

## § 8. ИСКУССТВО XVII в.

Военные тревоги первой четверти XVII в. вызвали повышенный интерес к крепостной архитектуре. Монастыри подражают в своих оградах Троице-Сергиевской лавре, монументальные стены которой (XVI в.) выдержали длительную осаду поляков. Новыми мощными стенами обстраивается во второй половине XVII в. Кирилло-Белозерский монастырь и др. Однако большинство крепостных стен второй половины XVII в. не имело боевого значения, оставаясь чисто декоративными сооружениями, выражавшими мощь и незыблемость существующего порядка вещей. Таков, например, кремль Ростова Великого—один из наиболее декоративных и нарядных архитектурных ансамблей Европы, и соседящие с ним бутафорские стены Борисоглебского монастыря.

В XVII в. получают свои шатровые кровли башни московского Кремля. В Москве и под Москвой создается ряд интереснейших архитектурных ансамблей, из которых наиболее замечателен сохранившийся в изображениях и обмерах Екатерининской эпохи царский дворец в селе Коломенском (1667—1681). Дворец представлял собой грандиозную деревянную постройку, состоявшую из ряда теремов, соединенных между собой галереями, гульбищами, переходами, с разнообразными крыльцами и затейливыми крышами («бочками», кубастыми, шатровыми и т. д.). Симеон Полоцкий в виршах описал Коломенский дворец и украшавшую его пеструю живопись.

В целом архитектура XVII в. характеризуется чрезвычайным разнообразием архитектурных стилей, сильнейшей склонностью к пестроте, яркости, декоративности, неожиданности и оригинальности форм. Архитектурные сооружения украшаются росписями, тонкой и чрезвычайно искусной народной резьбой<sup>1</sup>, яркими поливными израз-

<sup>1</sup> Широко распространенная в XVII в. в русском народном искусстве резьба по дереву и до сих пор украшает северные крестьянские избы. Ею украшаются «князек» (верхний продольный брус крыши), «причалины» (доски, которыми зашивают с лицевой стороны избы концы решетки), «подкрылки», «косицы», «полотенца» и т. д. Отдельные элементы этой исключительно нарядной резьбы носят свои названия: «киотцы», «городки», «ложки», «косицы», «пряжи», «кубцы», «маковицы», «репки» и т. д. Типы народной резьбы весьма разнообразны: она может быть неглубокой—выемчатой, скульптурно-объемной—«облой» и т. д.

цами. В XVII в. создаются такие разнохарактерные сооружения, как огромные, славящиеся своими изразцами и росписями, церкви Ярославля, Крутицкий терем в Москве (1694), палаты Печатного двора (там же, 1679), Большой Каменный мост (1682—1687) и т. д. От XVII в. и самого начала XVIII в. дошли до нашего времени замечательные образцы деревянной архитектуры, например двадцатиодноглавая церковь на острове Кижах Онежского озера (родина известных сказителей Рябининых), поражающая цельностью архитектурного замысла при множественности составляющих ее элементов.

В погоне за все новыми и новыми архитектурными формами, зодчие XVII в. обращаются и к старым образцам. Во второй половине XVII в. строится немало церквей, воспроизводящих черты зодчества XVI в. и даже более ранние.

В 1658—1685 гг. сооружается своеобразный собор Нового Иерусалима на Истре. Композиция этого здания сделана по модели Иерусалимского храма, специально заказанной патриархом Никоном. Таким образом, так же как и литература XVII в., архитектура этого периода отличается пестротой и разнохарактерностью стилей, то архаизирующих, то обращающихся к образцам народного деревянного зодчества. Однако основным «поставщиком» новых архитектурных мотивов был для XVII в. Запад.

Западное влияние в литературе и искусстве XVII в. облегчалось обилием наезжавших в Москву иностранцев. Почти одну пятую Москвы занимала ремесленная немецкая слобода «Кукуй». Иноземные моды, обычаи, иноземная военная техника, иноземные предметы прикладного искусства (мебель, особенно часы, органы), наконец, европейского типа дома бояр были, по свидетельству иностранных путешественников, широко распространены в Москве. В Москву XVII в. обильно проникают веяния искусства барокко и поздней готики. В 1621 г. в Россию приезжает английский архитектор Христофор Галловей, усиленно занимающийся в Москве строительной деятельностью (ему принадлежит, например, верх Спасской башни Кремля). Проникающее в Москву барокко принимает здесь своеобразные формы. Москвичи усиливают декоративные элементы барокко и мельчат его формы, внося в них некоторую кудреватость, асимметричность и беспокойную пестроту. Особенно стремятся московские архитекторы связать свои постройки с окружающей природой, обстроить их раскидистыми лестницами, далеко выступающими крыльцами, широкими галереями и гульбищами.

Вторая половина XVII в.—время исключительно пышного расцвета московского, так называемого «нарышкинского» (от фамилии больше всего строивших в этом стиле Нарышкиных) барокко,—стиля, который отчасти может быть поставлен в связь с общим европейским барокко XVII в., но в основном получил самостоятельные и очень разнообразные пути развития, частично переходящие и в XVIII в. Наиболее характерный и вместе с тем роскошный образец этого барокко—церковь в подмосковном селе Филях 1691 г. Традиционные русские в основе формы этой церкви обряжены в самые замысловатые декоративные детали барокко вплоть до разорванных оконных фронтонов, «петушьих гребешков», баллюстрад, колонок и восьмигранных окон явно

западного происхождения. Для «нарышкинского» барокко характерна облицовка стен красным кирпичом, контрастирующая с обильными вставками из белого камня, многочисленные тонкие белые колонки, многоярусность, общая легкость и «ажурность» сооружений. Архитекторы стремятся подчеркнуть текучесть, невесомость здания и достигают этого в высшей мере. Того же стиля, что и церковь в Филях, — легкая ярусная колокольня и башни Новодевичьего монастыря в Москве. Постройки «нарышкинского» стиля имеются, кроме Москвы, в Горьком (Нижнем Новгороде), Каргополе и др. Интересные формы приняло «нарышкинское» барокко в резиденции купцов Строгановых — Сольвычегодске (Введенский собор, 1688—1712).

Основное направление эпохи — любовь к пышности, узору и тонкой обработке деталей — получает наиболее яркое выражение в живописи и иконописной школе купцов Строгановых. Возникшая еще в XVI в., строгановская школа становится к XVII в. формалистичной, сухой и мелочно-графической. Строгановская манера напоминает больше каллиграфию, чем живопись, но техника письма непрерывно растет и достигает к концу XVII в. изумительной виртуозности. На пространстве нескольких сантиметров строгановские иконописцы умели уложить огромные композиции со всей их многоликостью и сложностью. Технические достижения строгановской школы дошли до нас в современном искусстве Палеха.

Все возрастающее стремление к вычурности, к ювелирной отделке поверхности икон и к внешнему блеску приводит в XVII в. к губительному для живописи обычаю одевать иконы в сплошные металлические оклады, позволявшие видеть одни лишь лики. Живопись икон становится недоступной для зрителей (знаменитая рублевская «Троица» оставалась скрытой под массивным окладом до Октябрьской революции), и это обстоятельство весьма быстро (уже в начале XVIII в.) ведет к забвению живописных достижений прошлых веков.

Середина XVII в. вносит резкие изменения в живопись. Иноземное искусство, робко и скрыто влиявшее на иконное письмо (в частности на строгановское, несшее в себе элементы барокко), находит беспрепятственный доступ к светской, декоративной живописи XVII в., имевшей чрезвычайное распространение в быту (росписью покрывались стены и потолки богатых домов, шкафы, киоты, ларцы, книжные ящики, двери, кресла, скамьи, кареты, различные футляры, даже ложки и рукоятки ножей).

Особенное значение для русской живописи имела западноевропейская гравюра, во множестве ввозившаяся на Русь через Польшу, Белоруссию и Украину, а иногда и непосредственно из Германии и Голландии. Под влиянием иноземной гравюры в русскую живопись проникают некоторые повествовательные сюжеты и бытовой жанр. В этом отношении русская живопись XVII в. идет по тому же пути развития повествовательности, что и литература. Исключительно благодарный материал для бытовой живописи представляли нравоучительные повести «Синодика». В миниатюрах к ним можно встретить изображения умирающего богача, составляющего предсмертное завещание, пирушки, тюрьмы, терема, декольтированных девиц и девиц в русских нарядах, нищих, просящих хлеба, погребальные процес-

сии с плакальщицами, переправы через реку, сцены в бане, в кузнице, работы в саду, в поварне и т. д.

В XVII в. возникает усиленный интерес к портретной живописи. Портреты висели в приемных покоях царя и московских бояр, в постельных палатах, даже в московских приказах. Интерес к портрету в частном быту широко засвидетельствован иностранными наблюдателями и официальными документами. Это увлечение портретным искусством было вызвано характерным для XVII в. зарождением интереса к человеческой личности и ее психологии: в 1620-х годах Катыврев-Ростовский в своей истории смуты описывает наружность московских царей; в 1660-х годах дьяк Грибоедов пишет историю для детей, где дает характеристики русских царей и князей; зарождаются элементы русского романа с центральной ролью «среднего» человека. Среди портретных миниатюр XVII в. особенно выделяются иллюстрации к составленному в 1672—1673 гг. в Посольском приказе «Титулярнику». Акварели, исполненные в этой книге Ив. Максимовым и Дм. Львовым, отличаются тонким искусством и замечательной остротой психологических характеристик.

Видная роль в проникновении западной живописи в Россию принадлежит своеобразной Академии художеств XVII в.—Оружейной палате. В Оружейной палате состояло на жаловании немало иностранцев—шведов, немцев, голландцев, поляков, армян и т. д., занимавшихся главным образом так называемым «парсунным», т. е. портретным, письмом. Из произведений этих иностранцев особенно интересны изображения патриарха Никона Г. Детерсона и Д. Вухтерса. Вскоре, однако, иностранцы переходят от портретной живописи к библейским сюжетам, а затем и религиозным. Голландец Вухтерс пишет на полотне маслом «Пленение града Иерусалима» (1667); другие парсунные мастера выбирают своими темами «Отче наш», «Песню песней», «Коронование богоматери» и т. д. Подобные отнюдь не «православные», а скорее католические сюжеты быстро распространяются и находят подражателей. Непривычная западная натуралистическая живопись была реакцией на слишком измельчившуюся и ставшую чрезмерно абстрактной иконописную манеру.

Новые западные иконы встречают сильное противодействие. Никон заставлял отбирать их, выкалывать им глаза и в таком виде носить по городу. Патриарх Иоаким приказывал объявлять народу на площадях, чтобы «на бумажных листах икон святых не печатали и немецких еретических не покупали». Аввакум писал о них: «По попушению божию умножишася в нашей русской земле иконного письма неподобного изуграфы. Пишут Спасов образ Емануила—лицо одутловато, уста червонная, власы кудрявая, руки у мышцы толстые, такоже и у ног бедра толстыя, а весь яко немчин брюхат и толст учинен, лишь сабли той при бедре не написано... А все то кобель борзой Никон враг умыслил будто живыя писать. А устрояет все по фряжскому сиречь по немецкому. Вот и никониане учнут писать Богородицу чревату в Благовещенье, яко и фрязи поганья. А Христа на кресте раздутовата: толстехонек миленькой стоит, и ноги те у него, что стульчики. Ох, ох, бедная Русь! чего-то тебе захотелось немецких поступков и обычаев».

По-своему яркая и острая стилистическая характеристика нового «фряжского» письма, данная Аввакумом, относится и к живописи знаменитого царского «изуграфа» Симона Ушакова (1626—1686). Живопись Симона Ушакова была типичным искусством компромисса. Ушаков применил в иконной темпере (яичные краски) приемы масляной живописи и пытался примирить западное «живство» в изображении человеческого тела с требованиями иконописных традиций.

Изображение человеческого лица было излюбленной темой творчества Ушакова. Именно в этой теме сильнее всего сказались новые западноевропейские черты творчества Ушакова. Иконописный «лик» постепенно уступает место в творчестве Ушакова простому человеческому лицу. В начале своего творчества, сосредоточившись лишь на решении новых для русской живописи задач воспроизведения пластики лица, употребления теней, мягкой моделировки форм и т. д., Ушаков постепенно переходит затем к попыткам передачи конкретного психологического содержания. Абстрактное и «вневременное» выражение традиционного «лика» Спаса с как бы глядящими из другого мира глазами заменяется у Ушакова выражением обычного человеческого страдания. Характерно, что, выполняя заказы на иконы, Ушаков предпочитал писать одни лишь лица, в изображение которых вносил черты западного реализма, передавая все остальное («доличное») писать своим подручным мастерам.

Ушакову принадлежит несколько офортов, в которых он показал неплохое знание анатомии и чувство материала. Особенный интерес имеет «идеологическая» икона Симона Ушакова—Владимирской богородицы, где он изобразил «древо московского государства». Древо это растет в Успенском соборе, пробило его кровлю и заполнило все небо своими ветвями, на которых в круглых медальонах-овалах изображены святые. Внизу поливает древо из лейки митрополит Петр и стоит великий князь Иоанн Данилович, его «насадитель», в отдалении—Алексей Михайлович, его жена и дети.

Поразительно многообразие и неутомимость творчества Ушакова. Он пишет иконы и портреты, расписывает Грановитую палату и сочиняет рисунки «травных» украшений для деревянных скамей, чертит карты Дона, Швеции и делает рисунки для монет, заготавливает на бумаге изображения драгунских знамен и исправляет стенопись, рисует по серебру на ножах зверей, птиц и травы, изображает на бумаге русских и иноземцев, реставрирует старые иконы и т. д.

Не менее чем своим творчеством, Ушаков воздействовал на современное ему искусство непосредственно своей личностью. Это был первый русский художник, в котором индивидуальное начало нашло такое сильное выражение и в творчестве которого с такой силой сказались его личные вкусы. Почетное положение Ушакова меняло общественное положение художника. Его положение ни в чем нельзя сравнить с положением тех зависимых ремесленников, которые работали, например, в «иконных горницах» Строгановых. Он был придворным художником, типичным для Западной Европы XVI—XVII вв., и в этом отношении имеет много общего с Симеоном Полоцким—типичным придворным поэтом эпохи просвещенного абсолютизма. Щедрая оплата его труда и многочисленные заказы давали ему неко-

торую независимость. Фактически в руках Ушакова был сосредоточен контроль над всей художественной промышленностью страны. Он был законодателем вкусов, с мнением его считался и царь Алексей Михайлович.

Из фресок второй половины XVII в. особенное значение имеют росписи ярославских соборов (в частности церкви Ильи, 1680). В них продолжают еще жить некоторые традиции рублевской и дионисиевской живописи (ритмичность композиций, удлиненность фигур, условная перспектива, контурность), однако в основном живопись подпадает здесь под влияние западного барокко, теряет былую лаконичность и сдержанность; линии остаются беспокойными, жесты театральными. В целом фрески приобретают ковровую орнаментальность, яркость, нарядность, но излишне пестры. Все большее место в этих фресках начинает занимать пейзаж, архитектура, окружающая людей обстановка. Тщательно выписывают живописцы кудреватые волны, клубящиеся облака, одежды и т. д.

В XVII в. меняются черты «травного» орнамента рукописей. В орнамент проникают элементы западного, немецкого барокко—картуши, «скобки»; крайне увеличивается количество видов трав и цветов, его составляющих: здесь и персидские гвоздики, и тюльпаны, и фантастические бобы. Орнамент выполняется в золоте, в серебре, пестро расписывается яркими красками. Помимо рукописей, орнамент в XVII в. употребляется в иконах, в фресках, в утвари, в мебели, в одежде, в переплетах книг, в изразцах, наконец, в резьбе на косяках дверей, наличниках окон и т. д.

Иллюстрации в рукописях испытывают значительное влияние западной гравюры (в частности гравюр знаменитой голландской библии Фишера-Пискатора). В XVII же веке появляются первые русские теоретические работы по искусству; таково, например, письмо «изуграфа» Иосифа Владимировича Симону Ушакову о живописи (1664) с требованиями правдивого и жизненного отображения действительности «согласно слуху и видению», т. е. доверяя органам чувств. В ответном на это письме—«Слове к люботщателям иконного писания»—Симон Ушаков говорит о славе и распространенности живописи у иноземцев, советует подражать им в следовании природе и указывает на правдивость зеркала, как на идеал искусства. Письмо Симона Ушакова значительно дополнил в 1680—1690 годах Карион Истомин, введший в него высказывания Платона, Плиния, Симонида, отцов церкви.

Вопросы живописи обсуждались на соборе 1667 г. и в палатах Алексея Михайловича. Официальная церковь постепенно признает новое письмо. По поручению царя, патриархи антиохийский, александрийский и московский (Иоасаф) написали грамоту о задачах иконописания и о разрешении светской живописи. Живопись, наиболее зрелое и совершенное из искусств древней Руси, становится в центр борьбы за правдивое и жизненное отображение действительности. Итак, искусство, как и литература, движется по пути усложнения повествовательности (миниатюры, ярославские фрески) и усиления интереса к человеческой личности и к ее переживаниям (портреты). Растет интерес к природе (связь архитектуры зданий с окружающим пейзажем) и к живому «просторечию» народного искусства.

Древнерусское искусство, все разнообразясь, усложняясь и детализируясь, постепенно приближается к искусству европейского Запада, пока еще официально не признанному, но уже знакомому и желанному. Включение русского искусства в общий поток европейских искусств становится все необходимее и неизбежнее.

Г р а б а р ь И., История русского искусства, т. II и VI; З а б е л и н И. Е., История города Москвы, М. 1902; Э д и н г, Ростов Великий, Углич, М. 1913; Э д и н г, Московская архитектура до конца XVII в., М. 1915; В о х т о н, Russian mediaeval architecture, Cambridge 1934; Сборник «Барокко в России», М. 1926.