

# Европейское влияние на русскую культуру XVII в.

Т.В. Черникова

*Данная статья посвящена переменам, вызванным европейским влиянием в русской культуре во времена правления царей Михаила, Алексея, Федора III и регентства Софьи в XVII в.*

В странах Западной и Центральной Европы XVII столетие прошло под знаком культуры барокко. Не осталась в стороне от этого культурного веяния и Россия. Эстетические и философские пристрастия эпохи барокко проникали в Россию из Речи Посполитой. Особенно сильна эта тенденция стала после Русско-польской войны за Украину (1654–1667 гг.) и присоединения к России части бывших владений Польши – Левобережной Украины. В исторической литературе не раз высказывались мнения о европейском влиянии на Россию XVII в. как двойном воздействии:

– с одной стороны, наблюдалось воздействие «немцев» (влияние Голландии, Англии, германских, особенно протестантских стран);

– с другой стороны, в Россию из соседней Речи Посполитой усиленно шел поток новых идей, культурных форм, эстетических пристрастий и просто полезных и удобных в быту вещей.

После того как Киев и Левобережная Украина стали российскими, польское влияние резко возросло. Известный американский русист Пол Бушкович посвятил данной проблеме свою монографию, где убедительно доказывает, что польско-южнорусское влияние XVII в. было значительно мощнее западноевропейского. Вытеснение же его в культуре русской элиты западноевропейской системой ценностей и взглядов произошло лишь в конце Петровской эпохи в 1720-х гг. В данной статье мы рассмотрим конкретные примеры, иллюстрирующие проникновение европейской культуры барокко в культурное пространство России XVII в.

Начнем с изобразительного искусства. Жанр светского портрета получил на Западе широкое распространение еще в эпоху Ренессанса. Барокко лишь продолжило интерес художника к личности человека, что составляло неперенный атрибут западноевропейского гуманизма. Средневековая Россия XVI–XVII вв. жила иными идеалами, однако ее живописное искусство не осталось полностью в стороне от европейских веяний. После Смуты западноевропейские картины, гравюры и офорты привозились в Россию западными купцами и открыто продавались на Красной площади, только почему-то в Овощном ряду. В самой Московии с XVI в. существовал своеобразный светский портрет, выполненный присущим иконописи художественным языком.

Таковыми были русские парсуны. Сам термин «парсуна» происходит от европейского слова «персона» (личность). От XVI столетия до нас дошли парсуны царей Ивана Грозного, Федора Иоанновича и Бориса Годунова. От эпохи царей Михаила, Алексея и Федора Романовых осталось большое число парсун с изображением членов царской фамилии. Новшеством XVII в. стал широкий интерес горожан к парсунам. Их теперь писали не только с монархов. Парсуны заказывали бояре, дворяне и купцы.

Среди выписанных из-за рубежа специалистов уже при Михаиле Романове стали нередки имена западных художников – мастеров, как записали подьячие, в «парсунном и перспективном деле». Архивные дела<sup>1</sup> называют имена Д. Вухтерса, И. Детерса. При Алексее Михайловиче приехал в

## ■ Культурология

Россию С. Лопуцкий. Интересно, что Иоган Детерс (по-русски то Анс, то Иван Дитерс) в течение 1637–1656 гг. постоянно имел при себе русских учеников<sup>2</sup>, был весьма ценен русской короной, о чем свидетельствуют полученные от царя ценные подарки. Так, 20 сентября 1645 г. художник был пожалован серебряным ковшом, парчой, камкой и сукном<sup>3</sup>. До нас дошел конный почти «европейский портрет» царя Михаила кисти Детерса, а также «европейский портрет» царской супруги – Евдокии Лукьяновны. После восшествия на престол Алексея Михайловича Детерс продолжил работу при его дворе, где появились и несколько новых западноевропейских живописцев. Они писали картины на религиозные темы, но с прямой перспективой и прочими техническими приемами западноевропейской живописи Нового времени.

Почитатели новых для России приемов живописи появились и среди коренных иконописцев. Патриарх Никон, обнаруживший в творчестве своих иконописцев немало заимствований из «богомерзкого, еретического» западного искусства, пытался строго запретить подобные явления. Он принялся было проверять в частных домах, не исключая боярские хоромы, иконы. Приказывал разбивать «доски» с ликами «нового письма». Но его удар по новой русской иконописи оказался недолгим. Падение Никона фактически сняло его запреты для русских художников и почти не повлияло на труд западноевропейских мастеров в Московии.

Самым знаменитым «немцем»-художником был Питер Энглес (Энгельс) из Гамбурга. Он прибыл в Россию в 1670 г., а первым его значительным деянием оказалось изготовление декораций к театральным спектаклям первого в России театра, открытого в 1672 г. Кроме того, Энглес расписал вместе с русскими коллегами Золотаревым, Салтановым и Безминым комнаты детей Алексея Михайловича. Позже Питер Энглес украсил хоромы царя Федора Алексеевича и его первой супруги Агафьи Симеоновны (Грушевской) картинами на сюжеты библейских притч («Царь Давид на престоле», «Притча пророка Иезекиа», «Брак царя Соломона» и др.). Во время регентства Софьи Энглес расписал «перспективным письмом» на тему библейских притч личные апартаменты правительницы<sup>4</sup>. С 1686 г. гамбургский мастер числился в штате Оружейной палаты.

Соотечественником Энглеса, работавшим в России одновременно с ним, являлся Вальтер Иоганн, тоже из Гамбурга. Ему приписывают один из прижизненных портретов князя В.В. Голицына. Между декабрем 1681 – февралем 1682 г. по царскому заказу Вальтер Иоганн выполнил портрет царицы Марфы Матвеевны (Апраксиной), второй жены Федора Алексеевича. Этот портрет специалисты признают первым написанным в России реалистичным (не парсуна) изображением, выполненным по желанию русского заказчика<sup>5</sup>. Реалистические портреты заказывали и некоторые вельможи. Примером может служить портрет князя В.В. Голицына (гравюра на бумаге), выполненная,

вероятно, уроженцем Речи Посполитой Леонтием Тарасевичем (1687 г.)<sup>6</sup>.

Еще одного художника-«немца» Артемия (Отто) Генина привез из Нидерландов в Россию в 1688 г. для службы в Оружейной палате русский посол Я. Долгоруков, но о деятельности этого художника мало что известно<sup>7</sup>.

При содействии западноевропейских, польских, украинских, белорусских «живописцев» Оружейная палата в 80-х гг. XVII в. стала играть роль не только главного художественного центра России, но и основного распространителя европейских новшеств в русское искусство. Глава государевых живописцев Симеон Ушаков в своем трактате уже отрицал средневековую символику, подчеркивающую «неземную природу» изображаемых, требовал, чтобы лик был таким же «живым», как отражение человека в зеркале. Кстати, западноевропейские (венецианские) зеркала приобрели в XVII в. необычайную популярность в России. Каждый вельможа и многие богатые купцы имели их в доме, вешая в простенках между окон, чтобы создать иллюзию большего пространства и света.

В соответствии с новыми «барочными вкусами», Симеон Ушаков оформил миниатюрами «Рифмованную псалтырь» Симеона Полоцкого, изданную в 1680 г. весьма «вольнодумной» Верхней типографией. Новые принципы иконописи разделяли знаменитые «богомазы» XVII в.: Карп Золотарев, Никифор Бовыкин, Иван (Богдан) Салтанов, Петр Афанасьев, Филипп Павлов и др.<sup>8</sup>. Знаменателен один эпизод из жизни Оружейной палаты: царь Федор Алексеевич остался недоволен деятельностью нескольких западных мастеров, числившихся в штате Оружейной палаты. Он их уволил за то, что они мало преуспели в обучении русских учеников своему искусству.

Архив Оружейной палаты за 7196 г. (с сентября 1687 по конец августа 1688 гг.) числит в ее составе 40 русских, украинских, польских, белорусских художников и учеников, в то время как в «Иконописной палате» трудилось 27 мастеров<sup>9</sup>. Возглавляли «Живописную палату» армянин по происхождению Иван Салтанов и русский Иван Безмин<sup>10</sup>. Ранее, в 1660-х гг., Иван Безмин состоял в Оружейной палате учеником при польском художнике Стефане Лупицком и голландском мастере Даниэле Вухтерсе. Как свидетельствуют документы, он постигал у них секреты «перспективной» и портретной живописи, а также изготовления резных из дерева иконостасов (типичная черта западно-русского убранства православных храмов в Речи Посполитой) и кабинетов.

В царствование Федора III Безмина вместе с Салтановым украсили вещи традиционного царского обихода живописью с прямой перспективой на сюжеты притчей царя Соломона. Самыми значительными работами зрелого Безмина считаются парсуна патриарха Иоакима (1678 г.), посмертные парсуны царя Федора (1686 г.) и патриарха Никона с клиром (1685–1686 гг.). Софья заказывала И.А. Безмину роспись стен нового дворца на тему библейских притч, но в одной из своих лич-

ных комнат царевна велела на потолке изобразить, как было модно тогда в Польше, «Беги небесные» (знаки Зодиака). Так же, судя по заметкам Невилля, были оформлены потолки во дворце В.В. Голицына. Царевна Екатерина Алексеевна попросила украсить свою опочивальню парсунами родных. Безмин написал посмертные портреты отца и матери царевны, ее братьев - царевича Алексея, царя Федора III, царей Иван V и Петра I, сестры – царевны Софьи. Имелся и «портрет» самой Екатерины Алексеевны.

Элементы барокко в XVII в. привносились в интерьер царских и боярских хором:

– в аудиенц-зале загородного Коломенского дворца голландское посольство в 1676 г. обнаружило «несколько развешанных ковров и, между прочим, две французские картины, изображавшие девять муз, или богинь искусства»<sup>11</sup>;

– свод в одной из палат московского царского дворца Федора Алексеевича был расписан под звездное небо с «течением планет», стены увешаны французскими шпалерами с изображениями римских сражений;

– в доме А.С. Матвеева висели два портрета его сыновей – Ивана и Андрея и два портрета самого Артамона Сергеевича;

– любопытным памятником живописи XVII в. стал портрет Н.К. Нарышкиной, выполненный маслом в 1680-х гг. Целая коллекция портретов имелась в доме В.В. Голицына. Много фамильных портретов имелось у осевших в России купцов-заводчиков Виниусов, как, впрочем, и у многих обитателей столичной Немецкой слободы.

Совершенно новым явлением в русском живописном искусстве, возникшем под влиянием Запада, стали гравированные портреты – аллегории с политическим подтекстом и «прямые политические» портреты<sup>12</sup>. Примером первого может служить гравюра украинского художника Ивана Ширского, которая была помещена в книге промовски настроенного украинского религиозного мыслителя Лазаря Барановича «Благодать и истина» (Чернигов, 1683 г.). На гравюре Иисус Христос коронует царей Ивана и Петра. Их изображение обвивает лента с текстом панегирика, а над всем этим парит образ Софии Премудрости Божией. Аллегория предельно ясна: в реальной жизни царевна Софья играет роль покровительницы братьев, что соответствует воле Божьей.

Из русских художников в таком жанре преуспел Симеон Ушаков, после его смерти портреты-аллегории заказывали в основном иностранным художникам.

Примером «прямого политического портрета» является гравюра украинского мастера Леонтия Тарасевича, известная как портрет царевны Софьи в орле (1685 г.). Гравюра представляет собой изображение герба России – двуглавого орла, на груди которого в овале помещен портрет Софьи в короне со скипетром и державой в руках. По краю овала идет надпись: «Благочестивейшая и вседержавнейшая божиею милостью великая государыня благоверная царевна и великая княжна Софья Алексеевна всея Великия и Малыя и Белья Росии

Самодержица». Изображение царевны с регалиями царской власти и сама надпись предельно четко передают государственные планы Софьи. Лицо царевны изображено, очевидно, вполне реалистично, художник не польстил внешности Софьи, подтвердив версию Невилля о некрасивости Софьи.

К «Портрету в Орле» так или иначе относятся все прижизненные изображения Софьи. Создание и распространение таких портретов являлось не только художественным, но новым «политическим действием». В 1689 г. дьяк Посольского приказа А.А. Виниус преподнес бургомистру Амстердама специально заказанный у гравера Блотелинга портрет Софьи с типично западным барочным антуражем: трубящей аллегорической фигурой Победы, лавровыми и пальмовыми ветвями – словом, всем тем, что будет так характерно для «политических портретов» Петровской эпохи. Какие-то «портреты Софьи с коронами» фигурировали в деле Федора Шакловитого после падения Софьи и немало способствовали его казни<sup>13</sup>.

Помимо художников «высокого стиля», среди мастеров Оружейной палаты были мастера прикладного искусства, художники-декораторы, оформлявшие, в частности, в барочном стиле знамена. Среди «знаменщиков» встречаются как русские, так и европейцы. Выходцы из Западной Европы, Литвы и Белоруссии служили наряду с русскими ювелирами в Золотой и Серебряной палатах. Иностранцы могли занимать административные должности, руководя работами и проверяя качество работы различных мастеров. В 1650-х гг. среди «дозорщиков» Оружейной палаты значился Вилим Геймс<sup>14</sup>.

Культура барокко ярко проявилась в отечественном зодчестве XVII в. Любой школьник слышал о стиле Московского барокко, Нарышкинского барокко. Мы же остановимся более на технической, инженерной и прикладной стороне, которые связаны с культурой барокко в России. При Михаиле Романове в 1620-х гг. в качестве придворного архитектора состоял «немец» Космо де Мушерон. Он принял участие в разработке ряда технических решений для грандиозного каменного строительства в Москве после опустошительного пожара 1626 г. Огонь был столь силен, что в Кремле и Китай-городе выгорели внутри даже каменные церкви и «приказы каменные», в которых, как замечает летописец, погорела «государева казна и дела всякие». Для нужд нового кремлевского строительства в столичной Даниловской слободе был построен новый кирпичный завод. В 1631 г. из его кирпича сложили новую кремлевскую поварню, которая имела водопровод. Его напорные конструкции располагались в Свибловой башни и снабжали водой также Сытный и Кормовой дворцы. На фундаменте каменного дворца XVI в. в 1636–1637 гг. строится сохранившийся поныне кирпичный Теремной дворец. Резные каменные наличники Теремного дворца изготовил русский мастер Бажен Огурцов. Попутно отреставрировали пострадавшие церкви, приказные палаты, надстроили Спасскую башню.

## ■ Культурология

Европейская идея «регулярного города» оказала влияние на московское градостроительство. Китай-город после пожара 1626 г. восстанавливали по четкому плану. Составлением его по царскому указу руководили окольные Г. Волконский и дьяк Волков. Были существенно раздвинуты торговые ряды с новыми кирпичными лавками. Даже критически настроенный к Московии А. Олеарий нашел новый рынок просторным и удобным. В нем голштинский ученый насчитал несколько десятков тысяч торговых мест.

Вообще 1620–1630-е гг. стали временем бурного церковного, городского, крепостного и оборонного строительства. В 1630-х началось восстановление каменных крепостей Коломны, Тулы, Серпухова, Пскова, Гдова, Новгорода. Новые оборонительные сооружения получили Орел, Астрахань, Ярославль и некоторые другие города. Известно, что Орел в 1636 г. «ставил» Б. Котловский, Тамбов – С. Боборыкин, Козлов – Ф. Сухотин<sup>15</sup>.

При Михаиле началось укрепление старых и строительство новых засечных черт на юге и юго-востоке страны. Следы явного знакомства и использования фортификационных европейских «новшеств» прослеживаются при реконструкции русскими мастерами 22 главных «ворот» старой Заокской оборонительной черты, реконструированной в 1620-х гг., и начале строительства 800-верстовой новой Белгородской черты, сооружение которой пришлось на 1635–1653 гг.

При Алексее Михайловиче и Федоре Алексеевиче сильно изменился облик центральной части Москвы. Продолжили надстройку утерявших фортификационное значение башен Кремля. Они получили богатый декоративный узор и знаменитые кровли-шатры. Сам Кремль побелили. Все это придало типичной миланской крепости, коей был Кремль в момент своего рождения, неповторимый и самобытный облик.

Другим достижением инженерного искусства XVII в. с еще большим числом заимствований из западного технического опыта стало сооружение зимних комнатных и всячих садов. Открытый «новшеством» Алексей Михайлович выписал для их сооружения мастеров с Запада. 22 декабря 1648 г. был зачислен на русскую службу прибывший из Стокгольма француз Паскаль Потевин (Poitevin), мастер водовзводного дела и садовник. Он должен был разбить сад с виноградником<sup>16</sup>. Особенно примечательны были общий сад у Золотой палаты и всячий Набережный сад площадью примерно в 1,2 кв. км со 109 окнами по фасаду. Новый толчок сооружению подобных «чудес» задало царствование Федора Алексеевича. В 1681 г. в Набережном всячем саду построили проточный пруд 10 на 8 метров, а также соорудили новый всячий сад площадью 350 кв. м, с прудом, водовзводной башней и беседкой<sup>17</sup>.

Для своего крестника, младшего сводного брата Петра, царь Федор Алексеевич распорядился создать целый игровой комплекс. На Потешной площадке с шатром у хором царевича располагались игрушечные шансы (пехотные

ограждения – рогатки), стояли действующие модели пушек и прочее военное снаряжение, а также потешная изба. Зная нелюбовь между мачехой и своими единоутробными сестрами, для обеих «партий» соорудили отдельные крытые сады для прогулок. И.Е. Забелин в своей знаменитой книге «Домашний быт русских царей»<sup>18</sup> сообщает, что при новом кремлевском деревянном царском дворце Федор Алексеевич велел построить его собственный крытый сад с 137 столпами и особыми дверями, при помощи которых изменяли внутренние объемы сооружения. Западный художник Питер Энглес расписал «перспективным письмом» этот новый сад, а также старый Нижний Набережный сад.

После московского пожара 1680 г. царь Федор Алексеевич решил кардинально изменить облик столицы, сделав ее постепенно каменным городом. На казенных мануфактурах резко повысили выпуск кирпича, а москвичам разрешили брать этот кирпич в кредит, с расплатой в течение 10 ближайших лет. В итоге в столице было построено несколько тысяч частных каменных домов. В западной прессе отметили это событие, констатируя, что царь принял Москву деревянной, а передаст потомкам каменной<sup>19</sup>. Центральная власть ввела даже стандарт каменных строительных материалов: было установлено 3 стандарта каменных блоков и 1 стандарт кирпичей. Мастерам-кирпичникам было указано клеймить каждый 10-й кирпич, чтобы избежать брака.

Благоустройство Москвы возросло за счет мощения улиц, включая мелкие переулки. Мостили деревянными плахами. В.Н. Татищев писал, что при Федоре было приказано также собирать камни для мощения улиц. Архивные документы сохранили известия и о более ранних начинаниях подобного толка. Среди документов, попавших в архивную коллекцию Оружейной палаты, значится указ дьяку Е. Стапанову о сборе денег на настил в Москве деревянных мостовых (с приложением списка дворов)<sup>20</sup>. На взгляд тогдашнего русского, перемены в благоустройстве Москвы были значительными. На взгляд европейца, привыкшего к облику каменных западных городов, Москва по-прежнему выглядела, мягко говоря, «экзотически». «...Улицы не мощены камнем, а лишь покрыты деревом, – писал про времена Федора III Георг Адам Шлейссинг. – ...Когда идет даже небольшой дождь, то из-за постоянного хождения и езды на лошадях дерево лопаются и возникает подчас такой поток грязи, что едва проедешь даже на лошади, особенно осенью»<sup>21</sup>. И все же даже столь критичный Шлейссинг отметил «правильные» меры правительства, поощряющего каменное строительство в русской столице как главную противопожарную меру. Шлейссинг застал и указ правительства Софьи, предписывающий жителям центра Москвы строить свои жилища из камня, а крыши крыть не соломой, а тесом и дерном<sup>22</sup>. Но эта мера прошла мимо фиксации Г.А. Шлейссинга.

При Федоре Алексеевиче стали реконструировать систему очистки территории Кремля от нечистот и отходов по самым современным стан-

дартам того времени. Канализация в Кремле имела разветвленную сеть, а диаметр основной трубы сделали более 6 метров<sup>23</sup>. Новым катализатором московского благоустройства послужил пожар 1683 г., начавшийся в Кремле в апартаментах «младшего царя» Петра Алексеевича.

По данным Невелля, в столице в регентство Софьи возвели столько кирпичных построек, сколько не строили за предшествующие 200 лет, – 3 тыс. каменных зданий<sup>24</sup>. Среди них были как частные терема, так и государственные и общественные сооружения. К последним относились новое здание Посольского приказа и Большой каменный мост через Москву-реку. Указ от декабря 1683 г. запретил (ввиду вони и грязи) торговлю рыбой в главных столичных торговых рядах на Красной площади<sup>25</sup>. Указ марта 1686 г. (по западноевропейскому примеру) возлагал на домовладельцев по всей столице уборку территории и части улиц перед домовладением. Жители должны были соскребать и вывозить за город навоз, помет, мертвых животных<sup>26</sup>. Надзор за этим по указу от марта 1688 г. возлагался на специальных объезжих из дворян<sup>27</sup>. С января 1683 г. ворота Белого города открывались и запирались строго по часам, расписанным в правительственном указе<sup>28</sup>.

Историкам известна любовь первого царя из династии Романовых к европейским часам. Он буквально загромодил ими свою опочивальню. Однако сами часы в России не были «новшеством». Солнечные, водяные и песочные часы появились в глубокой древности. Шумеры, имевшие двенадцатеричную систему исчисления, первыми начали делить сутки на 24 часа. Механические часы в Западной Европе появились в XIII в. Первыми достоверно известными механическими часами считаются часы Солсберийского собора в Англии 1386 г. и часы Руанского собора во Франции 1389 г.

Первые в России часы появились в Москве примерно в 1404 г. Они располагались недалеко от Благовещенского собора на княжеском дворе. Изготовил их монах-серб из Афонского монастыря Лазарь. Об их устройстве мало что известно. Сохранилось изображение этих часов на цветной летописной миниатюре XVI в., иллюстрирующей сообщение о приобретении и установке этих часов сыном Дмитрия Донского – великим князем Василием I. Скорее всего, московские часы 1404 г. были солнечными с элементами механики: у часов имелась фигура человека, который каждый час ударял молотом в колокол. Стрелок у часов не было, а на циферблате вместо цифр были нанесены буквы, обозначающие в старорусской письменной традиции цифры. Впрочем, есть специалисты в области истории часового дела, которые допускают, что эти московские часы были целиком механическими. Следующие московские механические часы появились между 1491 и 1585 гг. Появились часы и в других городах. В 1435 г., по летописным сообщениям, соорудили часы на Евфимьевской часозвоннице в Новгороде, а в 1475 г. – в Святогорском монастыре в Пскове. В 1539 г. новгородский мастер изготовил башенные часы в Соловецком монастыре.

Наличие механических башенных часов, причем не одних, в Москве 1585 г. подтверждает сообщение о наличии на государевой службе в этом году часовщиков при трех башнях Московского Кремля: Спасской (или Фроловской), Тайницкой и Троицкой. Часовщиками были русские люди, известно имя одного из них, обслуживающего часы на Спасской башне в 1613–1614 гг., – Никифор Никитин.

В 1621 г. царь Михаил Романов решил поручить установку новых курантов на Спасской башне английскому часовому мастеру Христофору Галовею. Детали к его проекту изготавливали в 1624 г. русские кузнецы-часовщики из одной семьи – мастер Ждан, его сын Шумило Жданов и внук Алексей Шумилов. 13 колоколов для боя часов отлил Кирилл Самойлов. Часы умели играть «музыку». Русские каменщики специально для этих часов соорудили на Спасской башне каменный верх. После большого московского пожара 1626 г. Христофор Галовой сумел отремонтировать свое детище. Другой ремонт часов состоялся в 1668 г.

Христофор Галовой изготовил для столицы такие часы, к которым привыкли в России. В отличие от Европы XVII в., где циферблат делился на 12 часов, в Московии время делилось на ночное и дневное, каждое из которых делилось на разное количество часов в зависимости от времени года. Максимальное число дневных часов, обусловленное длиной дня в Москве в летнее время, – 17. На 17 равных частей и был поделен диск часов Галовея. «Русские часы делили сутки на часы дневные и на часы ночные, следя за восхождением и течением солнца, так, что в минуту восхождения солнца на русских часах бил первый час дня, а при закате – первый час ночи, поэтому почти каждые две недели количество часов дневных, а также и ночных постепенно изменялось...»<sup>29</sup>.

Часы ночного и дневного времени на циферблате («узатном круте») обозначали позолоченные медные славянские буквы-цифры размером в аршин и более маленькие арабские цифры. Роль стрелки играл длинный луч в верхней части циферблата, отходящий от изображения солнца. Стрелка была неподвижна, а двигался «узатный круг». Середина циферблата была выкрашена в голубой цвет, по которому были разбросаны золотые и серебряные звезды, солнце и луна. Диаметр циферблата составлял 5 метров. Внутренний неподвижный круг циферблата и внешний подвижный круг, разделенный на 17 равных частей, были изготовлены из дубовой древесины.

По русским источникам, в царствование Михаила механические часы были установлены на трех кремлевских башнях. Часы Галовея оказались самыми надежными. Они прослужили столице верой и правдой 81 год. Лишь в 1705 г. Петр I решил сменить их на купленные им в Амстердаме новые куранты, имевшие «немецкий циферблат», поделенный на 12 часов. Новые башенные часы привезли в Россию на 30 подводках, и в 1706 г. мастер Еким Гарнов (Garnault) собрал их на Спасской башне. Но работали они с частыми поломками, а в грандиозный пожар 1737 г., погубивший недавно

## ■ Культурология

отлитый царь-колокол, разрушились столь сильно, что сумели их восстановить лишь в 1767 г.

Имена русских и западноевропейских часовщиков упоминает архив Оружейной палаты XVII в. К примеру, мы знаем, что в середине 1620-х гг. часовщиком на столичном каменном мосту был Потап Моисеев<sup>30</sup>. В 1630-х гг. очень часто упоминается имя часовщика Моисея Терентьева. Этот часовой мастер Оружейной палаты имел русских учеников. В мае 1641 г. двух из них – Василия Иванова и Максима Анкудинова – отослали для продолжения обучения в Аптекарский приказ к часовому мастеру «немчину» Анзекелю<sup>31</sup>. 30 января 1642 г. после 9 месяцев обучения они вернулись в Мастеровую палату<sup>32</sup>. В июне 1642 г. Максим Анкудинов уже значился как самостоятельный часовой мастер и получал соответствующий хлебный и денежный оклад<sup>33</sup>. Впоследствии Максим Анкудинов станет одним из ведущих столичных часовщиков 1640-х гг. А пока он учился, немецкий часовщик на русской службе Иван Магор осенью 1641 г. по поручению властей ездил в Швецию для закупки меди и других товаров, нужных для часового дела<sup>34</sup>.

В Оружейной палате бок о бок трудились русские и зарубежные мастера разных профессий, что служило отличной почвой для знакомства россиян с веяниями зарубежного ювелирного и иного декоративного ремесла. Архив палаты сообщает имена иноземцев: зелейщики Иван Магнич (1626), Иван Магдан, Иван Пур (1634), городских дел мастер Кашпар Франсбауэ (1633), два канительных дел мастера из Германии – Абрам Юрьев и Лукьян Ульянов Анцебулов<sup>35</sup> – и др. Русофицированная форма имен этих выехавших из-за рубежа специалистов свидетельствует, что они обрелись в России сравнительно долго.

Кстати, не все иностранные мастера находились на государственной службе в Оружейной, Мастеровой, Золотой, Серебряной палатах и прочих ведомствах. Некоторые к концу XVII в. вели «частный бизнес» в Немецкой слободе. К примеру, в ноябре 1670 г. ремонтировать сломанные игрушки царских детей (шесть барабанов «больших и малых, расписанных по золоту красками», и механических «немцев, что стоят на черном деревянном ящике и играют») отправили не в Оружейную палату, а в Немецкую слободу<sup>36</sup>. Часто для изготовления Оружейной палатой вещей использовалось высококачественное сырье, доставляемое из Западной Европы. Так, 1 июня 1628 г. «голландской земли немчин» К. Демуллен поставил 4000 пудов красной меди, а 10 марта 1653 г. Оружейная палата приняла 50 пудов шведского железа<sup>37</sup>.

Век барокко – это век веселой легкой музыки, театра, карнавалов и фейерверков. В России, как и в Европе, появились эти непереносимые черты культуры барокко. Для развлечения царя Михаила Романова в свое время завели при дворце Потешную палату. В ее штате значились «немецкие» музыканты, шуты и циркачи. В разрядных записях 12 сентября 1637 г. упоминается «потешный немец» – музыкант, а 4 декабря 1638 г. на службу в Потешную палату был принят иноземец Федор Завалский «к орган-

ной игре»<sup>38</sup>. Известен еще «немчин» Иван Семенов, который 10 лет веселил царя Михаила и, между прочим, «выучил по канатам ходить и танцевать и всяким потехам, чему сам умеет, пять человек» русских людей, а еще 24 человека приобщил к умению «бить в барабан»<sup>39</sup>. В особых помещениях дворца хранились инструменты музыкантов Потешной палаты: цимбалы, домры, гусли, скрипки и даже орган. Что касается органов, то при царе Михаиле в самой Москве было изготовлено несколько органов, причем один из них был отправлен в подарок персидскому шаху<sup>40</sup>.

Царь Алексей Михайлович был еще более открыт веяниям из Европы. Интерес ко всему европейскому усилился в то время, когда шансы Алексея Михайловича или его сына царевича Алексея занять польский трон были высоки. В Москве старались узнать польские и прочие европейские придворные обычаи. Во дворце у Алексея Михайловича была заведена европейская музыка. «Немчин» играл на органе, «в трубы трубили и по литаврам били»<sup>41</sup>. В январе 1676 г. в Москве находилось посольство Нидерландов, в составе которого был искусный музыкант. В Кремле по велению царя был устроен концерт этого виртуоза<sup>42</sup>. В 1650–1670-х гг. русские послы получали приказ бывать на балах и театральных постановках и подробно описывать их. Примером таких отчетов может служить «рапорт» о виденном во Флоренции спектакле дипломата Лихачева, посланного к тосканскому герцогу в 1659 г. «Объявились палаты, и была палата и вниз уйдет, и того было шесть перемен; да в тех же палатах объявилось море, колеблемо волнами, а в море рыбы, а на рыбах люди ездят, а вверху палаты небо, а на облаках сидят люди... Да спускался с неба на облаке сед человек в карете, да против его в карете прекрасная девица, а аргамаки (рысаки) под каретами как есть живы, ногами подрагивают... А в иной перемене объявилось человек с 50 в латах и почали саблями и шпагами рубиться и из пищалей стреляти и человека с три как будто и убили. И многие предивные молодцы и девицы выходят из занавеса в золоте и танцуют; и многие диковинки делали»<sup>43</sup>.

Английская исследовательница Л. Хьюз предположила, что истоки первого театра в России следует искать в доме Артамона Сергеевича Матвеева, женатого на обращенной в православие шотландке Гамильтон. Надо сказать, что отечественный историк П.В. Седов<sup>44</sup> довольно аргументированно опровергает устоявшееся за последние 300 лет мнение о шотландских корнях супруги Матвеева, доказывая, что она происходила не из обрусевших Гамильтонов-Хомутовых, а из другого рода русских Хомутовых – стрельцов. Матвеев сам был сыном стрелецкого головы. Однако в вопросе о театре не так уж важно, шотландкой или нет была жена Артамона Сергеевича. Важно то, что этот русский человек являлся явным почитателем театрального искусства, причем явно европейского обличья (не уличного «театра» скоморохов). Хьюз считает, что в доме Матвеева разыгрывались частные спектакли, которые очень нравились его воспитаннице Ната-

лье Кирилловне Нарышкиной<sup>45</sup>. Когда она стала женой Алексея Михайловича, заинтересовался театром и сам царь. Так или иначе, но в 1672 г. по случаю рождения царицей Натальей сына Петра Алексей Михайлович решил преподнести ей необычный подарок. Он создал придворный театр<sup>46</sup>. «Комедийных хоромин» было две. Одна стояла в подмосковном дворцовом селе Преображенском, другая – в Кремле под апартаментами Аптекарского приказа.

По свидетельству царского врача саксонца Лаврентия Рингубера, 4 июня 1672 г. был отдан приказ о подготовке спектакля «Артаксерксово действо». Режиссером выступил лютеранский пастор Готфрид Грегори, первыми актерами – его ученики из протестантской школы в Немецкой слободе. Сыграли спектакль 17 октября 1672 г. в Преображенском. Он шел 9 часов, причем на немецком языке, что не помешало Алексею Михайловичу и царице Наталье восхититься действием, разыгранным на сцене. При этом зрители-мужчины (государь с ближайшим окружением) сидели в зале, а царица с детьми наблюдала за актерами «сквозь щели особого, досками отгороженного помещения»<sup>47</sup>.

В 1672–1673 гг. придворный театр разыграл «прохладную», то есть веселую, «комедию» об Иосифе, и «жалостную» – об Адаме и Еве. Всего за 1672–1676 гг. было дано 9 пьес и 1 балет. Скоро на обучение театральному искусству стали посылать русских людей. В 1673 г. на комедиантов учились 26 молодых жителей Новомещанской слободы. Примечательно, что в этой слободе селили выходцев из Украины. Также учили на актеров дворовых людей «министра иностранных дел» России А.С. Матвеева. Существует легенда, которой отдал должное Н.М. Карамзин<sup>48</sup>, что царевна Софья сочиняла тексты пьес для придворного театра и даже играла на его сцене. Легенда восходит к устной русской традиции, которую впервые в 1784 г. записал англичанин Вильям Кокс. По его версии, царевна перевела на русский язык комедию Мольера «Мнимый больной» и сама сыграла в этой пьесе<sup>49</sup>. Есть также свидетельство, что графиня Головина, проведшая детство в тереме дочерей Алексея Михайловича, утверждала, что царевна Софья сочинила пьесу «Обручение Святыя Екатерины», где сама играла главную роль<sup>50</sup>.

В исторической науке вопрос о причастности Софьи к театру остается спорным. Часть авторов, в частности Н. Молева, американский историк О'Брайн<sup>51</sup>, английский историк З. Шаховской<sup>52</sup> разделяют мнение Н.М. Карамзина. Отечественный историк С.К. Богоявленский<sup>53</sup> считал, что Софья была неравнодушна к театру и, может быть, даже устраивала частные спектакли в своих покоях в годы своего регентства (1682–1689 гг.). Другие историки, к примеру, Г.В. Маркелов, отвергают подобные заключения как «неосновательные»<sup>54</sup>.

После смерти Алексея Михайловича театральные постановки прекратились. Вступивший на престол Федор Алексеевич не жаловал театр. Заново театр открылся уже при Петре I в

1702 г. Впрочем, многим придворным церемониалам времен Федора Алексеевича была присуща театральность европейского карнавала. Участник польского посольства чех Бернгард Таннер описывает «Ангельский легион», который участвовал в придворном празднике. Дворцовые жильцы, одетые в длинные красные одеяния, гарцевали на белых конях. За их спинами развевались крылья. В руках «ангелы» держали пики с прилаженным вверху изображением крылатых драконов<sup>55</sup>.

Хотя Федор и закрыл первый в истории России театр, зато именно он открыл путь настоящей музыкальной революции. Федор, с детства собиравший нотную библиотеку, пригласил на русскую службу из Речи Посполитой Николая Дилецкого и Иоанникия Коренева. Первый в Москве создал «Музыкальную грамматику», известную в двух редакциях 1679 и 1681 гг.; второй – трактат «О пении божественном». С этого момента в России стали использовать для записи музыкальных сочинений западноевропейские ноты, греческие «крюки» ушли в прошлое. Стало распространяться «партесное», то есть концертное, «киевское» пение и «четверогласное» по западным нотам<sup>56</sup>.

Русские музыканты с интересом восприняли все эти европейские новшества. Отечественный композитор Василий Титов положил «Псалтырь рифмованную» Симеона Полоцкого на музыку. Европейским музицированием увлеклись даже монахи-книжники, прибывшие в Москву из Киева. Так, Епифаний Славинецкий сочинил несколько «песен эпического характера». Самому царю принадлежало песнопение «Достойно есть», которое до сих пор исполняется на концертах старинной русской музыки.

При дворе царевны Софьи в период ее регентства (1682–1689 гг.) европейская музыка стала привычной. Ее исполняли и на праздновании религиозных праздников с присутствием русских вельмож и высокопоставленных иностранных служилых людей. Европейская музыка звучала и в Немецкой слободе. «Мы праздновали день всех святых, – записал в своем «Дневнике» в Москве 1 ноября 1688 г. шотландец генерал русской службы Патрик Гордон, не указывая, где это было, при дворе или в Немецкой слободе, – с вокальной и инструментальной музыкой»<sup>57</sup>.

Как можно видеть из описанных выше картин русской жизни XVII в., Московское царство было значительно ближе к Европе в своих культурных запросах, чем обычно принято считать. «Новшества» XVII столетия явились той благодатной почвой, из которой вырос чуть позже европейский XVIII век России.

#### **Chernikova E.V. European Influence on Russian Culture in the XVII Century.**

**Summary:** The article is devoted to changes in the Russian culture during the rule of Mikhail, Aleksey and Feodor III and during the rule of Regent Sofia in the XVII century.

**Ключевые слова**

Культура барокко, Российское царство XVII в., заимствование Россией технического и культурного опыта Запада, европеизация России, западные новшества, правление Михаила, Алексея, Федора III, регентство Софьи.

**Keywords**

Baroque culture, Russian Kingdom XVII century, borrowing by Russia of the technical and cultural experience of the West, Europeanization of Russia, Western innovations, the rule of Mikhail, Aleksey, Feodor III, the rule of Regent Sofia.

**Примечания**

1. РГАДА. Фонд 396. Архив Оружейной палаты. Опись 1. Ч. 1–23.
2. Там же. Опись 1. Ч. 4. С. 99 оборот. № 4135.
3. Там же. Опись 1. С. 3. С. 151. № 3348.
4. Евангулова О.С. Изобразительное искусство в России в первой четверти XVIII в. М., 1987. С. 173.
5. Куненков Б. Федор Алексеевич // Российская корона. Князья, цари, императоры. М., 2009. С. 175.
6. Богданов А.П. Политическая гравюра в России в период регентства Софьи Алексеевны // Источниковедение отечественной истории. 1981. М., 1982. С. 236.
7. Линдси Хьюз. Царевна Софья 1657–1704. СПб., 2001. С. 179.
8. Более подробно см.: Брюсова В.Г. Русская живопись XVII века. М., 1984.
9. Овчинникова Е.С. Портрет в русском искусстве XVII века. М., 1955. С. 31.
10. Более подробно о Безмине см.: Успенский А.И. Иван Артемьевич Безмин и его произведения // Старые годы. Апрель. 1908. С. 198–206. Овчинникова Е.С. Портрет в русском искусстве... С. 86–99.
11. Бальтазар Койэт. Исторический рассказ или описание путешествия Конрада ван Кленка...// Россия XVII века. Воспоминания иностранцев. Смоленск, 2003. С. 379.
12. Более подробно см.: Алексеева М.А. Жанр Конклюдий в русском искусстве конца XVII – начала XVIII в.// Русское барокко. Материалы и исследования. Под редакцией Т.В. Алексеевой. М., 1977. Софьи Алексеевны // Источниковедение отечественной истории. 1981. М., 1982.
13. Розыскное дело о Федоре Шакловитом и его сообщниках. Т. 1. СПб., 1884. С. 596–597, 655–663.
14. Там же. С. 163 № 4721. С. 187 № 4984.
15. Преображенский А.А., Морозова Л.Е., Демидова Н.Ф. Указ. соч. С. 125.
16. РГАДА. Фонд 396. Архив Оружейной палаты. Опись 1. Ч. 4. С. 89. № 4072.
17. Богданов А.П. Несостоявшийся император Федор Алексеевич. С. 79.
18. Забелин И. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. М.: Транзиткнига, 2005. Т. II. С. 97–103.
19. Куненков Б. Федор Алексеевич // Российская корона. Князья, цари, императоры. 2009. С. 177.
20. РГАДА. Фонд 396. Архив Оружейной палаты. Опись 1. Ч. 4.
21. Лаптева Л.П. Рассказ очевидца о жизни Московии конца XVII века // Вопросы истории. 1970. № 1. С. 107.
22. ПСЗРИ. Т. 2. № 1133. С. 687. № 1314. С. 949–950.
23. Богданов А.П. Указ. соч. С. 78.
24. Де ла Невилль. Записки о Московии. Перевод и комментарий А.С. Лаврова. М., 1996. С. 166.
25. ПСЗРИ. Т. 2. №1054. С. 568.
26. Там же. № 1181. С. 760–766.
27. Там же. № 1315. С. 950.
28. Там же. Т. 2. № 984. С. 490–491.
29. Забелин И. Указ. соч. С. 90–95.
30. РГАДА. Фонд 396. Архив Оружейной палаты. Опись 1. Ч. 1. № 3588.
31. Там же. Опись 1. Ч. 3. № 3021.
32. Там же. С. 109. № 3078.
33. Там же. С. 120 оборот. № 3145.
34. Там же. С. 109. № 3064.
35. Там же. С. 120 оборот. № 3145; С. 109. № 3064; С. 33. № 2332.
36. Линдси Хьюз. Указ. соч. С. 52.
37. РГАДА. Фонд 396. Опись 1. Ч. 4. С. 185. № 4958.
38. Там же. Опись 1. Ч. 3. С. 79. № 2853. С. 87 об. № 2932.

39. Преображенский А.А., Морозова Л.Д., Демидова Н.Ф. Первые Романовы. М., 2000. С. 126–127.
40. Там же. С. 107.
41. Ключевский В.О. Указ. соч. С. 255.
42. Ловягин А.М. Москва при смерти тишайшего государя // Русская старина. 1893. Т. 80. № 12. С. 528–538.
43. Ключевский В.О. Указ. соч. С. 255.
44. Седов П.В. Указ. соч.
45. Линдси Хьюз. Указ. соч. С. 61.
46. Ключевский В.О. Указ. соч. С. 256–257.
47. Рейтенфельс Я. Сказание святейшему герцогу тосканскому Козьме Третьему о Московии // ЧОИДР. 1905. Кн. 3. С. 88.
48. Карамзин Н.М. Пантеон российских авторов // Сочинения в двух томах. Т. 2. Л., 1984. С. 102.
49. Coxe W. Travels into Poland, Russia, Sweden and Denmark. Vol. 1. London, 1784. P. 418.
50. Молева Н. Царь-девица // Знание - сила. 1971. № 1. С. 34.
51. O'Brien C.B. Russia under Two Tsars 1682–1689. The Regency of Sophia Alekseevna. – Berkeley and Los Angeles, 1952. P. 50.
52. Schakovskoy Z. Precursors of Peter the Great. London, 1964. P. 133.
53. Богоявленский С.К. Московский театр при царях Алексее и Петре. М., 1914. С. XIV–XVI.
54. Маркелов Г.В. Царевна Софья // Словарь книжников и книжности Древней Руси. М., 1988.
55. Богданов А.П. Указ. соч. С. 228.
56. См. подробнее: История русской музыки: в 10 т. Т. 1. Древняя Русь: XI–XVII века. М., 1983. С. 172–274., 376.
57. Патрик Гордон. Дневник 1684–1689 гг. М., 2009. С. 179. Л. 218.