**Искусство XVII века**

Ильина Т.

XVII столетие – один из самых сложных и противоречивых периодов в средневековой русской истории. Недаром его называли «бунташным» – оно взрывалось «Медным» и «Соляным» бунтами. Народное недовольство вылилось в восстания под предводительствами Ивана Болотникова и Степана Разина. Это также время больших перемен в русской церкви. Реформы патриарха Никона привели сначала к богословской полемике, а затем к расколу церкви, потрясшему духовную жизнь позднего древнерусского общества.

Вместе с тем в связи с изменениями в хозяйственной сфере, с изданием мануфактур, определенным сближением с Западной Европой происходит решительная ломка традиционного общественного мировоззрения. Тяга к наукам, интерес в литературе к реальным сюжетам, рост светской публицистики, нарушение иконографических канонов в живописи, сближение культового и гражданского зодчества, любовь к декору, к полихромии в архитектуре, да и во всех изобразительных искусствах, –все это говорит о быстром процессе обмирщения культуры XVII в. В борьбе старого и нового, в противоречиях рождается искусство нового времени. XVII веком завершается история древнерусского искусства, и он же открывает путь новой светской культуре.

Активное строительство начинается сразу после изгнания интервентов, с 20-х годов. В архитектуре этого столетия можно проследить три этапа: в первой четверти XVII в. или даже в первые 30 лет в ней еще сильна связь с традициями XVI столетия; середина века – 40–80-е годы – поиски нового стиля, соответствовавшего духу времени, и его расцвет; конец столетия – отход от старых приемов и утверждение новых, свидетельствующих о рождении зодчества так называемого нового времени.

Церковные сооружения начала столетия мало отличаются от храмов XVI в. Так, церковь Покрова в царском селе Рубцове (1619–1625), возведенная в честь освобождения Москвы от поляков, конца «смуты», – бесстолпный, перекрытый сомкнутым сводом храм, по внутреннему и внешнему облику близкий церквям годуновского времени. Здание стоит на подклете, окружено двухъярусной галереей, имеет два придела, от основного объема к небольшой главке идут три яруса кокошников. Продолжается шатровое строительство. Возводится церковь в Медведкове (усадьба кн. Д. Пожарского, 1623, ныне Москва), «Дивная» церковь в Угличе. Шатер вознесся и над Спасской башней Кремля, когда в 1628 г. стали реставрировать его стены и башни, пострадавшие во время интервенции (прочие башни получили шатровое завершение только через 60 лет). В 30-х годах было сооружено крупнейшее светское здание на территории Московского Кремля – Теремной дворец (1635–1636, арх. Бажен Огурцов, Антип Константинов, Трефил Шарутин и Ларион Ушаков; неоднократно потом переделывался). Дворец выстроен на подклете XVI в., имеет верхнее гульбище, «чердак»-теремок и золоченую четырехскатную кровлю. Теремной дворец, созданный для царских детей, всей своей «многообъемностью» жилых и служебных помещений, многоцветностью декора (резной по белому камню «травный» орнамент экстерьера и богатейшая роспись Симона Ушакова внутри) напоминал деревянные хоромы.

В 40-х годах складывается типичный для XVII в. стиль – с живописной, асимметричной группировкой масс. Архитектурные формы усложняются, конструкция здания читается с трудом сквозь покрывающий сплошь всю стену декор, чаще всего полихромный. Постепенно теряет смысл шатровое зодчество, вертикализм его цельного объема, ибо появляются церкви, в которых имеются два, три, иногда пять одинаковых по высоте шатров, как в церкви Рождества Богородицы в Путинках в Москве (1649– 1652): три шатра основного объема, один над приделом и один над колокольней. Кроме того, шатры теперь глухие, чисто декоративные. Отныне в патриарших грамотах на постройку церкви все чаще появляется фраза: «А чтобы верх на той церкви был не шатровый». Однако, как уже говорилось, шатры оставались одной из излюбленных форм и в городах сохранялись в основном на колокольнях, крыльцах, воротах, а в сельских местностях шатровые церкви строились и в XVII, и даже XVIII в. Заметим также, что в построенном в 50–60-х годах патриархом Никоном Воскресенском соборе Ново-Иерусалимского монастыря в Истре под Москвой, повторяющем как будто храм в Иерусалиме, западный объем здания (ротонда) завершается шатром. Распространяется определенный тип храма – бесстолпного, обычно пятиглавого, с декоративными боковыми барабанами (световой лишь центральный), с подчеркнутой асимметрией общей композиции благодаря разномасштабным приделам, трапезной, крыльцам, шатровой колокольне. Примером может служить церковь Троицы в Никитниках (1631–1634, другая дата 1628–1653), построенная богатейшим московским купцом Никитниковым и напоминающая своей прихотливостью форм и декоративной многоцветностью (красный кирпич, белокаменная резьба, зелень черепичных главок, поливные изразцы) хоромное строительство. Богатство архитектурного декора особенно свойственно Ярославлю. Основанный еще в XI в. Ярославом Мудрым, город этот испытал в XVII столетии нечто вроде «золотого века» в искусстве. Пожар 1658 г., уничтоживший в нем около трех десятков церквей, три монастыря и более тысячи домов, вызвал усиленное строительство во второй половине века. Здесь строятся большие пятиглавые храмы, окруженные папертями, гульбищами, приделами и крыльцами, с обязательной шатровой колокольней, иногда шатрами и на приделах (например, церковь Ильи Пророка, поставлена на средства купцов Скрипиных, 1647–1650), всегда прекрасно гармонирующие с ландшафтом (церковь Иоанна Златоуста в Коровниках, 1649– 1654, некоторые добавления внесены в 80-х годах, шатровая колокольня ее 38 м высотой, с многоцветным декоративным убором из поливных изразцов; церковь Иоанна Предтечи в Толчкове, 1671– 1687, пятиглавый основной объем которой дополнен 10 главами двух приделов, все это вместе образует 15-главый эффектнейший силуэт). Церковные иерархи не остаются равнодушны к декоративному богатству тогдашней архитектуры. Митрополит Иона Сысоевич с большим размахом ведет строительство своей резиденции в Ростове Великом на берегу озера Неро (митрополичьи палаты и Домовая церковь), называемой обычно Ростовским кремлем (70 – 80-е годы XVII в.). Нарядность башен, галерей, крылец, ворот не уступает пышности собственно церковных сооружений, и культовая, и гражданская архитектура как бы соперничают в праздничности образа. И как иначе, как не победой светского начала, можно назвать архитектуру Надвратного теремка Крутицкого митрополичьего подворья в Москве (1681–1693, другая дата 1694), весь фасад которого разукрашен многоцветными изразцами?! Его строили О. Старцев и Л. Ковалев.

В последние десятилетия, а точнее даже в 90-х годах XVII в., в русской архитектуре появляется новый стиль, новое направление, которое условно именуется «московским», или «нарышкинским барокко», – видимо, потому, что большинство храмов этого стиля было построено в Москве по заказу знатных бояр Нарышкиных, в основном брата царицы Льва Кирилловича. Центричность и ярусность, симметрия и равновесие масс, известные по отдельности и ранее, сложились в этом стиле в определенную систему – вполне самобытную, но, учитывая примененные ордерные детали, близкую (во внешнем оформлении) стилю европейского барокко. Во всяком случае именно такое название закрепилось за архитектурой этого направления (хотя это и не московское, ибо распространилось за пределами Москвы, и не нарышкинское – это еще более сужено). Некоторые исследователи, например Б. Р. Виппер, считают неправомерным вообще применение термина «барокко», ибо это «не перелом мировоззрения, а перемена вкусов, не возникновение новых принципов, а обогащение приемов». Архитектура «нарышкинского барокко» –лишь «посредница между старыми и новыми художественными идеями», некая «провозвестница романтического начала в новом русском искусстве. Но вместе с тем, совершенно очевидно, что ей не хватало смелости, радикализма, подлинного новаторства», чтобы именоваться стилем, (см. об этом: Виппер Б.Р. Архитектура русского барокко. М., 1978. С. 17–18, 38–39). Типичные образцы «нарышкинского барокко» – церкви в подмосковных усадьбах знати. Это ярусные постройки (восьмерики или восьмерики на четверике, известные издавна) на подклете, с галереями. Последний перед барабаном главы восьмерик используется как колокольня, отсюда название подобного рода церквей «церкви иже под колоколы». Здесь в измененном виде в полной мере давало себя знать русское деревянное зодчество с его ярко выраженной центричностью и пирамидальностью, со спокойным равновесием масс и органической вписанностью в окрестный пейзаж. Наиболее ярким примером «московского барокко» является церковь Покрова в Филях (1693– 1695), усадебный храм Л.К. Нарышкина («легкая кружевная сказка», по словам И.Э. Грабаря), вертикализм изящного, ажурного силуэта которой находит аналогии в шатровых и столпообразных храмах. Белокаменные профилированные колонки на ребрах граней, обрамление окон и дверей подчеркивают это устремление всего архитектурного объема ввысь. Не менее прекрасны церкви в Троице-Лыкове (1698–1704) и в Уборах (1693–1697) –обе творения зодчего Якова Бухвостова. Регулярность построения, применение поэтажного ордера, концентрация декоративных элементов в обрамлении проемов и в карнизах роднит эти сооружения. В церкви Знамения в вотчине Б. Голицына Дубровицы (1690–1704), по плану близкой как будто церкви Покрова в Филях, намечается отход от принципов Древнерусского зодчества и сближение с барочными европейскими постройками.

Для архитектуры XVII столетия характерна ее географическая масштабность: активное строительство ведется в Москве и ее окрестностях, в Ярославле, Твери, во Пскове, в Рязани, Костроме, Вологде, Каргополе и т. д.

Процесс обмирщения русской культуры особенно отчетливо проявляется в это время в гражданском зодчестве. Черты регулярности и симметрии прослеживаются в палатах В. В. Голицына в Москве в Охотном ряду, в доме боярина Троекурова с его великолепной наружной декорацией. Сооружается много общественных зданий: Печатный (1679) и Монетный (1696) дворы, здание Приказов (аптека на Красной площади, 90-е годы). Сретенские ворота Земляного города, используемые как помещение для гарнизона, а при Петре ставшие «навигацкой» и математической школой и более известные как Сухарева башня (1692–1701, арх. Михаил Чоглоков). Так в ярко выраженной национальной архитектуре XVII столетия с ее живописной асимметричностью, полихромией богатого декора, жизнерадостностью и неисчерпаемостью народной фантазии укрепляются черты регулярности, некоторые приемы западноевропейской архитектуры, использование ордерных деталей – элементы, которые получат развитие в последующие века.

Возможно, ни в каком другом виде искусства, как в живописи, не отразились с такой ясностью все противоречия бурного XVII столетия. Именно в живописи процесс обмирщения искусства шел особенно активно.

Рубеж XVI–XVII вв. ознаменован в изобразительном искусстве наличием двух разных художественных направлений. Первое –так называемая годуновская школа, названа так потому, что большинство произведений было исполнено по заказу Бориса Годунова. Художники этого направления стремились следовать монументальным образам Рублева и Дионисия, но, по сути, оно было архаичным и эклектичным. Второе – «строгановская школа», условно названная так потому, что некоторые иконы выполнялись по заказу именитых людей Строгановых. К ней принадлежали не только строгановские сольвычегодские иконники, но и московские, царские и патриаршие мастера. Лучшие из них – Прокопий Чирин, Никита, Назарий, Федор и Истома Савины и пр. Строгановская икона – небольшая по размеру, это не столько моленный образ, сколько драгоценная миниатюра, рассчитанная на ценителя искусства (недаром она уже подписная, не анонимная). Для нее характерно тщательное, очень мелкое письмо, изощренность рисунка, богатство орнаментации, обилие золота и серебра. Типичное произведение «строгановской школы» –икона Прокопия Чирина «Никита-воин» (1593, ГТГ). Его фигура хрупка, лишена мужественности святых воинов домонгольской поры или времени раннемосковского искусства (вспомним «Бориса и Глеба» из ГТГ), поза манерна, ноги и руки нарочито слабы, наряд подчеркнуто изыскан. Необходимо признать несомненно новым у мастеров «строгановской школы» то, что им удавалось передать глубоко лирическое настроение поэтичного, сказочного пейзажа с золотой листвой деревьев и серебристыми, тонко прорисованными реками («Иоанн Предтеча в пустыне» из ГТГ). Созданная скорее для коллекционеров, знатоков, любителей, икона «строгановской школы» осталась в русском иконописании как образец высокого профессионализма, артистичности, изощренности языка, но она свидетельствовала вместе с тем о постепенном умирании монументального моленного образа.

Раскол в церкви XVII в. все более приобретал социальный характер, влиял и на культурную жизнь. Споры раскольников с официальной религией вылились в борьбу двух разных эстетических воззрений. Во главе нового движения, провозглашающего те задачи живописи, которые вели, по сути, к разрыву с древнерусской иконописной традицией, стоял царский изограф, теоретик искусства Симон Ушаков (1626–1686). Он изложил свои взгляды в трактате, посвященном его другу Иосифу Владимирову, «Слово к люботщательному иконного писания» (1667). В традиционное представление об иконописи Ушаков внес свое понимание назначения иконы, выделяя прежде всего ее художественную, эстетическую сторону. Ушакова более всего занимали вопросы взаимоотношения живописи с реальной натурой, мы бы сказали, «отношения искусства к действительности». Для защитников же старой традиции, возглавляемых протопопом Аввакумом, религиозное искусство не имело никакой связи с действительностью. Икона, считали они, – предмет культа, в ней все, даже сама доска, священно, а лики святых не могут быть копией лиц простых смертных.

Прекрасный педагог, умелый организатор, один из главных живописцев Оружейной палаты Симон Ушаков был верен своим теоретическим выводам в собственной практике. Его любимые темы – «Спас Нерукотворный» (ГРМ, ГТГ, ГИМ), «Троица» (ГРМ) – показывают, как художник стремился избавиться от условных канонов иконописного изображения, сложившихся в вековых традициях. Он добивается телесного тона лиц, почти классической правильности черт, объемности построения, подчеркнутой перспективы (прямо используя иногда архитектурные фоны итальянской живописи Возрождения). При композиционной схожести с рублевской «Троицей» «Троица» Ушакова (1671, ГРМ) не имеет уже ничего с ней общего в главном – в ней нет одухотворенности образов Рублева. Ангелы выглядят вполне земными существами, что уже само по себе лишено смысла, стол с чашей – символ таинства жертвы, искупления – превратился в настоящий натюрморт.

В середине XVII в. художественным центром всей страны становится Оружейная палата, во главе которой был поставлен один из образованнейших людей своего времени боярин Б.М. Хитрово. Мастера Оружейной палаты расписывали церкви и палаты, поновляли старую живопись, писали иконы и миниатюры, «знаменщики» (т. е. рисовальщики) создавали рисунки для икон, хоругвей, церковного шитья, ювелирных изделий. Сюда стягивались все выдающиеся художественные силы Руси, здесь работали также и иностранные мастера, отсюда шли заказы на исполнение многочисленных росписей, станковых и монументальных работ в самых разных техниках.

Фресковая живопись XVII в. с большой оговоркой может быть названа монументальной. Расписывали много, но иначе, чем раньше. Изображения измельчены, с большим трудом читаются на расстоянии. Во фресковых циклах XVII столетия отсутствует тектоника. Фрески покрывают стены, столбы, наличники одним сплошным узором, в котором жанровые сценки переплетаются с затейливыми орнаментами. Орнамент покрывает архитектуру, фигуры людей, их костюмы, из орнаментальных ритмов вырастают пейзажные фоны. Декоративизм – одна из отличительных особенностей фресковой росписи XVII столетия. Вторая особенность – праздничность и постоянный интерес к человеку в его повседневной жизни, акцент в сюжетах Священного Писания на красоте природы, труда человека, т. е. жизни во всем ее многообразии. Мы не называем это качество живописи XVII в. бытовизмом, как это часто звучит в работах по искусству XVII в. Не протокольная унылая фиксация мелочей быта, а подлинная стихия праздника, постоянная победа над обыденностью – вот что такое стенописи XVII века. Ярославские фрески артели Гурия Никитина и Силы Савина или Дмитрия Григорьева (Плеханова) – самый яркий тому пример. В XVII в. Ярославль, богатый волжский город, становится, как уже говорилось, одним из интереснейших центров не только бурной общественной, но и художественной жизни. Купцы и богатые посадские люди строят и расписывают церкви. Мастер из Оружейной палаты, уже упоминавшийся Гурий Никитин, в 1679 г. выдвинутый Симоном Ушаковым на звание «жалованного» мастера, с большой артелью расписал в 1681 г. ярославскую церковь Ильи Пророка, Дмитрий Григорьев-Плеханов со своей артелью – церковь Иоанна Предтечи в Толчкове. Темы Священного Писания превращаются в увлекательные новеллы, их религиозное содержание остается, но приобретает иной, острый оттенок, окрашивается в оптимистические цвета народного мироощущения. Гравюры знаменитой Библии Пискатора (Фишера), изданной в Голландии и послужившей образцом для русских мастеров, лежат в основе многих фресок ярославских храмов, но переданы они в сильной переработке, как смысловой, так и стилистической. Общеизвестен пример изображения жатвы в сцене исцеления отрока святым: с нескрываемым восторгом стенописец изображает, как жнецы в ярких рубахах жнут и вяжут в снопы рожь на золотом хлебном поле. Мастер не забывает изобразить даже васильки среди ржи. Как верно заметил один из исследователей (В.А. Плугин), человек в росписях XVII в. редко предстает созерцателем, философом, люди в живописи этого времени очень деятельны, они строят, воюют, торгуют, пашут, ездят в карете и верхом; все сцены достаточно «многолюдны» и «шумны». Это характерно как для московских церквей (церковь Троицы в Никитниках, расписанная еще в 50-е годы), так и для ростовских и особенно для ярославских, оставивших замечательные памятники стенописи XVII столетия.

Светские росписи больше известны нам только по свидетельствам современников, например, роспись Коломенского дворца, сказочная, как и его облик, это и дошедшая до нас роспись Грановитой палаты, исполненная Симоном Ушаковым совместно с дьяком Клементьевым.

Наконец, предвестником искусства будущей эпохи становится портретный жанр. Портрет – парсуна (от искаженного слова «персона», латинское «persona», личность) – родился еще на рубеже XVI– XVII вв. Изображения Ивана IV из Копенгагенского национального музея, царя Федора Иоанновича (ГИМ), князя М.В. Скопина-Шуйского (ГТГ) по способу претворения еще близки к иконе, но в них уже есть определенное портретное сходство. Есть изменения и в языке изображения. При всей наивности формы, линеарности, статичности, локальности есть уже, пусть и робкая, попытка светотеневой моделировки.

В середине XVII в. некоторые парсуны были исполнены иностранными художниками. Предполагают, что кисти голландца Вухтерса принадлежит портрет патриарха Никона с клиром. Парсуны стольника В. Люткина, Л. Нарышкина конца XVII в. уже можно назвать портретами.

В древнерусской графике этой поры много бытовых сцен и портретов. Например, в знаменитом Евангелии царя Федора Алексеевича 1678 г. содержится 1200 миниатюр. Это фигуры рыбаков, крестьян, сельские пейзажи. В рукописном «Титулярнике» («Большая Государственная книга», или «Корень российских государей») мы находим изображения русских и иностранных властителей (1672–1673; ЦГАДА, РЭ, РНБ). Развитие книгопечатания способствует расцвету гравюры, сначала на дереве, а затем на металле. Сам Симон Ушаков участвовал в гравировании «Повести о Варлааме и Иоасафе» вместе с гравером Оружейной палаты А. Трухменским.

Стремление передать реальную земную красоту и вместе с тем сказочная фантастика характерны для всех видов художественного творчества XVII столетия. В Теремном дворце стены, своды, пол, изразцовые печи, посуда, ткани, костюмы людей – все покрывал густой травный орнамент. Резным орнаментом были украшены фасады, наличники окон, крыльца деревянного Коломенского дворца. Такой же обильной резьбой (причем все более горельефной) с позолотой украшались иконостасы и царские врата в храмах. Любовь к орнаментальному узорочью сказывалась и в каменной резьбе. Позолота резьбы, полихромия изразцов, красный цвет кирпича создавали празднично-декоративный архитектурный образ. Совершенства достигает искусство поливных изразцов, архитектурно-декоративной керамики. Различные по форме, цвету и рисунку изразцы то узорным ковром сплошь покрывали стены, как в упоминавшемся уже Крутицком теремке, то играли роль вставок или украшали окна по периметру, как в ярославских церквях Иоанна Златоуста или Николы Мокрого. Изготовление изразца напоминало народную деревянную резьбу пряничных досок, издавна знакомую русским людям, а его цветовое решение – вышивку, набойку, лубок.

Все более заявляет о себе в XVII столетии и круглая скульптура, почти совсем незнакомая предыдущим эпохам. Стремление к подчеркнутой пластичности, объемности сказалось и на изделиях из металла: чеканных золотых и серебряных ризах икон, на разнообразных формах утвари, как церковной, так и светской. Любовь к многоцветному узорочью вызвала новый расцвет искусства эмалей, в котором особенно прославились сольвычегодские и устюжские мастера. В сольвычегодских мастерских «именитых людей Строгановых» развивается «усольское финифтяное дело»: усольскую эмаль отличает роспись растительного орнамента по светлому фону. В поволжских городах было развито искусство набойки: с резных деревянных досок печатается на холстах красочный узор.

В рисунке, украшающем шитье, очевиден уход от живописи к ювелирному искусству: основной акцент сделан на блеске золота и серебра, сверкании драгоценных камней и жемчуга. Златошвейное дело достигает особой тонкости и совершенства в строгановской школе шитья в середине века. Декоративным шитьем славились златошвеи «Царицыной мастерской палаты». Но и в прикладных искусствах, где каноны держались долее всего, проявляется интерес к жизни; здесь, как и в живописи, явно тяготение к повышенной декоративности, пышной орнаментации. Все свидетельствует о победе новых художественных вкусов, нового мировоззрения, о надвигающемся переломе на рубеже двух веков.

Великое древнерусское искусство формировалось в самой тесной связи с религией. Христианское православное мировоззрение породило особые формы храмов и монастырских построек, выработало определенную систему и технику монументальной росписи и иконописи. Средневековое мышление породило определенные каноны в искусстве, вот почему в Древней Руси огромную роль играли образцы как в архитектуре, так и в живописи.

Древнерусское искусство, естественно, развивалось и менялось в течение более чем 800 лет существования, но его формы и традиции не умерли и не исчезли бесследно с приходом нового времени, им предстояла еще долгая жизнь, хотя и в модифицированном виде, в искусстве последующих столетий.