
ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

ОРУЖЕЙНАЯ ПАЛАТА И ПОСОЛЬСКИЙ ПРИКАЗ В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ XVII ВЕКА

УДК 94 (045) (470-25)

<http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-350-61-67>

Наталья Владимировна СИНЯВИНА,

доктор культурологии, зав. кафедрой культурологии,
профессор кафедры культурологии,
Московский государственный институт культуры,
Химки, Московская область, Российская Федерация;
профессор кафедры мировой культуры,
Московский государственный лингвистический университет,
Москва, Российская Федерация,
e-mail: cleo2401@mail.ru

Виктор Алексеевич ВОЛОБУЕВ,

доктор философских наук, профессор кафедры истории
и философии, Московский государственный институт культуры;
Химки, Московская область, Российская Федерация,
e-mail: volobuev3@yandex.ru

Аннотация: Русская живопись начала XVI века благодаря таланту Дионисия достигает наивысшего расцвета. Но уже в его творчестве можно заметить отход от традиционных сюжетов и почти всегда подчеркнутую декоративность, что свидетельствует о зарождении в русском искусстве парадно-репрезентативного начала. Данная тенденция продолжила развитие в древнерусском искусстве XVII века. Этой проблематике и посвящена данная статья, где рассматривается роль Оружейной палаты и Посольского приказа в развитии древнерусского искусства XVII века. Авторы подчеркивают универсальность мастеров палаты, выполнявших и иконописные работы, и парсуны. Между иконой и парсуной в этот период можно обнаружить сходство технологии изготовления (использование дерева и темперных красок), но смысловое содержание двух жанров различно. В статье указывается, что знакомство с техникой западных мастеров (в частности, изучение русскими художниками линейной перспективы), привели к доминированию в отдельных произведениях портретной живописи над иконописью. В заключении делается вывод о том, что во второй половине XVII в. начинает формироваться новая живописная система, опирающаяся на реалистическое восприятие действительности. Русские художники в тот период знакомятся с основными принципами западноевропейского светского искусства, элементы которого активно проникали в традиционно русские виды и жанры художественной культуры, приводя к их трансформации и появлению новых видов живописи.

Ключевые слова: русское искусство, Оружейная палата, парсuna, иконопись, Симон Ушаков, Посольский приказ.

Для цитирования: Синявина Н. В., Волобуев В. А. Оружейная палата и Посольский приказ в контексте культуры XVII века // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2023. №3 (50). С. 61–67. <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-350-61-67>

THE ARMORY CHAMBER AND THE AMBASSADORIAL PRIKAZ IN THE CONTEXT OF RUSSIAN CULTURE OF THE 17TH CENTURY

Natalia V. Sinyavina, DSc in Cultural Studies, Head of the Department of Cultural Studies, Professor at the Department of Cultural Studies, Moscow State Institute of Culture, Khimki, Moscow region, Russian Federation; Professor at the Department of World Culture, Moscow State Linguistic University, Moscow, Russian Federation, e-mail: cleo2401@mail.ru

Viktor A. Volobuev, DSc in Philosophy, Professor at the Department of History and Philosophy, Moscow State Institute of Culture, Khimki, Moscow region, Russian Federation, e-mail: volobuev3@yandex.ru

Abstract: Russian painting of the beginning of the XVII century, thanks to the talent of Dionysius, reaches its highest flowering. But already in his work one can notice a departure from traditional plots and almost always emphasized decorative, which indicates the emergence of a ceremonial and representative beginning in Russian art. This trend continued to develop in the ancient Russian art of the XVII century. The article is devoted to this problem, where the role of the Armory Chamber and the Embassy Order in the development of ancient Russian art of the XVII century is considered. The authors emphasize the universality of the masters of the chamber, who performed both iconographic works and parsuna. Between the icon and the parsuna during this period, you can find similarities in manufacturing technology (the use of wood and tempera paints), but the semantic content of the two genres is different. The article indicates that familiarity with the technique of Western masters (in particular, the study of linear perspective by Russian artists) led to the dominance of portrait painting over icon painting in individual works. In conclusion, it is concluded that in the second half of the XVII century, a new pictorial system begins to form, based on a realistic perception of reality. Russian artists at that time got acquainted with the basic principles of Western European secular art, elements of which actively penetrated into the traditionally Russian types and genres of art, leading to their transformation and the emergence of new types of painting.

Keywords: Russian art, Armory, parsuna, icon painting, Simon Ushakov, Embassy order.

For citation: Sinyavina N. V., Volobuev V. A. The Armory Chamber and the Ambassadorial Prikaz in the context of Russian culture of the 17th century. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2023, no. 3 (50), pp. 61–67. (In Russ.). <http://doi.org/10.2441/2310-1679-2023-350-61-67>

Одно из первых упоминаний об Оружейной палате относится к 1547 г., однако, лишь как хранилище оружия. Но уже в середине XVII века палата превращается в крупнейший художественный центр, своего рода, Академию художеств, выполняющую и функции министерства культуры. В ней, под началом близкого к царю Алексею Михайловичу боярина Богдана Матвеевича Хитрово (возглавлял палату с 1656 по 1680), одного из самых образованных людей своего времени и сторонника новых тенденций, были собраны лучшие мастера со всей страны и из-за рубежа. О составе живописцев,

работавших в тот период в Оружейной палате, можно судить по «Записке» Симеона Погоцкого, где упоминаются Никита Ерофеевич Иванов (Павловец), Федор Евтихиев Зубов, Иван Артемьевич Безмин, Тихон Филатьев, живописец из Гамбурга Петер Энгелес, знакомивший своих русских учеников и коллег с законами линейной перспективы, шляхтич Станислав Лопуцкий и Даниил Вухтерс, армянин Богдан (Иван) Салтанов, приехавший в Москву из Персии [3].

Известно, что Ф. Зубов попал в палату в 1666 г. уже опытным мастером, успев поработать к этому моменту и в Усолье Камском, и в Великом Устюге, и в Ярославле и других древнерусских городах. В Москве он входил в состав артели, создавшей великолепный иконостас Успенского собора Московского Кремля, им были выполнены иконы для Новодевичьего монастыря, а в 1652 и 1666 г. с Симоном Ушаковым Ф. Зубов выполнил росписи Архангельского собора. Он был не только «иконником», но и миниатюристом, декорировал мебель и колымахи, умел составлять чертежи.

Б. Салтанов, перебравшийся в Москву, помимо иконописных работ, писал батальные сцены и портреты, проявил себя как талантливый педагог и администратор, за что ему было пожаловано потомственное дворянство.

В этой своеобразной творческой лаборатории рядом трудились, как опытные мастера, так и молодые живописцы. Например, Иванов (Павловец) пришел в палату в 1668 г. уже зрелым художником и проработал в ней 10 лет, до конца своей жизни. Однако И. А. Безмин попал в Оружейную палату в 1662 г. в качестве ученика, но уже в 1679 г. за свои заслуги смог получить дворянский титул и такой же годовой оклад, что и самый высокооплачиваемый русский живописец того времени Симон Ушаков.

Если сложившиеся мастера тяготели все-таки к соблюдению древнерусских иконописных традиций, молодые живописцы позволяли отступать от сложившихся устоев. Именно это стало одной из причин выделения из иконописной мастерской Оружейной палаты *живописной мастерской* (1680-е гг.), которую возглавил Иван Безмин.

«Таким образом, «живописцы», так же как и «иконописцы», имели свою особую корпорацию. Такое подразделение было основано на новых принципах изображения – «живописания», т. е. воспроизведении натуры, «жизвства»» [8, с. 345]. Однако после учреждения в Оружейной палате новой мастерской не приводит к четкому разграничению сфер деятельности и художественных приемов иконописцев и живописцев. Например, Безмин является автором, как икон, так и парсун. Более того, с его именем связано и использование новой техники иконописи – письмо «по тафтам», когда в качестве материала для иконы использовалось не дерево, а холст, по которому лики и части тела писались масляными красками, а шелковая одежда персонажей прикреплялась к холсту, подобно аппликации. Образцами подобного рода икон могут служить произведения, созданные не только Иваном Безминым, но и его

учеником Василием Познанским. При участии Ивана Безмина, Василия Познанским и Богдана Салтанова в подобной технике был написан ряд кон для иконостаса церкви Распятия Теремного дворца, а также портрет патриарха Никона, где он изображен в полный рост, в трех четверном повороте.

В этот же период появляются и первые парсуны (от слова «персона»), которые по технике исполнения фактически ничем не отличаются от икон: они написаны на досках темперными красками. Новаторством же выступает внешнее сходство с портретируемым, о чем можно судить по литературным описаниям внешности изображенных персонажей (например, «Царь Иван Грозный», «Царь Федор Иоаннович», «Князь Михаил Васильевич Скопин-Шуйский»).

Парсuna предназначались для установки над погребением портретируемого. Среди парсун того времени выделяются парадный поясной портрет Алексея Михайловича и портрет патриарха Никона, созданные с использованием масляных красок на холсте. Судя по манере исполнения, над художниками фактически не довлели иконописные традиции, что позволило ученым предположить, что автором работ выступают шляхтич Стефан Лопуцкий и голландец Даниил Вухтерс соответственно [6].

Знакомство с техникой западных мастеров, в частности, изучение русскими художниками линейной перспективы, привели к доминированию в отдельных произведениях портретной живописи над иконописью. Например, первоначально заказ на изготовление надгробного портрета Федора Алексеевича получила иконописная мастерская, а позже его переадресовали живописному отделению палаты. Исследователи определили, что изначально планировалось изобразить фигуру царя на золотом фоне, что соответствовало иконописной традиции, но после смены исполнителя в нижней части работы появился светский пейзажный фон [7].

Еще ярче эта тенденция – превалирование светской живописи над иконописью – проявилось в работе И. Безмина «Портрет Григория Годунова», которая несомненно выполнялась с натуры. В этот период художники Оружейной палаты создают целую галерею портретов знатных особ, например, портреты Льва Кирилловича Нарышкина, воеводы Ивана Власова, стольника Василия Люткина и др. Любопытно, что не только в Москве, но и в других городах появляются мастера, пишущие парсуны на холсте масляными красками (например, несомненно, что вологодский художник является автором портрета местного купца Григория Фотиева).

Важную роль в развитии русской культуры того времени сыграл и Посольский приказ, который занимался не только внешней политикой, но и предпринимал шаги по перенесению в Московию театрального искусства. Кроме того, его дипломаты привозили иностранные книги, содержание которых относилось к различным областям знаний. Именно из них черпались новые идеи и представления, в том числе о вкусовых пристрастиях и модных тенденциях Западной Европы.

В 1660-е гг. при Посольском приказе была основана золотописная мастерская, первым руководителем которой стал живописец Григорий Благушин, а в 1680-е гг. ее возглавил Карп Золотарев. Поначалу мастера приказа занимались лишь украшением дипломатических грамот, но с середины XVII века сфера их деятельности расширяется (роспись карет, мебели, киотов, знамен и пр.). Но чаще всего художников этой мастерской привлекали для создания рукописных книг. Например, по заказу царя Алексея Михайловича живописцы работали над «Титулярником», или «Книгой о описании великих князей и великих государей царей российских, откуда корень их государьской прозыде...» (1672). Это сочинение, создававшееся под руководством главы Посольского приказа Артамона Матвеева, богато украшено портретами патриархов и правителей Руси и Западной Европы, выполненных Иваном Максимовым и Дмитрием Львовым, гербами и орнаментами, над которыми работали Григорий Благушин, Федор Лопов, Матвей Андреев. Авторы помимо оригинала, оставшегося в Посольском приказе, создали еще два экземпляра для царя Алексея Михайловича и его сына Федора (позже появились и другие списки «Титулярника»).

Другим художественным достижением золотописной мастерской следует считать и «Книгу об избрании на превысочайший престол царский и венчание царским венцом...Михаила Федоровича всея Великия России и возведении на патриарший престол...Филарета Никитича Московского и всея Руси в лицах» (1672). Рукопись состояла из 57 листов и содержала 21 иллюстрацию, инициалы, декоративные рамки, созданные Григорием Благушиным (роспись золотом и серебром), Ананием Евдокимовым и Федором Юрьевым (пейзажная живопись), Иваном Максимовым и Сергеем Рожковым (миниатюры). В 1677–1678 гг. тот же коллектив художников, во главе которых находились Иван Максимов и Федор Зубов, создают «Толковое Евангелие», включавшее 1200 миниатюр, декоративные рамки, заставки и концовки. Летописные источники сообщают, что работа над этой книгой продолжалась восемь месяцев, а мастера трудились фактически круглосуточно.

Однако лицевые рукописи создавались не только Посольским приказом: замечательные образцы подобных сочинений создавались художниками патриаршей и монастырских мастерских. Например, большой популярностью среди горожан в тот период пользовалась рукопись назидательного характера «Лекарство душевное», украшенное миниатюрами на бытовые темы (в частности, уборка сена, работа в саду, любовные отношения и пр.). Один из списков этой книги украсил художник Троице-Сергиева монастыря Никифор Кузьмин со своими помощниками в 1670 году. В мастерской Патриаршего двора на рубеже 1680–1690 гг. создают для Антониево-Сийского монастыря великолепное напрестольное «Евангелие», включавшее 2138 миниатюр, автором большинства из которых был иконописец Никодим [8].

Огромная роль в развитии декоративно-прикладного искусства этого времени принадлежит и другим кремлевским мастерским (например, их выполняли Золотая, Серебряная, Государева, Царицына палаты). В этих мастерских работали не только представители региональных художественных школ Руси, но и иностранные специалисты (немцы, голландцы, греки, англичане и др.). Кроме того, в этих учреждениях была хорошо продумана система профессионального обучения, где главная ставка делалась на подготовку русских мастеров.

Показательна в этом отношении история холмогорцев Шешениных, которые стали мастерами Оружейной палаты. Сначала из Холмогор в 1656 г. был вызван резчик по дереву и кости Евдоким Шешенин. Но после его смерти в 1667 году выяснилось, что учеников в Москве Евдоким не оставил, поэтому из Холмогор вызвали его двоюродных братьев Ивана и Василия Прокофьевых Шешениных, которые уже набрали учеников (среди них, кстати, был и их младший брат Семен, ставший одним из лучших резчиков своего времени).

Спустя несколько лет некоторые иностранные мастера были вынуждены вернуться на родину, ибо резко выросло число русских специалистов, росла конкуренция.

Особенность подобного рода мастерских заключалась еще и в тесном сотрудничестве ремесленника и художника, поскольку к создаваемому произведению предъявлялись повышенные требования, ведь заказчиками выступали первые лица государства и близкие к ним бояре. Именно этим можно объяснить, что, например, в качестве знаменщиков Серебряной палаты работали и Иосиф Владимиров, и Симон Ушаков, лучшие художники того времени.

Подводя итог, следует отметить, что искусство Руси XVII века представляет собой довольно пеструю картину: и жанровое, и видовое, и стилистическое разнообразие. Во второй половине XVII в. начинает формироваться новая живописная система, опирающаяся на реалистическое восприятие действительности. Русские художники в тот период знакомятся с основными принципами западноевропейского светского искусства, элементы которого все активнее проникают в традиционно русские виды, приводя к их трансформации и появлению новых видов живописи (например, парсуны, бытового жанра). К сожалению, с распространением книгопечатания теряет свое прежнее значение книжная миниатюра, поэтому созданные в конце XVII в. лицевые рукописи, украшенные иллюстрациями и инициалами, можно воспринимать как завершающий этап в развитии рукописной книги. На смену книжной миниатюре пришла гравюра, которая позволяла быть ближе к натуре и открывала перед художником новые возможности. Поэтому уже живописцы XVII в. (например, С. Ушаков и Ф. Зубов) с удовольствием работали над созданием книжных гравюр.

Список литературы

1. *Биллингтон Дж. Х. Икона и топор. Опыт истолкования истории русской культуры.* Москва: Всероссийская государственная библиотека иностранной литературы им. М. И. Рудомино. 2001. 1115 с.
2. *Боханов А. Н. Самодержавие. Идея царской власти.* Москва: Русское Слово. 2002. 349 с.
3. *Дмитриева Н. А. Краткая история искусств: В 2 кн. Кн. 1.* Москва: Искусство. 1996. 315 с.
4. *Казакова Н. А., Лурье Я. С. Антифеодальные еретические движения на Руси в XIV – начала XVI века.* Москва – Ленинград: Издательство Академии наук СССР. 1955. 573 с.
5. *Калашников В. И. Дионисий.* Москва: Белый город. 2013. 224 с.
6. *Кокорин А. А. Древнерусская икона и культура Запада.* Москва: Издательство Московской Патриархии. 2012. 136 с.
7. *Лосский В. Н. Успенский Л. А. Смысл икон.* Москва: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет. 2014. 336 с.
8. *Черный В. Д. Искусство средневековой Руси.* Москва: ВЛАДОС. 1997. 432 с.
9. *Успенский Л. А. Богословие иконы православной церкви.* Москва: Московский Патриархат. 1989. 474 с.