

А картиночки как всегда будут позже.

XVII веком завершается история древнерусского искусства, и он же открывает путь новой светской культуре.

Складывается своеобразная, отличающаяся богатством жанров и стилей культура посада, в которой начала мирское и церковное неотделимы друг от друга. Она отличается как от официального придворного искусства, так и от чисто фольклорного, народного творчества. Особое значение и актуальность приобретают понятия «царь», «царство», «народ».

Древнерусскому искусству XVII века свойство «обмирщение», разрушение иконописных, иконографических канонов. Переоценка ценностей, происходившая во всех сферах русской культуры этого периода, способствовало появлению нового взгляда на мир. Появилось желание отображения повседневной жизни, красоты природы, реального человека. Увеличивается тематика изображений: растет количество светских (исторических) сюжетов, в качестве образцов используются западные гравюры. Искусство постепенно освобождается от власти иконографических канонов.

Именно в живописи, из других видов искусств, сильнее всего отражаются искания, споры этого века, в котором интенсифицируется процесс общественного развития России. «Сложившаяся в течение веков изобразительная система претерпевает изменения: произведения искусства теряют внутреннюю цельность, в них все более проявляются черты эклектики».

Стиль живописи и архитектуры на протяжении столетия заметно видоизменяется. В его эволюции можно выделить как минимум три крупных периода. Первый приходится на время царствования Михаила Федоровича (1613-1645) и начало правления Алексея Михайловича. Второй охватывает примерно три десятилетия, от середины 1650-х до середины 1680-х годов, он совпадает со временем патриаршества Никона (1652-1666) и ознаменован экономическим и политическим подъемом страны. Его верхняя граница может быть обозначена весьма условно, она совпадает с концом царствования Федора Алексеевича (1682) и начальной порой деятельности правительницы Софьи. Третий период, обычно называемый «предпетровским», связан с полным кризисом культуры позднего Средневековья, старой системой ценностей и формированием идеологии и миросозерцания, соответствующего понятиям и критериям европейской культуры Нового времени. Он охватывает последние два десятилетия XVII века и первые полтора десятка лет XVIII столетия.

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.

В росписях и иконах первой половины столетия продолжают развиваться традиции «годуновских» и «строгановских» писем, культивируемые царскими мастерами. Получают распространение многочастные и житийные иконы, в которых основной акцент поставлен на поучительный своими подробностями рассказ о богоугодной жизни праведников, на изображение мельчайших бытовых деталей, свидетельствующих о несомненной достоверности каждой сцены. Уходит аллегорическая иносказательность, символическая обобщенность. Обстановка, мотивировка и последовательность событий, ритм их течения сопоставимы с реальной действительностью.

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 сольвыгодские 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 подчеркнута 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.

Иконы

Понятие о святости ставится в прямую связь с поступками, с добронравием, благочестием человека. Идеал такой беспорочной жизни находит отражение во всех произведениях живописи этого времени. Достаточно посмотреть на небольшие уютные и изукрашенные «нутровые палаты» иконы Рождества Богородицы (ЦМиАР), в которых течет размеренная, тихая, «богоугодная жизнь» Иоакима и Анны, или на то, как мягко и осторожно ступают, как почтительно склоняются святые на иконах Деисуса церкви Ризположения в Кремле, написанных Назарием Истоминым в 1627 году, как скромно потуплены их взоры и сдержанны жесты. Во всем проявляется вкус к интимному,

камерному, обжитому.

Художники любят изображать действие, происходящее в интерьере храма, палат, которые они плотно заполняют фигурами. Так же плотно заполняются и «пейзажные» фоны, отчего изображения утрачивают монументальность. Иконы Деисуса Назария Истомина напоминают створки драгоценного многочастного складня, в украшении которого серебро сочетается со вставками эмали, блистающей огненно-красными, зелеными, густыми темно-коричневыми цветами.

Стиль искусства первой половины XVII века, его камерный характер был всецело связан с укладом повседневной жизни. В росписях, иконах, особенно в миниатюрах можно найти массу точно подмеченных деталей монастырского и посадского быта. В ярких текстовых миниатюрах рукописи Жития Антония Сийского (1648, ГИМ) изображены занятия в школе, деревянные кельи, церкви, звонницы, лошадь, запряженная в сани. В маленькой иконе Обитель Зосимы и Савватия Соловецких (ГТГ) художник помимо храмов и стен монастыря показал соляные варницы и другие хозяйственные постройки, стоящие на берегу моря, плывущий корабль.

Фрески

уже во второй половине 1630-х годов в живописи намечается иная тенденция, появляются первые признаки тяготения к торжественному монументальному стилю. Об этом свидетельствует роспись одного из самых крупных и особо чтимых храмов России — Рождественского собора Суздаля (1635-1636). С наибольшей же полнотой приметы нового стиля дают о себе знать в росписях, созданных в 1640-х годах сводными артелями царских жалованных и кормовых мастеров и мастеров, вызванных из крупных городов и монастырей, которых именовали «городовыми». В их числе фрески Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря, созданные костромским художником Любимом Агеевым «со товарищи» в 1641 году по заказу царского дьяка Никифора Шипулина, и Успенского собора Московского Кремля, где в 1642-1643 годах работала артель мастеров из Костромы, Ярославля, Вологды других городов, насчитывавшая около ста пятидесяти художников. Возглавляли ее Иван и Борис Паисеины, Сидор Поспеев, Важен Савин. Участвовал в ней и Любим Агеев.

Часть той же царской артели в 1644 году расписывала собор Рождества Богородицы Пафнутьева-Боровского монастыря, другая, во главе с Сидором Поспеевым, Иваном Борисовым и Семеном Абрамовым, в том же году — церковь Ризположения в Московском Кремле.

Помимо изобилия декоративных мотивов, узоров, тяги к яркой, подчас пестрой красочной гамме, к крупным, окрашенным в локальные тона и четко очерченным силуэтным формам, стиль этих росписей обладает важными содержательными особенностями. Главная состоит в том, что художники отказываются изображать сценическое действие в его драматическом развитии, более того, они намеренно

приостанавливают движение, раздвигают фигуры, увеличивая за счет разрастающегося пейзажного фона пространственные цезуры между ними, разрывая логику сюжетных взаимосвязей между персонажами, лишая действие ясной мотивации, отчего их жесты и позы приобретают оттенок вкрадчивости, кажутся манерными, а то и неестественно застылыми. В результате, несмотря на то что сцены располагаются регистрами, в каждом из которых представлен единый тематический цикл (Евангельский, Протоевангельский, Акафистный, как в Успенском соборе Кремля), рассчитанный на прочтение, временная последовательность повествования нарушается. Не только действие, но и время приходит к своему пределу, настоящее сливается с будущим.

Парсуны

Ярче всего черты, которые будут присущи будущему русскому искусству, из произведений XVII века проявились в искусстве **парсуны**

***Парсуна** (искажённое лат. *persona* — «личность», «особа») — ранний «примитивный» жанр портрета в Русском царстве, в своих живописных средствах находившийся в зависимости от иконописи.*

В парсуне портретное сходство передаётся весьма условно, часто используются атрибуты и подпись, позволяющие определить изображённого.

Доктор искусствоведения Лев Лифшиц отмечает, что: «создатели парсун, как правило, не стремились раскрыть неповторимые свойства портретируемого человека, но должны были соотнести точно запечатленные черты лица с трафаретной и неизменной схемой репрезентации фигуры, соответствующей сану или званию — боярина, стольника, воеводы, посла. В отличие от „реалистического“ европейского портрета XVII века человек в парсуне, как и на иконе, не принадлежит себе, он навечно выведен из потока времени, но при этом лицо его обращено не к Богу, а к реальной действительности»

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.

Превью: Сидор Поспеев, Иван Борисов, Семен Абрамов «со товарищи». Великий вход. 1644. Роспись церкви Ризположения в Московском Кремле