**Культура Руси XIV - XVII веков**

С X в. почти половина Европейской части России вошла в состав феодального Древнерусского государства, где сложилась самобытная художественная культура с рядом местных школ (юго-западные, западные, новгородско-псковская, владимиро-суздальская), накопившая опыт строительства и благоустройства городов, создавшая замечательные памятники древнего зодчества, фрески, мозаики, иконописи. Её развитие было прервано монголо-татарским нашествием, приведшим Древнюю Русь к экономическому и культурному упадку и к обособлению юго-западных земель, вошедших в состав польско-литовского государства. После полосы застоя в размещавшихся на территории России Древнерусских землях с конца XIII в. начинает складываться собственно русская (Великорусская) художественная культура. В ее развитии ощутимее, чем в искусстве Древней Руси, проявилось воздействие городских низов, ставших важной общественной силой в борьбе за избавление монголо-татарского ига и объединение русских земель.

Возглавившая уже в XIV в. Эту борьбу великокняжеская Москва синтезирует достижения местных школ и с XV в. становится важным политическим и культурным центром, где складываются проникнутое глубокой верой в красоту нравственного подвига искусство Андрея Рублева и соразмерная человеку в своем величии архитектура Кремля. Апофеоз идей объединения и укрепления русского государства воплотили храмы-памятники XVI в. С развитием экономических и общественных отношений в XVII в. окончательно ликвидируется обособленность отдельных областей, и расширяются международные связи, в искусстве нарастают светские черты. Не выходя в целом почти до конца XVII в. за рамки религиозных форм, искусство отражало кризис официальной церковной идеологии и постепенно утрачивало цельность мировосприятия: непосредственные жизненные наблюдения разрушали условную систему церковной иконографии, а заимствованные из западноевропейской архитектуры детали вступали в противоречие с традиционной композицией русского храма. Но этим отчасти подготовлялось решительное освобождение искусства от влияния церкви, совершившееся к началу XVIII в. в результате реформ Петра I.

После монголо-татарского нашествия долгое время летописи упоминают лишь о строительстве недошедших до нас деревянных сооружений. С конца XIII в. в избежавшей разорения Северо-западной Руси возрождается и каменное зодчество, прежде всего военное. Возводятся каменные городские укрепления Новгорода и Пскова, крепости на приречных мысах (Копорье) или на островах, порой с дополнительной стеной у въезда, образующей вместе с основной защитный коридор – «захаб» (Изборск, Порхов). С середины XIV в. стены усиливаются могучими башнями, в начале над воротами, а затем и по всему периметру укреплений, получающих в XV веке планировку, близкую к регулярной. Неровная кладка из грубо отесанного известняка и валунов наделяло сооружение живописью и усиливало их пластическую выразительность. Такой же была кладка стен небольших однокупольных четырехстолпных храмов конца XIII – 1-й половины XIV вв., которым обмазка фасадов придавала монолитный облик. Храмы строились на средства бояр, богатых купцов. Становясь архитектурными доминантами отдельных районов города, они обогащали его силуэт и создавали постепенный переход представительного каменного кремля к нерегулярной деревянной жилой застройке, следующей естественному рельефу. В ней преобладали 1—2 этажные дома на подклетах, иногда трехчастные, с сенями посередине.

В Новгороде развивалось его прежняя планировка, прибавилось улиц, ведущих к Волхову. Каменные стены Детинца и Окольного города, а так же церкви построенные на средства отдельных бояр, купцов, и групп горожан, изменили облик Новгорода. В XIII-XIV вв. зодчие переходят в завершениях фасадов церквей от полукружий-«закомар» к более динамичным фронтонам – «щипцам» или чаще к трехлопастным кривым, отвечавшим форме сводов, более низких над углами храма. Величественны и нарядны храмы 2-й половины XIV в. – поры расцвета новгородской республики, — полнее отражавшее мировоззрение и вкусы горожан. Стройные, удлиненных пропорций, с покрытием на восемь скатов по трехлопастным кривым, которое позднее часто переделывалось на пощипцовое, они совмещают живописность и пластическое богатство архитектурного декора (уступчатые лопатки на фасадах, декоративные аркады на апсидах, узорная кирпичная кладка, рельефные «бровки» над окнами, стрельчатые завершения перспективных порталов) с тектонической ясностью и компактностью устремленной вверх композиции. Широкая расстановка столбов внутри делала просторнее интерьеры. В XV в. Новгородские храмы становятся интимнее и уютнее, и них появляются паперти, крыльца, кладовые в подцерковье. С XIV-XV вв. в Новгороде появляются каменные жилые дома с подклетками и крыльцами. Одностолпная «Грановитая палата» двора архиепископа Евфимия, построенные при участии западных мастеров, имеет готические нервюрные своды. В других палатах стены членились лопатками и горизонтальными поясками, что перешло в монастырские трапезные XVI в.

В Пскове, ставшем в 1348 г. независимым от Новгорода, главный, Троицкий собор имел, судя по рисунку XVII в., закомары, расположенные на разных уровнях, три притвора и декоративные детали, близкие новгородским. Поставленный в кремле (Кром) на высоком мысу при слиянии Псковы и Великой, собор господствовал над городом, который рос к югу, образуя новые, огражденные каменными стенами части, прорезанные улицами, ведущими к кремлю. В дальнейшем псковичи разрабатывали тип четырехстолпной трехапсидной приходской церкви с позакомарным, а позднее и восьмискатным пощипцовым покрытием. Галереи, приделы, крыльца с толстыми круглыми столбами и звонницы придавали этим, словно вылепленным от руки приземистым постройкам, возводившимся вне кремля, особую живописность. В псковских бесстолпных одноапсидных церквях XVI в. барабан с куполом опирался на пересекающиеся цилиндрические своды или на ступенчато расположенные арки. В Пскове, как и в Новгороде улицы, имели бревенчатые мостовые и были так же застроены деревянными домами.

С началом возрождения Москвы в ней в 1320-1330-х гг. Появляются первые белокаменные храмы. Не сохранившийся Успенский собор и собор Спаса на Бору с поясами резного орнамента на фасадах восходили по типу к четырехстолпным с тремя апсидами владимирским храмом домонгольской поры. Во второй половине XIV в. строятся первые каменные стены Кремля на треугольном в плане холме при впадении Неглинной в Москву-реку. На востоке от Кремля расстилался посад с параллельной Москве-реке главной улицей. Схожие по плану с более ранними, храмы конца XIV – начала XV вв. благодаря применению дополнительных кокошников в основании барабана, приподнятого на подпружных арках, получили ярусную композицию верхов. Это придавало зданиям живописный и праздничный характер, усиливавшийся килевидными очертаниями закомар и верхов порталов, резными поясками и тонкими полуколонками на фасадах. В соборе московского Андроникова монастыря угловые части основного объема сильно понижены, а композиция верха особенно динамична. В бесстолпных церквах московской школы XIV- начала XV вв. каждый фасад иногда увенчивался тремя кокошниками. В формировании к концу XV в. централизованного государства выдвинуло задачу широко развернуть строительство крепостных сооружений в городах и монастырях, а в его столице – Москве – возводить храмы и дворцы, отвечающие ее значению. Для этого были приглашены в столицу зодчие и каменщики из других русских городов, итальянские архитекторы и инженеры по фортификации. Основным строительным материалом стал кирпич. Московский Кремль, вмещавший резиденции великого князя, митрополита, соборы, боярские дворы, монастыри, был во второй половине XV в. расширен до нынешних размеров, а посад охватил его с трех сторон и был прорезан радиальными улицами. На востоке от Кремля возникла Красная площадь, часть посада была окружена в 1530-х гг. каменной стеной, а затем каменная стена Белого города и деревоземляная стена Земляного города окружили столицу двумя кольцами, что и определило радиально — кольцевую планировку Москвы. Монастыри-крепости, защищавшие подступы к городу и созвучные Кремлю по своему силуэту, со временем стали композиционными центрами окраин Москвы. Радиальные улицы с бревенчатыми мостовыми вели к центру через увенчанные башнями ворота Земляного и Белого городов. Жилая застройка городских улиц состояла в основном из деревянных домов, имевших два – три этажа на подклетах, отдельные крыши над каждой частью дома, средние сени и крыльцо. Кремли других городов, как и в Москве, следовали в своих планах рельефу местности, а на ровных местах имели правильные прямоугольные планы. Крепостные стены стали выше и толще. Навесные бойницы и зубцы в виде ласточкина хвоста примененные итальянскими архитекторами в Московском Кремле, появились и в кремлях Новгорода, Нижнего Новгорода, Тулы и др. Позднее башни стали декорироваться лопатками и горизонтальными тягами, а бойницы – наличниками. Свободнее от новых влияний были крепости дальних Кирилло-Белозерского и Соловецкого монастырей, с мощными стенами и башнями, сложенными из крупных валунов и почти лишенными украшений.

Сохранившаяся часть великокняжеского кремлевского дворца в Москве с огромным одностолпным залом наделена чертами западной архитектуры (граненый руст, парные окна, ренессансный карниз), но вся композиция дворца, слагавшаяся из отдельных зданий с переходами и крыльцами, близка к композиции деревянных хором. В архитектуре Успенского собора Московского Кремля, который было предложено строить наподобие одноименного собора XII в. во Владимире, традиции владимиро-суздальского зодчества подверглись существенному переосмыслению. Величественный пятикупольный храм с редкими щелевидными окнами, прорезанными в могучих барабанах и в глади стен, опоясанных аркатурным фризом, мощнее по пропорциям и монументальнее своего прототипа. Впечатляющим контрастом несколько суровым фасадам собора служит интерьер с шестью равномерно расставленными высокими тонкими столбами, придающими ему вид парадного зала. Храм-колокольня Ивана Великого, господствовавший не только не только над Кремлем, но и над всей Москвой, стал традиционным образцом для подобных высотных доминант и в других русских городах. Попытка перенести в русский храм мотивы раннего венецианского Возрождения привела к несоответствию ярусных членений фасада. В других храмах второй половины XV-XVI в. встречаются свойственные Московской архитектуре XIV-XV вв. ярусы килевидных закомар, но их ритм менее динамичен, а размеренные членения фасадов, украшенных аркатурными фризами узорной кладкой с терракотовыми деталями, делают храмы нарядно-величавыми. Терракотовые детали встречаются в Белозерье и Верхнем Поволжье, например, в дворцовой палате в Угличе, где венчающие щипцы над гладкими стенами заполнены узорной кирпичной кладкой с терракотовыми вставками. Фасады других светских построек этого времени, как правило, скромнее.

От XIV-XVI вв. сохранилось несколько деревянных церквей. Более ранние – «клетские», напоминающие избу с двухскатной крышей и пристройками. Церкви XVI в. – высокие, восьмигранные, крыты шатром, а пристройки с двух или с четырех сторон имеют криволинейные кры-ши – «бочки». Их стройные пропорции, контрасты фигурных «бочек» и строгого шатра, суровых рубленых стен и резьбы галереи и крылец, их неразрывная связь с окружающим пейзажем – свидетельства высокого мастерства народных мастеров – «древоделей», работавших артелями.

Рост Русского государства и национального самосознания после свержения татарского ига отразился в каменных храмах-памятниках XVI в. Являя собой высокое достижение московского зодчества, эти величественные постройки, посвященные важным событиям, как бы соединяли в себе динамичность деревянных шатровых церквей и ярусных завершений храмов XIV – XV вв. с монументальностью соборов XVI в. В каменных церквах-башнях ведущими стали формы, присущие камню, — ярусы закомар и кокошники вокруг прорезанного окнами шатра. Иногда и шатер заменялся барабаном с куполом или же башни с куполами окружали центральную, крытую шатром башню. Преобладание вертикалей наделяло ликующей динамичностью устремленную в высь композицию храма, как бы вырастающего из окружающего его открытых «гульбищ», а нарядный декор придавал сооружению праздничную торжественность

В храмах конца XV и XVI вв. применение так называемого крестчатого свода, опиравшегося на стены, избавляло интерьер от опорных столбов и позволяло разнообразить фасады, которые получали то трехлопастное, то имитирующее закомары завершение, то увенчивались ярусами кокошников. Наряду с этим продолжали строить четырехстолпные пятикупольные храмы, иногда с галереями и приделами. Каменные одностолпные трапезные и жилые монастырские постройки XVI в. имеют гладкие стены, увенчанные простым карнизом или пояском узорной кладки. В жилой архитектуре господствовало дерево, из которого строились и дома в 1—2 этажа, и боярские и епископские дворцы, состоявшие из связанных переходами многосрубных групп на подклетах.

В XVII в. переход к товарному хозяйству, развитие внутренней и внешней торговли, усиление центральной власти и расширение границ страны привели к росту старых городов и возникновению новых на юге и востоке, к постройке гостиных дворов и административных зданий, каменных жилых домов бояр и купцов. Развитие старых городов шло в рамках уже сложившейся планировки, а в новых городах-крепостях пытались внести регулярность в планировку улиц и форму кварталов. В связи с развитием артиллерии, города окружались земляными валами с бастионами. На юге и в Сибири строились и деревянные стены с земляной засыпкой, имевшие башни с навесным боем и низкими шатровыми крышами. Каменные стены среднерусских монастырей в то же время теряли свои старые оборонительные устройства, становились более нарядными. Планы монастырей стали регулярнее. Укрупнение масштабов Москвы вызвало надстройку ряда кремлевских сооружений. При этом больше думали выразительности силуэта и нарядности убранства, чем об улучшении оборонительных качеств укреплений. Сложный силуэт и богатую белокаменную резьбу карнизов, крылец и фигурных наличников получил теремной дворец, построенный в Кремле. Возрастает число каменных жилых зданий. B XVII в. они обычно строились по трехчастной схеме (с сенями посередине), имели подсобные помещения в нижнем этаже и наружное крыльцо. Третий этаж в деревянных зданиях часто был каркасным, а в каменных – с деревянным потолком вместо сводов. Порой верхние этажи каменных домов были деревянными. В Пскове дома XVII в. почти лишены декоративного убранства, и лишь в редких случаях окна обрамлялись наличниками. Среднерусские кирпичные дома, часто асимметричные, с разными по высоте и форме крышами, имели карнизы, междуэтажные пояса, рельефные наличники окон из профильного кирпича и украшались раскраской и изразцовыми вставками. Иногда применялась крестообразная схема плана, соединение под прямым углом трехчастных зданий, внутренние лестницы вместо наружных.

Дворцы в XVII в. эволюционировали от живописной разбросанности к компактности и симметрии. Это видно из сравнения деревянного дворца в селе Коломенском с Лефортовским дворцом в Москве. Дворцы церковных владык включали церковь, а иногда, состоя из ряда зданий, окружались стеной с башнями и имели вид кремля или монастыря. Монастырские кельи часто состояли из трехчастных секций, образующих длинные корпуса. Административные здания XVII в. походили на жилые дома. Гостиный двор в Архангельске, имевший 2-этажные корпуса с жильем наверху и складами внизу, был в то же время и крепостью с башнями, господствовавшей над окружающей застройкой. Расширение культурных связей России с Западом содействовало появлению на фасадах домов и дворцов ордерных форм и поливных изразцов, в распространении которых известную роль сыграли белорусские керамисты, работавшие у патриарха Никона на постройке Ново-Иерусалимского монастыря в Истре. Убранству патриаршего собора стали подражать и даже стремились превзойти его нарядностью. В конце XVII в. ордерные формы выполнялись в белом камне.

В церквах на протяжении XVII в. происходила та же эволюция от сложных и асимметричных композиций к ясным и уравновешенным, от живописного кирпичного «узорочья» фасадов к четко размещенному на них ордерному убранству. Для первой половины XVII в. типичны бесстолпные с сомкнутым сводом «узорочные» церкви с трапезной, приделами и колокольней. Они имеют пять глав, главки над приделами, шатры над крыльцами и колокольней, ярусы кокошников и навеянные жилой архитектурой карнизы, наличники, филированные пояски. Своим дробным декором, живописным силуэтом и сложностью объема эти церкви напоминают многосрубные богатые хоромы, отражая проникновение в церковное зодчество светского начала и утрачивая монументальную ясность композиции.

В первые десятилетия после монголо-татарского нашествия возрождается живопись. В условиях сильно сократившихся международных и межобластных связей во 2-ой половине XIII века и в начале XIV в. окончательно кристаллизуются старые школы живописи и образуются новые.

В иконах и в миниатюрах рукописей Новгорода уже со 2-ой половины XIII в. определяются чисто местные черты, сложившиеся здесь в росписях XII в.: ясный образ не осложненный аллегориями, несколько элементарный крупный рисунок, декоративная яркость цвета. На исполненной Алексой Петровым храмовой иконе церкви Николы на Липне Николай чудотворец представлен как внимательный наставник и помощник людям. Округлые линии, нарядная орнаментация отразили воздействие декоративных тенденций народного творчества.

В городах Северо-восточной Руси, уцелевших от нашествия живопись долгое время развивалась на домонгольской основе. Художественные мастерские были сосредоточены на архиерейских и княжеских дворах, и их произведения имеют церковный, либо кастовый княжеский характер. Ростовские иконы XIII-XIV вв. характеризуются просвечивающимися красками, нежным и теплым колоритом. Большой популярностью пользовались житийные иконы, в которых ярко выражено литературное повествовательно начало. С Ярославлем связано несколько выдающихся икон и лицевых рукописей XIII-XIV вв. Торжественной красотой выделяется икона «Борис и Глеб», но место ее написание точно не установлено.

В 70-80-х годах XIII в. возникла тверская школа живописи. Росписи Спасо-Преображенского собора в Твери, исполненные местными мастерами, были первой попыткой обращения к монументальной живописи после татарского нашествия. Для не очень высоких по качеству тверских икон и рукописей характерны белесые высветления и декоративные сочетания белого, красного, голубого. Несколько позже тверской возникла московская школа, ранние памятники которой свидетельствуют о тесных ее связях с Ростовом и Ярославлем.

В XIV в. с началом широкого строительства каменных храмов возрождается фресковая живопись. Фрески собора Снетогорского монастыря близ Пскова по стилю еще близки к росписям Новгорода типа нередицких. Новгородские росписи 2-й половины XIV в. более свободны по характеру. Одни из них исполнены выходцами из Византии: фрески церквей Спаса на Ильине улице и Успения на Волотовом поле. Другие написаны южными славянами: фрески церквей Спаса на Ковалеве и Рождества на кладбище и церкви Михаила Архангела Сковородского монастыря.

Наиболее впечатляющи фрески церкви Спаса на Ильине улице, исполненные Феофаном Греком, а так же фрески Волотова, поразительные по одухотворенной патетике образов и артистизму. Росписи Феофана по их суровой выразительности, исключительной свободе композиции и письма не имеют себе равных не только на Руси, но и в Византии. Хорошо сохранились фрески угловой камеры на хорах: образы, воплощающие аскетические идеалы, отличаются психологической напряженностью, техника письма – динамикой и оригинальностью приемов, колорит предельной сдержанностью. Божество и святые предстают у Феофана в виде грозной силы, предназначенной управлять человеком и напоминать ему о подвигах во имя высшей идеи. Их темные лики с бегло положенными белыми бликами, по контрасту с которыми приобретают особую звучность разбеленные желтые, малиновые, синие тона одежд, оказывают на зрителя непосредственное и глубокое воздействие. Фрески церкви Федора Стратилата стилистически близки к росписям Спаса на Ильине улице. Возможно, что в их исполнении участвовали русские мастера, учившиеся у греков.

Фреска повлияла и на стиль новгородских икон XIV в., сделавшийся более свободным и живописным. Произведения Псковских иконописцев XIV в. выделяются смелой цветовой лепкой и необычным колоритом, основанным на сочетании оранжево-красных, зеленых, коричневых и желтых тонов. Сумрачная выразительность образов святых не псковских иконах обнаруживает их известную близость к работам Феофана Грека.

На севере в XIV в. сложилась вологодская школа живописи. Ее известный представитель – иконописец Дионисий Глушицкий. В вологодских иконах преобладают темные, несколько приглушенные тона. Стойкие на севере архаические традиции делают иконы северного письма XIV-XV вв. нередко похожими по стилю на памятники более раннего периода.

Расцвет новгородской живописи произошел в XV в. На новгородских иконах – специфический подбор святых: Илья, Василий, Флор и Лавр, Параскева Пятница, Анастасия, Никола, Георгий. Они ассоциировались в народном сознании с силами природы и были призваны охранять человека, его дом и хозяйство. Иконография обнаруживает следы воздействия языческих пережитков, фольклора, местных исторических событий, быта. Необычайная активность и известный демократизм общественной жизни Новгорода способствовали сложению в местной живописи особого идеала человека – решительного, энергичного, сильного. Новгородским иконам свойственны уверенный жестковатый рисунок, симметрические композиции, яркие холодные тона.

С конца XIV – начала XV вв. усиливается художественная роль Москвы. Здесь работали Феофан Грек, Прохор с Городца, Андрей Рублев, Даниил Черный. В иконостасе Благовещенского собора Московского Кремля, Феофан немного увеличил размеры икон Христа, богоматери и святых и достиг четкой выразительности силуэта («деисусный чин»). Этот чин имел большое значение для последующего развития русского высокого иконостаса. Созданная Феофаном в Москве школа стимулировала развитие местных мастеров, выработавших, однако, отличный от феофановского стиль. В 1408 году Андрей Рублев и Даниил Черный исполнили новую роспись Успенского собора во Владимире. Эти фрески в традиционных иконографических образах раскрывают глубокий духовный мир и мысли современников. Просветленные благожелательные лица апостолов, ведущих за собой народ, мягкие гармоничные тона живописи пронизаны чувством умиротворения. Написанные несколько позже Рублевым иконы звенигородского чина – чисто русская интерпретация темы деисуса. Образ благословляющего Христа полон внутренней силы и мудрого спокойствия. Рублев обладал редким даром воплощать в искусстве светлые стороны жизни и душевного состояния человека. В его работах не смену внутреннему смятению аскетической отрешенности образов Феофана приходят красота душевного равновесия и сила осознанной нравственной правоты. Произведения Рублева, являясь вершиной московской школы живописи, выражают идеи более широкого, общенационального характера. В замечательной иконе «Троица», написанной для собора Троице-Сергиева монастыря, Рублев создал образы, далеко перерастающие узкие рамки разработанного им богословского сюжета, воплотив идеи любви и духовного единства. Фигуры ангелов, сидящих, склонив головы друг к другу в безмолвной беседе, образуют круг – символ вечности, а плавные, гармоничные линии навевают настроение светлой сосредоточенной задумчивости. Нежные, тонко согласованные тона, среди которых преобладают золотистый и звонкий голубой, внутренняя свобода точно найденной композиции с ее выразительным ритмом находятся в тесной взаимосвязи с глубоко человечным замыслом этого гениального произведения.

В последней трети XV в. начинает свою художественную деятельность Дионисий. В иконах и фресках Дионисия и его школы, создававшихся в период образования русского централизованного государства во главе с Москвой, возрастают известное единообразие приемов, внимание мастеров к художественной форме, черты праздничности и декоративности. Тонкий рисунок и изысканный колорит икон Дионисия, с сильно вытянутыми грациозными фигурами, полны нарядной торжественности. Но в психологическом плане его образы уступают Рублевским. Созданные Дионисием и его сыновьями Феодосием и Владимиром росписи собора Ферапонтова монастыря близ Кириллова отмечены особой мягкостью колорита, красотой подчиненных плоскости стены композиций с как бы скользящими изящными фигурами. Многочисленные работы Дионисия и художников его школы вызвали повсеместные раздражения им. В конце XV в. московские художники выезжают в Новгород, Псков, на Север, в города Поволжья, а лучшие мастера этих художественных центров выезжают для работы в Москву, где они знакомятся с творческими приемами столичных живописцев. Московское искусство постепенно нивелирует местные школы и подчиняет их общему образцу.

В XVI в. укрепление государства и церкви сопровождалось теоретической разработкой вопросов о царской власти, об отношении к ней церкви, о роли искусства в богослужении, о способах воплощения церковных сюжетов. Искусство под воздействием начетнической богословской литературы становится надуманно сложным, схоластически отвлеченным. Многочисленные умозрительные аллегории и символы нередко затемняют содержание и перегружают композицию. Письмо мельчает, стиль теряет монументальность и ясность. Несохранившаяся роспись Золотой палаты московского Кремля, исполненная на основе «Сказания о князьях Владимирских», наглядно иллюстрировала идею преемственности власти московских самодержцев. Написанная по случаю взятия Казани икона-картина «Церковь воинствующая», представляющая апофеоз Ивана Грозного, наполнена аллегориями и историческими параллелями. В такого рода произведениях политические, светские тенденции становились преобладающими. Еще сильнее эти тенденции выступали в миниатюре ряда рукописных книг. Крупнейшие книгописные мастерские находились в Новгороде, Москве и Троице-Сергиевой лавре. Фундаментальный «Лицевой свод» содержит около 16 тысяч миниатюр. Военные и жанровые сцены с почерпнутыми из жизни бытовыми деталями выполнены в графической манере и подцвечены акварелью. В них появляются многоплановые построения пространства, реальный пейзаж. Книгопечатание, первые опыты которого в 50-х гг. XVI в., положило начало русской гравюре. Иван Федоров нашел для нее художественное решение, независимое от иконной и миниатюрной живописи.

На рубеже XVI-XVII вв. в Москве формировались два течения в живописи, условно называемые по фамилиям их ревностных сторонников «годуновским» и «строгановским», первая из них тяготела к строгому стилю икон и монументальной росписи XV-XVI вв., но обнаруживала так же типичную для мастеров XVI в. любовь к царственной пышности, а при иллюстрировании псалтырей возрождало старую традицию оформления рукописей рисунками на полях. Строгановская школа культивировала мелкое, щегольски-утонченное письмо, сочетая краски с золотом и серебром; иконы писались для домашних молелен богатых феодалов — ценителей изощренного мастерства. Несколько изнеженная красота и беззащитная слабость святых в расцвеченных одеждах, фон со сложным фантастическим пейзажем характерны для работ мастеров этой школы – Емельяна Москвитина, Стефана Пахири, царских иконописцев Прокопия Чирина, семьи Савиных и др.

Польско-шведская интервенция начала XVII в. задержала развитие искусства, но к 1640-м годам художественное творчество заметно оживилось. Расширился социальный контингент заказчиков. Наряду с царским двором, духовенством и боярами усиленное строительство и украшение каменных церквей и палат вели купцы и разбогатевшие посадские люди. Растет число художников, порой недостаточно профессионально подготовленных, что снижает общий уровень мастерства. Но среди выходцев из городских низов и государственных крестьян было немало людей с ярким дарованием, создавших росписи, иконы, миниатюры поражающие свежестью мировосприятия, свободой и разнообразием толкования сюжетов, смелостью технических приемов. Искусство демократизируется, становится более понятным и доступным, приближается к народному мироощущению. Известно много имен мастеров XVII в. – московских, ярославских, костромских, нижегородских, чаще всего работающих большими артелями: одни мастера намечали композиции на стенах церкви, другие писали лица, третьи – одежду и драпировки, четвертые архитектуру и ландшафты, пятые – орнаменты и т. д. Коллективное творчество вырабатывало четко выраженное единообразие. В иконописи 1-й половины XVII в. прослеживаются традиции строгановской школы. Автор иконы «Алексий, митрополит московский» любовно расцвечивает и пышную ризу святого, и затейливые облака фона, и расстилающийся внизу пейзаж. В иконах, рассчитанных на восприятие издали, формы крупнее, линия энергичнее, силуэт выразительнее, колорит проще и глуше. Монументальная живопись развивается под заметным влиянием иконописи и западноевропейской гравюры. Умножаются сюжеты, сведенные к занимательному рассказу с бытовыми деталями, масштабы фигур уменьшаются, рисунок теряет былую лаконичную выразительность, индивидуальные образы вытесняются без конца повторяющимися типами.

В середине XVII в. центром художественной живописи становится Оружейная палата Московского Кремля, сильно влиявшая на русское искусство в целом. Ее живописцы были мастерами широчайшего диапазона: они выполняли стенные росписи, иконы и миниатюры, раскрашивали мебель и домашнюю утварь, писали царские портреты, оформляли церковные и светские праздники и т. д. И хотя частая смена занятий вырабатывала у мастеров шаблонные приемы, Оружейная палата поддерживала искусство на очень высоком профессиональном уровне. Здесь возникли первые в истории русского искусства специальные трактаты о живописи, написанные Иосифом Владимировым и Симоном Ушаковым, ставившие проблему жизненного правдоподобия иконных изображений. В живописи Ушаков главное внимание уделял светотеневой лепке формы, достигая мягкости переходов, объемности изображения, настойчиво добиваясь впечатления их реальности.

В XVII в. в русском искусстве появился новый для него жанр – портрет. До середины XVII в. авторы портретов еще следуют иконописным принципам, и их работы мало отличаются от икон. Позднее, не без влияния работавших в России иностранцев, в портрете появляются приемы западноевропейской живописи, точно фиксируются черты лица, выявляется объемность фигуры, хотя трактовка одежд остается плоскостной, а изображение в целом – застыло-неподвиж-ным.

Стенопись ярославских и костромских иконописцев, работавших также в Москве, Ростове, Романове и Борисоглебской слободе, Вологде, Троице-Сергиевой лавре и других городах, отмечена неисчерпаемой фантазией, интересом окружающей действительности. Мастера умели придать занимательность и декоративность многофигурным, полным динамики многоцветным росписям, покрывающим стены и своды храмов живописным ковром. Ряд сцен слагается в повествовательные циклы со множеством тонко подмеченных бытовых деталей и с мотивами реальных пейзажей. Эти росписи, так же как иконы в ярославской церкви Ильи Пророка и несколько превосходных икон Семена Колмогородца, пронизаны оптимистическим мироощущением людей, еще робко, но радостно открывающих красоту земной жизни.

Искусство XVII в., преимущественно повествовательное и декоративное, стремилось к литературности и внешней выразительности, достигавшейся часто за счет весьма свободного истолкования иконографических сцен и насыщения их бытовыми деталями. Это, а также постоянный интерес художников к портрету и к изображению реальных построек и пейзажа подготовили русское искусство к переходу на путь светского развития. Этот переход был невозможен, однако, без решительного освобождения искусства от влияния церкви, без внедрения в культуру светского начала, которое несли с собой реформы Петра I.

Скульптура занимала особое место в художественной жизни русского средневековья. Официальная церковь относилась к ней отрицательно как к пережитку идолопоклонства, но не могла не считаться с ее популярностью в народной среде. В те моменты истории, когда объединение всех сил народа было особенно важно, скульптура получала доступ в храм, служа действенным проводником актуальных идей. Поэтому в ней преобладают сюжеты, которые в народном сознании связывались с героическим или высоким нравственно-эстетическим началом.

Обычно изваяния выполнялись в дереве, хотя известны отдельные произведения в металле: автопортрет мастера Аврама на трофейных бронзовых вратах Софии Новгородской, собранных им на рубеже XII – XIV вв.; серебряная фигура царевича Дмитрия работы Гаврилы Овдокимова «с товарищами». Встречается и скульптура в камне: «Георгий» В. Д. Ермолина, большие памятные кресты с рельефами. Как правило, деревянная скульптура была полихромной. Локальная роспись темперными красками сближала ее с иконой. Эта близость усугублялась тем, что рельефы не выступали за плоскость обрамляющей изображение нетронутой кромки доски, а уплощенные фигуры, рассчитанные на строго фронтальное восприятие, помещались в киотах с цветным фоном, плотность цвета и весомость объема, подкрепляя друг друга, создают особую интенсивность декоративного звучания скульптуры. Фигуры, развернутые на плоскости, сохраняют цельность и мощь округлого блока дерева. Неглубокие геометризованные порезки, обозначающие одежды и доспехи, подчеркивают монументальность объема и непроницаемую твердость массы, по контрасту с которой тонко моделированные черты лица приобретают повышенную одухотворенность, выявляя внутреннюю жизнь, сконцентрированную в величественных, застывших фигурах. Как и в живописи, в скульптуре возвышенная идея выражалась ритмом, пропорциями, силуэтом замкнутых композиций, наделяя телесный облик святых напряженной духовностью, лишенной индивидуальных черт.

В течении XIV — XVII вв. скульптура проделала в общих чертах ту же эволюцию, что и живопись, от лапидарной, обобщенной трактовки статических фигур к большей повествовательности и свободе в передаче движения. Не связанные непосредственно с византийской традицией, скульптура была свободнее в воплощении местного понимания идеалов нравственной красоты и силы. В отдельных местных школах ощущаются отзвуки дохристианских традиций. Эти традиции, хотя и вызывали решительные меры со стороны церкви по их искоренению, нашли свое прямое развитие в народной скульптуре XVIII – XIX вв.

Возрождение декоративно-прикладного искусства в послемонгольское время было осложнено тем, что многие мастера были угнаны в плен и ряд навыков ремесла утрачен. С середины XIV в. оживляется ювелирное искусство. Оклад «Евангелия боярина Федора Кошки» с чеканными рельефными фигурами в многолопастных обрамленьях и с тончайшей сканью, яшмовый потир работы Ивана Фомина с чеканкой и сканью, чеканные кадила, «сионы», воспроизводящие формы шатровых и купольных храмов, братины, ковши, чаши, литой с чеканкой панагиар новгородского мастера Ивана сохраняют тектоническую ясность формы и орнамента, подчеркивающего строение предмета. В XVI в. чеканка и скань дополняются финифтью. В XVII в. развивается растительная орнаментация, сплошь оплетающая изделия. Московская и сольвычегодская финифть, теряя в тонкости исполнения и цельности колористической гаммы, выигрывает в яркости и богатстве оттенков, соперничая с блеском драгоценных камней. По заказу Строгановых в Сольвычегодске изготовляются предметы «усольского дела», расписанные яркими сказочными цветами по белой грунтовой эмали. Появляются сюжетные изображения, носящие отпечаток западноевропейского воздействия. С XVI в. применяется чернь с ясным красивым рисунком, соответствующим форме изделий. Со 2-й половины XVII в. и в черни нарастает узорчатость, распространяются восточные мотивы. Лишь к концу столетия возрождается более строгий орнамент. Большое распространение получает басма, покрывающая изделия из дерева, украшающая фоны икон. В XIV – начале XV вв. в ней используется орнамент в виде цветов в кругах, заимствованный из византийских и балканских рукописей. В XVII в. ее причудливые растительные узоры приобретают чисто русский характер. Увлечение в XVII в. пышной орнаментикой приводит к утрате художественной меры, в особенности при украшении предметов драгоценными камнями и жемчугом, из которых компонуются узоры, прежде выполнявшиеся из золота. Ту же эволюцию испытало литье из цветных металлов – от Царь-пушки Андрея Чохова до бронзовой сени Дмитрия Сверчкова в московском Успенском соборе и до оловянных ажурных литых рам к киотам XVII в. Даже в изделиях из железа наблюдается увлечение узорностью форм: кованые решетки московской церкви Георгия Неокесарийского, врата из просеченного железа в рязанском Успенском соборе, петли и дверные ручки рядовых зданий.

В памятниках резьбы по кости XV в. видны неизжитые формы «звериного стиля» в ажурном орнаменте. В «Распятии» XVI в. Угличского историко-художественного музея сказались удлиненно-изящные пропорции фигур Дионисия. В XVII в. искусство резчиков из Холмогор ценится высоко в Москве, где они работают, украшая свои изделия птицами и зверями «в травах». Особенно хороши многочисленные ларцы с крупным сквозным растительным орнаментом.

До нас дошли немногие крупные образцы резьбы по дереву XIV-XVI вв. Таков острый по силуэту Людогощинский крест из Новгорода, украшенный сложным орнаментом и изображениями святых. Больше сохранилось мелких деревянных изделий, среди которых тонкостью и красотой исполнения выделяются работы мастера Амвросия. В XVI в. в деревянную резьбу проникают элементы восточного искусства. Виртуозная мелкая плоскорельефная ажурная резьба царских врат из церкви Иоанна Богослова на Ишне близ Ростова, выполненных иноком Исаией. Трон Ивана Грозного с шатром и резными историческими сценами и святительские места XVI-XVII вв. при относительно дробном узоре отличаются архитектурной четкостью сложно скомпонованных завершений. Изощренная ярославская ажурная резьба напоминает четкостью форм металл. С середины XVII в. в Москву приезжает ряд белорусских резчиков во главе с Климом Михайловым, которые вводили западноевропейские барочные формы. «Белорусская резь» получила распространение в иконостасах, поражающих богатством и разнообразием деталей. Ее формы были также использованы в наружном белокаменном декоре. Если разнообразные деревянные ковши и блюда XVI-XVII вв. отличались мягкой пластикой округлых форм, оттененных легким геометрическим орнаментом, то в мебели использовались крупные ажурные растительные мотивы. Геометрическая трехгранновыемчатая резьба украшала ларцы, свечные ящики, столики. Нередко в мебели применялись формы, заимствованные из архитектурного декора. Резные изделия часто пестро раскрашивались.

Роспись была преимущественно орнаментальной. По технике и характеру она долгое время сохраняла связь с иконописью. По-видимому, в XVI в. появляется «золотая» роспись деревянной посуды, известная позднее как хохломская. Роспись распространяется на стены, оконное стекло, резной декор в интерьере. Нередко орнаментальные побеги сплошь покрывают поверхность предметов. Эти мотивы просуществовали в русских областях вплоть до последнего времени. В XVII в. на мебели и посуде появляется «битийное письмо» — бытовые сцены, сказочные существа и т. д.

Бытовая керамика XIV-XV вв. груба и примитивна по форме. Лишь с XVI в. применяются «морение» и лощение. На флягах XVII в. появляется геометрическая орнаментация, а затем плоскорельефные изображения фигур. Многие изделия воспроизводят металлические формы, в орнаментации видно влияние деревянной резьбы. С конца XV в. фигурные балясины и красные терракотовые плитки, украшенные пальметтами, а порой покрытые светло-охряной глазурью, включаются в декор фасадов. В XVII в. изготовляются для убранства зданий зеленые изразцы с рельефными бытовыми и военными сценами. С середины XVII в. белорусские мастера выполняли многоцветные изразцы для собора Ново-Иерусалимского монастыря в Истре.

Шитье имело много общего с живописью. Лучшие мастерские шитья были в XVI в. сосредоточены в Москве при царском дворе. Из мастерской Старицких вышли две большие плащаницы, отличающиеся глубинно психологической характеристики персонажей и безупречной артистической техникой.

Набойки XVI-XVII вв. наряду с геометрическими и растительными мотивами, восходящими, возможно, к домонгольским образцам, воспроизводят восточные и западные орнаменты привозных шелковых тканей. В конце XVII в. появляется трех- и четырехцветная набойка. В течение XIV-XVII вв. существовало высокоразвитое узорное ткачество, о чем свидетельствует паволока иконы «Звенигородского чина» Андрея Рублева. В XVII в. получает распространение золотное кружево с геометрическими сетчатыми мотивами либо с растительными элементами. Иногда в узоры вводится жемчуг, серебряные бляшки, цветной просверленный камень. Некоторые узоры XVII в. дожили в нитяном льняном кружеве до XX в.

В XIV-XVII вв. искусство в России развивалось под большим влиянием церкви. В архитектурных памятниках преобладают церкви, в памятниках живописи – иконы. Также было сильно влияние византийских мотивов на развитие Руси в это период. Лишь часть ремесел не подверженная этому влиянию развивалась самостоятельно. Выход русского искусства из под влияния церкви начался лишь в конце XVI – начале XVII вв., что дало мощный толчок для развития.

**Список литературы**

1. Искусство стран и народов мира. Художественная энциклопедия.

2. Грибушина Н. Г. «История мировой художественной культуры».

3. Энциклопедический словарь юного художника.

4. Ильина Т. В. «История искусств».