

XVII – это явление достаточно сложное, родившееся на переломе между двумя формами государственности - Древней Русью и будущей Российской Империей, на стыке между интервенциями с Востока (монголо – татарское иго, набеги **крымских татар**) и **Запада (польско-литовская интервенция)**. Оно одновременно отражает и глубокий кризис и, в тоже время, становится одним из средств в его преодолении, превращаясь в стартовую точку для движения к прорыву, к новым способам и форматам жизни, культуры и самоосмысления человека.

В XVII веке продолжается развитие во главе
с . Централизация способствует созданию символов укрепляющегося государства, ищет образы идентичности, несмотря на Смуту, смену власти. Этот вектор сохраняется и даже обретает еще большую отчетливость, с чем связывается, в первую очередь, формирование «лица» Русского государства, его позиции к внешнему миру, а также облегчением внутривластной ситуации, связанной с бедными прослойками населения после серии народных бунтов (**Медный, Соляной**). Всё это способствует, в первую очередь, , как искусства, оперирующего большими масштабами, создающего яркий целостный образ культуры, одновременно, искусства . Это приводит к новой волне расцвета храмового строительства, где православное христианство является символом и выступают

XVII .

В XVII веке утверждается новый архитектурный тип в храмовом зодчестве – – уникальное явление, не имеющее аналогов в мировой строительной практике. Шатровое завершение начинает распространяться в каменном зодчестве с XVI века. Часть исследователей связывает появление такого решения с косвенным влиянием готического искусства посредством взаимодействия с западно-европейским культурным пространством. Однако образцы таких построек обнаруживают значительно раньше в деревянном зодчестве Руси, определенно установленных по рисункам уже в XIV в. Важно отметить значительную конструктивную простоту при создании: несколько (чаще всего восемь) бревен сводятся в верхней точке, образуя ребра шатра. Снаружи шатёр обшивают досками и иногда покрывают **лемехом**. Сверху на него ставится небольшая главка с крестом.



. 195. Храм Спаса Нерукотворного Образа в с. Телепнево Вяземского района Смоленской области. Храм, стоявший в Спас-Телепневе с 1755 г.



. 196. Лемеховая кровля. Кижи. Церковь Преображения Господня.

В деревянных храмах шатёр делался глухим, отделяясь от интерьера храма потолком, чтобы защитить интерьер от атмосферных осадков, при сильном ветре проникающих через покрытие шатра. При этом пространство шатра и храма эффективно вентилируются отдельно друг от друга.

Богатые древесные ресурсы и простота исполнения послужили фактором для распространения такого типа построек в провинциальных областях государства, формируя самобытное лицо русской архитектуры. Возможно, именно поиск этой самобытности стал основополагающим для закрепления его в каменном храмовом зодчестве, в использовании его для постройки центральных храмов страны, утверждающих новый виток в развитии государственного самосознания этого времени.

Первой постройкой в настоящее время считается [redacted] (теперь Покровская) [redacted], служившая дворцовым храмом великого князя Василия III, самой известной церковью является [redacted], также придворный храм государя).



. 197. Церковь Петра митрополита в Переславле. Вид на шатёр снизу. 1584 г.

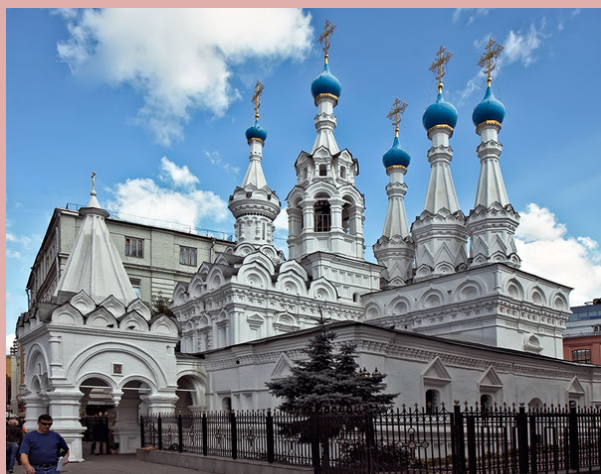


. 198. Троицкая церковь в Александровской слободе. 1510-е гг., Алевиз Новый.



. 199. Церковь Вознесения в Коломенском, архитектор – Петрок Малый, 1532 г.

Во время **Смутного времени** храмовое строительство приостановилось, после чего его возрождение началось только в 20-е годы XVII в. Шатровые завершения становятся доминирующим видом архитектурных решений, однако композиция и стилевое решение существенно изменяется, приобретая ряд новых черт.



. 200. Церковь Рождества Богородицы в Путинках. Москва. 1649-52 гг.



. 201. Церковь Ильи Пророка в Ярославле. 1647—1650 гг.

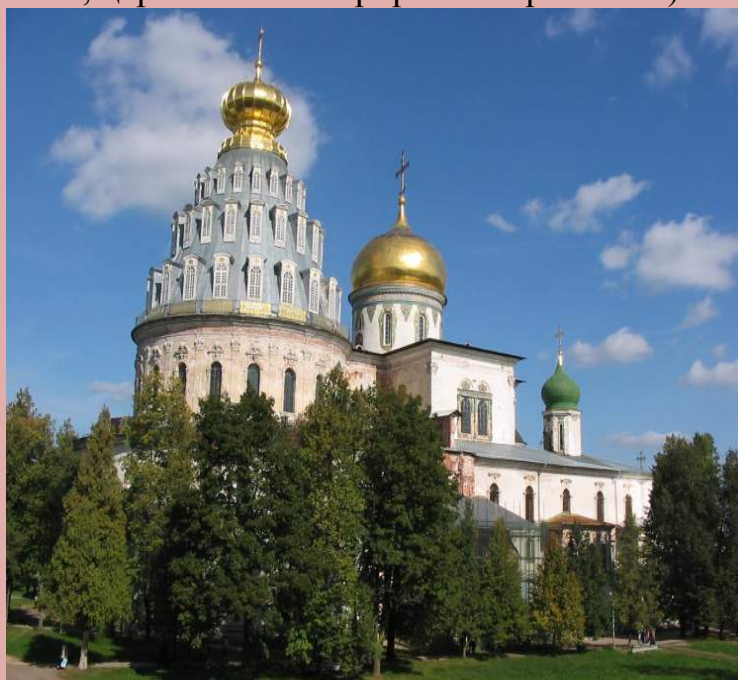
Стремление к сохранению целостности монолитного объема, преобладающем в XVI веке, сменяется всё большим дроблением форм, живописной, асимметричной группировкой масс. Открытая плоскость глади стены уступает место большей декоративной проработке с ажурными и резными эффектами, что проявляется в богатой отделке оконных

наличников, в обилии ступенчатых арок, цветных изразцах. (Церковь Рождества Богородицы в Путинках, церковь Ильи Пророка в Ярославле).

С конца столетия храмовая архитектура несет в себе черты зодчества Нового времени, обретая элементы строгой логики и последовательности.

Упрощаются планы храмов, оттачиваются композиции объемов; соблюдается принцип строгой симметрии и ярусного членения, усиливаются светские тенденции, динамизм, отказ от замкнутости объемов, появляются открытые галереи, что перекликается

с активно развивающимся в этой время в Западной Европе стилем **барокко** (где основное помещение было покрыто огромным шатром, прорезанным многочисленными окнами, «нарышкинские» храмы - Храм в Филях).

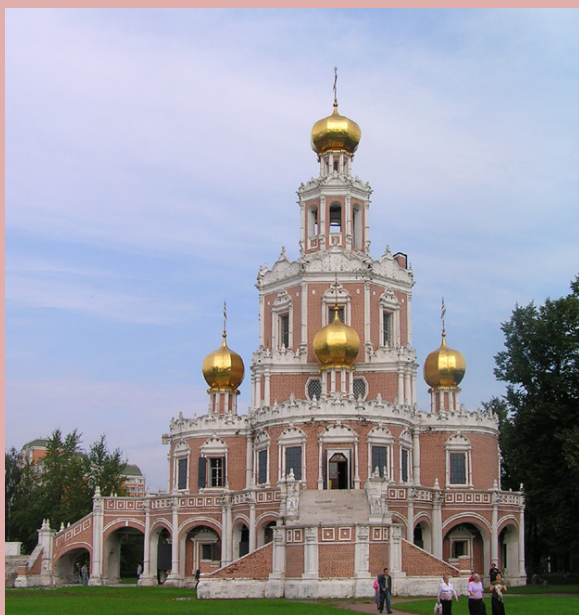


. 202. Воскресенский собор
Новоиерусалимского монастыря . 1656—1685.

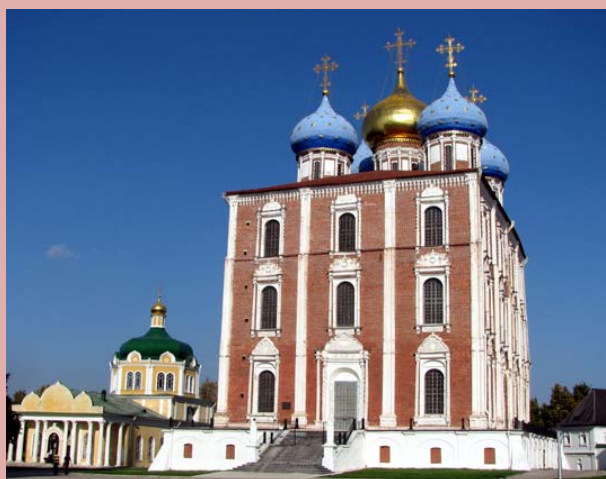
29

В конце XVII в. в провинциях активно строятся грандиозные соборы, в которых сохраняется традиционное пятиглавие древнерусских храмов, но фасад приобретает ясно выраженную этажность, проемы оформляются также, как и окна светских зданий, главки обретали чисто декоративный смысл. Таков, например, величественный (1693 - 1699, строитель **Я. Бухвостов**).

30



. 203. Церковь Покрова в Филях. Москва. 1690-1694 гг.



. 204. Успенский собор Рязанского кремля. Я. Бухвостов. 1693-1699

В XVII веке в архитектуре многие ранее бывшие конструктивными элементами постепенно превращались в декоративные, несущие преимущественно символическое значение (,).

В светском строительстве декоративные возможности в архитектурных решениях проявляют себя необычайно ярко. Наиболее известной постройкой является



31

. 205. Теремной дворец московского Кремля. Бажен Огурцов, Антип Константинов, Трефил Шарутин и Ларион Ушаков 1635 – 1636.

Это первые каменные покои в царском дворце. Дворец был построен на нижнем ярусе северной части великокняжеского дворца. На этих двух этажах появляются три новых: два жилых этажа (в нижнем - служебные помещения, покои царицы и царских детей, в верхнем - покои царя), а также третий - златоверхий Теремок, где в обширном зале заседала (окончен в 1637 г.). Таким образом дворец был в 5 этажей, что для того времени было необычайно крупным и монументальным сооружением. В южной стороне дворца располагается парадное Постельное крыльцо; к нему от Боярской площадки шла Золотая лестница, выходившая на Передний



. 206. Теремной дворец московского Кремля. Бажен Огурцов, Антип Константинов, Трефил Шарутин и Ларион Ушаков 1635 – 1636. Интерьер.

каменный двор или Верхоспасскую площадку. Роспись комнат Теремного дворца проводилась под руководством Интерьеры, построенные по **анфиладному** принципу и богато украшенные, не сохранились. Они пострадали от проводившихся в XVIII веке ремонтных работ, а также от пожара 1812 года.

Вместе с трансформацией архитектурных форм претерпевает изменение и внутреннее наполнение рамов. Это касается как иконостаса, так и росписей стен.



. 207. Иконостас
Архангельского Собора
Московского Кремля. 1653 г.



. 208. Высокий русский
иконостас. Церковь свв. Отцов
Семи Вселенских соборов
Данилова монастыря. Москва.
Конец XVII в.

В XVII веке продолжает своё развитие **классический высокий иконостас**, с конца XVI века ставший 5-ярусным, состоящий из местного ряда, ростового **деисуса**, изображения **праздников**, далее ростовые пророки и праотцы (иконостас церкви Рождества Богородицы Савво-Сторожевского монастыря, иконостас храма Отцов Семи Вселенских соборов в Даниловом монастыре в Москве). Такие иконостасы за счёт своих размеров повлияли и на конструктив постройки храма, алтарь стал отделяться сплошной каменной стеной, прорезанной проемами врат. Ряд новшеств возникло и внутри композиции иконостаса, так, например, в **праздничный ряд** был впервые перенесен под **деисусный чин**, располагаясь сразу над местным чином. Так же был введен **деисусный чин с 12 апостолами**, вместо прежнего построения, куда входили святители, мученики и столпники. Эти изменения были произведены на основании греческой традиции, сформировавшейся к тому времени.

Развитие **«Московского барокко»** и, в частности, «нарышкинского» стиля в архитектуре предъявило новые требования к оформлению иконостаса, который отныне был частью архитектоники интерьера, приобретая форму ордерной системы, в котором слились устремленность к реформам, просвещенности и познанию, рационализму и интерес к западной культуре,

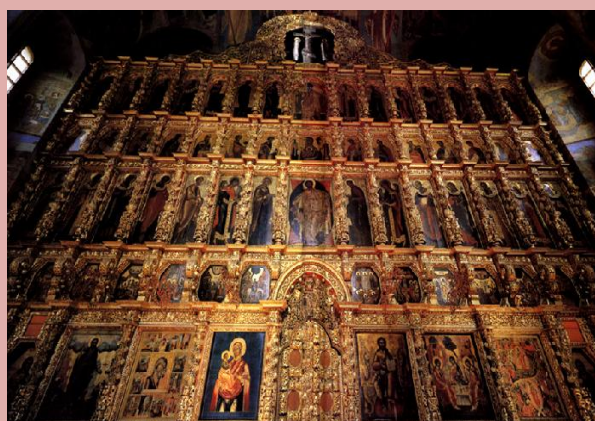
ставший и явлением моды и базой для преобразований. Так, еще пользовался услугами украинских и белорусских резчиков, принесших в Россию новую форму резьбы, происходившей из Голландии и Фландрии и названной по месту своего происхождения . Её характерной чертой была с обращением к натуралистичной трактовке элементов, преобладающим среди них были растительные мотивы, прежде всего, виноградной лозы.

Как Вы считаете, почему именно мотив виноградной лозы становится основным для украшения интерьера?

Витые колонны с капителями, увитые лозой и несущие антаблемент, заменили старые русские столбики и **тябла**. Нередко старые иконостасы обрамлялись в подобную изысканную раму (иконостас).



. 209. Иконостас Троицкого собора Ипатьевского монастыря. Кострома. Макар Быков, Петр Золотарев. Сер. XVII в.



. 210. Иконостас Смоленского собора Новодевичьего монастыря. Москва. XVII в.

В соборах нарышкинского стиля в таком обрамлении иконостас звучит особенно эффектно, контрастируя с белыми, не покрытыми росписями стенами церкви, что подталкивает к оригинальным композициям, где иконостас перестает мыслиться как каноническая последовательность, но иконы начинают объединяться в небольшие композиции в одном поле, что создает вектор для формирования новых типов монументального искусства, которые



. 211. Иконостас церкви Покрова Пресвятой Богородицы в Филях. Карп Золотарёв. Конец XVII в.

будут развиваться в последующих столетиях, также обрамление позволяет достичь разнообразия в форме – появляются иконы круглой, граненой и овальной формы. Всё это приводит к усилению эстетического переживания зрителя и создает новые возможности для символической интерпретации традиционных образов. В высоких интерьерах церквей, построенных по типу восьмерик на четверике, иконостас



. 212. Иконостас Большого Донского монастыря в Москве. Карп Золотарёв. XVII



. 213. Иконостас церковь Троицы в Останкино. 1962 г.



. 214. Иконостас церковь Троицы в Останкино. 1962 г. Деталь

вытягивается до самого свода, сужаясь кверху, как, например, в церкви Покрова в Филях в Москве. В конце столетия возникают дополнительные ряды, таким образом, общее количество рядов иногда достигает 9. В верхних рядах помещались иконы страстей Христовых и страстей апостольских (то есть их мученической кончины) (иконостас Большого собора Донского монастыря в Москве, Троицы в Останкино (ок. 1692 г.).

Наиболее необычным дополнением к рядам иконостаса стали изображения дохристианских языческих философов, поэтов (Сократа, Платона, Вергилия и др.), **сивилл** и даже эллинских богов, в уста которых вкладывались слова о Христе, помещавшиеся у самого пола под иконами местного ряда.

Считалось, что они хотя и не знали Христа, но стремились к познанию Бога. Их изображения сопровождалась цитатами из их книг, в которых по мысли иконописцев встречались пророчества о Христе.

То же стремление к измельчению формы, и ориентированностью на эстетическое переживание, декоративизм, позволявшие сохранить баланс между идеологической составляющей религиозной живописи с её канонами и открыть пути для новых художественных пространств проявляет себя и в монументальных росписях в храмах, заставляя зрителя сокращать расстояние

по отношению к стене, так как с трудом читается издали, вызывая необходимость к планомерному

движению вдоль храма. Центричность посетителя в храмовом пространстве, роль живописи, как транслятора божественных и святых образов уменьшается. Она, скорее, сопровождает зрителя в литургии, сюжетно, поддерживая его эстетическое чувство, поясняя аспект религиозной живописи словно ищет конкретных примеров, создавая

переключки с реальностью. Таким образом, во фресковых циклах уменьшается тектоника, стены, столбы, наличники одним сплошным узором, в котором жанровые сценки переплетаются с затейливыми орнаментами, из которых вырастают пейзажные фоны. Общее же впечатление стремится к праздничности и нарядности. Росписи **Гурия Никитина** и **Силы Савина** или **Дмитрия Григорьева (Плеханова)** – самый яркий тому пример (Ярославская церковь Ильи Пророка – артель Гурия Никитина и Силы Савина, Дмитрий Григорьев-Плеханов со своей артелью – церковь Иоанна Предтечи в Толчкове).



. 215. Фрагмент росписи в церкви Ильи Пророка. Ярославль. Вторая половина XVII века.



. 216. Фреска в приделе церкви Ильи Пророка. Артель Никиты Гурина и Силы Савина. 1680-е гг.



. 217. Фреска в церкви Ильи Пророка. Артель Гурия Никитина (49) и Силы Савина (50). 1680-е гг.



. 218. Фрагмент росписи в церкви Иоанна Предтечи в Толчкове. Последняя треть XVII века. Артель Дмитрия Плеханова

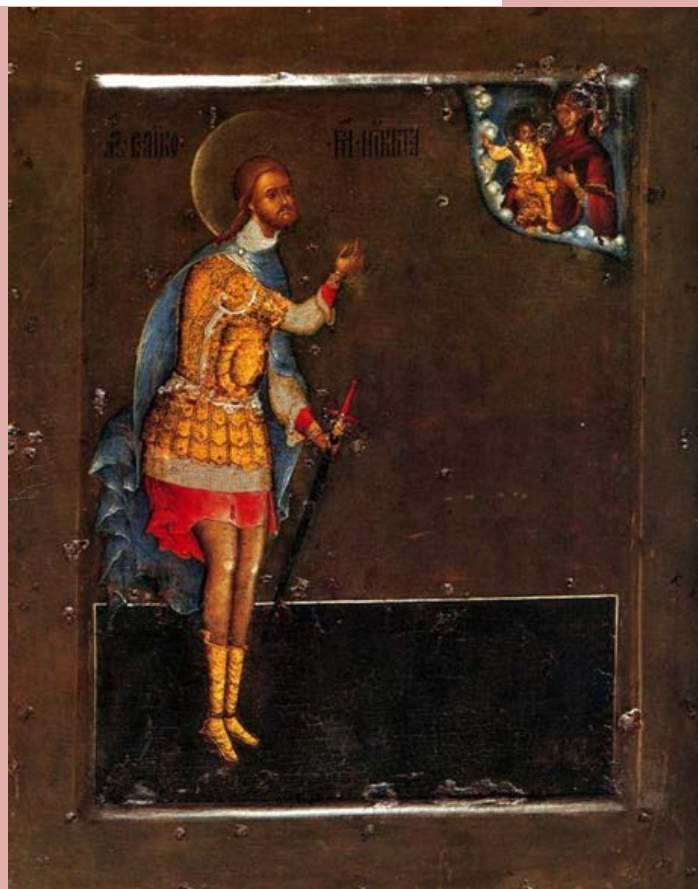


. 219. Фреска «Христос в Вифании» в церкви Иоанна Предтечи (53) в Толчкове. Последняя треть XVII века. Артель Дмитрия Плеханова.



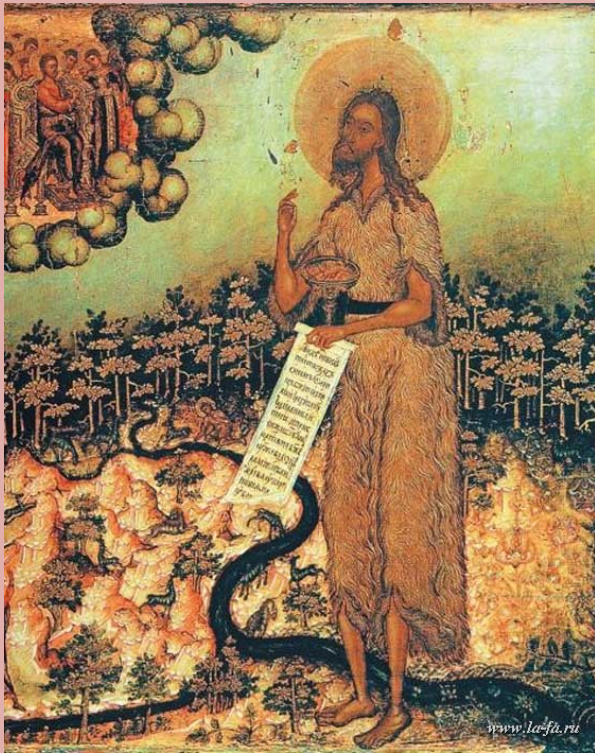
. 220. Муки грешников в геене огненной (56). Фреска в церкви Благовещения (58) в Сольвычеголске. XVII в.

Станковое изобразительное искусство характеризуется наличием двух разных художественных направлений – «годуновская» (работы исполнялись по заказу Б. Годунова) и «строгановская» (заказчиками выступали Строгановы). Первое отличается установкой на художественной традиции Рублева и Дионисия – высочайших достижений русского изобразительного искусства. Ко второму – относится широкий круг мастеров, включавший в себя строгановских, сольвычегодских иконников, московских, царских и патриарших мастеров. Наиболее выдающиеся из них – **Прокопий Чирин**, Никита, Назарий, Федор и Истома

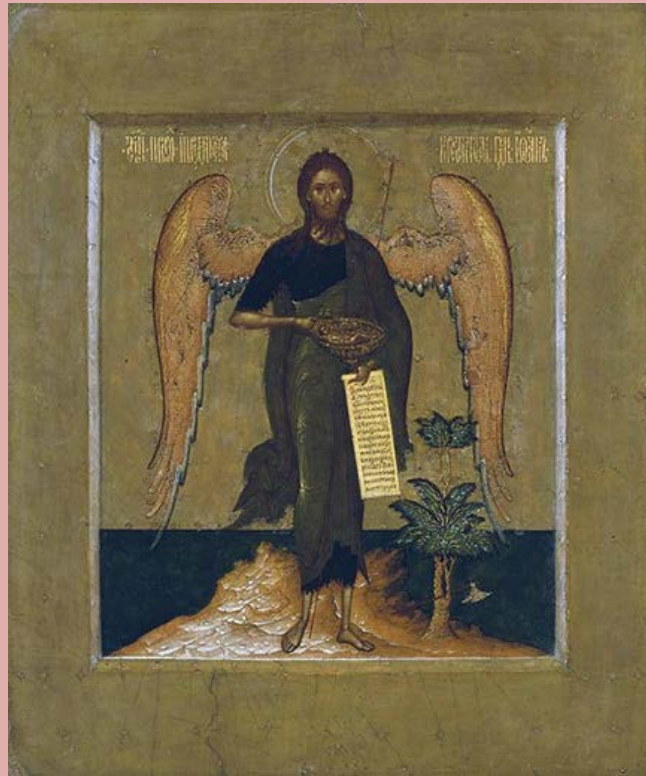


. 221. Прокопий Чирин. Никита-воин. 1593. 29x22 см. ГТГ. Москва

Савины.



. 222. Никифор Савин. Иоанн Предтеча в Пустыне. Дерево, темпера, 33,5x29 см. ГТГ. Москва



. 223. Прокопий Чирин. Иоанн Предтеча – ангел пустыни. 1620-е. ГТГ.

Строгановская икона – небольшая по размеру, моленный образ обретает новый формат – тяготея к миниатюре; тщательность, детальность, измельченность проработки, обилие золота и серебра превращают его в драгоценность, рассчитанную на ценителя искусства, икона требует от зрителя рассматривания и концентрации, ориентируя его на своеобразную медитацию через эстетическое переживание; художественная экспрессия, активность образов по сравнению с традиционной трактовкой снижается, и это подталкивает погрузиться во внутренний мир созерцающего, обрести переживание Бога изнутри, из личного внутреннего психологического пространства. Строгановские иконы впервые начинают



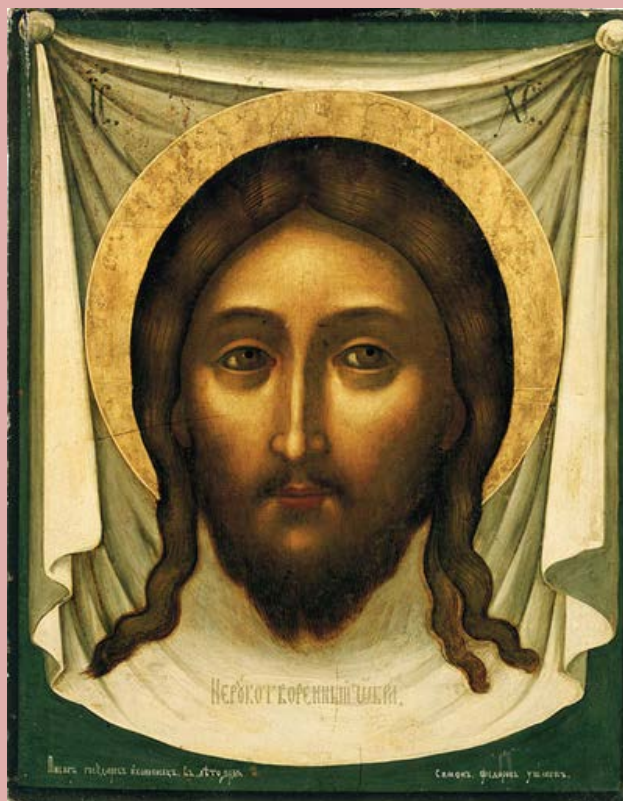
. 224. Симон Ушаков. Троица. 1761 г. Дерево, левкас, темпера. ГРМ. С-Пб.

подписываться автором. (Прокопий Чирин «Никита-воин»).

Ещё одной особенностью «строгановской школы», также в параллель с тенденциями и во фресковой живописи, является интерес к пейзажу, который изображается так, чтобы передать квинтэссенцию ощущения красоты природы, отчего изображается с особой детальностью, лиризмом. (Прокопий Чирин. «Иоанн Предтеча в пустыне»). Композиционные, формальные и технические изменения в живописи в частности и в искусстве в целом были во многом обусловлены расколом в церкви XVII в., приобретя масштаб борьбы двух разных эстетических воззрений. Представители традиционной школы, во главе с **протопопом**

Аввакумом, настаивали на том, что религиозное искусство должно иметь напоминать и настраивать человека на переживание пространства инфернального, культового, вызывать мистическое переживание Бога, сама предметность иконы священна, и значит, искусство не должно иметь связи с миром реальным, в частности лики святых не могут быть копией лиц простых смертных.

Главным представителем противоположной системы воззрений был **Симон Ушаков** (1626–1686) – педагог, организатор, ведущий живописец **Оружейной палаты** – художественного центра страны XVII в., выполнявшей все художественные заказы (росписи церквей и палат, реставрация, создание икон, графики и др.). Отстаивая свою точку зрения, Ушаков пишет трактаты об искусстве («Слово к люботщательному иконного писания» (1667)), в которых художник ставит такой вопрос, как назначение иконы, акцентируя своё внимание на её художественной, эстетической стороне, формулирует проблему о взаимоотношений живописи и реальной природы. В его произведениях видна попытка преодолеть условность канонов, выйти на альтернативный контакт со зрителем, апеллируя к его чувственному (впервые использует телесный тон лиц), общеэстетическому переживанию (лица наделяются классической правильностью черт) и рациональному восприятию (объемность построения, подчеркнутая перспективы, вплоть до цитирования архитектурных фонов итальянской живописи Возрождения). «Спас Нерукотворный» (ГРМ, ГТГ, ГИМ), «Троица» (ГРМ).



. 225. Симон Ушаков. Спас Нерукотворный. 1658, дерево, темпера, 53x42 см. ГТГ. Москва



. 226. Крышка раки Царевича Дмитрия. Мастера Павел Алексеев, Дмитрий Алексеев, Василий Коровников, Тимофей Иванов, Василий Малосолец под руководством Гаврилы Овдокимова. 1628-1630. Золото, серебро, драгоценные камни, жемчуг, стекло, дерево, ткань; чеканка, литье, резьба, канфарение, золочение, эмаль. 158,3 x 70,3 см. Происходит из Архангельского собора Московского Кремля.



. 227. Святитель Николай. Конец 17 века. Музей Древнерусской культуры им. А. Рублёва.

Все более заявляет о себе в XVII столетии и круглая скульптура, почти совсем не развивавшаяся в предшествующие эпохи. Стремление к подчеркнутой пластичности, объемности сказалось и на изделиях из металла: чеканных золотых и серебряных ризах икон, на разнообразных формах утвари, как церковной, так и светской.

Любовь к многоцветному узорочью вызвала новый расцвет искусства эмалей, в котором особенно прославились сольвычегодские и устюжские мастера. В сольвычегодских мастерских «именитых людей Строгановых» развивается «усольское финифтяное дело»: усольскую эмаль отличает роспись растительного орнамента по светлому фону. В поволжских городах было развито искусство набойки: с резных деревянных досок печатается на холстах красочный узор.



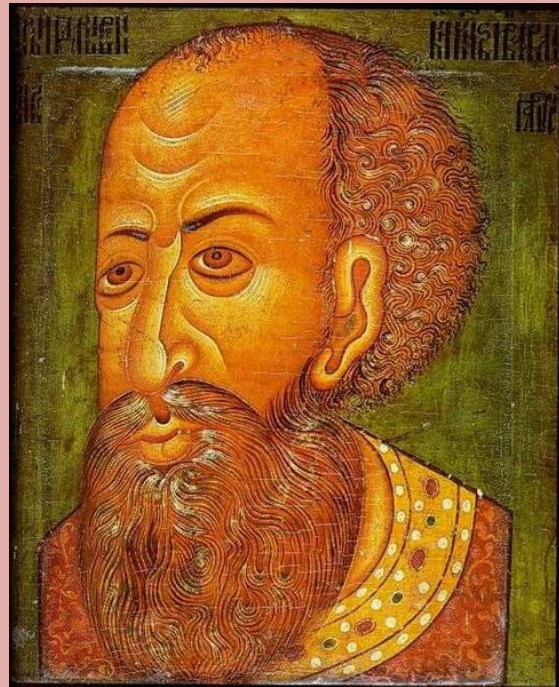
. 228. Богоматерь Фёдоровская в ризе. Россия, XVII век. Дерево, левкас, темпера, серебро, золото, сапфиры, рубины, бриллианты, жемчуг, 36x27,7 см. ГЭ.



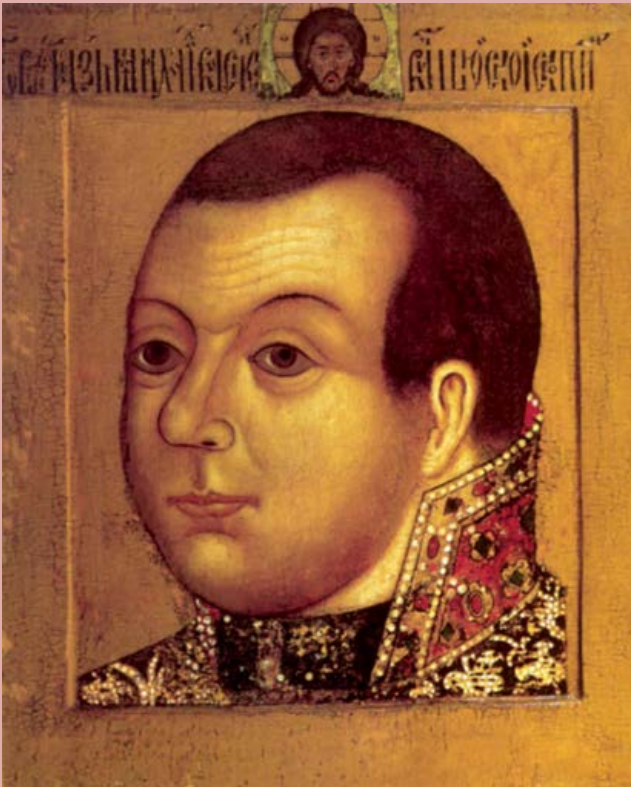
. 229. Подсвечник в виде совы. Конец 17-начало 18 века. Медь. Литье, чеканка, финифть выемчатая. Вологодский краеведческий музей-заповедник.

Описанные особенности внешней и внутренней политической и религиозной жизни, сильное влияние бояр на власть, освоение новых территорий, освоение природных ресурсов, техническое развитие, в частности, оружия, книгопечатного дела, попытки найти компромиссы и разрешить противоречия находят выражение в необычайном разнообразии тенденций в искусстве.

Но главное, что первый план постепенно всё более выводится образ человека, образ личности, концентрирующий в себе эти противоречия, одновременно объединяющий, становящийся образом силы, воли, надежды. Всё это подводит к формированию портретного жанра в живописи.



. 230. Парсуна Ивана IV Грозного из собрания Национального музея Дании (Копенгаген), к. XVI-нач. XVII вв.



. 231. «Князь М. В. Скопин-Шуйский».
Парсуна. Первая треть 17 в. ГТГ. Москва

. 232. Царь Федор I Иванович.
Парсуна XVI века.

Портрет – парсуна (от слова «персона», латинское «persona», личность) – родился еще на рубеже XVI– XVII вв. Наиболее ранними считаются изображения Ивана IV из Копенгагенского национального музея, царя Федора Иоанновича (ГИМ), князя [М.В. Скопина-Шуйского \(ГТГ\)](#). Несмотря на портретное сходство, по способу претворения они близки к иконе, что может быть вызвано и идеологическими соображениями и недостатком технических навыков реалистичного письма, поскольку живопись предшествующих веков была ориентирована на строгое соблюдение традиций. Парсуне присуща наивность формы, линейность, статичность, локальность пятен со слабой светотеневой моделировкой, тщательность прописей деталей – предметов быта.

В середине XVII в. некоторые появляются парсуны, исполненные иностранными художниками (Вухтерс. Портрет патриарха Никона с клиром. Парсуны стольника В. Люткина, [Л. Нарышкина](#) конца XVII в. приближаются к собственно портретному изображению.



. 233. Вухсер. Портрет патриарха Никона с клиром. 1660-1665. Холст, масло, 234x180. Музей «Новый Иерусалим»



. 234. Неизвестный художник. Портрет В.Ф. Люткина. 1697 г. Собрание Государственного Исторического музея.



. 235. Неизвестный русский художник второй половины 17 века. Школа Оружейной палаты. Портрет Льва Кирилловича Нарышкина. Конец XVII века. Государственный Исторический Музей. Москва.

Сравните представленные портреты государственных деятелей. Какие средства используют художники, чтобы раскрыть характер портретируемых?

XVII век – это время иных канонов, образов, рождается новая иконография, идет активный обмен опытом с западноевропейской художественной культурой. Утверждаются новые типы социальных отношений, ориентиры в хозяйственной жизни страны, новые идеалы, которые ищут подтверждения в искусстве. Впервые изобразительное искусство формулирует особый язык, художественный язык власти, что во многом подготовит почву для предстоящих в XVIII веке реформ, совершенных Петром I.



. 236. Владимирская икона Богоматери. Насаждение древа государства Российского. Дерево, паволока, левкас, темпера. 105 x 62 1668. ГТГ