

В середине XVII столетия церковь, роль которой во время разрухи, вызванной польско-шведской интервенцией и последующим за тем периодом возрождения государства и экономики, была несколько ослаблена, вновь выходит вперед как мощная сила, определяющая строй духовной жизни страны.

Патриарх Никон, проведший в 1653 году церковную реформу, в своих сочинениях, а также в строительной и художественной деятельности пытается утвердить мысль о том, что русская церковь не только в переносном, но и в буквальном смысле является воплощением царства небесного на земле, а потому и должна ставиться выше «царствия» земного. На этом основании он как глава церкви ставит свой сан даже выше царского и величает себя «великим государем». Непосредственному жизненному опыту, нравственному чувству личности реформа Никона противопоставила идеальную безличную систему нравственных норм.

Эта унифицированная система государственного благочестия приравнивается к законодательству, исполнение которого обязательно для каждого подданного. Рост могущества церкви, необходимость обоснования ее амбиций, новых установлений и ритуалов, борьба с противниками реформы и с усиливающимися влияниями католицизма и протестантизма — все это требовало привлечения большого числа хорошо подготовленных богословов, риториков, переводчиков с латыни и греческого, а также художников, граверов и книгопечатников. Такую же потребность в большом числе зодчих и художников испытывают бурно развивающиеся крупнейшие города.

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.

Фрески

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 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.

С еще большей определенностью об идеалах времени, об основных темах, волновавших народ, позволяет говорить живопись — многочисленные иконы и росписи, созданные в середине — второй половине столетия. Первые приметы наступления перемен можно различить уже во фресках Успенского собора Княгинина монастыря во Владимире, созданных в 1647-1648 годах по заказу патриарха Иосифа артелью, возглавляемой москвичом Марком Матвеевым.

Создатели росписи, великолепные рисовальщики и орнаменталисты, скрупулезно следовали принципам, сформулированным мастерами, работавшими в Успенском соборе Кремля и соборе Кирилло-Белозерского монастыря. Вместе с тем они, почти произвольно подчиняясь внутреннему голосу, активизируют движение, заостряют силуэты фигур, слегка сгущают колористическую гамму, увеличивая долю пурпурно-красного и черного цвета, значительно больше внимания уделяют сверканию света, его

переливам. В результате композиции уплотняются, учащается ритм линий, особенно в драпировках одежд, из-за чего утрачивается монументальный масштаб, но при этом заметно возрастает экспрессия взглядов и жестов, все делается более напряженным и взволнованным.

То же можно сказать и про фрески и иконы Рождественского собора Саввино-Сторожевского монастыря в Звенигороде, относящиеся к самому началу 1650-х годов. Великолепным образцом этого варианта стиля середины столетия является Четырехчастная икона из церкви Ильи Пророка в Ярославле. Другой и самый «продвинутой» его вариант представляют такие памятники, как росписи папертей Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря, созданные Иваном Тимофеевым и Севастьяном Дмитриевым в 1652 году по заказу боярина Ф.И. Шереметева. Их отличает последовательно выдерживаемый принцип формирования образа архитектурного пространства средствами живописи. Интерьер храма становится средоточием, конечной целью изображаемого на стенах действия. Сюда, к одру Богоматери, сходятся и слетают ангелы и апостолы, изображенные в сцене Успение, расположенной в западной паперти. Здесь, на распалубках свода северной паперти, уподобленных небесам, является зрителям Христос-всадник, возглавляющий ангельское воинство, а во воротах изображенного на стенах рая, огражденного от внешнего мира стеной, стоят ангелы, чьи фигуры напоминают статуи в углублениях ниш или проходов. Таким образом, паперть, служившая местом погребений представителей знатных боярских фамилий, принявших постриг в монастыре, преобразуется в место блаженного покоя и соединения с сонмом праведных.

Теми же художественными принципами руководствовались авторы фресок церкви Троицы в Никитниках, датируемых 1652-1653 годами². В их создании принимали участие Яков Казанец, Гаврила Кондратьев и, возможно, Симон Ушаков. Роспись ярким ковром покрывает все поверхности стен высокого бесстолпного храма, интерьер которого, отгороженный от алтаря, напоминает светлый зал с большими окнами. В выборе сцен художники поставили акцент на изображениях притч и событий из жизни Христа и апостолов. Как и в росписях притворов собора Кириллова монастыря, движение извне идет в центр подкупольного пространства.

Здесь ангел встречает и вводит за руки в пиршественный зал разумных дев, с зажженными светильниками поднимающихся по великолепной лестнице. Сюда покинув друзей-бражников приходит блудный сын и находит прощение и приют в доме отца. В этом пространстве, напоминающем форум богатого столичного города, окруженный стенами, портиками великолепных палат, многочисленными лестничными входами, разворачиваются сцены евангельской истории и деяний апостольских — Страсти Христовы, исцеления, крещения язычников апостолами, разнообразные чудеса, в том числе превращение Савла в апостола Павла, изведение апостола Петра из темницы.

Впервые в истории русского искусства жизнь массы народа, «толпы» стала темой художественного осмысления, что не в последнюю очередь было связано с бурными

событиями в жизни России, прежде всего с серьезными изменениями в статусе городов и в положении горожан. Начиная с «Соляного бунта» в Москве в 1648 году и кончая восстаниями в Новгороде и во Пскове в 1650-м, страну потрясали вспышки народного гнева. В то же время почти ежегодно (1648-1653) собирались земские соборы представителей разных социальных слоев народа. В 1649 году было принято Соборное уложение, объявлявшее горожан «государевыми людьми» и таким образом распространявшее на города ореол царственности, что в свою очередь создавало почву для возникновения утопических идей «священного царства» и «народа избранного», принятого в «удел Божий». Официальную версию этой концепции представляют фрески кремлевского Архангельского собора, великокняжеской и царской усыпальницы, созданные в 1652-1666 годах, но с максимальным приближением повторяющие иконографию предшествующей им росписи времени Ивана Грозного (1564-1565). Здесь «народ избранный» олицетворяют изображения русских князей, погребенных в соборе. Облаченные в великолепные одежды участники «небесного пира», они являют «коллективный портрет» строителей и защитников русского государства и церкви, образ коллективного исповедания Символа веры (монументальная композиция на текст этого молитвословия занимает всю западную стену храма).

Соответственно таким идеям пространство возводимых в городах каменных храмов трактовалось художниками как место очищения, излияния благодати Святого Духа, духовного возрождения. Не случайно во фресках и особенно иконах церкви Троицы в Никитниках, заполняющих ряды высокого иконостаса, который был превращен в своеобразную четвертую стену наоса, столь большое значение приобретает свет. Лучи золотого сияния покрывают, подобно тонкой кисее, фигуры праотцев, пророков, апостолов, изображения действующих лиц в иконах праздничного ряда. С программной полнотой и определенностью «художественное кредо» мастеров, создавших этот великолепный ансамбль, и заказчиков, чьи вкусы, несомненно, повлияли на его формирование, выражено в крупных иконах местного ряда, таких, как Благовещение с акафистом (1659), где лица были написаны Симоном Ушаковым, Троица Ветхозаветная (Гостелюбие Авраама) и Богоматерь Благодатное Небо с коленопреклоненными преподобными Георгием Хозевитом и Андреем Критским.

Собственно темой всех этих икон является нисхождение небожителей на землю, слияние горнего и дольного, отворение врат рая, возвращение человечества в состояние первозданное, до совершения грехопадения. Величественный покой, царящий в мире, окружающем трех божественных странников и прислуживающих им Авраама и Сарру, мягкие, задумчивые и доброжелательные выражения лиц ангелов, вид великолепных палат, поразительно похожих на царский терем в Кремле, города на скале, дороги с идущими по ней ангелами, мощного «дуба Мамврийского», чья раскидистая пышная крона осеняет весь «пейзаж», — все вместе придает иконе черты своеобразной картины-аллегии. Она внушает мысль о том, что сопребывание Троицы с праведными Авраамом и Саррой в их доме является залогом благоденствия человечества, этот мир населяющего.

Представляет интерес и сам факт совпадения времени создания этих программных произведений, представляющих Золотой век человечества, с годом, когда патриархом Никоном были начаты работы по созданию ансамбля Ново-Иерусалимского монастыря — образа Града Божьего на земле.

Теми же идеями вдохновлялся автор храмовой иконы Ильинского храма в Ярославле Ильи Пророк в пустыне (1660) Федор Zubov. Суровый, могучий пророк, восседающий в центре каменистой пустыни, предстает вовсе не как аскет, бегущий мира, чей взор и помыслы обращены к одному лишь Богу. Он праведник, чьими деяниями и непоколебимой верой мир устрояется, получает благодать свыше, подобно тому, как самого Илью питают вороны, приносящие ему хлеб небесный. Хождения и деяния праведника, сам факт его постоянного присутствия в самом средоточии земли, населенной народом избранным, буквально в ее недрах, олицетворением которых являются расщелины скал и глубокая пещера в центре пустыни, являются основным условием его благоденствия.

Именно такой идеал святости был близок протопопу Аввакуму, чья литературная деятельность началась примерно в те же годы (1653): «Праведник, как светильник, не угасая светит, и люди о нем веселятся». Однако столь сильно, а подчас и резко выраженное в произведениях живописи пятидесятых — начала шестидесятых годов XVII века ощущение незримого присутствия в окружающем человека мире мощного и действенного божественного начала, одухотворяющего природу, землю и людей, ее населяющих (одним из наиболее ярких и показательных в этом смысле произведений является икона Рождество Христово из Калязина, около 1660, ЦМиАР), постепенно ослабевает.

К концу 1660 — началу 1670-х годов в искусстве столицы и крупнейших торговых городов, а затем и в провинции, все явственнее дает о себе знать влияние аристократических вкусов. Все детали изображения делаются более хрупкими, тонкими, изящными, движения приобретают церемониальную вкрадчивость, мягкость и изысканность, в выражениях лиц, взглядах, позах, склонениях голов акцентируется состояние самоуглубленного раздумья, покоя и тишины. Такой благодатной тишиной и созерцательным покоем исполнены образ Ильи Пророка, наделенного чертами благообразного старца-философа, и окружающий его пейзаж на небольшой иконе, написанной Федором Zubовым в 1672 году для ярославской церкви Ильи Пророка (Ярославский художественный музей), примерно через десять лет после того, как им же был для этого же храма написан большой наместный образ пророка, о котором говорилось выше.

Параллельно с аристократическим направлением формируется традиция более консервативная, представленная творчеством художников, работавших в небольших городах центральной Руси и на Севере, писавших иконы для мастерских крупных провинциальных монастырей и для сельских храмов. Для нее характерны грубоватая простота и яркость композиционных и колористических решений, отражающих простонародные вкусы, сочетание черт, заимствованных из стилистически разных

образцов — от монументальных иконных образов XVI века до книжных миниатюр первой половины — середины XVII века. Одним из лучших примеров такого искусства служит икона Преподобный Александр Свирский со сценами жития, хранящаяся в музее-заповеднике «Коломенское».

К числу причин, давших импульс процессу формирования разных по своей социальной ориентации слоев и направлений в искусстве второй половины XVII века, в первую очередь, следует отнести две: присоединение к России Украины в 1654 году, вызвавшее приток новых интеллектуальных сил и художественных идей, и церковную реформу, проведенную патриархом Никоном, опиравшимся на авторитет восточных патриархов и поместных соборов Русской церкви, собиравшихся для ее обсуждения в 1654, 1655 и 1656 годах.

Окончанием реформы, совпавшей с низложением патриарха Никона и одновременно с началом церковного раскола, стал Собор 1666- 1667 годов.

Оружейная палата

Местом, где направление «аристократическое» культивировалось, своего рода «академией» художеств Русского государства стала Оружейная палата. Там всем, что касалось искусства иконописания, с 1664 по 1686 год руководил жалованный царский изограф Симон Ушаков. Здесь был выработан особый универсальный изобразительный язык, призванный примирять традицию духовного умозрения и опыт практического, чувственного, в первую очередь, зрительного познания мира. Предназначением его было не столько создание образов, способствующих личному молитвенному восхождению, возвышающих ум к лицезрению мира незримого, но духовное воспитание, толкование и научение, отыскание убедительных и благопристойных, благолепных аналогий и подобий образам Священного Писания и церковной истории. Он же должен был в равной степени способствовать воплощению образов, понятных и близких представителям всех православных церквей, видевших в Москве оплот истинной веры и признававших ее своим духовным центром.

Более того, этот язык мог быть в равной мере употреблен для представления и сочетания явлений как священной, так и человеческой истории. Ушаков пишет иконы Христа и святых, напоминающие портреты, создает портреты-парсуны, похожие на иконы, делает гравюры для книг назидательного содержания. Иосиф Владимиров, друг Симона Ушакова, автор своеобразного эстетического трактата, написанного в форме Послания к Ушакову, сравнивает пространство иконописи с человеческой памятью, вмещающей в себя все события истории — современные и давно прошедшие, евангельские и библейские, сближая таким образом иконописание с другими видами живописи. В той художественной среде, где он получил профессиональную подготовку, несомненно, хорошо знали произведения мастеров Северной Европы эпохи готики и Возрождения. Пейзажные архитектурные фоны икон из местного ряда иконостаса церкви Троицы в Никитниках прямо свидетельствуют о том, что образцом для них служили картины или гравюры нидерландских художников XVI века.

Сам Ушаков в Слове... об иконописи сравнивает живопись с зеркалом, отражающим истинную действительность. Почти все его иконы и в правду похожи на зеркала, чья серебряная амальгама способна принять в себя образ лица. Но в них нет бликов изменчивого, движущегося и исчезающего в открытом пространстве светового потока. Свет и тень соединяются здесь навсегда, они являются аллегорией рождения жизни из темной и тяжелой материи и одухотворяющего ее света. Видимо, не случайно мастер всю жизнь писал образы Спаса Нерукотворного — запечатленный на плате чудотворный «оттиск» лика Христа — и создавал «списки» с других первообразных икон, написанных «с натуры». Это относится, в первую очередь, к многочисленным чудотворным образам Богоматери, приписываемым евангелисту Луке, — Богоматери Владимирской (ГТГ), Богоматери Киккской (1668, ГТГ) — к «портретным» иконам вселенских учителей церкви и русских святых, таких как Сергей Радонежский (ГТГ).

Свет не приходит извне, он изливается из самого материала «иконы-зеркала», которое художник сравнивал с «хорошо отполированным предметом», извлекая объемную форму из глубины абстрактного фона, делая зримым мир горний, максимально приближая его к зрителю, отчего сам процесс «оживления» приобретает драматический характер мистерии. Эффект «зеркальности» создавал впечатление того, что мир небесный смотрит на мир земной, оказывая на него благодатное действие. С такой трактовкой мы встречаемся уже в первых известных его иконах — Христос-архиерей, написанной в 1657 году для церкви Троицы в Никитниках, и Спас Нерукотворный (1658, ГТГ).

Одним из лучших произведений Симона Ушакова является Троица (1671, ГРМ). Здесь ангелы сидят за трапезой, на которой возвышаются сосуды, такие же, как и те, что использовались в дворцовом обиходе, а на фоне слева палаты Авраама видны через торжественную триумфальную арку, украшенную колоннами коринфского ордера. Но икона не превращается в окно, и мир, открывающийся глазу зрителя, не является продолжением реального мира. Он к нему максимально приближен, существует рядом, но столь же недоступен, как и отражение в зеркале или в магическом кристалле увеличительного стекла. Этим объясняется сочетание объемных форм переднего плана и абстрактного золотого фона, иллюзорной глубины пространства и орнаментальной однородности всей изобразительной поверхности, не дающей представления о ее материальных качествах. Различаются лишь технические приемы письма лиц («личное письмо») и одежд («доличное»).

Всем отвлеченным понятиям, представлениям, которые в искусстве предшествующих периодов связывались исключительно с миром духовным, теперь находятся зрительные эквиваленты, аналогии в мире реальном, предметном, что превращало древние символы, основанные на святоотеческих толкованиях, в свободные поэтические аллегории. Ушаков и его последователи пытаются составить «объективную» картину этого мира из искусственных поэтических «фигур», представляя их по возможности «реалистически».

Так, в иконе Похвала Владимирской Богоматери (Насаждение древа государства

Российского, 1668, ПТ) аллегорическая отвлеченность целого сочетается с конкретными и очень достоверно изображенными деталями: Успенский собор, кремлевская стена, Спасская башня с курантами; представленные тут же царь Алексей Михайлович, царица Мария Ильинична с сыновьями Алексеем и Федором¹. Текст Похвалы- главной святыне Русского государства, чей образ расположен в центре композиции, буквально переводится в изображение.

Трафаретным оборотам барочной поэзии в духе Симеона Полоцкого соответствует изображение куста роз — «шипа благоуханного», с которым сравнивается Богоматерь, и виноградной «вечноцветущей лозы». Здесь есть разноцветные медальоны с полуфигурами святых, «процветших своими подвигами в Русской земле» и потому, как цветы, располагающихся на ветвях «многоплодного» дерева, которое растет в центре райского сада — Кремля, и Христа, подающего «покров свыше» царствующему семейству и богоизбранному граду.

В живописи 1670- 1680-х годов тема сада, города-рая, окруженного стеной, становится одной из самых популярных. Изображения его отличаются реалистической точностью деталей, но тонкая красочность, зыбкость колорита, напоминающего о переливах перламутра или драгоценных эмалей, ювелирная тонкость рисунка и элементы перспективы придают его образам характер идеальный, оттенок поэтической мечты. На иконе Никиты Павловца Богоматерь Вертоград Заключенный (около 1670, ГТГ) Богоматерь стоит в райском саду, в котором цветут тюльпаны, гвоздики, деревца и травы. Ограда сада представляет собой балюстраду с тонкими колонками и вазонами на углах.

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.

Парсуна

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, линейности, 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.

Монументальная и дворцовая живопись

Атмосфера дворцовой жизни активно влияла на стилистику искусства. В результате сотрудничества мастеров-иконописцев и живописцев, выполнявших различные по характеру, видам и жанрам заказы царского двора — от золочения кресел до написания исторических картин, икон и образов царя и царевичей на стенах жилых комнат в дворцовых палатах, — вырабатывался особый несколько эклектический изобразительный язык, в равной мере приспособленный к решению таких задач.

Одним из лучших и нагляднейших примеров реализации возможностей, которые он предоставлял художникам, является Евангелие 1678 года, вложенное царем Федором Алексеевичем в кремлевский Верхоспасский собор (ГММК). В нем путь земной жизни Христа иллюстрируют тысяча двести миниатюр, над созданием которых трудились семь художников «восемь месяцев, днем и ночью». Образцом для них служили произведения нидерландских, немецких и французских мастеров эпохи позднего Возрождения, а письмо отличается ювелирной тонкостью и изяществом.

Во всех этих изображениях характер интерпретации эпизодов евангельской истории своим преувеличенным драматическим пафосом, акцентированной жестикულიцией, разнообразием и фантастической сложностью деталей обстановки напоминает театральное действо. Многоплановые архитектурные обрамления дробят его на акты; миниатюрные, хрупкие фигуры Христа и апостолов, показанные как бы издали, движутся по сцене, как герои давней истории, то появляясь, то исчезая, что превращало само чтение книги и в своего рода спектакль, и в изысканную интеллектуальную игру, и в процесс философских размышлений над быстротечностью жизни.

В иконописи аналогично этому изысканному камерному искусству представляют иконы ярославского мастера Семена Спиридонова Холмогорца, работавшего в 1670-1680-е годы. Изумительные по тонкости миниатюрного письма и ювелирной тщательности отделки декоративных деталей, выполненных обычно в технике, напоминающей гравировку чернью по золоту, они поражают обилием и точностью запечатленных реалий жизни, хорошим знанием разнообразных образцов западноевропейского искусства XV-XVII веков. Священная история интерпретируется мастером как Золотой век человечества. Ее картины, переливающиеся драгоценными красочными тонами, извлекаемые из глубины времени как будто с помощью магического кристалла, предстают перед взором зрителя всегда в обрамлении великолепных архитектурных кулис.

К лучшим примерам воплощения тех же художественных идей в монументальной живописи относятся росписи храмов Ростовского кремля, создававшиеся по заказу митрополита Ионы Сысоевича костромскими, ярославскими и московскими мастерами примерно с 1670 по 1683 год. Одной из первых была расписана надвратная церковь Воскресения. Не исключено, что здесь работали такие выдающиеся мастера, как Гурий Никитин, Сила Савин, Севастьян Дмитриев, Дмитрий Григорьев. Росписи,

выдержанные в светлой гамме, плотной пеленой покрывающие стены, нарушали тектонику архитектурных членений, скрывали конструктивные границы компартиментов, нейтрализовали ощущение двумерности и материальности их поверхности, в результате чего возникал образ ирреального пространства горнего мира, возвышенного над обыденной действительностью и полностью отделенного от нее.

Голубые, золотистые, белые и пурпурно-красные тона, доминирующие в живописи; лоза, цветы и травы, оплетающие все фигуры и сцены и заполняющие свободные участки фона; дворцовые палаты, царские одежды и атрибуты царственности; облака, изображения ангелов, серафимов и херувимов, присутствующих повсеместно, во всех компартиментах храма и регистрах росписи, — все это определяет символический смысл и интонационную выразительность его пространства. Оно представляет поэтический образ рая, возвращенного людям, земной церкви, промыслительно задуманной на «предвечном совете» триипостасного Бога и реализованного проповедью и крестными страданиями Христа, деяниями апостолов, святителей и всех святых.

Сообразно такому замыслу, действие в регистрах сцен Священного Писания, развернутых лентами на стенах наоса, не прерывается, а плавно переходит одно в другое, льется, подобно строфам прекрасного эпического песнопения-повествования — похвалы Царю Вселенной, чье изображение в образе Отечества венчает главу церкви. Его торжественный неторопливый, но и непрерывный ритм, лишь акцентированный регулярно повторяющимися главными фигурами, напоминает строй библейских песнопений, таких, как Песнь Песней Соломона, пользовавшаяся в рассматриваемый период особой любовью богословов, писателей и художников. Характерно, что сцены Распятие, Снятие с креста, Положение во гроб, Воскресение художники изображают дважды — в составе Страстного цикла в самом нижнем регистре росписи, максимально приближенном к земле, зрителю, к жизни с ее неизбежным трагическим концом, и на распалубках сомкнутого свода, где они демонстрируют триумф Христа, победителя смерти.

Примерно в том же стиле, правда, чуть более огрубленном, с учетом посвящения храмов были расписаны домовая церковь Ионы Сысоевича Спаса на Сенях (около 1675; артель возглавлял, видимо, ярославец Дмитрий Григорьев) и церковь Иоанна Богослова (1683)¹. К этой же группе могут быть причислены росписи грандиозного Воскресенского собора в городе Романове-Борисоглебске (Тутаеве) близ Ярославля, созданные в конце 1670-х годов. Они свидетельствуют о том, что уже в это время образы, язык дворцового искусства начинают широко распространяться, несколько упрощаться, приобретая качества «разговорной речи», формируя основу нового стиля эпохи.

Самым значительным ансамблем монументальной живописи этого времени, несомненно, является роспись центральной части церкви Ильи Пророка в Ярославле, осуществленная по заказу Улиты Макаровны Скрипиной в 1680 году артелью

костромичей во главе с Гурием Никитиным и Силой Савиным². Художники так сумели организовать ансамбль росписи, что множество мелких и крупных сцен, насыщенных толпами людей, не создает впечатления дробности, перегруженности. Композиции вырастают друг из друга, тянутся вверх, переплетаются с многочисленными изображениями кустов, трав, цветущих ветвей. Их естественный природный ритм точно соответствует ритму архитектурных членений, подчиняется ему. Живопись покрывает все рельефные детали — наличники, каменные скамейки в галереях папертей, балясины порталов, тяги, карнизы столбов, сочетается с яркими цветами поливных изразцов, коваными решетками, барочной сквозной и объемной резьбой иконостасов. Храм превращается в огромный праздничный мир, по которому можно ходить, как по цветущему саду, мысленно поднимаясь на огромную высоту, чтобы обозревать его бесконечное пространство. Только с такой точки зрения можно увидеть то, что происходит в сценах, расположенных в верхних регистрах.

По сравнению с ростовской церковью Воскресения фрески церкви Ильи Пророка отличаются большей плотностью фактуры, весомостью объемов; мастера охотно использовали эффекты перспективы, сложные пространственные ракурсы, благодаря чему каждый эпизод смотрится как отдельная, обрамленная кулисами сцена, а все вместе они представляют огромное собрание картин-сцен, иллюстрирующих библейскую историю.

Для придания изображениям «исторических» событий, не имевших устойчивой иконографической традиции в русской иконописи, драматического пафоса, занимательности и дидактической внятности, художники в качестве образцов использовали гравюры западноевропейских мастеров, заимствованные из иллюстрированных Библий, издававшихся в Германии и Голландии. Особо популярными были Библии Пискатора, Борхта, Мериана. Строя систему росписи, они поместили сцены ветхозаветные, связанные с деяниями пророка Ильи и его ученика Елисея, в двух нижних («земных») ярусах росписи, тогда как сцены деяний апостольских располагаются во втором сверху регистре стен, а изображения евангельских событий и притч «на небесах» — в первом ярусе, в люнетах и на сводах. К тому же, как будто в нарушение хронологии и традиции располагать ветхозаветные сцены в притворах и галереях, здесь они занимают самые заметные места в подкупольном пространстве.

Таким образом художники актуализировали библейские события, проводя параллель между историей царства Израильского и царства Московского, соотнося жизнь «народа избранного», его праведников и духовных вождей с жизнью «Нового Израиля» — православного русского народа.

Графика

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.

Взгляд сверху, из поднебесья, на открывающийся простор земли, одетой покровом рощ, озер, богатых сел и городов, которые лежат у ног святых, становится обычным для произведений столичных мастеров последней четверти столетия. И парсуна Федора Алексеевича, и изумительная маленькая иконка Уар-воин и Артемий Веркольский (около 1670, ГТГ), пейзажный фон которой вызывает в памяти фоны на картинах Перуджино и молодого Рафаэля, и монументальная, но столь же поэтичная икона Тихона Филатьева Иоанн Предтеча в пустыне (1689, ГТГ)² являют и аллегорический образ «возвышенного жития», и идиллическую картину жизни благоденствующего града, царствия. Несмотря на еще очень большую условность таких изображений, в них достаточно определенно проявляется свойственный европейскому барокко интерес к открытому, бесконечному пространству. «Пейзажность» как принцип художественного мышления становится важным признаком стиля живописи и гравюр последних десятилетий века.

Прочее ДПИ

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.