



*Н. И. Комашко*

## ЖИВОПИСЕЦ БОГДАН САЛТАНОВ В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ МОСКВЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII ВЕКА

Богдан Салтанов — личность для русской культуры второй половины XVII века весьма примечательная, но, к сожалению, несмотря на большое количество посвященных мастеру публикаций<sup>1</sup>, во многом так и остающаяся для нас загадкой. Обилие имеющихся документальных сведений о многочисленных работах, выполненных художником во время службы при царском дворе, не может заменить практически полного отсутствия его сохранившихся достоверных произведений. Это, в свою очередь, не дает возможности правильно оценить тот вклад, который художник, занимавший очень важное место в строгой иерархической структуре художественных мастерских Оружейной палаты, внес в развитие живописного дела в Москве во второй половине XVII века. За длинным перечнем рутинных работ, входивших в сферу обязанностей придворного живописца, теряется главное — реальная роль Богдана Салтанова в русском художественном процессе того времени.

Безусловно, поиск достоверных, возможно сохранившихся, но пока не выявленных работ мастера — весьма важное дело, тем более что долгое время считавшиеся незыблемыми атрибуции некоторых произведений, приписываемых мастеру или, наоборот, отбираемых у него, в силу развития науки кажутся сегодня недостаточно аргументированными и нуждаются в пересмотре. Думается, однако, что не менее важно рассматривать деятельность Богдана Салтанова в Москве в рамках единого процесса художественной деятельности при царском дворе, учитывая тот конкретный исторический контекст, в котором протекали его жизнь и творчество, принимая во внимание взаимоотношения и взаимосвязи Салтанова с его коллегами и учениками.

---

<sup>1</sup> О Салтанове см.: *Успенский А. И.* Царский живописец дворянин Иван Иевлевич Салтанов // «Старые годы». 1907. Март. С. 75–85; *Успенский А. И.* Царские иконописцы и живописцы XVII века. М., 1910. Т. II. С. 235–245; *Григорьян К. Н.* Живописец Богдан Салтанов в Московской Оружейной палате // Известия АН Армянской ССР. Общественные науки. 1948. № 4. С. 47–60; *Казарян М. М.* Богдан Салтанов // Гракан терг. 1967, 11 августа (на арм. языке); *Казарян М. М.* Кто был Богдан Салтанов? // Советакан арвест. 1967. № 9–10 (на арм. языке); *Казарян М. М.* Армянская живопись XVI–XVIII веков. АДД. Ереван, 1969; *Казарян М. М.* Богдан Салтанов // Советакан Айастан. 1969. № 6 (на арм. языке); *Казарян М. М.* Армянское изобразительное искусство в XVII–XVIII веках. Живопись. Ереван, 1974. С. 50–96 (на арм. языке); *Молева Н. М.* Мастер из Джульфы // Вопросы истории. 1975. № 8. С. 38–52; *Молева Н. М.* Иван Салтанов и его школа (К вопросу о русско-армянских культурных связях) // II Международный симпозиум по армянскому искусству. Ереван, 1978; *Турухтанова Н.* Из истории художественных связей Армении и России в XVII–XVIII в. // II Международный симпозиум по армянскому искусству. Ереван, 1978; *Казарян М. М., Восканян В. К.* Богдан Салтанов. Ереван, 1986 (на арм. языке); *Постернак. О. П.* «Государев живописец» Иван Салтанов // Искусство христианского мира. III. М., 1999. С. 201–208.

Отдавая дань уважения всем авторам, когда-либо писавшим о Богдане Салтанове, все-таки нельзя не признать, что некоторые достаточно важные моменты его творческой биографии, даже при наличии документов, рассматривались довольно поверхностно, а порой и тенденциозно, из-за чего вплоть до сегодняшнего дня интерпретируются неверно. Упускались некоторые очень важные детали, которые вносят существенные дополнения и коррективы в наши представления о жизни и творчестве художника. Это в полной мере относится уже к обстоятельствам приезда Богдана Салтанова в Москву. Как известно, художник прибыл в столицу Российского государства в 1666 г. из Новой Джульфы, армянской колонии в Персии близ Исфагана. За несколько лет до этого, в 1660 г., царь Алексей Михайлович получил богатые дары от торгового представителя персидского шаха армянского купца Закара Саградова, среди которых был тот загадочный предмет, из-за которого и пришлось вызывать художника в Москву, — изображение Тайной вечери на медной доске. В научной литературе распространена точка зрения, согласно которой это изображение было выполнено Салтановым, так как царь требовал доставить к нему его автора<sup>2</sup>. Документальным источником этой истории являются два письма Закара Саградова, адресованные на имя царя Алексея Михайловича и дьяка Посольского приказа Алмаза Иванова<sup>3</sup>. Медная доска упоминается в обоих, только в одном случае говорится, что на ней была нарисована вечеря страстного четверга, а в другом, что награвирована<sup>4</sup>. Таким образом, есть все основания считать, что в руки Алексея Михайловича попала доска для гравирования, очевидно, западноевропейская, оказавшаяся в Новой Джульфе в силу широких связей ее жителей с армянскими диаспорами Западной Европы<sup>5</sup>. Как не совсем понятную диковинку доску поднесли царю, который сразу же ей заинтересовался, поскольку на 1660-е г. пришлось становление русской гравюры на металле. Прибытие Салтанова в Москву по времени совпало с первыми опытами печати гравюр с медных досок, которые были осуществлены при царском дворе гравером Афанасием Трухменским по рисункам иконописца Симона Ушакова<sup>6</sup>.

Разумеется, Салтанов не мог выполнить эту доску: собственного гравирования в Новой Джульфе в середине XVII в. не было. Впрочем, то, что он не имел никакого отношения к загадочной «Тайной вечере», ясно следует из дальнейшего текста писем Саградова. В первом письме об этом сказано: «*Соизволил он [царь Алексей Михайлович] затребовать его мастера. В мастерской, где была она [доска] изготовлена, был искусный мастер по имени Богдан*»<sup>7</sup>. Во втором письме повторена та же формулировка. Таким образом, художник был приглашен из мастерской, откуда была доставлена пресловутая доска<sup>8</sup>. Хотя автор пишет далее, что «*мастерством он превосходил всех*»<sup>9</sup>, думается, что о степени дарования Богдана Салтанова говорить было довольно рано. Он в ту

---

<sup>2</sup> Такого взгляда придерживалась во всех своих публикациях о Богдане Салтанове М. М. Казарян.

<sup>3</sup> Оба письма, хранящиеся в настоящее время в РГАДА, написаны на армянском языке и опубликованы в оригинале и русском переводе, которым пользовался автор данной статьи (Армяно-русские отношения в XVII веке. Сборник документов. Ереван, 1953. Т. I. С. 41–42 (оригинал), 253–254 (перевод)).

<sup>4</sup> Очевидно, в одном случае в оригинале употреблено слово, которое скорее соответствует русскому «изображенный». Во всяком случае, слово «награвированный», употребленное в другом письме, не оставляет никаких сомнений относительно техники исполнения подаренной царю «Тайной вечери».

<sup>5</sup> То, что «Тайная вечеря» представляла собой гравированное изображение, впервые отметила Н. М. Молева, однако, без какой-либо интерпретации этого факта (См.: Молева Н. М. Мастер из Джульфы. С. 210). Она также высказала предположение, что Салтанов принимал участие в создании подаренного Алексею Михайловичу т. н. «алмазного трона», с чем никак нельзя согласиться как из-за полного отсутствия документов на этот счет, так и учитывая принципиальное отличие профессии живописца от всех других художественных специальностей.

<sup>6</sup> Первые русские гравюры на меди «Семь смертных грехов» и «Отечество», выполненные Трухменским и Ушаковым, датируются 1665 и 1666 годами соответственно (См.: Успенский А. И. Царские иконописцы и живописцы XVII века. С. 365–366). Салтанов прибыл в Москву в 1666 г.

<sup>7</sup> Армяно-русские отношения в XVII веке. С. 253.

<sup>8</sup> Этот момент был отмечен Н. М. Молевой, считавшей, что Закар Саградов порекомендовал мастера из той мастерской, где была создана «Тайная вечеря» (Молева Н. М. Мастер из Джульфы. С. 210).

<sup>9</sup> Армяно-русские отношения в XVII веке. С. 253.

пору был еще очень молод, если учесть, что художник прожил до первых годов XVIII века<sup>10</sup>. Очевидно, Салтанов был единственным в этой мастерской человеком, которого в силу его молодости, а также дав хорошие средства на дорогу, удалось уговорить отправиться искать счастья в далекую Московию<sup>11</sup>.

Мастер, как известно, приехал не один, а с братом, в православном крещении Степаном Яковлевым, впоследствии стольником и дозорщиком оружейной полковой казны<sup>12</sup>. От него пошел русский дворянский род Салтановых. На службу Богдан Салтанов поступил 15 июня 1667 г.<sup>13</sup> Московский историк А. В. Лаврентьев обратил внимание на один любопытный факт в связи с зачислением художника в штат Оружейной палаты<sup>14</sup>. Мастер получил за свой приезд положенное в таком случае щедрое пожалование, которое обязательно учитывало социальный статус иностранца. Среди даров были такие, которые были положены только дворянам. По аргументированному мнению Лаврентьева, дарованное Салтанову дворянство по принятии им православия спустя восемь лет после прибытия было лишь официальным подтверждением его природного дворянства. Крещение в православие в Москве того времени означало натурализацию — т. е. принятие гражданства, а в таком случае требовалось строго уточнить социальный статус нового гражданина. Показательно в этом смысле и то, что крестным отцом художника был сам боярин Богдан Матвеевич Хитрово. Отношение к дворянскому происхождению в Москве XVII века было очень строгим, и дворянством людей простого звания не дарили. Салтанову, очевидно, удалось доказать свое благородное происхождение. Какие он при этом привел аргументы — неизвестно, но они должны были быть очень убедительными. Таким образом, можно быть уверенными в том, что Богдан Салтанов был человеком, безусловно, знатного рода.

А. И. Успенский, относившийся к Салтанову достаточно тенденциозно, в самом факте принятия художником православия углядел лишь повод для него получить очередное хорошее пожалование<sup>15</sup>. В другую крайность впадает современная исследовательница О. П. Постернак, считающая, что крещение Салтанова было продиктовано чисто конфессиональными моментами — желанием художника жить полноценной церковной жизнью и писать иконы, которые он как иноверец не имел права писать<sup>16</sup>. Действительно, отсутствие армянской церкви в Москве лишало проживавших в ней армян таинства причастия и обрекало в случае тяжелого недуга на смерть без покаяния. Это побудило их написать известную челобитную царю с просьбой разрешить причащать армян в православных храмах<sup>17</sup>, где подпись Салтанова стоит на пятом месте. Остается неясным, что же мешало мастеру в таком случае принять православие сразу. Думается, что подлинная причина его долгих раздумий была иной. На самом деле принятие православия для иноземца в то время

<sup>10</sup> Последние документальные сведения о мастере относятся к 1703 г., когда ему было выплачено годовое жалование (Викторов А. Описание записных книг и бумаг старинных дворцовых приказов. 1613–1725. II. М., 1883. С. 476). И уже в феврале того же года его жена называется вдовой (Молева Н. М. Мастер из Джульфы. С. 214. Со ссылкой на документ (РГАДА. Ф. 396. О. 2, Д. 988. Л. 83)).

<sup>11</sup> Собственно, и сам Саградов об этом пишет: «Мы уговорили его, дали некоторую сумму на путевые, чтобы, расходуя, доехал бы до места, не нанося великому царю много ущерба» (Армяно-русские отношения в XVII веке. С. 253).

<sup>12</sup> В своей челобитной от 14 октября 1670 г. Богдан Салтанов писал: «По твоему В. Государя указу и по грамоте выехал я холоп твой и тебе В. Государю к Москве мастерством своим тебе В. Государю поработать, да со мною выехал брат мой» (выделено мною — Н. К.) (Забелин И. Е. Материалы для истории русской иконописи // Временник Императорского московского общества истории и древностей российских. М., 1850. С. 120). В 1703 г. брат Салтанова упоминается в одном из расходных документов Оружейной палаты как «состоящий у дозора Оружейной полковой казны, стольник Степан Яковлев сын Салтанов» (Викторов А. Описание записных книг и бумаг старинных дворцовых приказов. 1613–1725. С. 476). Различие русских отчеств у братьев не должно смущать — у них в Москве при крещении в православие были разные крестные отцы.

<sup>13</sup> Успенский А. И. Царские иконописцы и живописцы XVII века. С. 235.

<sup>14</sup> Лаврентьев А. В. К биографии «государева иконника» Симона Ушакова // Филевские чтения. VIII. М., 1994. С. 14.

<sup>15</sup> Успенский А. И. Царские иконописцы и живописцы XVII века. С. 236.

<sup>16</sup> Так она пишет: «Православие Салтанова следует рассматривать не как натурализацию, но возможность присоединения к православию» (Постернак О. П. «Государев живописец» Иван Салтанов. С. 205).

<sup>17</sup> Армяно-русские отношения в XVII веке. С. 42–44.



сулило не столько выгоды (одноразовое пожалование, хотя и довольно щедрое), сколько невозможность в будущем покинуть пределы страны<sup>18</sup>. Позднее крещение Салтанова означало то, что мастер долгое время из обычной осторожности оставлял за собой возможность уехать из России и, только прожив в ней несколько лет, понял, что здесь он может остаться навсегда.

В этом свете предположение М. М. Казарян, которая не была, очевидно, знакома с документами, указывающими на время смерти мастера, о том, что художник под конец жизни, в 1703 г., вернулся на родину в Новую Джульфу<sup>19</sup>, выглядит совершенно фантастичным. Она считала, что художник поехал туда в составе посольства, отправленного в Персию Петром I, хотя не располагала никакими документами, подтверждающими это. Отметим, что Салтанов, будучи по службе не дипломатом, а живописцем, никак не мог, даже учитывая его знание персидского языка и обычаев, исполнять дипломатическую миссию. Работы для живописцев в ту пору в Москве хватало — эта профессия всегда была востребована при русском дворе, тем более в царствование Петра. Кроме того, художник тогда был уже в весьма солидном возрасте. Он умер в начале 1703 г.<sup>20</sup>, но вдова его, Домна Федорова, еще и в 1716 г., как свидетельствуют переписные книги, проживала в Москве, в Кузнецкой слободе за Яузой<sup>21</sup>. Это уже вторая жена мастера. Первая умерла в 1687 г., имени ее мы не знаем<sup>22</sup>. Оба брака, очевидно, были бездетными.

Мы знаем также, что первоначально двор Салтанова, приобретенный им за 600 рублей (половина суммы была погашена денежной выплатой из казны по принятии им православия), находился в другом месте Москвы — в Покровской сотне на Поганом пруде<sup>23</sup>. Смена места жительства семьи Салтановых произошла, скорее всего, еще при жизни мастера. Заяузье в ту пору было не самым престижным районом, где традиционно селились мастера Оружейной палаты различных специальностей<sup>24</sup>.

Теперь вернемся к деятельности Салтанова в Оружейной палате. Как уже говорилось, отсутствие твердо атрибутируемых мастеру произведений стало причиной недооценки его вклада в русский художественный процесс второй половины XVII века, а также и неверной интерпретации творческого лица мастера<sup>25</sup>. Более того, мы вообще не знаем, что же он собой являл как художник. Для того чтобы реконструировать его творческое лицо, в первую очередь необходимо знать и учитывать ту художественную среду, из которой он вышел.

Как художник Богдан Салтанов сформировался в Новой Джульфе. Ее художественная жизнь в XVII веке представляла собой чрезвычайно оригинальное явление<sup>26</sup>. В силу активной внешней

---

<sup>18</sup> С момента крещения иноземец терял право отъезда из России (См. по этому поводу: Цветаев Д. Обрусение западноевропейцев в Московском Государстве. Варшава, 1903. С. 19–20).

<sup>19</sup> Казарян М. М. Армянская живопись XVI–XVIII веков. С. 26; Казарян М. М. Армянское изобразительное искусство в XVII–XVIII веках. С. 52–54.

<sup>20</sup> См. прим. 10.

<sup>21</sup> Переписи московских дворов XVIII столетия. М., 1896. С. 136.

<sup>22</sup> Успенский А. И. Царские иконописцы в XVII веке. С. 243.

<sup>23</sup> Там же. С. 237. Приобретение этого двора наполовину за счет казны (он бесплатно полагался Салтанову от Оружейной палаты как жалованному мастеру) послужило поводом для А. И. Успенского попрекнуть художника в том, что он незаслуженно искал личной выгоды и умел хорошо устраиваться при любых обстоятельствах. Заметим, однако, что с момента приезда в Москву в течение восьми лет Салтанов, как это следует из его челобитной 1670 г., довольствовался неприспособленной под жилье палаткой над сенями таможи в строениях нового Гостиного двора в Зарядье, из которой его к тому же пытались выселить, когда помещения таможи занял Сибирский приказ (Забелин И. Е. Материалы для истории русской иконописи. С. 113). Первым на этот факт и несправедливость критики Успенского обратил внимание Григорьян (Григорьян К. Н. Живописец Богдан Салтанов в Московской Оружейной палате. С. 53).

<sup>24</sup> Например, из иконописцев Оружейной палаты на рубеже XVII–XVIII в. там жили Кирилл Уланов (См.: Переписи московских дворов XVIII столетия. С. 139), Василий Уланов, Максим Иванов (См.: Москва. Актные книги XVIII столетия. М., 1892. Т. I. С. 72, 185), Петр Хомяков, Иван Рожнов, Сергей Бодягин (См.: Там же. 1893. Т. II. С. 85, 149, 217).

<sup>25</sup> Так, в интерпретации Молевой художник неожиданно предстает в первую очередь талантливым дизайнером — оформителем дворцовых интерьеров по западному образцу, а не живописцем (См.: Молева Н. М. Мастер из Джульфы). Именно в этом она видит новизну творчества мастера для России и его главную заслугу, хотя в европейском духе царские покои оформляли и ранее, а Салтанов, как известно по документам, по большей части был занят созданием живописных сюжетных композиций на холсте, которые в качестве декоративного панно, действительно, часто включали в оформление дворцовых помещений.

<sup>26</sup> Carswell J. New Julfa. Oxford, 1968.

торговли, а также налаженных связей ее жителей с армянскими диаспорами целого ряда европейских городов в Джульфу уже с начала столетия стали попадать не только образцы западноевропейской живописи, но и сами западные мастера, познакомившие местные художественные силы с техникой, стилем и иконографией современной европейской живописи. Полученные навыки были реализованы джульфинскими мастерами на практике к середине века. Несмотря на экзотическую смесь европейских и восточных традиций и откровенно провинциальный характер, их живопись была программно ориентирована на западноевропейское искусство. Поэтому Богдан Салтанов может рассматриваться как представитель провинциальной ветви европейской художественной культуры.

Он был четвертым жалованным живописцем при царском дворе. Живописное дело по европейскому образцу начало развиваться в Москве с 40-х г. XVII века<sup>27</sup>. Уже с восшествия на престол Михаила Романова Москва предпринимала попытки заполучить на государеву службу западноевропейских художников, силами которых можно было придать царским резиденциям облик, достойный европейских монархов. Кроме того, московский царский двор испытывал острую практическую нужду в мастерах таких специальностей, как чертежники и картографы, собственных кадров которых в Москве не было.

Неоднократные обращения к западным мастерам с приглашением на работу в Москву увенчались успехом только в 1643 г. Первым иностранным художником, поступившим на царскую службу, стал Иоанн Детерсон<sup>28</sup>, прибывший в Москву из Швеции. В круг его обязанностей входило украшение царских покоев декоративными росписями на холстах (подволоки, т. е. плафоны, завесы), роспись знамен, золочение по дереву, а также письмо портретов в европейском духе. Кроме того, художник обязан был передавать навыки своей профессии трем приставленным к нему русским ученикам. В 1655 г. его сменил поляк Станислав Лопуцкий<sup>29</sup>, выходец из Львова, представитель польской цеховой живописи, также отличавшейся крайне степенью провинциализма. В 1667 г. количество иноземных живописцев, состоявших на придворной службе, увеличилось до трех человек. В штат живописной мастерской были приняты Даниил Вухтерс и Богдан Салтанов. Даниил Вухтерс<sup>30</sup> — наименее провинциальный и наиболее мастеровитый из всех иноземных живописцев, работавших в Оружейной палате в XVII веке, очевидно, нидерландец. В отличие от Детерсона и Лопуцкого он умел писать большие исторические полотна, познакомив русский царский двор с этим ранее неизвестным в России жанром европейской живописи. На царской службе он пробыл всего год, успев за это время подучить европейской живописной технике перебежавших к нему русских учеников Лопуцкого — Дорофея Золотарева и Ивана Безмина.

После смерти Лопуцкого и отъезда Вухтерса в живописной мастерской остается два жалованных живописца — иноземец Салтанов и русский Иван Безмин. Именно он, также дворянин по происхождению, возглавил живописную мастерскую. После его опалы в 1686 г. это место занял Салтанов. По-видимому, должность руководителя мастерской изначально предполагала дворянство: как мы знаем, прирожденным дворянином был и глава иконописной мастерской Симон Ушаков<sup>31</sup>.

И Безмин, и Салтанов были заняты светскими живописными работами, постоянно обучая при этом новых мастеров. Так, у Безмина за его недолгую жизнь было 37 учеников<sup>32</sup>. Немногим

<sup>27</sup> Подробнее о зарождении и развитии живописного дела при московском царском дворе см.: Павленко А. А. Предпосылки возникновения живописного дела в Москве // Филевские чтения. III М., 1993. С. 59–69; Павленко А. А. Живописное и иконописное дело в Оружейной палате во второй половине XVII в. // Новодевичий монастырь в русской культуре. Труды ГИМ. 99. С. 188–205; Павленко А. А. Иконописное и живописное дело в Москве на рубеже XVII–XVIII веков // Филевские чтения. VII. М., 1994. С. 52–61.

<sup>28</sup> Павленко А. А. Живописное и иконописное дело в Оружейной палате во второй половине XVII в. С. 188–189.

<sup>29</sup> Там же. С. 191–192.

<sup>30</sup> Там же. С. 200.

<sup>31</sup> Лаврентьев А. В. К биографии «государева иконника» Симона Ушакова. С. 3–18.

<sup>32</sup> Павленко А. А. Живописное и иконописное дело в Оружейной палате во второй половине XVII в. С. 201.



менее — 23 ученика<sup>33</sup> — было у Салтанова, причем одним из самых первых был Карп Иванов Золотарев — выдающаяся фигура в русской живописи конца XVII века<sup>34</sup>.

Салтанов стал первым живописцем в Москве, который начал писать иконы в живописном стиле. Так еще в 1670 г., т. е. за четыре года до принятия православия (случай невиданный!), им было написано две иконы<sup>35</sup> на меди — «Спасов образ и Богородицы», а к Пасхе 1671 г. — «образ Пречистыя Богородицы с Превечным Младенцем» в дар царю Алексею Михайловичу<sup>36</sup>. Думается, стиль этих икон немногим отличался от того, в котором были выполнены его же многочисленные и, разумеется, не считавшиеся иконами живописные композиции на холсте и на стекле на сюжеты евангельских сцен, притч, апостольских проповедей и т. п. Известно, что и Иван Безмин также писал иконы живописным письмом, но самый ранний прецедент такого рода в его творчестве относится только к 1679 г.<sup>37</sup>

Если при Алексее Михайловиче живописные иконы были редкостью, предназначавшейся для домашнего обихода царской семьи, то в годы царствования Федора Алексеевича (1676—1682), богатые на всевозможные художественные эксперименты, живописцы стали привлекаться к письму целых иконостасов, чем раньше занимались исключительно иконописцы. Профессии иконописца и живописца ранее четко разграничивались как по технологии письма, так и по сфере приложения. Иконописцы работали в традиционной темперной технике, живописцы — в масляной. Произведениями иконописцев были наделенные сакральной значимостью иконы, использовавшиеся в храмовом богослужении или в домашней молитве. Произведения, созданные живописцами, носили декоративный характер независимо от того, на светский или религиозный сюжет они были написаны, и предназначались, в первую очередь, для использования в быту. С появлением же живописных иконостасов при Федоре Алексеевиче рамки первоначальной специализации профессии живописца были существенно расширены.

Очевидно, первым и одновременно самым ярким и экзотичным фактом такого рода нужно считать созданный живописцем Василием Познанским в 1681—1682 г. иконостас Распятской церкви в Кремле, выполненный в технике, совмещающей масляную живопись и аппликацию из шелковых тканей. В аналогичной технике было исполнено несколько икон для примыкающей к этому храму молельни, авторами которых долгое время считались Богдан Салтанов и Иван Безмин<sup>38</sup>. Недавние изыскания Н. А. Вьюевой опровергают участие этих мастеров в выполнении икон для молельни<sup>39</sup>, однако из этого вовсе не следует, что Салтанов не знал техники живописи «по тафтам» и не работал в ней. Более того, остается открытым вопрос о ее происхождении. Во всяком случае, в Западной и Центральной Европе она не имеет аналогий.

<sup>33</sup> Там же. С. 200.

<sup>34</sup> См. о нем: *Успенский А. И.* Царские иконописцы и живописцы XVII века. С. 91—93; *Павленко А. А.* Карп Золотарев и московские живописцы последней трети XVII в. // *Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1982 г.* Л., 1984. С. 301—316; *Павленко А. А.* Карп Золотарев — московский живописец конца XVII в. (Материалы творческой биографии) // *Произведения русского и зарубежного искусства XVI — начала XVIII века.* Государственные музеи Московского Кремля. Материалы и исследования. IV. М., 1984. С. 133—146; *Шведова М. М.* Придворный иконописец Карп Золотарев // *Историческому музею — 125 лет.* Труды ГИМ. 100. М., 1998. С. 166—184.

<sup>35</sup> В документе они названы именно иконами, что противоречит отстаиваемой Постернак точке зрения, согласно которой созданные иноземными живописцами до их крещения в православие произведения на религиозные сюжеты однозначно не расценивались как иконы (*Постернак О. П.* «Государев живописец» Иван Салтанов. С. 204).

<sup>36</sup> *Успенский А. И.* Царские иконописцы и живописцы XVII века. С. 235.

<sup>37</sup> Там же. С. 25.

<sup>38</sup> Там же. С. 32, 245. Эта атрибуция базировалась на отождествлении икон молельни с теми живописными произведениями, которые были созданы Салтановым и Безминым весной 1680 г. для Голгофы, находившейся в комплексе дворцовых церквей ярусом ниже при храме Воскресения Словущего и позднее уничтоженной.

<sup>39</sup> Ей удалось доказать, что отождествление икон молельни с иконами Голгофы неправомерно, несмотря на совпадение ряда сюжетов. Исследовательница ссылается на явное расхождение в размерах между существующими произведениями и упоминаемыми в документах, а также на различие техники их исполнения: голгофские композиции «писали.. на полотнах», хотя, по аналогии с иконами Распятской церкви и они, в случае их идентичности с композициями из молельни, должны были называться «клеевыми» (*Вьюева Н. А.* Иконы из ц. Распятя Большого Кремлевского Дворца // *Филевские чтения.* VIII. М., 1994. С. 27—28).



Создание живописных иконостасов было связано преимущественно с именем ученика Салтанова — Карпа Золотарева, бесспорные работы которого сохранились<sup>40</sup>. Думается, что по творчеству ученика вполне можно судить о стиле работы его учителя. Карп Золотарев писал свои иконы не только в живописной стилистике, но и технике. Как показали технико-технологические исследования, его иконы были написаны даже не в смешанной технике, где основой служила традиционная темпера, а чистым маслом<sup>41</sup>.

Так же, как в иконописной мастерской Оружейной палаты, художники которой работали в едином «живоподобном» стиле, разработанном и внедренном Симоном Ушаковым, среди живописцев, писавших иконы, был принят свой единый стиль. И иконописная, и живописная мастерская Оружейной палаты были отлаженным художественным производством высокого уровня, где каждый отдельный художник должен был стремиться к абсолютной имперсональности своей манеры письма в рамках заданного общепринятого стиля. Сложение единого живописного стиля в иконе обычно связывают с Карпом Золотаревым. Хотя документально известен только один случай причастности Богдана Салтанова к созданию иконостаса (Духовская ц. Новодевичьего монастыря)<sup>42</sup>, думается, что истоки живописного стиля в иконе правильнее было бы относить к его творчеству. Карп же Золотарев унаследовал и блестяще развил то, что было получено им от учителя.

Конечно, было бы некорректным сводить сложение живописного стиля в иконописи только к деятельности Богдана Салтанова. Штат придворных живописцев, значительно возросший к 1680-м г., был уже весьма интернациональным, среди них к концу столетия было много выходцев из Польши, что конечно, нельзя не принимать в расчет<sup>43</sup>. Заметим, однако, что ни один поляк, включая работавшего ранее Станислава Лопуцкого, не занимал в Оружейной палате такого значительного положения, как Богдан Салтанов, позволявшего оказывать существенное воздействие на придворную художественную жизнь. Кроме того, западнорусское происхождение и, возможно, выучка ряда живописцев не противоречили согласованности их стиля со стилем Богдана Салтанова, поскольку это явления одного порядка.

Учитывая несомненно существовавшую преемственность стиля между Салтановым и Карпом Золотаревым, вернемся к одной из важных атрибуционных проблем, связанных с авторством известного надгробного портрета царя Федора Алексеевича, происходящего из Архангельского собора Московского Кремля<sup>44</sup>. Очевидно, что по стилю и манере письма он очень близок произведениям Золотарева. Долгое время этот портрет на основании документов приписывался Богдану Салтанову<sup>45</sup>, но в 1950-х г. Е. С. Овчинниковой он был безоговорочно приписан Ивану

<sup>40</sup> В настоящее время известно три подписные иконы Золотарева: «Апостолы Петр и Павел» и «Иоанн Предтеча и Алексей Человек Божий» в местном ряду иконостаса верхнего храма ц. Покрова в Филях (ЦМиАР, КП 2759/4 и 2758/3), а также «Богоматерь с Младенцем на престоле» из неизвестного храма (ЦМиАР, КП 5683). Кроме того, сохранилось несколько живописных иконостасов, выполненных под его руководством целой артелью живописцев (Преображенская надвратная ц. Новодевичьего м-ря, ц. Иоасафа царевича Новодевичьего м-ря, ц. Покрова в Филях, ц. Покрова в Медведкове, Большой собор Донского м-ря).

<sup>41</sup> Данные по результатам технико-технологического исследования иконы «Богоматерь с Младенцем на престоле» из собрания ЦМиАР, проведенного в 2000 г. во ВНИИ культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачева МК РФ (руководитель В. П. Голиков).

<sup>42</sup> Шведова М. М. Иконостасы эпохи барокко в Новодевичьем монастыре // Исторический музей — энциклопедия отечественной истории и культуры. Труды ГИМ. 87. М., 1995. С. 261. Автор ссылается на документ из фонда филиала ГИМ «Новодевичий монастырь» (ФРМНДМ. 104027/133. Л. 105–122), где говорится, что Салтанов руководил всеми художественными работами, проводившимися в этом храме (находится в верхнем ярусе Успенской трапезной ц.). Там же перечислены имена резчиков, делавших раму иконостаса, но не названы иконописцы. Иконостас этот сохранился до наших дней, но фактически недоступен для осмотра.

<sup>43</sup> Павленко А. А. Живописное и иконописное дело в Оружейной палате во второй половине XVII в. С. 200–201.

<sup>44</sup> ГИМ. 29175, И–VIII 3760.

<sup>45</sup> Филимонов Г. Д. Симон Ушаков и современная ему эпоха русской иконописи. М., 1873. С. 49–50; Успенский А. И. Царские иконописцы и живописцы XVII века. С. 242.



Безмину<sup>46</sup>. В 1969 г. Казарян предприняла попытку вернуть этот портрет творчеству Салтанова<sup>47</sup>, которая осталась не услышанной в российской научной среде, где до сих пор атрибуция Овчинниковой считается незыблемой. Внимательно проанализируем имеющиеся документальные данные об истории его написания. Портрет был заказан царевной Софьей в 1685 г. для установки его в Архангельском соборе Симону Ушакову и Ивану Максиму<sup>48</sup>, которые сразу же отказались от этой работы — письмо



Богдан Салтанов.  
Портрет царя Федора Алексеевича. 1685 г. ГИМ.

портретов не входило в обязанности иконописцев. Но, очевидно, в эпоху, когда живописцы начали поголовно писать иконы, об этом могли и забыть: границы профессий явственно размывались. Заказ был передан Салтанову<sup>49</sup> и им же, очевидно, благополучно выполнен. Овчинникова совершенно безосновательно вывела этот портрет из творчества художника лишь на том основании, что не сохранилось документов о выдаче ему денег за эту работу<sup>50</sup>, и приписала русскому мастеру Ивану Безмину<sup>51</sup>. Поскольку нет ни одного документа, где имя Безмина связывается с этим портретом, это произведение вполне можно вернуть творчеству Салтанова. Известно также, что на завершающем этапе создания портрета четыре дня с ним работали Дорофей Елина и Лука Смольянинов, живописного дела ученики<sup>52</sup>. Что они могли сделать за этот короткий срок, думается, совершенно понятно — написать в картушах пространные тексты. Салтанов не умел писать по-русски, да в этом для его творчества и не было необходимости, учитывая узкую специализацию среди художников Оружейной палаты, в штате которой имелись мастера, в обязанности которых входило исключительно выполнение надписей на иконах. Так что имена Елины и Смольянинова вполне можно опустить, говоря об авторстве этого произведения.

И напротив, необходимо решительно отказаться от атрибуции Салтанову т. н. Кийского креста и многочисленных реплик с него<sup>53</sup>, которая восходит еще к началу XX в. В документах Оружейной палаты есть

<sup>46</sup> Овчинникова Е. С. Портрет в русском искусстве XVII века. М., 1956. С. 47–51.

<sup>47</sup> Казарян М. М. Об одной картине Богдана Салтанова // Известия общественных наук АН Армянской ССР. 1969. № 5 (на арм. языке). С. 122–128.

<sup>48</sup> Овчинникова Е. С. Портрет в русском искусстве XVII века. С. 40.

<sup>49</sup> Там же. С. 42. В цитируемом документе говорится: «Да что велено писать марта в 16 числа в тое же соборную церковь ево ж великого государя персону Симону Ушакову и ту персону писать Ивану Салтанову». Формулировка документа не дает оснований усомниться в том, что Салтанову лично надлежало писать этот портрет, а не доглядывать за другими художниками, занятыми его созданием.

<sup>50</sup> Там же. С. 43–44.

<sup>51</sup> Очевидно, причина, побудившая Овчинникову переатрибутировать портрет Федора Алексеевича русскому мастеру, лежала вне сферы науки. Поскольку ее книга о портрете в русской живописи XVII века писалась в начале 50-х годов, в эпоху борьбы с космополитизмом, она несет на себе печать политической ангажированности.

<sup>52</sup> Овчинникова Е. С. Портрет в русском искусстве XVII века. С. 43.

<sup>53</sup> Об истории реликвии и бытовании сложившейся в связи с ней иконографии см.: Кольцова Т. М. «Крестовый образ» Кийского крестного монастыря // Государственное музейное объединение «Художественная культура Русского Севера». Научно-исследовательская работа в художественном музее. I. Архангельск, 1998. С. 14–32.



упоминание о выполненном Салтановым для царских хором несколько необычном Распятии на холсте<sup>54</sup>. Помимо собственно Распятия там были изображены Константин и Елена, а также царь Алексей Михайлович, царица Мария Ильинична (покойные родители царствовавшего тогда Федора Алексеевича) и царевич Алексей Алексеевич. Н. Д. Извеков<sup>55</sup>, а затем и А. И. Успенский<sup>56</sup> решили, что это то самое изображение, которое находилось в алтаре дворцовой Распятской церкви<sup>57</sup>, хотя вместо Алексея Алексеевича там изображен патриарх Никон, а вместо Распятия — крестомощевик, заказанный в Палестине патриархом Никоном в 1656 г. для основанного им монастыря на Кий-острове в Белом море. Если замену одного из предстоящих на другого еще как-то можно объяснить, то возможность для человека XVII века спутать или отождествить Распятие с изображением известной реликвии мы должны исключить полностью. То есть, очевидно, что Кийский крест из Распятской ц. — совершенно другое произведение, относительно которого нет ни малейших документальных оснований говорить об авторстве Салтанова. Более того, наиболее ранний известный Кийский крест, который находился в основанном Никоном же Ново-Иерусалимском монастыре, по свидетельству описавшего его Снегирева имел дату — 1658 г.<sup>58</sup>, т. е. был создан задолго до приезда Салтанова в Москву<sup>59</sup>. Таким образом, к сложению данной иконографии художник также не имел никакого отношения.

Еще одна атрибуция, которая нуждается в более критическом анализе, — авторство Салтанова относительно миниатюр рукописной «Книги о сивиллах»<sup>60</sup>. Эта атрибуция была предложена Григорьяном<sup>61</sup> со ссылкой на документальный источник и затем поддержана Овчинниковой<sup>62</sup> и Казаран<sup>63</sup>. В приведенном Григорьяном документе говорится о двух выполненных Салтановым в 1675—1676 г. работах. Одна из них — изображение двенадцати пророчиц сивилл, которые были поднесены царю боярином А. С. Матвеевым. Вторая — 26 портретных изображений персидских, греческих, римских царей и русских великих князей и царей для книги «Василиологион». То, что во втором случае речь идет о книжных иллюстрациях, явственно следует из контекста<sup>64</sup>. Что же касается сивилл, то в формулировке этого заказа нет ни слова о том, что они выполнены для книги<sup>65</sup>. Учитывая популярность этого сюжета в русском образованном обществе того времени и прежде всего при дворе, можно предположить, что Салтанов создал двенадцать изображений сивилл для украшения стен в дворцовых покоях.

<sup>54</sup> В источниках существуют разночтения относительно даты создания этого Распятия. Возможно, что речь идет о нескольких произведениях одной иконографии, созданных в разное время. Одно такое Распятие упоминается за март 1678 г. (*Новицкий А.* Парсуное письмо в Московской Руси // *Старые годы.* 1909. № 7–9. С. 390), другое — в 1679 г. (*Успенский А. И.* Царские иконописцы и живописцы XVII века. С. 239). Кроме того, в 1677 г. Богдан Салтанов золотил киот к уже существовавшему такому же Распятию (Там же. С. 238).

<sup>55</sup> *Извеков Н. Д.* Московская кремлевская дворцовая церковь во имя Воздвижения честнаго креста Господня в XVII в. // Труды Комиссии по осмотру и изучению памятников церковной старины г. Москвы и Московской епархии. М., 1904. Т. I. Гл. III. С. 2. Прим. 16.

<sup>56</sup> *Успенский А. И.* Царские иконописцы и живописцы XVII века. С. 245.

<sup>57</sup> Государственный музей-заповедник «Московский Кремль». Инв. Ж–1714.

<sup>58</sup> *Снегирев И. М.* Древности Российского государства. М., 1851. Отд. 4. С. 6. Памятник не сохранился.

<sup>59</sup> На это обратила внимание Постернак, но при этом она продолжает связывать эту композицию с именем Салтанова (*Постернак О. П.* «Государев живописец» Иван Салтанов С. 205–206).

<sup>60</sup> Российская государственная библиотека. Отдел рукописей. Румян. 227.

<sup>61</sup> *Григорьян К. Н.* Живописец Богдан Салтанов в Московской Оружейной палате. С. 50.

<sup>62</sup> *Овчинникова Е. С.* Портрет в русском искусстве XVII века. С. 50.

<sup>63</sup> *Казарян М. М.* Армянское изобразительное искусство в XVII–XVIII веках. Живопись; *Казарян М. М., Восканян В. К.* Богдан Салтанов. Ереван, 1986 (на арм. языке).

<sup>64</sup> «... по указу ж великого государя, писал он же живописец Богдан Салтанов в книгу «Василиологион» персоны...» (выделено мной — Н. К.) (См.: Дополнения к актам историческим, собранным и изданным Археологическою Комиссиею. СПб., 1857. Т. VI. С. 197).

<sup>65</sup> «... писал ... живописец Богдан Салтанов на полотне своем, и своим серебром и красками 12 пророчиц сивилл, и те сивиллы поднес великому государю окольный Артемон Сергеевич Матвеев» (См.: Там же). То, что речь идет о рукописи, Григорьян решил, очевидно, в связи с тем, что и «Василиологион», и «Книга о сивиллах» — произведения Николая Спафария. По-видимому,

Если же попытаться определить пути поиска возможных сохранившихся произведений Богдана Салтанова, то стоит с вниманием отнестись к комплексу из четырех произведений, выполненных в технике, аналогичной иконостасу дворцовой Распятской ц., который происходит из московского Высоко-Петровского монастыря. Он включает в себя портрет патриарха Никона и три иконы: «Спас Эммануил», «Проповедь Иоанна Предтечи» и «Богоявление»<sup>66</sup>. Хотя иконы из моленной при кремлевской дворцовой Распятской ц. были выведены Вьюевой из круга работ Салтанова, ею же было отмечено, что из всего комплекса «тафтяных» икон, находящихся как в церкви, так и в моленной, выделяется небольшая группа памятников, заметно отличающаяся от остальных по особенностям стиля и, следовательно, не относящаяся к творчеству Василия Познанского<sup>67</sup>. Поэтому нельзя исключать возможность того, что к их созданию был причастен Богдан Салтанов. Одна из этих выпадающих по стилю кремлевских икон имеет точную иконографическую и стилистическую аналогию среди икон из Высоко-Петровского монастыря — образ Спаса Эммануила.

Относительно «тафтяных» портрета Никона и трех икон Высоко-Петровского монастыря существует мнение о том, что они попали туда из дома опального боярина В. В. Голицына<sup>68</sup>. Не касаясь правомерности этого мнения, отметим, что огромный размер икон «Богоявление» и «Проповедь Иоанна Предтечи» (более 4 метров) дает основание предполагать, что изначально они писались не для частного дома, а для какого-то огромного храма, каким в ту пору был только один Воскресенский собор Ново-Иерусалимского монастыря.

Как известно, царь Федор Алексеевич проводил политику по реабилитации патриарха Никона и в начале 1680-х годов вновь возобновил работы по строительству и украшению храмов любимого никоновского детища — Нового Иерусалима, прерванные в 60-е годы в связи с опалой патриарха. Комплекс из Высоко-Петровского монастыря, как мы предполагаем, создавался изначально для Нового Иерусалима параллельно работам в дворцовой Распятской церкви и по аналогичной иконографической программе, но так и не был завершен в связи со смертью царя в 1682 г. и последовавшей затем некоторой корректировкой придворных художественных вкусов<sup>69</sup>.

Очевидно, что «Спас Эммануил» из Высоко-Петровского монастыря, полностью повторяющий аналогичный образ Распятской церкви, должен был иметь и свою иконографическую пару —

---

исследователь предполагал, что речь шла о едином заказе на иллюстрацию обоих произведений этого автора. Заметим также, что в документе говорится, что сивиллы были написаны «на полотне», что предполагает холст в качестве основы, а не «на хартиях», что предполагает бумагу. Тем не менее, это не может быть еще одним аргументом в пользу того, что речь идет о картинах, поскольку относительно 26 «персон» для «Василиологиона» в документе также употреблено слово «полотно».

<sup>66</sup> Государственный исторический музей. Инв. 85960, И—VIII 3807 (портрет Никона), инв. 55695, И—VIII 5663 («Спас Эммануил»), инв. 55695, И—VIII 5773 («Проповедь Иоанна Предтечи»), инв. 55695, И—VIII 5774 («Богоявление»).

<sup>67</sup> Это парные большие иконы «Богоматерь Благодатное Небо» и «Спас Эммануил» на боковых стенах Распятской ц., а также композиция с изображением Богоматери с двумя ангелами, условно именуемая «Величит душа моя Господа», находящаяся в моленной (Вьюева Н. А. Иконы из ц. Распятя Большого Кремлевского Дворца. С. 29).

<sup>68</sup> Относительно портрета Никона эту версию высказал архимандрит Григорий (Григорий (Воинов). Высокопетровский монастырь в Москве. М., 1873). Он основывался на описи дома Голицына, выполненной после его опалы, где упоминается аналогичный портрет (Опубликована: Забелин И. Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII ст. М., 1895. Ч. I. С. 559). В той же описи отмечены еще четыре произведения, выполненные в технике аппликации. Три из них находились в иконостасе Большой столовой палаты — «Богоявление», «Иоанн Предтеча», а также предстоящие Богоматерь и Иоанн Богослов в композиции «Распятии», где само Распятие было вырезано из кипариса (Там же. С. 549). Четвертое — образ Спаса (без указания иконографии), бывший в иконостасе в спальне боярина Григорий, однако, не идентифицирует в своем сочинении эти произведения с описанными им находившимися в Боголюбской ц. монастыря Распятием с предстоящими, венчающим иконостас, двумя огромными образами «Богоявления» и «Проповеди Иоанна Предтечи» на стенах и «Спасом Эммануилом» при гробе убитых во время стрелецкого бунта 1682 г. Ивана и Афанасия Нарышкиных в трапезной (Григорий (Воинов). Высокопетровский монастырь в Москве. С. 19–20). В настоящее время иконы из дома Голицына и Высоко-Петровского монастыря отождествляют полностью (Корнюкова Л. А. Патриарх Никон: историческая справка // Исторический музей — энциклопедия отечественной истории и культуры. Труды ГИМ. 126. М., 2001. С. 131–160). Настораживает, однако, некоторое несовпадение сюжетов, а также чрезвычайно большие для частного дома размеры икон из Высоко-Петровского м-ря. Кроме того, нет документов, подтверждающих факт передачи из дома Голицына в монастырь именно этих произведений.

<sup>69</sup> В правление царевны Софьи перешли к созданию чисто живописных иконостасов, без применения аппликации по тканям.



«Богоматерь Благодатное небо», которая, по-видимому, так и не была выполнена. Две большие иконы «Богоявление» и «Проповедь Иоанна Предтечи» предполагались, очевидно, как часть большого евангельского цикла. В литературе есть также упоминание о двух очень интересных несохранившихся образах, некогда находившихся в Высоко-Петровском монастыре — «Христос в тернии» и «Богоматерь Умягчение злых сердец»<sup>70</sup>. Хотя они были выполнены в чисто живописной технике, их редчайшая для конца XVII века иконография полностью повторяла иконы из местного ряда иконостаса Распятской ц., что позволяет связать их единством заказа с группой «тафтяных» икон<sup>71</sup>.

Идейная и художественная связь между Ново-Иерусалимским храмом и кремлевской Распятской церковью, несомненно, существовала, что уже отмечалось исследователями<sup>72</sup>, что также позволяет с большой долей уверенности говорить о том, что весь комплекс произведений, оказавшихся в Высоко-Петровском монастыре, предназначался именно для Нового Иерусалима. Участие в его создании Богдана Салтанова совершенно нельзя исключать, особенно если принять во внимание один факт его творческой биографии. Так, в начале 1682 г. Салтанов должен был написать по царскому заказу огромных размеров Распятие (более 4 м в высоту)<sup>73</sup>, в связи с чем художник обратился в Оружейную палату с просьбой поднять на несколько венцов его мастерскую избу: из-за своей грандиозности подготовленная для этой композиции основа не помещалась там по высоте<sup>74</sup>. Таким образом, мастерская Салтанова реально была приспособлена для создания особенно больших по размеру произведений, к которым относятся образы из Высоко-Петровского монастыря.

Большую роль в выяснении вопроса о причастности Салтанова к созданию «тафтяных» икон из Высоко-Петровского монастыря могут сыграть сравнительные технологические исследования этих произведений с подлинной работой художника — портретом царя Федора Алексеевича. Очевидно, что аналогичные исследования трех выпадающих по стилю икон из комплекса Распятской ц. также помогут решить спорный вопрос с их атрибуцией.

В заключение отметим, что значение Богдана Салтанова в становлении живописного дела в России было чрезвычайно велико. Его деятельность была наиболее результативной для русской художественной практики по сравнению с другими работавшими в Москве иностранными мастерами. Выполнивший за свою долгую службу при московском дворе огромное количество разнообразных художественных работ и воспитавший множество русских учеников, мастер не только успешно внедрял технику масляной живописи на холсте в русскую художественную практику. Он был первым, кто применил живописные приемы письма в иконе, размывая границу между иконописью и живописью, что принесло свои зримые плоды уже в следующем столетии.

<sup>70</sup> Григорий (Воинов). Высокопетровский монастырь в Москве. С. 19.

<sup>71</sup> Эти образы находились не в иконостасе, а также на стенах Богоявленской ц. Высоко-Петровского монастыря рядом с двумя большими «тафтяными» иконами, что также служит основанием связать их в единый по своему происхождению комплекс.

<sup>72</sup> Вьюева Н. А. Живописец Василий Познанский (к истории создания иконостаса церкви Распятия в Большом Кремлевском дворце) // Русская художественная культура XVII века. ГММК. Материалы и исследования. VIII. М., 1991. С. 97.

<sup>73</sup> Успенский А. И. Царские иконописцы и живописцы XVII века. С. 241.

<sup>74</sup> Успенский и в этом увидел стремление Салтанова получить себе выгоду от казны и бесплатно улучшить свой дом (См.: Там же). Заметим, однако, что художники Оружейной палаты, проживавшие в Москве, будь то иконописцы или живописцы, работали на своих дворах в специальных избах, а никак не в жилых помещениях.

