарной формой жилой, хозяйственной или культовой постройки. Чаще жилище имело трехчастную конструкцию, в середине которой находились сени, разделявшие холодную летнюю клеть и теплую «избу». К жилому помещению могли примыкать хозяйственные. У более зажиточных людей, а также на изобильном лесами Севере избы ставились на подклетах; перед сенями, ведшими на второй этаж, устраивались высокие крыльца. Рубленные из массивных бревен избы не обшивались тесом и как снаружи, так и изнутри сохраняли ясность своей конструкции и ее пластическую выразительность. Коньки и фигурный тес на крышах, причелины и подзоры с резными изображениями составляли их нехитрый декоративный убор. Позднее его неотъемлемой частью стали резные наличники.

От рядовых изб значительно отличались хоромы бояр и купцов, посадской, а то и крестьянской верхушки. Часто они строились в три этажа, с дополнительным «чердаком» наверху, выделялись количеством и составом помещений.

Великолепным образцом хоромного строительства являлся дворец царя Алексея Михайловича в Коломенском, возведенный Семеном Петровым и Иваном Михайловым в 1667–1668 гг. (в 1681 г. его частично перестраивал Савва Дементьев, а спустя ровно сто лет после постройки дворец был разобран). Коломенский дворец представлял весьма сложный комплекс зданий, включавший хоромы царя, царицы, царевича и царевен, служебные помещения, а также каменную церковь. Причудливые силуэты его связанных переходами построек с их шатрами и высокими кровлями, килевидными «бочками» 2 (самая нарядная форма перекрытия в деревянной архитектуре) крыш и лестничных всходов придавали ансамблю вид сказочного города. Это впечатление усиливалось яркой раскраской дворца и золоченой резьбой отдельных архитектурных деталей. Но при всем своем великолепии дворец в Коломенском как по своей композиции, так и по архитектурным формам был плотью от плоти архитектуры обычных древнерусских жилищ.

Культовые деревянные постройки с древнейших времен отличались большим разнообразием типов, начиная от простой клети с более высокой, чем у избы, крышей, которую венчала крытая лемехом главка с крестом, и кончая сложными по конструкции и большими по объему сооружениями, подобными тринадцативерхой дубовой новгородской Софии или «великой церкви» Устюга. К числу клетских храмов несколько усложненного облика (с трапезной и галереей) относится одно из древнейших сохранившихся до нашего времени деревянных сооружений – Ризположенская церковь в селе Бородава Вологодской области (1486).

Излюбленными в деревянном зодчестве издавна были шатровые храмы. Основу их конструкции составлял восьмерик, иногда надстроенный над четвериком и завершенный восьмигранным шатром. С востока и запада устраивались прирубы для алтаря и притвора, увенчанные бочками. Такова Никольская церковь в селе Лявле (1589) Архангельской области. Если восьмерик окружали со всех сторон прирубами, возникала сложная архитектурная композиция церкви «о двадцати стенах». Такова Воскресенская церковь в Сельце (1673) Архангельской области. Характерное для XVII в. увлечение декоративной стороной архитектуры коснулось и деревянного зодчества. Нередко мастера включали в композицию здания храма большое количество глав, использовали сложное узорочье деревянной резьбы, что придавало архитектурному образу почти фантастический характер. Но самый «изукрашенный» храм был построен уже в начале следующего столетия. Это двадцатидвухглавая Преображенская церковь погоста Кижи на Онежском озере (1714). Близкая по типу к Воскресенской, церковь в Кижах пленяет гармоничным ритмом объемов. Ее центральный восьмерик, подобно филевскому храму, несет еще два уменьшающихся восьмерика. Бочки и стройные луковичные главки, «отмечающие» каждую ступень в пирамидальной композиции Преображенской церкви, поистине венчаются центральной главой, создавая сказочный силуэт.

Развитие древнерусской деревянной архитектуры неотделимо от путей развития древнерусского искусства в целом. Деревянное зодчество оказало большое влияние на каменное и в свою очередь обогащалось его достижениями.

**Живопись XVII века**

Происходившая в XVII в. во всех сферах жизни переоценка ценностей, которая способствовала неслыханному ранее обмирщению искусства, позволила художникам по-новому взглянуть на окружающий мир и возможности его отображения в живописи, раскрыть свою любовь к повседневным проявлениям жизни, к красоте природы, наконец, к самому человеку. В связи со все большим расширением тематики изображений, увеличением удельного веса светских (исторических) сюжетов, использованием в качестве «образцов» западноевропейских гравюр (например, иллюстрированной Библии голландца Яна Фишера-Пискатора) шел процесс постепенного высвобождения искусства от власти иконографических канонов. Пожалуй, ни в каком другом виде искусства с такой силой не отразились бурные коллизии, страстные споры и мятежные искания «бунташного века», как в живописи. Правда, ее «золотой век» остался позади. Сложившаяся изобразительная система претерпевает негативные изменения: произведения искусства теряют внутреннюю цельность.

Начало XVII в. ознаменовано господством двух художественных направлений, унаследованных им от предшествующей эпохи. Одно из них получило название годуновской школы, поскольку большинство известных произведений этого направления выполнено по заказу царя Бориса и его родственников. Годуновский стиль в целом характеризуют тяготение к повест-вовательности, дробность и перегруженность композиций, телесность и материальность форм, увлечение архитектурным стаффажем. В то же время ему присуща определенная ориентация на монументальные традиции великого прошлого, на образы далекой рублевско-дионисиевской эпохи. Цветовая палитра годуновских фресок плотная, сдержанная. В построении формы большая роль отводилась рисунку.

Другое художественное направление принято называть строгановской школой. Большинство произведений этого стиля связано с заказами знатного купеческого рода Строгановых. В их иконных горницах в Сольвычегодске и сосредоточились главным образом произведения данного направления. Но сам строгановский стиль возник не в сольвычегодских иконописных мастерских, а в Москве, в среде государевых и патриарших мастеров. Строгановская школа – это искусство иконной миниатюры. Не случайно ее характерные черты ярче всего проявились в произведениях станковой живописи камерных размеров. В строгановских иконах с неслыханной дотоле дерзостью заявляет, о себе эстетическое начало, как бы заслонившее культовое назначение образа. Не глубокое внутреннее содержание той или иной композиции и не богатство духовного мира персонажей волновали художников, а красота формы, в которой можно было все это запечатлеть. Тщательное, мелкое письмо, мастерство отделки деталей, изощренный рисунок, виртуозная каллиграфия линий, изысканность и богатство орнаментации, полихромный колорит, важнейшей составной частью которого стало золото и даже серебро, – вот составные компоненты художественного языка мастеров строгановской школы.

Одним из наиболее знаменитых художников строгановской школы был Прокопий Чирин. К числу его ранних работ относится изображение Никиты-воина (1593). Образ Никиты сохраняет нечто от проникновенного лиризма рублевско-дионисиевской эпохи. Однако он уже лишен внутренней значительности. Поза воина изысканно-манерна. Тонкие ноги в золотых сапожках сдвинуты и чуть согнуты в коленях, отчего фигура едва удерживает равновесие. Голова и руки с «истонченными» перстами по сравнению с массивным торсом кажутся слишком маленькими. Это не воин-защитник, а скорее светский щеголь, и меч в его руках – лишь атрибут праздничного наряда. Композиция иконы чрезвычайно характерна для строгановцев. Фигура молящегося воина, написанная в трехчетвертном развороте, сдвинута в сторону от центра, оставляя много свободного фонового пространства. В произведении господствует асимметричность. Тяжелая инертность фона по контрасту усиливает впечатление тщательности проработки фигур. Словно окутывающая их плотная, сумрачная оливково-зеленая цветовая масса заставляет ярче сверкать золото, переливаться самоцветами нежнейшие голубые, розовые, сиреневые краски (в 1598 г. икона была закрыта золоченым чеканным окладом).

Элементы своеобразного реализма, наблюдающиеся в живописи строгановской школы, получили дальнейшее развитие в творчестве крупнейших мастеров-станковистов XVII в. – царских изографов Оружейной палаты. Их признанным главой был Симон (Пимен Федорович) Ушаков (1626–1686) – человек разносторонних талантов, теоретик и практик живописи, графики и прикладного искусства. В 1667 г. в «Слове к люботщателям иконного писания» Ушаков изложил такие взгляды на задачи живописи, которые, по существу, вели к разрыву с иконописной традицией.

Характерным примером практического претворения в иконописи эстетических идеалов Симона Ушакова является его «Троица» (1671). Композиция этой иконы воспроизводит прославленный рублевский «образец» с его плавными линейными ритмами, с ориентацией на плоскость, несмотря на отчетливую пространственность. Но у Ушакова эта плоскость как раз и разрушена. Глубина перспективы слишком ощутима, в фигурах слишком выявлена телесность и объемность. При тщательности и чистоте письма, при подчеркнутой нарядности и реализме аксессуаров все это вызывает ощущение академической холодности, омертвелости изображения. Попытка написать «как в жизни» оборачивается безжизненностью.

Те же черты двойственности отличают и такие известные произведения Ушакова, как «Богоматерь Елеуса – Киккская» или символико-историческая композиция «Древо государства Московского – Похвала Богоматери Владимирской» (обе – 1668). В последней, едва ли не впервые в русской живописи, дано прекрасное реалистическое изображение стен и башен Московского Кремля, а также написаны убедительно достоверные портреты царя Алексея Михайловича и его семьи. Наибольшей цельностью отмечены те произведения Симона Ушакова, в которых главную роль играет человеческое лицо. Именно здесь художник мог с известной полнотой выразить свое понимание назначения искусства. Не случайно, видимо, Ушаков так любил изображать «Нерукотворного Спаса». Крупный масштаб лика Христа позволял мастеру продемонстрировать великолепное владение техникой светотеневой моделировки, прекрасное знание анатомии (Ушаков намеревался издать анатомический атлас для художников), умение максимально близко к натуре передать шелковистость волос и бороды, все детали лица. Но мастер, конечно, заблуждался, полагая, что сумел органически связать элементы реалистической трактовки формы с требованиями иконописного канона.

Школа Оружейной палаты стягивала к себе самые одаренные художественные силы со всей России – не только из Москвы, но и из Ярославля, Костромы, Казани, Рязани, Холмогор. В 1679 г. Симоном Ушаковым был выдвинут на звание жалованного мастера Гурий Никитин – вероятно, самый выдающийся стенописец XVII в.

Фресковая живопись в XVII в. переживала последний взлет. После завершения длительной «смуты», окончательного освобождения страны от интервентов и авантюристов и политической консолидации работы по росписи храмов постепенно начинают вестись все с большей интенсивностью. В 1635 г. возобновляется стенопись Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря. Новые фрески заменяют поврежденные польскими ядрами рублевские и частично повторяют их иконографическую схему. В 40–50-х годах один за другим расписываются кремлевские храмы, причем фрески Архангельского и особенно Успенского соборов также следуют плану и композиционным решениям предшествующих росписей. С целью более точного воспроизведения оригиналов применялась их перерисовка на бумагу. Стенописные работы в это время осуществляются очень большими артелями (в Успенском соборе трудилось в общей сложности около ста человек), члены которых имеют узкую специализацию (знаменщики, личники, домличники, златописцы, травщики, терщики красок и т.д.). Одним из наиболее сохранившихся фресковых ансамблей середины XVII в. является стенопись Успенского собора Княгинина монастыря во Владимире (1647–1648), стилистически предвосхищающая росписи второй половины столетия.

Правда, фрески этого периода лишь с долей условности можно относить к монументальной живописи. В них почти отсутствует тектоника, соотнесение живописных поверхностей с архитектурными (например, сложные композиции часто пишутся даже на столбах). Масштаб изображений порой настолько измельчен, что их «прочтение» на расстоянии практически невозможно. И вместе с тем стенописи XVII в. остаются искусством высоким и цельным, может быть, полнее всего раскрывающим перед нами настроения эпохи. Они необычайно декоративны. Никогда еще орнамент не занимал так много места на стенах храмов, никогда еще он в такой степени не «пропитывал» собой самые композиции, покрывая затейливыми узорами архитектуру, аксессуары, одежды. Более того, он как бы организует внутреннюю форму реального мира – лещадок скал, крон деревьев, побегов трав и цветов, конструкций палат и башен, повозок и карет. Сам человек, кажется, живет и действует в заданных ему прихотливых, сложных и радостных ритмах.

Характернейшей чертой фресковой живописи второй половины XVII в. является ее «бытовизм», огромный интерес к человеку в его повседневной жизни. Композиции росписей – это как бы новеллы, рассказанные языком живописи. Их эмоциональная доминанта – не суровый и торжественный пафос и не возвышенный лиризм, а занимательная притча, в которой все интересно и вызывает живое любопытство. Отсюда смещение акцентов, фиксация внимания не на основных героях христианской легенды и их нравственных подвигах, а на красоте природы, человеческого труда, жизни вообще. Показательна в этом отношении фреска Гурия Никитина в церкви Ильи Пророка в Ярославле (1681), повествующая о воскрешении пророком Елисеем сына сунамитянки. В сцене, рассказывающей о болезни и смерти мальчика, центральная часть отведена, однако, изображению жатвы, во время которой происходили эти события. Воспользовавшись гравюрой из Библии Пискатора, художник развернул перед зрителем захватывающую своей правдивостью и точностью картину летней крестьянской страды. Высоко к горизонту поднимается золотая хлебная нива с рассыпанными по ней яркими красными и синими пятнами рубах жнецов. Слаженны движения людей, в едином ритме вздымаются и опускаются голубые лезвия серпов, правильными рядами уложены перевязанные снопы. Ниву окаймляют травы и полевые цветы, вдалеке раскинули густые пышные кроны деревья. В сущности, здесь кисть Гурия Никитина запечатлела уже и настоящий русский пейзаж, и настоящую жанровую сцену.

Человек в росписях XVII в. редко предстает в образе погруженного в себя философа, неподвижного созерцателя. Обычно он очень деятелен, мечется и жестикулирует. Он торгует, воюет, строит, жнет и пашет, ездит в каретах и верхом, плывет на корабле. Композиции фресок этого времени очень «шумные». Они наполнены пением птиц и ржанием коней, шелестом деревьев и скрежетом битв, скрипом повозок и стуком топоров. Сцены до предела многолюдны, ибо помимо главных героев в них действуют воины и крестьяне, слуги и служанки, богатырского сложения нарядно одетые юноши с щегольскими шапочками на. маленьких головках и красивые женщины.

Мастера фресковой живописи XVII в. вышли на новые рубежи в видении и изображении мира. Они постепенно высвобождаются из плена иконописных канонов, становятся настоящими творцами художественных композиций, и значение этого факта для становления русского искусства нового времени трудно переоценить.

Стенописи поволжских храмов второй половины XVII в. принадлежат к высшим достижениям искусства данного столетия. Нельзя не отметить, что этот художественный взлет во многом определялся не только выдающимся талантом костромичей Гурия Никитина и Силы Савина, переяславца Дмитрия Плеханова, ярославцев Дмитрия Григорьева, Федора Игнатьева и других художников, но и той духовной атмосферой, в которой они творили – атмосферой бурно развивающихся купеческих поволжских городов, в первую очередь Ярославля.

В живописи XVII в. проявились черты, присущие художественному творчеству будущего. Ярче всего это наблюдается в искусстве «парсуны». «Парсуна» (от лат. регзопа – личность, т.е. портретное изображение реального исторического лица) родилась еще в последней четверти XVI в. К числу ранних парсун относят копенгагенский портрет Ивана Грозного, в котором, несмотря на чисто иконописную технику, с большой степенью достоверности (теперь это можно утверждать) воссозданы черты владыки Руси. Очень много жизненности в созданной около 1630 г. оглав-ной надгробной парсуне замечательного русского полководца князя М.В. Скопина-Шуйского. Характерное круглое лицо молодого военачальника, по-юношески припухлые щеки, тонкие поджатые губы, широкий нос, выразительный взгляд широко раскрытых глаз – все сумел схватить и донести до зрителя иконописец XVII в.

Особенно большое развитие «парсунное письмо» получило во второй половине столетия. Оно всецело отвечало творческим исканиям Симона Ушакова и художников его круга. Кроме того, писание парсун, а также обучение этому русских учеников, вменялось в обязанность живописцам, приглашавшимся из-за рубежа. Бояре и именитые купцы соревнуются друг с другом в заказе своих портретов наиболее модным иконописцам и живописцам. Парсуны пишут и в иконописном стиле, и в более органичной для этого жанра западной манере и технике – маслом на холсте. «Парсунное письмо» было первым чисто светским жанром в древнерусском изобразительном искусстве. В парсуне люди средневековой Руси впервые увидели себя «со стороны», в качестве объекта художественного творчества (портреты царей Алексея Михайловича и Федора Алексеевича, стольника Г.П. Годунова, дяди Петра Великого боярина Л. К – Нарышкина и т.д.). Хотя эти парадные портреты были еще весьма условны, хотя арсенал художественных приемов, с помощью которых живописец мог передать внешний облик и тем более духовный мир портретируемого, был еще очень скуден, тем не менее это были уже настоящие портреты. И их создатели – Симон Ушаков, Федор Юрьев, Иван Максимов, Иван Безмин, Ерофей Елин, Лука Смольянинов протягивали руку портретистам петровской эпохи.

**Графика**

Изображениями русских и иностранных властителей был иллюстрирован и рукописный «Титулярник» («Большая Государственная книга, или Корень российских государей», 1672–1673), над оформлением которого трудились художники Иван Максимов и Дмитрий Львов. Вообще искусство миниатюры в XVII столетии держится на высоком уровне. Так, в книге «Лекарство душевное» (1670) можно найти целый ряд чисто жанровых сценок, живописующих патриархальный сельский быт или шумные дворцовые застолья. Сходным характером отличаются и многие рисунки роскошного «Евангелия» (1678), созданного по заказу царя Федора Алексеевича и украшенного 1200 миниатюрами.

Развивается в XVII в. вместе с книгопечатанием и искусство гравюры на дереве, а затем на металле. Активное участие в граверных работах принимал, в частности, Симон Ушаков, иллюстрировавший совместно с гравером А. Трухменским «Повесть о Варлааме и Иоасафе».

**Прикладное искусство**

XVII век – время расцвета прикладного искусства, главным центром которого являлись мастерские Московского Кремля – Оружейная, Золотая, Серебряная, Царицына и другие палаты. В них работали собранные отовсюду талантливейшие русские оружейники, ювелиры, серебряники, мастера инкрустации, золотой и серебряной насечки, резьбы, высокой горельефной чеканки, глухой и прозрачной финифти, черни, мастерицы плетения кружев, золотного шитья и т.д. «Узорочье» покрывало оклады икон и облачения, посуду и пуговицы, оружие и доспехи, седла и конскую сбрую. Среди мастеров художественной отделки предметов вооружения особенно знаменит был муромец Никита Давыдов, трудившийся в Оружейной палате более пятидесяти лет. Для прикладного искусства XVII в. характерно тяготение к повышенной декоративности, изобильной, затейливой орнаментации, максимальной «изукрашенности», предельной насыщенности изобразительного поля.

Прикладное искусство, постоянно черпавшее новые импульсы из сокровищницы народной культуры и обогащаемое художественным опытом Запада и Востока, имело прочные традиции во всех уголках необъятной Русской земли, являлось неотъемлемой частью повседневного быта самых широких слоев населения. В XVII в. славились ярославские серебряники, «усольские» (строгановские) эмальеры (украшавшие чаши, ларцы и другие изделия росписью прозрачными красками по белой эмали), холмогорские и.устюжские мастера железнопросечного дела и художественной (в особенности «травной») росписи сундуков и т.д. Прикладное искусство средневековья оказалось наиболее устойчивым к-общественным переменам. Ему предстояло существовать и эволюционировать в рамках русской культуры нового времени.

**Итоги**

XVII столетие завершает более чем семивековую историю древнерусского искусства. Оно (это искусство) прекратило свое существование как цельная художественная и мировоззренческая система, лишившись опоры в социальных, политических и идеологических институтах.

Завершился громадной важности этап в истории искусства, культуры, нравственного и духовного развития русского (а также украинского и белорусского) народа, этап становления его художественного сознания, выявления в искусстве своей национальной природы и, наконец, полной реализации внутренних творческих сил, создания шедевров мирового значения.

Древнерусское искусство – наше вечно живое, бесценное наследие, ориентирующее художников на постоянный творческий поиск. Его истинными преемниками в XVIII–XIX вв. были не провинциальные ремесленники и не представители «псевдорусского стиля», а Баженов и Захаров, Венецианов и Александр Иванов.