

ИВАН САЛТАНОВ И ЕГО ШКОЛА

НИНА МОЛЕВА (Москва)

Вплоть до сравнительно недавнего времени представление с русской культуре XVIII в., особенно первой его половины, связывалось с представлением о качественном скачке, резкой гранью отделившем на рубеже XVII—XVIII вв. русское средневековье от так называемого нового времени. Отсюда возникало классическое разделение. XVII век — один из наиболее реакционных по своей сущности периодов средневековья на Руси, XVIII — становление и расцвет так называемой светской культуры, утвержденной реформами и преобразованиями петровских лет. По утвердившейся в исторической науке традиции, русскую культуру XVII в. стало принятым трактовать как культуру, целиком основывающуюся на религиозно-схоластическом мировоззрении средневековья, жестко ограниченную его представлениями и к тому же отмеченную активно выраженной тенденцией национального изоляционизма.

Теория культурного изоляционизма Руси XVII в. становится своеобразной и широко используемой почвой для реализации националистических устремлений в трудах и отдельных оценках историков, придерживавшихся официальных правительственных доктрин, начиная с триады Николая I «самодержавие, православие, народность» вплоть до славянофильства и руссизма 1860—1870-х гг. В течение всего XIX в. трактовка культурной обособленности Руси как основы ее национального своеобразия, самобытности позволяет идеологам монархии противопоставлять ее исторические судьбы общему для всей Европы нарастанию революционного движения и подъема, мнимый исконный консерватизм России («теория деревни») интернациональному движению пролетариата, тем самым фальсифицируя оценку ее подлинной роли и значения в общей картине исторической эволюции культурной жизни Европы¹.

Еще не найдя своего закрепления в обобщающих трудах, многочисленные архивные открытия, главным образом, последних 20 лет, позволяют многое пересмотреть в общей характеристике анализируемого периода, в том числе вопрос о культурных взаимосвязях Русского государства с другими народами. Это прежде всего относится к художественной культуре Московского государства второй половины XVII века. И если в отношении ряда стран и народов историческая наука пока находится в стадии обобщения и первоначальной систематизации разрозненных фактов, то в отношении армяно-русских культурных связей мы можем по-

¹ Н. Молева и Э. Белютин, Русская художественная школа второй половины XIX — начала XX вв., М., 1967, стр. 12—137.

дойти к первым выводам, имеющим принципиальное значение для культуры обоих братских народов. Богатейшую почву для этого дает художественная деятельность Ивана Салтанова и его школы.

Историческая характеристика рассматриваемого периода, совпадающего со Смутным временем, отличается исключительной сложностью. Если, с одной стороны, его характеризует резкое обострение классовой и внутриклассовой борьбы, развертывание крестьянской войны, то с другой — затянувшаяся на долгие годы польско-шведская интервенция со всеми вызванными ею экономическими осложнениями. На этом историческом фоне начинает выдвигаться и приобретать все большее значение в общественной жизни страны новая социальная сила — среднее сословие. Не меньшая роль принадлежит ему и в одновременно происходящем процессе критической переоценки принципов средневекового мышления и мировоззрения, безусловно господствовавшей церковной догматики. И это среднее сословие наиболее активно проявляет своиственные настоящему процессу черты тяги к просвещению, к объективным, практически проверенным знаниям, которые одним из своих непосредственных следствий имели переосмысление прежнего отношения к соседним странам, народам и их культуре.

Совершенно особую проблему составляло положение иностранцев в Московском государстве и, в частности, в Москве. Вопреки широко распространенным и укоренившимся в исторической науке (благодаря трудам исследователей XIX века) представлениям, московское правительство не ограничивало их приездов. Подводя итоги сложившейся государственной практике, уложение Алексея Михайловича (1649) в Главе VI специально оговаривало: «А буди кто лучится ехати из Московского государства для торгового промысла, или для какого иного своего дела в иное государство, которое Государство с Московским государством мирно: и тому на Москве бить челом государю, а в городах воеводам о проезжей грамоте... А в городах воеводам давати им проезжие грамоты без всякого задержания...»². Тем более никаких существенных ограничений не применялось в отношении въезда и выезда иностранцев.

Москва имела многочисленные иноземческие слободы, разбросанные по всему городу. В их число входили Греческая, Иноземская (Старопанская), Старопемецкая, Панская, Татарская, Новонемецкая на Кокше (будучи сожжена в 1611 г., она была восстановлена только в 1662-м) и самая большая по числу дворов Мещанская. Правительство не ограничивало проживания иностранцев этими слободами, скорее они сами предпочитали в некоторых случаях совместную жизнь, облегчавшую сохранение национальных привычек и традиций. Но вместе с тем многие селились вперемежку с основным населением Москвы, образуя подчас районы настолько густого заселения, что приходские православные священники были вынуждены жаловаться на полное оскудение своих приходов: практически на приписанных к церквям дворах оказывались одни ино-

² «Соборное уложение царя Алексея Михайловича», М., 1649, гл. VI.

земцы. Не менее показательно, что аналогичные жалобы исходят от купцов, выступающих с просьбой ограничить иноземных торговцев. Политика правительства во всех случаях остается неизменной: никакие меры по жалобам не принимаются.

Среди постоянно приезжавших, начиная с 1613 г., иностранцев большую часть составляли военные специалисты самых разнообразных национальностей — англичане, голландцы, немцы, французы, датчане, итальянцы и др. Следующими по численности шли архитекторы, строители, инженеры, врачи. Так, например, из Англии, еще начиная с XVI в., приезжали преимущественно купцы, медики, инженеры, из Франции в течение первой половины XVII столетия — купцы, несколько врачей и один серебряных дел мастер. По сравнению с этими специальностями численность художников, даже прикладников была ничтожной.

О действительном положении иностранцев в Москве говорят цифры. Население Москвы, насчитывавшее в середине XVII в. около 200.000 человек, имело в том числе 53.000 дворянства, 27.000 духовенства и почти столько же иноземцев — 28.000³. Таким образом, иностранцы составляли 14% населения столицы Московского государства. Процент этот несколько увеличивается к концу столетия, причем значительно возрастает численность приезжих из-за рубежа. Характерно, что в тех отличиях, которые существовали в отношении к представителям различных национальностей, особое положение занимало несколько, в том числе и прежде всего поляки и армяне. Ни те, ни другие не входят в состав жителей Новонемецкой слободы на Кокуе, не располагают ни правом, ни обязанностью селиться в ней. И хотя их национальная принадлежность часто оговаривается в документах, те же современные документы дают достаточно примеров того, что она могла и не упоминаться вообще как некое свидетельство легкой проходившей ассимиляции, наконец, большего доверия, которое оказывалось им Посольским приказом. Здесь могли играть свою роль и сложившаяся традиция пребывания представителей этих двух народов в Москве. Но если поляки все же образовывали свои слободы главным образом из-за вопросов религиозного порядка, то армяне отдельной слободы не имели никогда. Городские переписи на протяжении всего XVII в. (1620, 1638, 1665—1672, 1690-е гг.) свидетельствуют о их расселении на всей территории города, среди коренного населения, с которым их объединяли к тому же быстро возникавшие родственные связи⁴.

Иван-Богдан Салтанов оказывается в Москве в особенно благоприятный для расцвета искусства период. Год его приезда отмечен целым рядом принципиально важных для русского государства внешнеполитических событий и прежде всего заключением в январе 1667 года Андру-

³ Центральный государственный архив древних актов (ЦГАДА), ф. Разрядный приказ, Разрядные вязки, вязка 4, № 57.

⁴ Там же, ф. Министрства юстиции, дела — «Перепись московских дворов 1620 г.», «Переписная книга Москвы 1638 г.», «Переписные книги Москвы 1665—1676 гг.», «Опись Китай-города 1695 г.».

совского мира с Польшей, передавшего московскому правительству Смоленск, Северские земли, всю левобережную Украину и па два года Киев. Вместе с тем государственная жизнь отмечена не менее существенным для развития России завершением образования Литовского приказа, изданием так называемого Новоторгового устава. Новые успехи отмечают колонизационное движение в Сибири, где вслед за Нерчинском и Иркутском в 1666 году закладывается Селенгинск. В Дединове на Оке начинается строиться русский флот. И даже выступление Степана Разина не могло изменить того ощущения расцвета русского государства, которое обуславливает, в свою очередь, расцвет прикладного искусства как проявления новых форм повседневной жизни.

Сам по себе приезд Салтапова в Москву связан с посольствами торговой «компани» из Джульфы». В 1660 г. первым таким посольством явилась группа армянских купцов во главе с Ходжой Захаром, принятым по протоколу посланника. Среди привезенных купцами подарков Алексею Михайловичу был знаменитый алмазный трон, выполненный в Джульфе армянскими мастерами из мастерской Сагада, а также гравированная на меди композиция «Тайная вечеря», вызвавшие у Посольского приказа пожелание увидеть в Москве армянских художников и различных ремесленников. Очередное посольство «компани» из Джульфы», состоявшее из 40 купцов, после продолжавшихся пятнадцать месяцев переговоров, на основании заключенного 31 мая 1667 г. соглашения получило право торговли на всем пути от Астрахани по Волге, а также до Архангельска с такими таможенными преимуществами, какими не пользовалось в России ни одно государство. Эти преимущества распространялись не только на джульфийцев, но на всех купцов-армян независимо от места их жительства. Тогда же Ходжой Захаром был рекомендован царю мастер Богдан из его джульфийской мастерской⁵, по-видимому, принимавший участие в создании алмазного трона. Причем в письме посольскому дьяку Алмазу Иванову Ходжа Захар советовал использовать также Богдана в качестве учителя искусства⁶.

В отличие от установившегося порядка приема на русскую службу иноземных художников, Салтанов не проходит обязательного испытания по мастерству. Его представляют в Преображенском Алексею Михайловичу, непосредственно от которого он получает первый заказ и указание начать обучать учеников Оружейной палаты⁷. Салтанову, опять-таки в отличие от всех «поровыезжих» мастеров, предоставляется кормовая дача на уровне высоких чинов иностранных посольств и право жить на Посольском дворе⁸, где останавливались только дипломатические представители и купцы. Любопытна обстановка этого двора, где начинается складываться салтановская школа,—расположенный в Китай-городе, он имеет рубленый дом на высоком каменном подклете и с каменным крыльцом,

⁵ Н. Молева, Мастер из Джульфы («Вопросы истории», 1975, № 3, стр. 210).

⁶ Там же.

⁷ ЦГАДА, ф. 396, оп. 2, № 955, л. 71 об.

⁸ Там же, оп. I, ч. 8, № 11011.

под драмичной крышей, состоявшей из трех больших палат с муравленными печами и забраными стеклами окнами, отдельной стряпушей и баней и подклете. Во дворе находились еще две жилых избы, конюшня с высоким сеновалом, навес, наведенные от грязи деревянные мостки, сарай с разными сортами смородины и вокруг всего владения «часть толстой сосновой»⁹. После переезда Салтанова на новый двор этот, так называемый «Юдин двор», был передан Симону Ушакову с его иконописной школой¹⁰.

Исключительность положения Салтанова была вновь подтверждена в связи с пожаром, случившимся в его первом московском жилье. Указом Алексея Михайловича ему было выдано «для его доброго мастерства» 50 рублей¹¹. Для определения размеров подобной дачи можно сопоставить ее с окладом того же прославленного царского иконописца Симона Ушакова, составившим в 1667 году 30 рублей годовых, 26 четей ржи и овса. Оклад следующего «по списку мастерства» Степана Резанца ограничивался 18 рублями, а таких известных иконописцев, как Федор Козлов или Федор Евтихеев Зубов, — 12 рублями¹².

Но если даже строить только предположения относительно неких предварительных рекомендаций или миссий, которыми располагал или воспользовался Салтанов, то гораздо более определенные послышки говорят о возможных связях мастера с Москвой еще до приезда в русскую столицу. В 1649 г. здесь, в приходе церкви Черниговских мучеников Михаила и Федора, приобретает двор на церковной земле «новокрещен армянские веры» Иван Салтанов¹³. Согласно городским писцовым книгам, к 1678—1679 гг. этим двором уже владеет «Иванова жена Салтанова вдова Наталья», у которой проживает племянник «новокрещена» московский дворянин Самойла Блудов¹⁴. Но именно Самойло Блудов оказывается прямым родственником и приехавшего мастера. Примечательно, что сама по себе семья Блудовых принадлежала к московскому служилому дворянству, среди членов которой в XVI в. были и бояре. Впрочем, Салтанов не представляет здесь исключения. Достаточно многочисленные примеры свидетельствуют о существовании связей выходцев из Армении именно с кругом московского служилого дворянства. Один из них — родоначальник известной семьи художников, относимых уже полностью к русскому искусству XVIII в., Лазарь Иванов Бельский¹⁵.

За недостатком данных трудно судить, была ли определенная закономерность в том привилегированном положении, которое занимали па любой форме царской службы приезжавшие в Москву армянские мастера. Так, в 1630-х гг. особыми преимуществами пользуется находившийся

⁹ Там же, ч. 9, № 12379.

¹⁰ Там же. № 11210.

¹¹ Там же, № 11929.

¹² Там же, ч. 4, №№ 4418 и 4492; оп. I. ч. 9, № 11232.

¹³ Там же, ф. Министерства юстиции, дело «Писцовая книга Москвы 7187 г.».

¹⁴ Там же, дело «Писцовые книги Москвы 7187, 7188, 7189 гг.».

¹⁵ Н. Молева, О художниках Бельских («Вестник общественных наук» АН Арм.ССР, 1974, № 8, стр. 38—48).

в штате Оружейной палаты знаменщик кизилбашенин Насон Лазарев. Отношение к учителю было перенесено и на его ученика Ивашка Матвеева, который в дальнейшем сам занимает должность знаменщика. Но, само собой разумеется, преимущества эти не распространялись на менее одаренных мастеров, вроде кизилбаша Левонтия Давыдова, числившегося в 1650-х гг. среди московских кормовых иконописцев. Он участвует в написании сюжетов из жизни Иоасафа царевича Индийского в одной-единственной дворцовой церкви села Измайлова, пишет знамена в Оружейной палате, работает в государственных палатах¹⁶.

Среди первых заказов, полученных Салтаповым от царского двора, были входившие в моду перспективные картины с изображением фантастических архитектурных мотивов, а также картины религиозного содержания, выполненные маслом на меди. Последние отвечали появившейся в широких московских кругах тенденции замены традиционных икон на досках религиозными картинами на холсте, картинами, выполненными в аппликационной технике, вырезанными из алебаstra или янтаря, особенно гравюрами — «не для почитания святых образов, а для пригожества», по негодующему определению патриарха Иоакима. Но основными для Салтанова в этот первый московский период становятся работы прикладного характера — роспись тканей («объяривших образцов травчатых», «образцов бархотных» и др.), имитировавших вошедшие в моду во Франции и других странах Европы декоративные ткани, использовавшиеся для настенных обоев, предметы обстановки царских палат. Среди последних были «ящик с дверцами, расписано по золоту и красками 50 лиц», золоченые и «взчерненные ящики», расписанные красками столы, получающие полное одобрение Алексея Михайловича¹⁷.

Характерно, что первые, выполненные собственно для дворцового обихода образцы мебели, быстро появились не только в домах наиболее состоятельных бояр из царского окружения, но и в упрощенном и удешевленном варианте их начинают продавать в московских торговых рядах. К концу века их можно было уже найти у москвичей средней зажиточности, как например, у часового мастера или священника. Упомянутое обстоятельство относилось и к таким повсеместно модным в Европе типам мебели, как бюро-кабинеты, столы на разных подстолях, шкафы, кресла. Особую ценность для современников представляли те виды работ, которыми Салтанов был занят постоянно, «выспидить», «взчерпть» или «раскрасить розными красками» отдельные предметы обстановки¹⁸. Задачей мастера было достичь наибольшего сходства с широко распространившимся в Европе ввозным черным деревом, а также с мрамором, собственно аспидом, наложить на мебель позолоту, согласно французскому образцу: подобная рецептура вводилась впервые и только еще осваивалась местными мастерами.

¹⁶ ЦГАДА. ф. 396, оп. I, ч. 5, №№ 5874, 6019 и др.

¹⁷ Там же, ч. 9, № 13001.

¹⁸ Там же, ч. 2, №№ 15793, 15822, 15885.

Преимущественное ограничение Салтанова дизайном не оказывало никакого влияния на его педагогическую деятельность. Ученики были к нему прикреплены, начиная с первых дней его пребывания в Оружейной палате¹⁹, причем возникает интересный вопрос о национальном составе воспитанников мастера. К их числу относятся Матюшка и проработавший долгие годы в палате его брат Ивашка Богдановы. Оба брата были иностранцами. Иноземцем был и третий ученик Салтанова Марчка Остафьев²⁰. Салтанов приезжает в Москву, не зная русского языка, поэтому вынужден всюду появляться с переводчиком²¹, который оказывается ненужным только в его работе с учениками. Причем если братья Богдановы были зачислены в Оружейную палату позже Салтанова, то Марчка Остафьев состоял в штате палаты с 1664 г., приехав в Москву вместе с «кпзилбашами». Соответственно можно предположить, что всех трех объединяло с учителем знание армянского языка. В дальнейшем этот круг начинает быстро расширяться за счет русских учеников.

Новые принципы, провозглашаемые теоретически и в собственном творчестве передовыми художниками, к числу которых относился в Оружейной палате Салтанов, применительно к художественной школе означали обращение к натуре, каким бы ограниченным на первых шагах оно ни было, постепенное изживание ремесленности. Хотя принцип наглядного обучения продолжает существовать и еще не появляется собственно учебных занятий, однако роль ученика как подсобного работника, в частности, в практике Салтанова существенно сокращается. В Оружейной палате в нем начинают видеть будущего художника, а не менее квалифицированного и потому не представляющего ценности исполнителя, как то было раньше. При этом у Салтанова число учеников быстро доходит до десяти²². Оружейная палата устанавливает строгий контроль за обучением, которому уделяется особое внимание. Усиливается, становится более непосредственной и живой связь ученика с учителем, который единолично проводит все обучение — от азов до полного овладения, в частности, методом живописи²³.

Если первый период деятельности Салтанова в Москве, дав возможность художнику показать свое мастерство во всех доступных ему видах художественных работ, все же не заключал в себе условий, которые помогли бы мастеру выявить преимущественную ориентацию своего творчества, последующий период (1671—1675) оказался в этом отношении исключительно благоприятным.

XVII в. характеризуется для всех европейских стран процессом преодоления национальной замкнутости, который ярко проявляет себя в формирующемся в этот период стиле барокко. Социально-экономические

¹⁹ Там же, оп. 2, № 958, л. 174; № 959, л. 160; № 960, лл. 81, 278; № 961, л. 61.

²⁰ Там же, оп. 1, ч. 9, № 12448; оп. 2, № 958, лл. 167 и 174.

²¹ Там же, № 11961.

²² Там же, оп. 2, № 962, л. 51.

²³ Н. Молева и Э. Белютин, Педагогическая система Академии художеств XVIII века, М., 1956, стр. 10.

ли политические условия в отдельных государствах определяют появление национальных его вариантов, представляющих переработку на местной почве общих посылок и принципов. Та же единая тенденция развития в условиях Московского государства времен правления Алексея Михайловича и особенно периода влияния патриарха Никона наталкивается на совершенно специфические препятствия и сознательное сопротивление прежде всего руководителей церкви, поддержанных авторитетом царя. Женитьба Алексея Михайловича на Наталье Кирилловне Нарышкиной, последовавшая вскоре после окончательного низвержения влияния Никона, создала формальные предпосылки для многочисленных дворцовых заказов, связанных с обновлением и перестройкой дворцового быта, и вместе с тем для обращения к общеевропейским образцам, получающим совершенно своеобразную национальную интерпретацию и переработку. Факт влияния при дворе окружения И. К. Нарышкиной послужил поводом для открытого выявления многие годы накапливавшихся и усиливавшихся тенденций в развитии русского дизайна. Его новые формы диктовались социальными сдвигами, происходившими в русском обществе. В этом многостороннем и сложном процессе Салтанову предстояло сыграть более чем значительную роль.

Именно в 1671 г. Салтанов впервые получает возможность применить свои познания дизайнера в новостроящихся палатах Натальи Кирилловны, где он выступал одновременно и участником и руководителем производившихся художественных работ. Определяющей для нового стиля становится проблема, условно говоря, овеществления пространства, а вместе с ней интерес к решению не только отдельных предметов, но и целого ансамбля парадного или жилого интерьера, куда эти предметы включались и составной органической частью которого они мыслились. Именно эта особенность характеризует прежде всего Салтанова как мастера прикладного искусства. То, что долгое время представлялось историкам ремесленническими поделками Салтанова, доказательством именно ремесленного характера его деятельности в Москве, в действительности становится основой подлинной революции в русском декоративно-прикладном искусстве XVII в.

В московских домах уже в середине XVII в. явственно давала о себе знать тенденция многокрасочного оформления интерьера с использованием различных по фактуре и расцветке материалов. Эта тенденция в большей степени сказывалась в частных домах, нежели во дворцах, где продолжали преобладать стенные росписи, хотя и менявшиеся по характеру. Вместо открытого материала стен и потолков стены затягивались тканью или другим материалом. С конца третьей четверти XVII в. в больших по размерам помещениях одинаковым материалом декорировались только две противоположные стены, для других подбирались иные. Именно такой вариант интерьера разрабатывает Салтанов. В оформлении потолков Салтанов отдавал предпочтение плафонным многофигурным сюжетным композициям на сюжеты из Священного писания. Среди работ, выполнявшихся Салтановым для дворцовых интерьеров, особое

место занимали расписанные красками по слюде окончины²⁴. Эта своеобразная интерпретация западных витражей и живописи на стекле появилась в Москве в те годы, когда там работал Салтанов. Трудно связать распространение подобной моды конкретно с его именем, но деятельное участие художника в развитии этой своеобразной техники очевидно. Роспись по слюде и стеклу сочеталась с использованием цветных стекол, вставлявшихся в различных комбинациях в окна и в специальные наборные потолки, которые также проектировались Салтановым²⁵.

Наконец, если в Западной Европе художники, занимавшиеся оформлением интерьеров, обычно ограничивались именно этим видом работ и не имели отношения к производству мебели, то Салтанов занимался и тем и другим. К «убиранию покоев» он обратился в 1671 г.²⁶, а проектирование и украшение мебели стало одной из ведущих сторон его деятельности через несколько месяцев после поступления в штат Оружейной палаты²⁷. Салтанов оказался одним из основоположников собственно московского стиля в общеевропейских формах мебели, где обычная инкрустация, интарсия, прорезь заменялись сплошной живописной росписью. Насколько высоко ценилась, например, кровать вводимого Салтановым «новомодного убора» можно судить по тому, что ее цена — 100 рублей — в 1,5 раза превосходила цену самых дорогих часов в фигурном футляре²⁸.

Безусловный успех его работ при дворе и усиленное покровительство во царицы Натальи Кирилловны, по-видимому, наводят Салтанова на мысль окончательно обосноваться в русской столице. В апреле 1674 г. он решает принять православие²⁹. Каждый «новокрещен» получал большее или меньшее материальное поощрение, а в дальнейшем поддержку правительства служебного или материального порядка. В ноябре того же года Салтанов обращается с просьбой «за службу и крещение» дать ему дворянство и записать «по Московскому списку» при той же Оружейной палате³⁰. Несмотря на всю беспрецедентность подобной просьбы со стороны именно художника — ничего подобного иконописцам никогда не предоставлялось — она была немедленно удовлетворена³¹. Салтанов, ставший именоваться после крещения Иваном Богдановичем, отныне и до своей смерти возглавляет список художников Оружейной палаты.

Внесение Салтанова в список московского служилого дворянства означало, между прочим, то, что оклад отныне стал ему выплачиваться из Приказа Новой чети. Собственно имя художника не фигурирует в «Рос-

²⁴ ЦГАДА, ф. 396, оп. 1, ч. II, № 15867; оп. 1, ч. 16, № 25964; оп. 2, № 957, лл. 16 и 17; № 960, л. 508; № 963, л. 118 об.

²⁵ Н. Молева, *Le Kremlin de Moscou*, М., 1975, стр. 136.

²⁶ Н. Молева, *Мастер из Джульфы*, стр. 211.

²⁷ ЦГАДА, ф. 396, оп. 1, ч. 10, № 13686; оп. 1, ч. II, №№ 15793, 15584, 15885.

²⁸ Н. Молева, *Живописец Богдан (Иван) Салтанов в Москве («Шинши-руши-руши»)*, 1974, № 1, стр. 45).

²⁹ ЦГАДА, ф. 396, оп. 1, ч. II, №№ 14943, 14952.

³⁰ Там же, №№ 14956, 15250.

³¹ Там же, № 15613.

ходе окладным деньгам Оружейной палаты подъячие и розных дел мастеровые люди с оклады» на 1676 и ряд последующих лет. Периодическое появление Салтанова в штатных списках было связано только с выплатой ему так называемого дворцового корма. Это обстоятельство и послужило причиной ошибочного утверждения Е. С. Овчинниковой о рядовом положении художника и более того — мнимом его подчинении якобы возглавлявшему список живописцев Оружейной палаты Ивану Безмипу³². Салтанов появляется впервые после перемены его служебного и социального положения в штате 1680—1681 г. первым и впереди И. Безмина³³. Иначе говоря, с момента своего зачисления «по Московскому списку» и до смерти положение Ивана Салтанова оставалось неизменным и исключительным по сравнению со всеми остальными художниками Оружейной палаты, начиная с И. Безмина, единственного, кроме Салтанова, причисленного к дворянству. Впрочем эта дворянская служба никакой недвижимой собственности Салтанову не принесла.

Правление Федора Алексеевича (1676—1682) становится третьим и едва ли не самым благоприятным периодом в творчестве Салтанова. Мастер получает исключительно многочисленные и разнообразные дворцовые заказы. Но даже при всей загруженности Салтанова работой нетрудно заметить, что именно в 1676 г. намечаются существенные изменения в его положении и ориентации деятельности.

К этому времени число живописцев в Оружейной палате возрастает настолько, что впервые сравнивается с числом иконописцев. И любопытная подробность. Если в 1677 году, например, палата насчитывает в своем штате 14 иконописцев и 2 иконописных учеников, то живописцев она имеет всего трех, тогда как живописных учеников тринадцать. Учениками начинает специально заниматься и Салтанов³⁴. За годы правления Федора Алексеевича среди учеников оказываются Игнатий Андреев Скорчевский, Дмитрий Петров Фирсов, Якушка Кондратьев, Антон Павлов, Савва Яковлев, Лазарь Иванов Вельский, Матюшка Рыткин, Афанасий Филиппов, Сенка Сидоров, Ивашка Тарасов, Якушка Васильев, Петрушка Тропарев, Алешка Иванов, Осип Клокунов, Афонка Афанасьев, Петрушка Осипов, Емелька Кондратьев, Василий Гаврилов и другие³⁵. Это также входило в обязанности того «надзора» над живописными делами, который Салтанов обязан был осуществлять.

Вместе с тем в творчестве Салтанова значительное место начинают занимать заказанные ему портретные изображения, в том числе непра-

³² Там же, оп. 2, № 961, лл. 45 и 46.

³³ Там же, № 962, лл. 38 и 39; № 965, лл. 3 об. п 4; № 966, лл. 1 об. п 2; № 967, лл. 6 и 7.

³⁴ Там же, № 960, лл. 74—88; № 961, лл. 57—75; № 962, лл. 47—71.

³⁵ Н. Молева, Материалы к словарю русских художников первой половины XVIII в. Поименное указание учеников Салтанова с соответствующими архивными ссылками. Приложение к книге: Н. Молева и Э. Белютин, Живописных дел мастера. М., 1965, стр. 185—248.

вильно приписываемый И. Безмину портрет Федора Алексеевича³⁶. В известном смысле годы регентства царевны Софьи можно рассматривать как самостоятельный период в творчестве и главным образом административно-организационной деятельности Салтанова. Если художнику и приходится выполнять отдельные работы самому, как надгробный портрет царя Федора Алексеевича, то все же в основном он выступает как руководитель необычайно разросшихся в объеме живописных работ, которые ведет Оружейная палата³⁷.

В период регентства деятельными заказчицами становятся все сестры царевны Софьи. Мастера Оружейной палаты оказываются перегруженными заказами на самые разнообразные предметы обихода. Начинает постоянно функционировать специально приспособляемый для выполнения подобного рода работ так называемый двор боярина Никиты Ивановича Романова с построенными на нем светлицами — мастерскими палатами. Около двух лет отнимает у живописцев роспись новопостроенных палат царевен. В этой работе принимает участие до 50 живописцев и живописных учеников — цифра до того времени неслыханная. Салтанов ни разу не упоминается среди исполнителей этих работ. Он занимается только организацией и общим руководством ими.

Но уже в этом первом большом заказе сказывается разница наступившего правления с годами Федора Алексеевича. Царевны не проявляют интереса к «новомодным» решениям интерьера. Они не выходят за рамки традиционных представлений о необходимых для дворцовых стен росписях на религиозные темы. Другой вопрос, что последние исполняются исключительно в технике живописи. За годы регентства иконописцы вообще почти не используются. Но тяга к новому в искусстве реализуется главным образом на предметах быта, где каждый заказчик мог достаточно полно проявить свои личные вкусы и художественные пристрастия.

Руководя выполнением этих заказов, Салтанов все больше времени уделяет школе, именно школе, а не отдельным ученикам. Его руководство и живописцами, и школой становится единоличным с момента ухода из Оружейной палаты Ивана Безмина, который на 4 года оставляет не только палату, но и вообще занятия живописью³⁸. Именно с конца 1680-х гг. можно говорить о начатках систематического образования русских живописцев, когда характерное для средневекового принципа обучение на практике смешается в начальной своей стадии, во всяком случае, существенно учебными запрограммированными занятиями.

Без углубленного знания исторической действительности чаще всего не удастся правильно понять художественное произведение и определить то место, которое должно ему принадлежать в истории искусства. Подобный принцип подхода к изучению истории искусства является еди-

³⁶ ЦГАДА, ф. 396, оп. 2, № 959, л. 266.

³⁷ Н. Молева, Живописец Богдан (Иван) Салтанов в Москве, стр. 48—49.

³⁸ ЦГАДА, ф. 396, оп. 1, ч. 17, № 27612.

ным и общеобязательным для всех его национальных разновидностей; особенно строго его необходимо придерживаться в отношении русского искусства. Это обуславливается особенностями развития последнего и сложнейшими формами его взаимосвязи с западноевропейской культурой, как и культурами всех окружающих его народов. В специальной литературе сложилась традиция рассматривать его сквозь призму западноевропейского искусства, применяя те же исторические категории и понятия. Однако в действительности аналогия оказывается очень относительной и большей частью формальной. Русское искусство на протяжении трех столетий пережило эволюцию, как бы вместившую многие века развития западноевропейской живописи. По своей насыщенности и стремительности эта эволюция не имеет ничего подобного в истории мировой художественной культуры. И хотя многие исследователи пытались увидеть в этом стремительном развитии простую смену внешних стилистических признаков—своего рода одежд, прикрывавших остававшееся неизменным чуть ли не средневековое существо России, на деле оно представляло глубоко органичный процесс. Этот процесс находил свое выражение не только в возникавших художественных произведениях. С неменьшей активностью он проявлял себя и в «невидимой» части истории искусства — в школе.

В то время как в западноевропейских странах искусство, как правило, долгое время накапливало силы для очередного качественного скачка и школа как бы суммировала практически утвержденные принципы, в России положение было совсем иным. Ввиду предельной сокращенности аналогичных периодов связанные с формированием нового метода задачи концентрировались и решались именно в школе. Поэтому проблема развития русской художественной школы — это не просто проблема приемов обучения, того, как занимались художники, чему учились и как их обучали. Эта проблема формирования основных черт национального художественного метода того или иного периода, тех черт, которые определяли направленность творчества мастеров, содержания их работ и пластического воплощения. Образно говоря, если в других странах школы являлись как бы станциями, стоявшими на пути развития искусства, то в России каждая новая фаза школы становилась узлом, где сходились все дороги живописи своего времени и откуда выходило одно, в нем же самом вырабатывавшееся направление. Поэтому изучение русской художественной школы имеет относительно понимания всего национального искусства неизмеримо большее значение, чем знакомство со школами в любой иной стране и культуре. Ее анализ совершенно необходим для определения путей формирования национального художественного метода³⁹.

Когда мы говорим, что в последней четверти XVII в. ученика впервые начинают заставлять систематически рисовать, необходимо уточ-

³⁹ Н. Молева и Э. Белютин, Педагогическая система Академии художеств XVIII века, стр. 8—10.

нить, что это относится к практике Оружейной палаты и, следовательно, салтановской школы. Обычно мастера и тем более ученики сталкивались только с прорисями, с механическим перенесением силуэтного изображения, по которому велась дальнейшая работа красками, и в их представлении прорись никак не связывалась с натурой. Ученик же Оружейной палаты в салтановской школе, начиная копировать с гравюр (именно они послужили первыми оригиналами для рисования), знакомился с изображениями, которые воспроизводили на бумаге не условные, по существу, идеографические изображения людей, а их реальный действительный облик⁴⁰. Увидев эту прямую связь изображения с «живством», ученик и в дальнейшем в работе над композиционными схемами религиозных изображений пытался внести в нее «правдоподобные» элементы, самостоятельно выисканные в окружающей жизни.

После того потока связанных с дворцовым обиходом заказов, с которым едва успевали справляться живописцы Оружейной палаты во главе с Салтановым в годы правления царевны Софьи, с приходом к власти Петра I наступает резкий перелом. Исчезают дворцовые росписи — и что было особенно существенным для Салтанова — заказы на мебель и предметы прикладного искусства. При разросшемся до 10 живописцев и 24 живописных учеников штате Оружейной палаты, не считая состоявшего у надзора самого Салтанова и вскоре присоединившегося к нему И. Безминна, такое безвременье ощущалось очень остро. Происходят значительные перемены и в личной жизни мастера. В 1687 г. умирает жена Салтанова⁴¹. Сведения об умершей предельно скупы и сводятся к тому, что она принадлежала к приказной среде. Вторая жена Салтанова, Домна Федорова дочь Злобина⁴², была из московского дворянского служилого рода, причем ее родные занимали заметные должности в приказах.

В 1690-х гг. былая централизация художественных работ, осуществлявшаяся Оружейной палатой, начинает нарушаться. Их круг неизмеримо расширяется по сравнению со второй половиной XVII в. Вместо царского двора, монастырей и отдельных церквей потребителем художественных работ становится собственно государство. Оно же в лице все новых и новых обретающих самостоятельную компетенцию учреждений наблюдает за их осуществлением. За Оружейной палатой постепенно начинает утверждаться роль не административно-исполнительского, а собственно административного центра. Права палаты в отношении художников даже превышают права отдельных членов царской семьи⁴³. Именно теперь приобретает государственное значение организованная и руководимая Салтановым школа. Занятия ведутся в специальных помещениях, причем характерно, что все эти рабочие и учебные «живописные избы» были построены на дворе самого Салтанова и представляли свое-

⁴⁰ Там же, стр. 10—11.

⁴¹ ЦГАДА, ф. 396, оп. 1, ч. 16, № 25618.

⁴² Там же, оп. 2, № 988, л. 83.

⁴³ Н. Молева, Цеховая организация художников в Москве XVII—XVIII вв. («Вопросы истории», 1969, № 11, стр. 49).

образный художнический городок в устье Яузы⁴⁴. Салтанов неизменно оставался единственным учителем, через руки которого тем самым проходили все живописные ученики Оружейной палаты.

Выученики салтановской школы оказываются в состоянии выполнять весь тот круг разнообразных работ, которые появляются во второй половине девятых годов. Салтанов возглавляет сам первые живописные работы по оформлению в Москве первого «триумфа» — празднования победы русского оружия под Азовом. Живописным письмом были выполнены триумфальные ворота, украшена специально написанными грандиозными картинами Водовзводная башня Кремля⁴⁵. Это было первое знакомство широкого зрителя с искусством живописи к тому же в учительной его роли, которую хотели ему сообщить сам Петр I и его окружение. Живопись в «триумфе» должна была не только познакомить людей с имевшими место событиями, но прежде всего открыть им смысл происходивших в стране преобразований, убедить в правильности последних, сделать реформы попятными и доступными каждому. Принципы, положенные в основу оформления первого московского «триумфа», находят свое развитие в последующих «викториях», которые превращаются в массовые, охватывающие весь город зрелища с участием всех видов искусств, в том числе музыки и пения.

Последние годы художнической деятельности Салтанова не нашли никакого отражения в специальной литературе. Благодаря принятой точке зрения на творчество художника, создается впечатление, что если оно и не обрывается, то во всяком случае теряет всякое значение еще в середине 1680-х гг., после окончания росписи новопостроенных палат царевен и царицы Натальи Кирилловны⁴⁶. Что же касается второй половины 1690-х — начала 1700-х гг., то в отношении них всякие сведения о Салтанове вообще отсутствуют. И это тем более примечательно, что историкам давно известны документы, проливающие свет на этот период жизни художника. Здесь снова сыграла свою негативную роль априорная концепция творчества мастера как ремесленника, естественно уступившего сколько-нибудь заметное положение среди художников Оружейной палаты с появлением профессионально подготовленных живописцев.

В феврале 1701 г. издается указ о строительстве в московском Кремле Арсенала, в связи с чем предписывается «быть в надзирании из дворян Ивану Салтанову, Оружейные палаты живописцу Михайлу Чоглокову»⁴⁷. В июне того же года страшный пожар уничтожил большую часть ранее существовавших кремлевских построек. Лично для Салтанова это означало гибель большей части того, что им было сделано за годы жизни в Москве. Восстановить все это не представлялось возможным хотя бы по одному тому, что менялись художественные вкусы и эстетические

⁴⁴ ЦГАДА, ф. 396, оп. 1, ч. 18, № 29866; ч. 19, №№ 30701, 31382.

⁴⁵ Там же, оп. 2, № 987, л. 388.

⁴⁶ Там же, оп. 1, ч. 16, № 25946; оп. 2, № 963, л. 120.

⁴⁷ Там же, оп. 2, № 986, л. 105 об.

представления. Но этот же пожар открывает перед Салтановым новый этап деятельности, которым он — насколько можно судить по имеющимся документам, — еще не имел возможности заниматься в Москве. Впрочем, начатки строительного дела Салтанов давал в школе своим ученикам, из числа которых М. Чоглоков участвовал в строительстве Сухаревой башни⁴⁸.

Пока еще недостаточно материалов, чтобы установить, каким образом распределялись обязанности между тремя руководителями строительства Арсенала (третьим был приехавший из «Саксонской земли» поляк Кшиштоф Конратович), хотя определенные выводы здесь и напрашиваются. Можно предположить, что Салтанов занимался собственно строительством и архитектурными вопросами. Работа Салтанова на строительстве Арсенала продолжалась два года. Ровно в феврале 1703 г. в Приходо-расходной книге Оружейной палаты появляется запись: «февраля в 27 день по указу великого государя... выдать от прихода денег дворянина Ивана Салтанова жене его вдове Домне за многие мужа ее службы и непрестанные работы на поминование души ево... окладу ево сто рублей»⁴⁹. Этим коротким упоминанием был подведен итог 36-летней работе художника в Московском государстве. Документы Оружейной палаты не сохранили никаких обстоятельств смерти мастера. Что касается его функций, то они частью перешли к М. Чоглокову, но большей частью были огнессны к компетенции вновь образуемых учреждений, в той или иной форме ведавших вопросами искусства или использовавшими на практике живопись. Смерть Салтанова, сосредотачивавшего в своих руках слишком много организационных сторон художественной жизни Москвы, по-своему облегчила проведение тех реформ в организации изобразительного искусства, которые были подготовлены всей его художнической деятельностью и работой в Москве.

Таким образом, творчество и деятельность Ивана (Богдана) Салтанова в России второй половины XVII—начала XVIII вв. представляет исключительное, не получившее до настоящего времени должной и всесторонней оценки явление. Выдающийся представитель армянской художественной культуры, зрелым мастером приехавший в Москву и проработавший в Русском государстве около сорока лет, Салтанов своим творчеством вошел неотъемлемой частью в русскую художественную культуру.

В условиях формирования нового, освобождающегося от пут средневекового догматизма человека с его стремлением к познанию окружающего мира, тягой к объективным знаниям природы и действительности, к преодолению национального изоляционизма, становление нового для русского искусства метода — живописи, которая приходит на смену

⁴⁸ Н. Молева, Персоны «Всешутейшего собора» («Вопросы истории», 1974, № 10, стр. 210—211).

⁴⁹ ЦГАДА, ф. 396, оп. 2, № 988, л. 83.

иконописи, приобретает огромное значение. Салтанов становится одним из тех, кто прокладывает дорогу живописи. В его творчестве органически сочетаются все формы изобразительного искусства, связанные с утверждением нового человека и обстановки его жизни — от портрета, станковых сюжетных картин, стенных росписей до оформления жилых интерьеров, образцов мебели, обоев, предметов обихода, тканей, наконец, разработки русского варианта общеевропейского стиля второй половины XVII в. в прикладном искусстве и дизайне.

Деятельность и влияние Салтанова как жалованного царского живописца, руководившего, по существу, всеми производимыми Оружейной палатой художественными работами, выходят далеко за пределы придворной среды и культуры, утверждаясь в художественной продукции, доступной достаточно широкому кругу заказчиков вплоть до представителей начинающего играть все большую роль в жизни русского государства среднего сословия. Этому в немалой степени способствует созданная в составе Оружейной палаты и на протяжении сорока лет руководимая Салтановым первая в России школа живописи, начинающая формулировать основы русской национальной художественной педагогики. Воспитанники салтановской школы, среди которых находилось большинство русских ведущих живописцев рубежа XVII—XVIII вв., оказываются всем ходом пройденного обучения подготовленными к задачам, выдвигаемым перед искусством новым заказчиком — не царским двором, как то было в предшествующий период, но государством. Вместе с Салтановым и под его руководством они участвуют в создании первых массово-агитационных зрелищ — «триумфов», в оформлении быта новой армии и флота, в строительстве и издательском деле⁵⁰.

Последний период деятельности Салтанова отмечен активным сотрудничеством с архитекторами. Живопись мыслится им, как и всеми передовыми его русскими современниками, в совокупности с другими видами изобразительного искусства, которые должны были не только оформлять новый уклад жизни, но и непосредственно воздействовать на человека в плане воспитания нового мировосприятия, нового понимания окружающей действительности. Всем своим творчеством Салтанов утверждает воспитательную и преобразующую роль искусства в каждом его проявлении.

Участвуя в решении задач, стоявших перед русским искусством рубежа XVIII в., Иван Салтанов вносит в это решение специфику своей национальной культуры. Его деятельность являет собой то характерное взаимопроникновение двух культур, которое способствовало их взаимному обогащению и развитию и неизменно носило живой и плодотворный характер.

⁵⁰ Н. Молева, Материалы к словарю русских художников первой половины XVIII в.

ԻՎԱՆ ՍԱԼԹԱՆՈՎԸ ԵՎ ՆՐԱ ԴՊՐՈՅԸ

ՆԻՆԱ ՄՈՒԵՎԱ (Մոսկվա)

Ա մ փ ո փ ո լ մ

Քաջառիկ է Իվան (Քոզդան) Սալթանովի դերը ռուս-հայկական գեղարվեստական կապերի զարգացման գործում: Նա այն արվեստագետներից էր, որոնք 1667 թ. մայիսին Նոր Զուղայի հայկական առևտրական ընկերության և ռուսական կառավարության միջև կնքված պայմանագրից հետո հաստատվելով Մոսկվայում՝ այնտեղ լայն գործունեություն ծավալեցին: XVII դ. երկրորդ կեսին Սալթանովի նկարչական և մանկավարժական գործունեությունը հանդիսանալով ռուս-հայկական մշակութային կապերի կողմերից մեկի արտացոլումը, միաժամանակ նպաստեց գեղանկարչության և առհասարակ գեղարվեստի զարգացմանը Ռուսաստանում: