**Русское искусство 16 столетия. Строгановская школа живописи**

В течение второй половины 15 и в 16 в. искусство Москвы, став общерусским национальным искусством, отражая идеи силы и значительности русского централизованного государства, приобрело ярко выраженные черты торжественности, представительности и величавости. Вместе с тем сквозь религиозную оболочку все яснее стали пробиваться светские тенденции.

В годы правления Ивана III Москва стала центром единого государства. В то время и в 16 в. происходило окончательное сложение русского феодального государства, росли производительные силы, расширялись торговые связи, возникали предпосылки для образования единого всероссийского рынка. Процессы эти протекали отнюдь не гладко, а в жестокой политической и классовой борьбе. Одно за другим потеряли свою самостоятельность отдельные княжества, подчинился господству Москвы Великий Новгород. При Иване IV к РОССИИ присоединились древние русские земли на западе, расширилась ее территория и па восток. Намного поднялся международный престиж Руси, завязывались оживленные дипломатические сношения со странами Западной Европы, папской курией, государствами Востока. Русские послы стали частыми гостями германского императора, венецианских дожей, турецкого султана. Москву охотно посещали иностранные инженеры, архитекторы, мастера различных профессий.

После гибели Византийской империи Москва стала центром и восточно-христианской церкви. На нее с надеждой смотрели греческая и иерусалимская церкви, суля великому князю корону византийских императоров. Московские князья использовали создавшееся положение для обоснования якобы божественного происхождения царской власти и укрепления феодальной монархии. Возникали новые политические теории, доказывавшие необходимость и законность централизации государства. Этому были подчинены все средства идеологического воздействия.

Развитие русской живописи конца 15 - начала 16 века, как и развитие зодчества этой поры, в первую очередь определялось таким важнейшим историческим событием, как образование Русского централизованного государства. Поэтому основной задачей искусства становится прославление Руси, что придает политический смысл многим произведениям живописи 16 века. В искусство 16 века проникает все больше светских мотивов и образов, все больше живых, занимательных сцен.

В русской живописи 16 века замечается ряд новшеств, благоприятных для дальнейшего развития искусства. Русские мастера впервые начинают воспроизводить картины быта, природы и людей в современном их обличье. Таким образом, в живописи 16 века появляются черты, которые подготовили развитие реалистических начал в 17 веке.

В строительной технике 15-16 веков происходит значительный прогресс. Наряду с белым камнем входит в широкое употребление применявшийся ранее в Новгороде кирпич, зодчие иногда используют художественный эффект сочетания красной кирпичной стены с белокаменными деталями.

Огромные средства тратились на укрепление старых крепостей и создание новых (Пзборска, Ивангорода и др.), которые должны были обезопасить государство от нападения извне. Особенно большой размах оборонное строительство приобрело в 16 в., когда сооружались кремли в Нижнем Новгороде, Туле, Коломне, Зарайске, реставрировались старые укрепления псковского Крома, возводились мощные стены Кириллово-Белозерского и Соловецкого монастырей. В 1596—1600 гг. под руководством архитектора Федора Коня выстроены были неприступные стены Смоленска, выдержавшие впоследствии не одну осаду. Крепостное строительство 15—16 вв. имело огромное значение в развитии русской архитектуры главным образом потому, что оно было государственным строительством и в последние годы 16 в. осуществлялось через созданный в 1583 г. Приказ каменных дел.

При Иване III идет активная перестройка Кремля. Крепость Дмитрия Донского уже не соответствовала новым представлениям ни об оборонном зодчестве, ни о резиденции великого государя. В 1485–1496 гг. Кремль, по существу, был возведен заново, сохраняя при этом план старой крепости. Новый Кремль с краснокирпичными стенами протяженностью более чем в 2 км и 18 башнями, Украшенный двурогими зубцами (вместо прежних прямоугольных), с бойницами и боевыми ходами представлял собой не только грозную крепость, но и прекрасный архитектурный ансамбль, вписанный в прихотливый ландшафт Москвы.

Все внимание сосредотачивается в этот период на Московском кремле. Его храмы 14 столетия к тому времени уже успели обветшать и были чересчур малы и непригодны для нужд общерусской столицы. Первым подвергся перестройке старый Успенский собор. Он сильно пострадал от пожаров и времени. Для его перестройки был приглашен итальянский архитектор Аристотель Фьораванти.

В соборе хранилась икона Владимирской Богоматери, здесь происходило венчание на царство и погребали русских митрополитов. Русским людям Успенский собор представлялся, по выражению Иосифа Волоцкого, «земным небом, сияющим, как великое солнце посреди Русской земли».

В Успенском соборе получили дальнейшее развитие лучшие традиции русского храмового зодчества. Фиораванти тщательно изучил русскую архитектуру и глубоко проникся ее спецификой. Он включил в оформление фасадов московского храма ряд характерных деталей владимиро-суздальского зодчества — перспективные порталы, аркатурный фриз и др. Однако новые строительные приемы обусловили и значительное отличие Успенского собора от его прототипа, владимирского Успенского собора: геометрическую правильность плана и всех архитектурных деталей, а также принципиально новое решение внутреннего пространства. Главным является зальный характер помещения, его единство и нерасчлененность. Огромные круглые столбы не производят впечатления мощных опор, сдерживающих колоссальную тяжесть куполов, а лишь подчеркивают свободный рост всего сооружения, создавая необыкновенную обширность и легкость внутреннего пространства.

Крупным событием в художественной жизни начала 16 века стало появление в Московском кремле здания Архангельского собора богато оформленного в духе архитектуры Ренессанса. Псковскими мастерами построен Благовещенский собор в Москве. Дворец представлял сложный комплекс деревянных и новых каменных палат. Кремль и его здания стали тем образцом, которому стремились подражать.

Московский Кремль сооружен у слияния Москвы-реки и Неглинки (которая сейчас протекает в тоннеле под Александровским садом). Некогда и со стороны Красной площади он был отделен рвом от остального города. В плане Кремль представляет собой довольно правильный треугольник. Подобно многим средневековым ансамблям, Московский Кремль приобрел свой окончательный вид в результате многовекового строительства. Внутренняя его планировка отличается большой свободой, хотя архитекторы и придерживались определенной системы. Так, они прежде всего выделили главную площадь, к которой ведут дороги от Спасских и Никольских ворот. Эта площадь открывается взорам с другого берега Москвы-реки; оттуда Кремль предстает во всем своем праздничном великолепии. Однако его «фасадом» является сторона, обращенная к Красной площади, где особенную торжественность ансамблю придают Спасская и Никольская башни. В целом Кремль с его мощными зубчатыми стенами, с величественными башнями, с горящими золотыми куполами соборов и главным ориентиром — колокольней Ивана Великого — образует грандиозный и одновременно удивительно поэтичный архитектурный ансамбль, органично вошедший в современную ему и позднейшую городскую застройку.

Легко представить себе, какое грандиозное впечатление производил Кремль — среди нищих деревянных строений. Его стены и башни обладают и огромной художественной выразительностью.

Московский Кремль стал образцом для многих крепостей XVI в. (в Новгороде, Нижнем Новгороде, Туле, Коломне; в этот же период были перестроены крепости Орешек, Ладога, Копорье, заложена крепость Иван-город и пр.), а его храмы – для культовых сооружений на территории всей Руси. По типу Успенского собора были построены многие храмы XVI в.: Софийский собор в Вологде, Смоленский собор Новодевичьего монастыря в Москве, Успенский – Троице-Сергиева монастыря и т. д. Применение железных связей вместо деревянных, использование подъемных механизмов с конца XV столетия расширило возможности зодчих.

Московская архитектура рубежа XV–XVI вв. несомненно, стала общерусским явлением.

Сравнительно небольшое количество дошедших до нас построек светского характера объясняется тем, что их строили преимущественно из дерева. Обилие этого дешевого и благородного материала определило исключительно интенсивное развитие на территории Руси деревянного зодчества. Из дерева строились крестьянские избы и дома горожан, боярские хоромы и княжеские дворцы. Огромное значение имела в Древней Руси и деревянная храмовая архитектура. На протяжении столетий совершенствовали русские плотники свое мастерство и в результате многовекового опыта и тщательного отбора выработали наиболее совершенные и экономные средства для строительства простых крестьянских изб и величественных монументальных церквей. До нас не дошли памятники светской деревянной архитектуры раннего времени. Зато сохранившиеся деревянные храмы, относящиеся к концу 14—17 веков, позволяют судить о великолепном развитии русского деревянного зодчества на протяжении всей истории Древней Руси. На Руси существовали два типа деревянных церквей. Первый — прямоугольный в плане сруб (клеть), покрытый двускатной кровлей, которая увенчана главкой. К этому основному объему примыкают более низкие срубы с восточной (алтарь) и западной стороны (притвор), также покрытые двускатной кровлей (такова Лазаревская церковь Муромского монастыря в Карельской АССР, 14 в.). Второй тип — так называемые шатровые церкви, характерный признак которых — высокая центральная башня с маленьким куполом. Шатровые церкви отличаются большой динамичностью и живописностью. В общем городском или сельском ансамбле они выделялись своей устремленностью вверх, монументальностью, нарядностью.

Формы деревянных шатровых храмов, великолепным примером которых могут служить Никольская церковь в селе Панилове и церковь Климента в селе Уне (1501), Архангельской области, оказали сильное влияние на храмовую архитектуру 16 в. Деревянная храмовая архитектура продолжала развиваться в 17 и 18 вв. Именно в это время она обрела свои зрелые формы, о чем свидетельствует замечательная церковь погоста Кижи (нач. 18 в.).

Однако влияние деревянной архитектуры на каменную нельзя представлять упрощенно. Среди шатровых каменных храмов 16 в. первой по времени является церковь Вознесения в Коломенском (1532), возведенная, по преданию, в честь рождения наследника Василия Ш — будущего царя Ивана IV Грозного. Формы этой церкви связаны не только с деревянным зодчеством. Издавна на Руси строились надвратные шатровые церкви; шатер был обычным покрытием и крепостных башен. Таким образом, можно считать несомненным, что в коломенской церкви сочетались различные традиции, идущие и от крепостного строительства, и от каменной церковной архитектуры, и от деревянного зодчества. Динамичный характер церкви Вознесения резко отличает ее от обычных пятиглавых и одноглавых церквей. Устремленность ввысь, пронизывающая все ее формы, выражена и во внутреннем пространстве, где энергичное движение вверх подчеркнуто настойчиво повторяющимися вертикалями узких окон, угловых ниш и мощных пилястр, идущих от пола до шатрового завершения. Внешний облик храма отличается гармоничной ясностью, монолитностью, кристальной четкостью всех частей, сливающихся в неразрывное целое. На красиво обработанном арками подклете, где прежде были открытые галереи— «гульбищ» возведен четверик, на котором расположен восьмерик, завершенный высоким и стройным шатром. Переходы от каждой из этих частей к другой с помощью декоративных закомар и кокошников придают всему сооружению впечатление естественного роста. Кажется, что храм вырастает из земли, и это еще усиливает его связь с пейзажем. Решающее значение имеют вертикальные членения, подчеркнутые пилястрами четверика и восьмерика. Они в наибольшей мере придают храму динамичность, которая усиливается также острыми углами вимпергов и вытянутыми вверх кокошниками. Благодаря отсутствию абсиды храм выглядит одинаково со всех сторон, что придает ему особую цельность.

Церковь Вознесения свидетельствует о величайшей творческой энергии эпохи 16 в. в древнерусской художественной культуре. Она стоит на высоком берегу Москвы-реки, мощно воздействуя на весь окружающий ее пейзаж. Зодчий отказался от освященных веками церковных форм и воздвиг памятник, исполненный новых архитектурных идей, несущий в себе новые эстетические нормы.

XVI век – период расцвета крепостного зодчества. Оно было вызвано появлением новых орудий ведения боя. Это регулярные, геометрически правильные фортификации. Мощные стены прорезываются бойницами для «верхнего» и «подошвенного» боя. В башнях помещались артиллерийские орудия. Крепость в большой степени определяет и планировку города. Слободы, посад под ее стенами стали также укрепляться деревянными «острогами». Монастыри укреплялись тоже как крепости, являясь важными оборонительными оплотами как в самой Москве (Новодевичий, Симонов монастырь), так и на ближних к ней подступах (Троице-Сергиев), мощные монастыри-крепости строились и далеко на севере (Кирилло-Белозерский монастырь, Соловецкий монастырь).

Искусство не могло не отражать главных моментов русской истории. Поэтому, естественно, во многом развитие русской живописи второй половины XV–XVI столетия определялось таким важнейшим историческим процессом, как создание централизованного государства. В его задачу входило прославление государственной мощи. Расширяется идейное содержание искусства, но одновременно усиливается регламентация сюжетов и иконографических схем, что вносит в произведения отвлеченный официальный характер, определенную холодность. Однако все это касается уже искусства XVI столетия, а в конце XV ведущую роль еще играло рублевское направление.

В 15-16 веках был создан ряд выдающихся памятников скульптуры. Особый интерес представляют новаторские поиски объемной пластической формы.

В 1462-1464 годах в мастерских Василия Дмитриевича Ермолина, бывшего не только известным зодчим, но и скульптором, были выполнены два горельефа для Фроловских (ныне Спасских) ворот Кремля. Один - с конным изображением Георгия, пронзающего копьем змея, другой – с конным изображением Дмитрия Солунского. Сохранился фрагмент первого горельефа. Но стиль Ермолина не получил распространения. Господствующим в 16 веке стал не горельеф, а барельеф, плоская резьба по дереву. Примером ее служит «Молельное место Ивана Грозного» в Успенском соборе Кремля, которое производит впечатление пышности и богатства.

Исключительным совершенством отличаются произведения ювелирного искусства самые разнообразные формы чеканки по золоту и серебру, изысканная по рисунку скань. Украшения из эмали и драгоценных камней – все было доступно русским ювелирам. Их высокое мастерство ценилось за границей. Следует особо отметить, такой замечательный образец ювелирного искусства 16 века, как большое золотое блюдо 1561 года – дар Ивана Грозного Троицкому монастырю. В середине блюда – двуглавый орел, выполненный чернью. Края блюда покрывает орнамент поразительной красоты. Поверхность золотого блюда с особенным искусством обработано плавно изогнутыми линиями, великолепно отражающими игру света и тени.

В Оружейной палате, в царских мастерских, работают лучшие ювелиры, эмальеры, чеканщики, в чьих произведениях мы ощущаем связь с народными традициями прошлых эпох (см.: Золотой оклад напрестольного Евангелия – дар Ивана Грозного в Благовещенский собор в 1571 г., золотое блюдо 1561 г. царицы Марии Темрюковны, потир с изображением Деисуса – вклад Ирины и Бориса Годуновых в Архангельский собор Московского Кремля и т. д.; все в собр. Оружейной палаты).

Рубеж 15-16 веков ознаменован созданием ряда прекрасных произведений сюжетного шитья, так называемого живописного стиля. С середины 16 века в искусстве художественного шитья образуется несколько направлений. Связанных с деятельностью определенных мастерских. Особенно изощренными приемами шитья и художественным совершенством отличаются произведения, исполненные в мастерских князей Старицких. Примером может служить плащаница 1561 года, характеризуемая трагической напряженностью образов. Красочная гамма плащаницы основана на тонком сочетании многочисленных полутонов и оттенков, что не мешает ей быть гармонически целостной и ясной.

В конце 16 века развиваются «годуновское» и «строгановское» направления. В изделиях первого начинают преобладать золото, серебро, драгоценные камни и жемчуга. «Строгановское» шитье отличается изысканным рисунком и тонкостью тональных решений. В шитье помимо шелковых нитей используются металлические – золотые и серебряные. Широко применяется жемчуг, драгоценные камни. Сложные узоры, подчеркнутая роскошь характерны для изделий мастерской царицы Анастасии Романовны, но еще более – для мастериц Евфросиньи Старицкой. Развивается в XVI в. и искусство литья. Умелые мастера изготовляют мелкую утварь, льют колокола.

Большого распространения достигло в 16 веке, особенно во второй его половине, искусство миниатюры. Именно здесь была пробита серьезная брешь в традиционных формах искусства. В миниатюрах Жития Николая Чудотворца (Гос. библиотека СССР им. В.И. Ленина) и в более чем десяти тысячах иллюстраций к «Летописному своду» можно встретить живо трактованные бытовые сцены, современные одежды, сооружения и т. д. Художников привлекали не столько переживания людей, сколько обстановка.

В середине 16 веке у древнерусской рукописной книги появилась соперница — печатная книга. В московской типографии Ивана Федорова в 1564 г. была отпечатана книга «Апостол», в которой обнаружились новые черты, характерные для художественной культуры эпохи. Следует сказать, что именно печатная книга во многом определила в 17 веке обращение древнерусского искусства к реалистическому искусству Запада; именно здесь обнаружились и связи с художественной культурой Украины и Белоруссии.

Русская книга и книжная миниатюра во второй половине XV в. претерпели большие изменения в связи с заменой пергамена бумагой. Это сказалось в первую очередь на технике и особенно на колорите миниатюр, больше похожих уже не на эмаль или мозаику, а на акварель. Евангелие 1507 г., исполненное по заказу боярина Третьякова и украшенное сыном Дионисия Феодосием, еще сохранило в миниатюрах густой цвет. Изящество рисунка, колористическое богатство, изысканный золотой орнамент принесли роскошно иллюстрированному Евангелию огромный успех и вызвали ряд подражаний (Евангелие Исаака Бирева 1531 г., РГБ). Но уже в Житии Бориса и Глеба (Архив ЛОИИ) 20-х годов XVI в. рисунки выполнены легким контуром, прозрачными, похожими на акварель красками и мало напоминают те, что были в рукописях XV столетия. Рукописные книги наполняются огромным количеством иллюстраций, например: «Великие Четьи-Минеи» – сводный многотомный труд художников, организованных митрополитом Макарием (в один из томов вошла «Христианская топография» Козьмы Индикоплова, ГИМ), или Лицевой летописный свод с его 16 000 миниатюр на темы исторические, жанровые, военные и т. д. В 1564 г. дьяконом кремлевской церкви Иваном Федоровым и Петром Мстиславцем был напечатан «Апостол», ему предшествовала анонимная первая русская печатная книга – Евангелие 1556 г. Печатные книги вызвали к жизни гравюру на дереве – ксилографию – и способствовали развитию различных стилей орнамента и разного характера инициалов и заставок. Неовизантийский, балканский, старопечатный орнамент – во всех стилях проявилась народная фантазия, в которой еще живы были отзвуки полуязыческих представлений.

Архитектура была ведущим искусством в конце 15 и в 16 века. Однако и в живописи можно видеть аналогичные процессы. Ее образы начали становиться более импозантными и торжественными. Художников увлекали различные сложные сюжеты, помогавшие им выразить новые представления о мире и человеке.

Основным жанром русской живописи в 16 веке остается иконопись. 16 век русской живописи открыл нам замечательного иконописца Дионисия. В 70-х гг. он работал в Пафнутьевом монастыре в Боровске, а затем был приглашен в Москву для украшения нового Успенского собора. Здесь артель художников, в которую входили Дионисии, «поп Тимофей, да Ярец, да Коня», начала работать в 1481 г. В 1484 г. Дионисий, к которому присоединились его сыновья Феодосии и Владимир, стал расписывать храм Иосифо-Волоколамского монастыря. Наконец, в 1500—1502 гг. уже старый художник расписал с помощью сыновей храм Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря — один из наиболее выдающихся памятников древнерусской монументальной живописи.

Точно датированная и прекрасно сохранившаяся, эта роспись дает яркое представление об искусстве Дионисия, умевшего быть и лирически задушевным, и изящным, и сдержанно бесстрастным. Художник шел от традиций живописи Андрея Рублева, но значительно их переработал и создал произведения, отмеченные печатью нового времени. Отсюда репрезентативность его образов, проникнутых чувством собственного достоинства и утонченного благородства. Ферапонтовская роспись, посвященная Богоматери, исполнена жизнеутверждающего и радостного чувства. Здесь сравнительно немного «исторических» евангельских сюжетов, а если они и есть, то трактуются как торжественный праздник или ликующее песнопение. Над порталом помещены великолепные композиции «Рождество Богородицы» и «Сцены из жизни Марии». В самом же храме основное место занимают символические композиции — «Похвала Богоматери», «О тебе радуется», «Покров Богоматери», где центральной является фигура Марии, а по сторонам группы праведников, воздающих ей хвалу. К композициям примыкает цикл, посвященный акафисту Богоматери — песнопениям в ее честь.

Дионисий был гениальным художником, он продолжал лучшие традиции Андрея Рублева, но и не забывал о собственной индивидуальности. Дионисий создал свой собственный художественный метод, которой во многом остается загадкой для наших современников – исследователей. Иконы Дионисия отличаются особой праздничностью.

С середины 16 века усиливается контроль над русской церковной живописью.

Вместе с этим врусскую церковную живопись 16 века проникает мотивы прославления государства. В русской иконописи 16 века, зарождается новая, Строгановская школа, отличающая в себе миниатюрность, тонкость рисунка и изящество.В русской живописи 16 века усиливается декоративность, и усложняется композиция рисунка. Наиболее известными мастерами русской живописи 16 века стали Прокопий Чирин и Истома Савин.

От иконописцев и зодчих требовалось прославление Ивана Грозного и его деяний. Прекрасная иллюстрация этому – знаменитая икона «Благословенно воинство небесного царя» [другое название – «Церковь воинствующая» (1552–1553, ГТГ) – столь же условное искусствоведческое название, как «Молящиеся новгородцы» или «Битва новгородцев с суздальцами», но именно они удержались в науке и потому мы их сохраняем], прославляющая, как и Покровский собор, «что на рву», победу над Казанским ханством. Справа показана пылающая Казань («град нечестивых»). Благословляемое Богоматерью с младенцем, тремя дорогами направляется к Москве («горнему Иерусалиму») многочисленное пешее и конное войско (оно же и «воинство небесного царя»). Прямо за архангелом Михаилом скачет с алым знаменем юный Иван Грозный. Среди войска и византийский император Константин, русские князья Борис и Глеб, Владимир Мономах, Александр Невский, Дмитрий Донской и другие. Войско встречает сонм летящих ангелов. Полноводная река символизирует «третий Рим» – Москву, она противопоставлена иссякшему источнику – «второму Риму», Византии.

Свою нишу в русской живописи 16 века занимает и светская живопись, явление относительно новое. Роспись золотой палаты в Кремле является памятником **русской светской живописи 16 века**.

Русское иконопочитание теснейшим образом связано с таким характерным для России явлением как меценатство. Храмостроительство на Руси всегда было обязано «благочестивому деланию...» заинтересованных лиц, государственных или частных. Первое место среди частных меценатов занимает, безусловно, династия Строгановых, подвизавшаяся в Прикамье около пятисот лет. Строгановы обеспечивали и строительство храмов, и наполнение их разнообразной культовой утварью. Известно, что в своих вотчинных землях они организовывали иконописные и золотошвейные мастерские. Подобные мастерские обычно создавались при царском, архиерейском, великокняжеском дворах, однако не при дворах богатых, но не родовитых вотчинников, какими были Строгановы до кон. 18 столетия. Так, Строгановы слились с самыми элитарными слоями русского общества, а меценатство стало для Строгановых некой фамильной традицией, подхваченной позднее другими династиями – купцов Никитиных, промышленников Демидовых, пароходчиков Каменских. Широта их деятельности имела поистине государственное значение и лежала в основе культурного процветания края. Не случайно целые направления в разных видах искусства получили наименование «строгановских». Различают «строгановскую школу» в архитектуре, иконописи, церковном шитье. Строгановская иконописная школа – наиболее яркое явление в поздней древнерусской иконописи. Ее хронологические рамки определяются второй половиной 16 – первой половиной 17 в. Сегодня нам известно более ста имен строгановских иконописцев, причем многие их произведения дошли да нашего времени и попали в крупнейшие музеи страны. В Прикамье, кроме Перм. галереи, отдельные памятники строгановской иконописной школы хранятся в Березниковском историко-художественном музее, в действующей церкви Похвалы Богоматери с. Орел Усольского р-на, возможно, и в др. церквях Пермской обл. Самая большая и самая «качественная» в Прикамье коллекция строгановских икон принадлежит Пермской галерее, где хранятся около пятидесяти памятников, причем половина из них – подписные и датированные иконы второй половины 16 – первой половины 17 в. Это работы Истомы Савина и Никифора Савина, мастера Григория, Семена Хромого, Богдана Соболева и др. живописцев.

Очевидно, такое обилие имен встречается в строгановской иконописи далеко не случайно. Именно Строгановы впервые по-настоящему оценили индивидуальное мастерство иконописца. Необычно для того времени и прямое соучастие заказчика в создании художественных произведений – об этом говорят сложнейшие иконографические программы, высоко профессиональное исполнение.

Подлинный шедевр строгановской иконописи – «Владимирская Богоматерь с восемнадцатью клеймами» работы Истомы Савина, «государева иконописца», работавшего также по заказам Строгановых. В среднике этой прекрасной иконы изображена Богоматерь с младенцем Христом. «Древнейшая песнь материнства» звучит здесь торжественно и печально. Глаза Богоматери обращаются вглубь души, объятой страданием и тревогой. Трогательно движение маленького Христа. Даже пышность драгоценных одежд не снижает напряженности образа, самого выразительного, самого почитаемого в Древней Руси. Неслучайно именно «Владимирскую» называют святыней Руси, покровительницей Руси. Традиционен в этом отношении и «образ» Истомы. В иконе Истомы Савина, наряду с каноническими чертами, мы видим и пример «самомышления» иконописца. Вместо легенды о Богоматери иконописец развернул здесь рассказ о реальном событии: нашествии на Русь татарского войска, происшедшем в 1395 г. и отраженном в «Сказании о чудесах иконы Владимирской Божьей Матери». Это «Сказание» и послужило источником для выбора иконографической программы иконы, а миниатюры в рукописи сер.16 в. – источником для создания клейм. Восемнадцать небольших композиций отражают все эпизоды этой чудесной истории. Мы видим и татарский стан, и моление в Успенском соборе Московского Кремля, и явление Богоматери татарскому хану, спящему в шатре, и неожиданное бегство татар. Применение черного фона и яркого многоцветия превращает клейма в некую драгоценную орнаментальную раму.

Ближайшие аналогии этой иконе находятся и в Перм. галерее (маленькая икона 1595 г., трехстворчатый складень 1603 г.), и в др. музеях, хранящих строгановские иконы, – в Сольвычегодском историко-художественом музее (Сольвычегодск) и в Государственном Русском музее (Санкт-Петербург). Стилистическая близость памятников из разных музейных коллекций убедительно подтверждает как наличие самой «школы», так и характерных для этой школы художественных приемов: утонченность письма, вытянутость пропорций, особая грация движений и тяга к «узорочью». Именно такие свойства выделили строгановскую иконописную школу из ряда других. Именно такие свойства культивировались в этой школе и переходили от одного поколения мастеров к другому. Наличие художнических династий в Строгановской иконописной школе – важная примета «патерналистского» обучения, существовавшего во всей древнерусской культуре. Истома Савин явно учил и своих сыновей, тоже иконописцев Никифора и Назария Савиных. Эти живописцы, получившие «патерналистское» образование, связаны и родственными, и «школьными» узами, поскольку в их произведениях так или иначе проявляются стилистические черты строгановской иконописи. Очевидно, патерналистская система обучения имела важнейшее значение для существования и самоопределения той или иной художественной школы. «Школа» в образовательном значении и «школа» в стилистическом значении – всегда взаимосвязанные и взаимообусловленные явления. Стилистические черты строгановской иконописной школы вполне узнаваемы. По тонкости, изяществу, богатой «узорочности» строгановские произведения не имеют себе равных. Не случайно строгановская иконопись выделяется как самое «качественное» художественное явление в позднем периоде Древней Руси.

Происхождение строгановской школы может сделаться несколько более ясным для нас, если мы установим главные даты ее деятельности. Для этого здесь придется привести некоторые исторические данные о роде Строгановых [Ф.А. Волегов и А. Дмитриев. “Родословная Строгановых”. “Пермский Край”, т. III, стр. 179.]. Чрезвычайно важно установить, что отец созидателя строгановского могущества Аники Строганова, Федор Лукич Строганов, был почетным и богатым гражданином Великого Новгорода, переселившимся около 1470 года в “Соль-Вычегодскую”. Здесь, в Сольвычегодске, в 1498 году и родился Аника Федорович, основатель и устроитель пермских городов, соляных промыслов, монастырей. Он умер в глубокой старости (1570), и лишь немногим пережили его старшие сыновья Яков и Григорий. Более самостоятельная деятельность выпала на долю младшего его сына, Семена Аникиевича, участвовавшего вместе со своими племянниками, Максимом Яковлевичем и Никитой Григорьевич Строгановы были самыми видными и знаменитыми представителями своего рода. Это они получили в 1610 г. от царя Василия Шуйского звание именитых людей Строгановых. К ним не раз обращался царь в тяжелые годы с просьбой ссудить его “не малыми деньгами (тысяч десять рублей)”. В то же время Максим и Никита Строгановы обстроили свою столицу Сольвычегодск и промышленные городки Перми и Усолья. Оба были большими любителями иконописи, оба сами знали это искусство и занимались им. Большинство строгановских подписных икон было написано для них и их людьми. Если Строгановы действительно создали особую школу, то это были именно Максим Яковлевич и Никита Григорьевич.

Никита Григорьевич умер в 1619 году, Максим Яковлевич в 1623. Родились они, по-видимому, около 1550 года. “Старшими” Строгановыми они становятся, как о том свидетельствуют царские грамоты, около 1580 года. Как раз в 80-х годах 16-го века началось украшение ими Сольвычегодска. Можно считать поэтому условно 1580 год начальной датой в деятельности строгановских иконописцев. Но, разумеется, и предки Максима Яковлевича и Никиты Григорьевича не обходились без икон. Родословная Строгановых помогает понять, каковы были те иконы. Строгановы были выходцами из Новгорода. Сольвычегодская летопись называет девять богатых фамилий, переселившихся одновременно со Строгановыми в Сольвычегодск [“В числе переселившихся при Великом Князе Иваие Васильевиче из Ново-города в Соль-Вычегодск были, кроме Строгановых, Дубровины, Свиньины, Водолеевы, Бояркины, Галкины, Чевыкаловы, Беляевы, Прескодоевы, Губины и многие другие”. Ф.А. Волегов и А.А. Дмитриев. Op. cit.]. Тогда же другие новгородские семьи переселились в Устюг. Новгородская икона, несомненно, сопутствовала этим многочисленным новгородским переселенцам. Новгородское искусство продолжало свое существование в 16-м веке на берегах Двины и Вычегды. Почти свободное от влияний далекой Москвы, местное искусство создало здесь в эпоху Ивана Грозного тот вариант поздней новгородской живописи, который иконники и любители называют устюжскими письмами. Живопись старейших строгановских мастеров была естественным продолжением и развитием этого новгородского — по художественному отечеству и северного — по отечеству географическому искусства. Ничего, конечно, нет удивительного и невозможного в том, что Максим и Никита Строгановы, люди богатые и любившие всяческое убранство, любившие, наконец, самое искусство иконописи, завели собственную иконописную мастерскую. Тщательность письма вполне естественно сделалась одной из первых задач этой мастерской, работавшей на столь разборчивых заказчиков. Но не одна тщательность исполнения отличала работы строгановских мастеров. Когда говорят о строгановских иконах, то обычно представляют иконы чрезвычайно тонкого миниатюрного письма, обильно украшенные золотом. Но иконописцы и любители знают, насколько неверно такое представление, когда речь идет о “старых”, или “первых”, строгановских письмах. Ровинский вполне справедливо указывает, что “иконы старых строгановских писем 16-го века очень мало отличаются от новгородских писем”, имея в виду, конечно, поздние новгородские письма. От Новгорода строгановские мастера конца 16-го века унаследовали удлиненные пропорции фигур, несколько преувеличенную грацию поз и поворотов, главное же — любовь к интенсивной и красивой расцветке. Краски некоторых поздних новгородских икон 16-го века, например, большой иконы св. Николы с житием в музее Александра III, предсказывают краски старых строгановских икон. О новгородском происхождении свидетельствует также цветная пробелка одежд, употреблявшаяся ранними строгановскими иконописцами в то время, когда она уже успела вовсе исчезнуть в Москве. Что же касается понимания строгановскими иконописцами рисунка только как узора, то эта черта, роднящая их с московскими мастерами, была чертой всей эпохи. Чисто живописные задачи повсеместно исчезли в русском искусстве второй половины 16-го века.

Не противоречит новгородскому происхождению строгановской школы и обнаружившаяся в ней наклонность к миниатюре, вначале, впрочем, проявлявшаяся весьма сдержанно. Новгородская миниатюрная иконопись пока мало известна, но она существовала и достигала изумительного совершенства, что доказывает хотя бы замечательная икона Покрова в собрании Г.М. Прянишникова в Городце. Весьма возможно, что Строгановы были не только покровителями иконописцев, но и собирателями иконописи, и на сохраненных ими образцах новгородского “мелкого письма” могли учиться строгановские иконописцы. По духу искусство этих иконописцев отличается, конечно, от новгородского искусства 1350—1550 годов. Картинность впечатления была утрачена всей русской иконописью в 16-м столетии. Строгановские иконы говорят о каком-то более настойчивом, хотя и менее вдохновенном молитвенном сознании. Это сознание выражается в особенной “драгоценности” их исполнения. Это не столько изображения, сколько драгоценнейшие предметы религиозного обихода. В то время как для новгородского иконописца тема иконы была темой его живописного вндения, для строгановского мастера она была только темой украшения, где благочестие его измерялось добытой долгим и самоотверженным трудом, изощренностью глаза и искусностью руки. Среди строгановских мастеров не было таких врожденных инстинктивных артистов, как Рублев и Дионисий. Творчества в них было не больше, чем в их московских собратьях, и надо сказать даже, что они не умели так увлекательно “рассказывать”, как московские мастера. Они были всецело поглощены формальной стороной, но исполнители они были превосходные, несравненные. Лики строгановских икон не отличаются одухотворенностью, и этим иконам редко присущ даже тот исторический, бытовой интерес, который привлекает нас к некоторым московским иконам. Все усилия строгановских мастеров были направлены на украшение, на создание драгоценно выведенного и расцвеченного узора форм, имеющих значение только как часть узора. Стиль этого узора, стиль своей школы был главной их задачей. Индивидуальные отличия строгановских мастеров не слишком интересны поэтому. По странной иронии судьбы именно эти мастера подписывали весьма часто иконы своим именем. Мы знаем имена многих строгановских мастеров, знаем их работы. Но эти имена и работы мало говорят нам о разнообразии художественных индивидуальностей — гораздо менее, чем линии и краски иных безымянных новгородских икон 15-го века.

Благодаря подписям на иконах, а иногда и датам, история строгановской школы могла бы быть написана с большей точностью, чем история всякого другого периода древнерусской живописи. Нельзя не выразить здесь сожаления, что пока недоступны для изучения такие богатейшие хранилища подписных и датированных икон, как палаты Преображенского кладбища и собрание Е.Е. Егорова в Москве. Летописная история строгановской школы начинается, во всяком случае, до 1600 года [Ровинский приводит строгановские иконы, помеченные 1596 и 1598 годом.]. К 1600 году относятся весьма важные надписи на стенах Сольвычегодского собора [П. Савваитов. “Строгановские вклады в Сольвычегодский Благовещенский собор”. Спб. 1886, стр. 6.]. Из этих надписей явствует, что собор был заложен в 1560 году, освящен и окончен в 1584 году. В 1600 году повелением Никиты Григорьевича Строганова храм был украшен “настенным письмом”, причем расписывали его “московские иконники Федор Савин да Стефан Арефьев с товарищами”. Наименование Федора Савина и Стефана Арефьева “московскими иконниками” дает как будто поддержку мнению, отрицающему существование строгановских иконописцев и выдвигающему повсюду вместо них иконописцев московских, царских. Но, может быть, и не следует видеть в упоминании о Москве нечто большее, чем намеренную ссылку мастера на принадлежность к столичному искусству. Особое существование строгановской школы вовсе не исключает возможности для строгановских мастеров работать и подолгу живать в Москве и даже быть москвичами по происхождению. К сожалению, роспись Благовещенского Сольвычегодского собора не дошла до нас в первоначальном виде. Ровинский знал иконы Стефана Арефьева (одну, писанную в 1596 году для Никиты Строганова) и считал их переходными от “первых” ко “вторым” строгановским письмам. Почти такого же письма, по его мнению, — св. великомученик Никита с деянием в 16 отделах с подписью на задней стороне “Писмо олешкино”.

В Сольвычегодском соборе есть местный образ Божией Матери Донской с надписью на киоте: “сей образ писан Истомою Савиным иконописцем государевым по обещанию Семена Аникиевича Строганова”. На другом образе, похищенном в 1842 году, также была надпись, что он исполнен в 1602 году “рукой государева иконописца Истомы Савина” [Там же.]. Усматривать из этого, что никакой школы строгановских иконописцев не было, а что писали для них царские мастера, по нашему мнению, еще нельзя. Могло быть и, по всей вероятности, было обратное: строгановские иконописцы работали не только на Строгановых, но в иных (первоначально редких) случаях и на Московский двор, и гордились приобретенным таким образом званием придворных иконописцев. Звание государева иконописца не указывало на постоянное пребывание при дворе. Из документов 17-го века мы знаем, что носившие это звание иконописцы созывались в случае надобности из разных мест. Оно означало не столько придворного служилого человека, сколько придворного поставщика. Во всяком случае, мы видим, что около 1600 года близкие к государеву двору московские иконники писали для Бориса Годунова совершенно иначе, чем писал для Строгановых Истома Савин. Ровинский знал, кроме того, что Истома Савин именовался в некоторых случаях человеком Максима Яковлевича Строганова. В книге Ровинского упоминается несколько икон, подписанных Истомою Савиным. Из них одна, Воскрешение Лазаря в собрании гр. Строганова в Петербурге, другая — Знамение с предстоящими святыми, соименными членам семьи Никиты Григорьевича, принадлежит С.П. Рябушинскому.

На обратной стороне его значится: “письмо... Никифора Савина сына Истомина” [Каталог выставки древнерусского искусства в Москве 1913 г. № 91.]. Надпись эта содержит весьма интересное указание. Савины были вообще семьей иконников, находившейся в тесных отношениях со Строгановыми. Федор Савин расписывал Сольвычегодский собор, Истома Савин писал именные иконы для семьи Никиты Григорьевича. Сын Истомы, Назарий Истомин, или, вернее, Назарий Савин, был также одним из известнейших строгановских иконописцев.

Никифор принадлежал несомненно к числу лучших строгановских мастеров. От него естественно перейти к самому известному строгановскому иконописцу, знаменитому Прокопию Чирину. Прокопий и Никифор сотрудничали при исполнении упомянутого Деисуса, принадлежащего С.П. Рябушинскому. Другой случай такого сотрудничества был известен Ровинскому. Он говорит об иконе Владимирской Божией Матери с деянием, написанной в 1605 году для Никиты Григорьевича Строганова, где середина была письма Прокопия, а деяние письма Никифора. Документальные данные [Г.Д. Филимонов. Op. cit.] указывают, что Прокопий Чирин умер в 1621 году. Вероятно, деятельность Прокопия и Никифора занимала как раз тот промежуток времени, 1580—1620, который и следует считать эпохой деятельности строгановской школы. Затруднительно было бы, впрочем, назвать иконы Прокопия, имеющие такой же относительно ранний характер, как некоторые иконы Никифора. Скорее всего, сюда можно отнести прекрасный складень, составляющий собственность М.С. Олив. Более типичны для Чирина иконы, которые можно определить первым десятилетием 16-го века, например, икона св. Иоанна Воина, писанная для Максима Яковлевича Строганова в собрании H.П. Лихачева.

В этой иконе Прокопий Чирин является настоящим мастером сложной линии. От новгородской традиции здесь удержалось лишь изящество преувеличенно удлиненных пропорций. По чувству же цвета Прокопий не слишком выгодно отличается от других cтрогановских мастеров. Несколько глухие краски сближают его с Москвой. В других, по-видимому, еще более поздних иконах Прокопия Чирина, как, например, Печерская Божия Матерь со святыми, соименными членам семьи Никиты Григорьевича, на Рогожском кладбище или Никита мученик в собрании И.С. Остроухова, еще более все подчинено задачам узора и еще более неживописный металлический оттенок приобретают краски. Такие иконы отмечают момент, когда слияние строгановской и Московской иконописи сделалось уже вполне возможным [Иконы Чирина имеются еще в собраниях Е.Е. Егорова и В.П. Гурьянова в Москве, в моленных Преображенского кладбища, в музее при Петербургской духовной академии. Ровинский знал около десяти подписных икон Чирина].

Прокопий Чирин, как мы увидим далее, закончил свою жизнь при дворе первого царя из новой династии. Строгановская школа вошла долей в искусство новой эпохи — эпохи Михаила Федоровича. В истории древнерусской живописи она была лишь эпизодом. Все условия сулили ей краткое существование — искусственное поддержание традиций, которые пережили свой век, замкнутость того круга, вкусы которого она удовлетворяла. Строгановская школа была явлением экзотическим по одной уже напряженности мастерства, которое она считала своей главной заслугой. Она, как всякое экзотическое искусство, работала прямо на любителя, чуть ли даже не на собирателя. И оттого ее до сих пор сопровождает традиционная слава среди любителей и собирателей. В то же время она не осталась без влияния на судьбу всей русской иконописи. Слава строгановских икон пленила и иконников. Сквозь весь 17-й и даже 18-й век проходят подражания строгановским письмам. Ровинский не понял значения этой вульгаризации строгановской иконописи и потому повторил вслед за иконниками предание о “третьих строгановских” письмах, доходящих почти до середины 18-го столетия. Вульгаризованная строгановская икона преувеличила сложность композиции, узорность горок и “трав”, заменила рисунок в архитектуре чертежом, умножила золото, усилила металлический цвет. Понятие о строгановских письмах, выводимых нами из новгородского искусства, необходимо ограничить во времени. Естественным пределом строгановской школы является эпоха Михаила Феодоровича, растворившая последние новгородские традиции в московской живописи и превратившая мастеров строгановских в мастеров царя Михаила.

Таким образом, Строгановская школа иконописи или иконопись «строгановские письма» стала традиционной русской школой иконописи, которая сформировалась к концу XVI века. Лучшие мастера Строгановской школы работали в царских мастерских.

Впервые в истории русской церковной живописи художники строгановской школы открыли красоту, мелодику и поэтичность пейзажа. На фонах многих икон показаны пейзажные панорамы с овражками и лесными полянами, с холмами, поросшими золотолиственными деревьями, травами и цветами, с извилистыми серебристыми реками, со множеством зверей и птиц, что показывает общие особенности строгановской школы: виртуозный рисунок, дробная и тонкая проработка деталей, сияющие краски, многофигурные композиции и пейзажные панорамы.

строгановский письмо иконопись пейзаж

**Литература:**

1. Александров В.Н. История русского искусства. Минск «Харвест», 2004

2. Copyright © ProTown.ru

3. ote4estvo.ru