

О ХУДОЖНИКАХ БЕЛЬСКИХ

Н. М. МОЛЕВА (Москва)

В декабре 1693 г. делопроизводство Оружейной палаты в Москве отметило поступление челобитной. Челобитчик жаловался, будто обременен работой, просил о назначении на должность и о себе сообщал, что служил он при царях Алексее Михайловиче и Федоре Алексеевиче «в разных чинах на печатном дворе и в оружейной полате у ваших государских верховых церковных и хоромных стенных писем и иных всяких живописных дел и во дворе в стряпчих двадцать пять лет и в иных разных чинах и по разбору я холоп ваш отставлен безвинно а родственники мои служили вам великим государям во дворе в стряпчих а я холоп ваш ныне ни в какой чин не пожалован...»¹. Подобного рода послужной список, казалось, мог и должен был принадлежать подъячему, одному из приказных, которых так много стало во второй половине XVII в. в Москве. Однако в действительности этим вновь обнаруженным документом восстанавливалась, пусть в самых общих чертах, биография одного из интереснейших живописцев XVII столетия, родоначальника большой семьи художников, «кизилбашенина» Лазаря Иванова сына Бельского, до наших дней остававшегося, по существу, неизвестным в истории изобразительного искусства.

Нельзя сказать, чтобы само по себе имя Лазаря Бельского было незнакомо исследователям. А. И. Успенский в своих трудах² называет Бельского как одного из исполнителей живописных работ в кремлевских дворцах и церквях и в Измайлове на протяжении 1678—1680 гг. Но этой краткой справкой, ничем не выделяющей художника среди десятков живописцев-исполнителей, и ограничиваются какие бы то ни было сведения о нем. Тем более неожиданной представлялась оценка, данная Лазарю Бельскому первым историком русского искусства Якобом Штелиным. В его неопубликованном и неизвестном искусствоведам конспекте истории русской живописи XVII—первой четверти XVIII вв. непосредственно после Симона Ушакова, которого Я. Штелин определяет как родоначальника русской живописи, и Ивана Салтанова стоит имя Бельского со следующим пояснением: «Дела его: церковь во дворце за золотой решеткой, у Распятия иконостас, на котором выклеены всех угодников ризы натуральными парчами и жемчугом и камнями собственного труда царского величества

¹ Центральный государственный архив древних актов (в дальнейшем—ЦГАДА), ф. 396, оп. 1, ч. 19, № 30422.

² А. И. Успенский, Царские иконописцы и живописцы XVII века («Записки императорского Московского археологического института», тт. I и II, М., 1910—1913).

Федора Алексеевича»³. Мало того, Я. Штелин как особую заслугу Ивана Салтанова отмечает, что тот был наставником Лазаря Бельского. Отсюда знаменательная пометка у имени последнего: «Иван Салтанов, учитель Бельского». Я. Штелин как бы подтверждал, что не ошибался с именем Бельского, видел его произведения и отдавал себе отчет в их художественном значении.

Свидетельства приведенных А. И. Успенским документов и данные Я. Штелина сохдятся в одном — Лазарь Бельский был учеником И. Салтанова. И. Салтанов получает первых учеников сразу по назначении его в штат Оружейной палаты жалованным живописцем в 1667 г. Каждое последующее зачисление в обучение к нему отмечается в документах Оружейной палаты, но среди достаточно многочисленных живописных учеников мастера Лазарь Бельский не фигурирует. Он появляется в 1678 г. сразу учеником 1-й—вышей статьи, после которой следовал перевод в живописцы⁴. Соответственно он должен был пройти многолетнюю предварительную выучку. Об этой выучке свидетельствует, между прочим, тот факт, что именно у Бельского в марте 1680 г. закупается 200 хорьковых кистей для писавших «тафтяные картины» Распятской церкви И. Салтанова и И. Безмина⁵.

Лазарь Бельский появляется в записях Оружейной палаты вместе с целой группой учеников И. Салтанова, не состоявших, подобно нему, ранее в штате. Сюда входят живописные ученики 2-й статьи: Митюшка Рыткин, Афонка Филиппов и 3-ей статьи—Алешка Иванов. И примечательно, что все они одновременно исчезают из дел палаты через три года. Этот недолгий период совпадает со временем работ, которые производились одновременно в дворцовых кремлевских церквях и в церквях Измайлова. В те же годы и на тех же основаниях в Оружейной палате работает и группа учеников И. Безмина. Оказывается, и в том и в другом случае речь идет о частных учениках художников, живших у своих мастеров и занимавшихся в их домашних мастерских.

Исходя из круга выявленных до настоящего времени документов, есть основания считать, что плата за обучение такого рода на Руси XVII в. не практиковалась. Подросток поступал к иконописцу или живописцу в качестве помощника, чей труд первоначально оплачивался едой и жильем—своеобразными «кормовыми». По мере приобретения профессионального умения ученик мог претендовать на определенное жалование, не теряя возможности перехода от одного художника к дру-

³ Гос. публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, отдел рукописей, ф. Я. Штелина, № 6, л. 46.

⁴ ЦГАДА, ф. 396, оп. 2, № 959, лл. 507, 512, 517, 542. А в челобитной 1677 г. «кизилбашенин» Лазарь Бельский указан в числе кормовых иконописцев: «Челобитная московских кормовых иконописцев об отводе им у Серпуховских ворот [Москва] места для строения подворья». Среди подписей несколько живописных учеников и в том числе «кизилбашенин живописных дел Лазарька Иванов» (там же, оп. 1, ч. II, 7185 (1677 г.), № 16885, л. 3).

⁵ Там же, оп. 2, № 960, л. 601.

гому. Во всяком случае каждый данный учитель не брал на себя обязательства довести ученика до определенной степени мастерства, как то было в практике западноевропейских ремесленных цехов⁶. Но отвечая этим общим условиям, положение первых московских учеников И. Салтанова имело и свои особенности.

И. Салтанов приезжает в Москву, не зная русского языка. Благодаря этому он вынужден повсюду появляться с переводчиком Посольского приказа, который сказывается ненужным только в общении художника с первыми его учениками. Об этих первых салтановских питомцах известно, что они были иноземцами, причем один из них—Марчка Остафьев—приехал в Москву то ли вместе с И. Салтановым, то ли непосредственно после него с «кизилбашами». Соответственно можно предположить, что его, как и его товарищей братьев Богдановых, объединяло с учителем знание языка и не исключено, что армянского. Лазарь Бельский приезжает в Москву в то же время—согласно его собственной челобитной, он состоял на государственной службе с 1668 г.—но уже не с «кизилбашами», а в их числе. Причем первым местом его службы становится Печатный двор. Могла ли быть связана эта первая служба Бельского с обучением изобразительному искусству? Несомненно могла. С появлением на московском Печатном дворе в 1649 г. ученых-украинцев во главе с Епифанием Славинецким, книгопечатное дело здесь переживает высокий подъем. 1664—1666 гг. отмечены особым оживлением издательской деятельности и интересом к художественному оформлению книги.

Печатный двор никогда не чуждался иноземцев. Вообще вопрос национальной принадлежности не играл в Москве второй половины XVII в. сколько-нибудь принципиальной роли. Было бы неверным считать, как то делают некоторые исследователи, что иностранное происхождение обязательно оговаривалось в документах тех лет. Никакого единого и навсегда установленного правила или предписания в этом отношении не существовало. Обычно «иноземческая принадлежность» упоминалась в первый период работы мастера, а затем опускалась. Применительно к живописцу Станиславу Лопуцкому, выходцу из Литовских земель, некоторое время работавшему вместе с И. Салтановым, эти указания повторяются на протяжении приблизительно года, об И. Салтанове—около трех лет, зато о постоянно сотрудничавшем с И. Салтановым Ерофее Елине едва ли не единственный раз—в момент его зачисления в штат Оружейной палаты.

Существует и еще одно обстоятельство, серьезно затрудняющее выяснение национальной принадлежности работавших в Оружейной палате художников,—руссифицированная транскрипция или прямая замена русскими именами их действительных имен. Если не считать от-

⁶ Н. М. Молева, Цеховая организация художников в Москве XVII—XVIII вв. («Вопросы истории», 1969, № 11).

дельных достаточно редких примеров сохранения хотя бы приблизительного соответствия звучания и написания имен, как например, Анц Дитерс или Данила Бухтерс, гораздо чаще художник независимо от того, принимал он православие или нет, начинал называться русским именем, как работавшие одновременно с И. Салтановым «города Дорогобужу живописец иноземец Иван Алексеев сын Киселев» или высоко ценимый за свое мастерство «живописец Анбурския (Гамбургские—Н. М.) земли Иван Андреев сын Балтырь»⁷. По всей вероятности, той же трансформации подверглось, если и не имя, то фамилия «кизилбашепина» Лазаря Бельского. Что же касается его иноземческого происхождения, то им могли поинтересоваться только на первой его службе, но в отношении обычных учеников этому и вовсе не придавалось значения.

С Печатного двора Лазарь Бельский переходит в ученики к своему сородичу И. Салтанову, причем переход этот должен был иметь место около 1670 г. По сложности выполняемых в Оружейной палате в 1678 г. работ и по «статье», к которой он отнесен, Бельский занимает одинаковое положение с другим учеником И. Салтанова, Марчкой Остафьевым, состоявшим при учителе около девяти лет. Принятая методика обучения живописи исключала возможность слишком значительных отклонений в сроках подготовки живописца и достижения им определенного профессионального уровня. Поэтому примерно столько же в общей сложности—на Печатном дворе и главным образом у И. Салтанова—должен был предварительно учиться и Бельский⁸.

1678 год, когда Лазарь Бельский вместе с другими частными учениками И. Салтанова начинает участвовать в работах Оружейной палаты, представляет своеобразный рубеж в развитии русской живописи. Если до этого времени Оружейная палата обходилась в отношении всех выполнявшихся ею работ силами штатных живописцев, то теперь она обращается за помощью к кормовым живописцам и—что не менее существенно—к кормовым живописным ученикам⁹. Это означало, с одной стороны, что в предпринятых росписях и оформлении дворцовых церквей Спаса на Сенях и Евдокии большое, если не определяющее значение приобретала живопись, вытеснявшая иконопись, с другой—что в Москве уже существует достаточное число вольных городских живописцев. Подобно городским музыкантам-инструменталистам тех же лет, они находят достаточное для своего существования количество заказов и возможностей применения мастерства помимо

⁷ ЦГАДА, ф. 396, оп. 2, № 960, лл. 262 и 273.

⁸ Н. Молева, Э. Белютин, Педагогическая система Академии художеств XVIII века, М., 1956, глава 1—«Истоки русского художественного академического образования»

⁹ Н. М. Молева, Цеховая организация художников в Москве XVII—XVIII вв., стр. 44—45.

царского двора¹⁰. Лишним доказательством тому может служить быстро растущее число частных живописных учеников. Количество частных учеников у данного мастера позволяет установить, насколько художник был связан с городскими заказчиками и, значит, насколько его творчество и влияние выходили за рамки собственно придворного обихода и культуры. Так, если у И. Безмина преобладают ученики, назначаемые Оружейной палатой, то у И. Салтанова, наряду с ними, очень много учеников со стороны. Среди кормовых живописных учеников, привлеченных Оружейной палатой для работ в 1678—1681 гг., большинство принадлежит к частной школе И. Салтанова, например, Петрушка Тропарев, Гришка Яковлев, Ивашка Самсонов и другие, которые со временем становятся московскими городскими живописцами¹¹.

Если одна из первых работ, в которых принимает участие Лазарь Бельский в марте 1678 г.,—вместе с другими учениками И. Салтанова писал он в церкви Спаса на Сенях «аспидом розными цветами»¹²—ничего не говорила о его профессиональных возможностях, то уже следующая предполагает высший уровень мастерства живописца. Вместе с Марчкой Остафьевым и Марком Ивановым он пишет притчи царя Константина и к тому же сам делает на этих композициях надписи—свидетельство широкого круга его возможностей¹³. Не каждый живописец умел хорошо делать кисти, но надписи и вовсе составляли привилегию немногих художников, причем обычно инокописцев. Профессиональный уровень Бельского представляется руководителям работ настолько очевидным, что в сентябре 1679 г. он получает единоличный заказ расписать так называемые «горбыли» для иконостаса церкви Покрова в Измайлове. Приходно-расходная книга Оружейной палаты отмечает, что Лазарь Бельский «написал красками по серебру семьдесят горбылей для иконостасного дела»¹⁴. То, что это была именно роспись, а не серебрение, подтверждается тем, что несколькими днями раньше то же число горбылей «у иконостасного дела олифили и серебрили» московские кормовые иконописцы 1-ой статьи Семен Павлов и Ермил Прокофьев с шестью помощниками III-ей статьи¹⁵. Сразу по завершении «иконостасного дела» Лазарь Бельский в той же церкви золотит и серебрит иконы¹⁶. Ему поручается наиболее ответственная часть работ. Серебрением и золочением иконостаса и киотов одновременно занимается большая группа московских кормовых живописцев 1-ой статьи, из которых Василий Пузыревский работал, например, 13 дней, Иван Киселевский—14, Артемий Сазонов—15, Федор Свицерский—5, и по-

¹⁰ Н. М. Молева. Музыка и зрелища в России XVII столетия («Вопросы истории», 1971, № II).

¹¹ ЦГАДА, ф. 396, оп. 2, № 959, лл. 352, 523, 542, 548 и об.

¹² Там же, лл. 279 об, 280

¹³ Там же.

¹⁴ Там же, № 960, л. 328

¹⁵ Там же, л. 322.

¹⁶ Там же, л. 332.

могали им два живописных ученика¹⁷. Под руководством Бельского группа живописцев расписывает в Покровской церкви трое деревянных дверей¹⁸.

Хотя работы в Измайлове продолжались по мелочам и в последующие месяцы, постоянно отвлекая Бельского, основным с октября 1679 г. для него становится заказ на станковые картины. Вместе с живописными учениками младших статей, но тоже из школы И. Салтанова, «писали они на новом Потешном дворе на полотнах живописным письмом проповеди в государевы новые деревянные хоромы»¹⁹. Бельский получает все необходимые для живописи материалы, проверяет их качество, в том числе и для стеновых росписей церкви Спаса на Сенях, что на практике Оружейной палаты доверялось только наиболее опытным живописцам. Руководящая роль Бельского в данном случае подтверждается и размерами его поденного корма. Ему полагалось 3 алтына 2 деньги (наивысшая дача для живописцев составляла 4 алтына), его помощники получали 2 алтына 2 деньги или и вовсе 10 денег в день. Одновременно Бельскому поручается и дополнительный заказ на так называемые «евангельские притчи». В октябре месяце о нем и его помощниках сообщается, что они «писали евангельские притчи в церковь Спаса на Сенях, а в новые хоромы апостольские проведи на полотнах»²⁰.

Сравнительный анализ расходных записей Оружейной палаты за вторую половину 1679 г. позволяет установить, что писались притчи сразу в несколько мест: в палаты царя Федора Алексеевича, «в хоромы деревянные новые государынь царевен», а также в дворцовые церкви Спаса на Сенях и Иоанна Белогородского. В палатах они представляли род живописных панно, крепившихся на стенах на подрамниках. Отсюда необычное определение, что живописцам нужны краски «к стеному письму», которое они пишут «по полотнам... к подволокам (потолкам—Н. М.) и стенам». В церквях те же притчи писались как станковые картины. Что же касается сюжетов, то они определялись как «розные всякие притчи евангельские из царственных книг». Работали над ними одновременно несколько групп художников, среди них «преоспехтирного дела мастер» Петер Энглес с помощниками, И. Салтанов с учениками, И. Безмин с учениками и Лазарь Бельский «с товарищи», причем последний всегда самостоятельно и независимо от учителя. Так, например, в ноябре 1679 г. отмечается покупка холста 100 аршин, «а на том полотне велено писать Ивану Салтанову да Ивану Безмину со учениками во хоромы ко государыням царевнам евангельскую притчу как беседует Иисус со учениками»²¹. В те же самые дни Лазарь Бельский «с товарищи»—«писали они в церковь Иоанна Белогородского что у него

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же, л. 342 об.

¹⁹ Там же, л. 359 с об.

²⁰ Там же, л. 381.

²¹ Там же, лл. 449 об., 467 об., 477.

великого государя вверху на полотнах живописным письмом апостольские проповеди и евангельские притчи и иные всякие многие верховые дела золотом и красками расписывали»²². В тех случаях, когда к выполнению заказа привлекались все ученики И. Салтанова, включая и старшего среди них по мастерству—Лазаря Бельского, это обстоятельство специально оговаривалось. Так, уже по окончании «евангельских притч», в мае 1680 г. И. Салтанов вместе со всей группой Бельского пишет пять прапоров тафтяных разных цветов и золотит поделки в измайловских церквях. Работа над прапорами велась «у Салтанова», то есть в его частной мастерской²³. Аналогичный заказ и тоже у себя на дому выполняет и И. Безмин со своими учениками. Среди этих учеников Гришка Бторой, Ивашка Чюбаров, Микитка Полосухин постоянно участвуют в выполнении заказов для дворцовых церквей, которыми занимается Бельский. Однако уровень их подготовки (среди воспитанников частной школы И. Безмина в эти годы нет ни одного ученика 1-ой статьи) настолько ниже профессиональных возможностей Бельского, что всех их можно рассматривать только как исполнителей на подсобных работах, которых в «тафтяных картинах» было достаточно много.

Но, имея достаточно веские доказательства авторства Лазаря Бельского в отношении ряда «евангельских притч», в настоящее время представляется затруднительным установить, где именно они были помещены. Поскольку само по себе понятие Распятской церкви в 1680-х гг., по существу, не употреблялось, занятое ею помещение могло подразумеваться под каждой из соседствующих с ней церковью—будь то церковь Спаса на Сенях или Иоанна Белогородского. Соединенные в иконостасе Распятской церкви картины Лазаря Бельского могли послужить основанием для легенды в отношении царя Федора Алексеевича, которую приводит в своей рукописи Я. Штелин, и сохранить для последующих поколений имя художника, который даже не был жалованным живописцем.

С окончанием «евангельских притч» Бельский,—но уже не как живописный ученик, а как живописец,—продолжает участвовать вплоть до конца 1680 г. в отделке измайловских церквей. Он раскрашивает в церкви Иоасафа царевича Индийского решетки, вместе «с товарищи» расписывает там же клиросы, амвон и железные двери, серебрит древки для хоругвей²⁴. Но весь этот поток работ внезапно обрывается, и в 1681 г. имя Бельского перестает встречаться в приходно-расходных книгах Оружейной палаты, что, впрочем, не может служить доказательством его ухода из последней. Именно 1681 г. оказывается годом радикальных перемен в системе организации художников Оружейной палаты—как иконописцев, так и живописцев.

²² Там же, л. 481 об.

²³ Там же, л. 669.

²⁴ Там же, лл. 641 об., 644 и об., 648 об.

К началу 1681 г. состав художников Оружейной палаты становится очень многочисленным. В штате числится 22 иконописца, из них 5 иконописных учеников и 30 живописцев при 18 живописных учениках. Однако весь этот состав подвергается так называемому разбору. Отчисляется несколько иностранных живописцев, среди них «анбурокия земли» Иван Андреев Валтырь, Петр Гаврилов Энглес и его ученик Иван Семенов. Исчезают все кормовые живописцы и кормовые живописные ученики, связанные как с И. Салтановым, так и с И. Безминым, — Лазарь Бельский не представлял в этом отношении исключения. Произошедшее сокращение числа живописцев с избытком восполняется количеством вновь набранных учеников, которых становится 28, — лишнее доказательство как неизменного развития профессии, так и усиленной заботы руководства Оружейной палаты о подготовке собственных художников. При этом становится очень трудным проследить участие городских живописцев во временных работах палаты, поскольку меняется характер принятого делопроизводства. В приходно-расходных записях начинает отмечаться общее количество закупаемых материалов для живописи без указания конкретных производимых работ, а кормовые деньги выдаются общей суммой дяку для раздачи художникам без фиксации именных списков.

В происходивших переменах, несомненно, сказались и завершение предпринятых, начиная с 1679 г., живописных работ и наступившая в 1682 г. смерть Федора Алексеевича. Пришедшую к власти царевну Софью характеризовали иные художественные пристрастия и прежде всего интерес к бытовому светскому декоративно-прикладному искусству. В общем расцвете последнего любопытным явлением становятся выполненные в аппликативной технике образа — картины, которые, согласно утверждающейся моде, вставляются в золоченые или черненые рамы и развешиваются на стенах парадных покоев домов московского боярства и верхушки служилого дворянства. Примерами таких картин могут служить «на белых объях Страшной суд», «Образ Богоявления Господня у Спасителя образа плат и на Предтечи и на ангелах ризы наклеены розных обърей», иконы Распятие, Богоявление или Иоанн Предтечи. Такого же порядка могли быть и различные персоны, вроде известного аппликативного портрета патриарха Никона из дома В. В. Голицына, хранящегося в настоящее время в Гос. историческом музее (Москва).

Вне зависимости от того, насколько многочисленными были получившие распространение вне царского двора образцы аппликативной техники, сам факт их существования вызывает вопрос, кем и где они могли быть исполнены. Достаточно подробные сведения о занятости и работах штатных живописцев Оружейной палаты, если и не исключают возможности выполнения последними частных заказов, то, во всяком случае, сводят ее почти на нет. Со своей стороны, практика московских городских живописцев до середины 1670-х гг. не дает примеров работы последних в аппликативной технике. Зато «тафтяные картины» начи-

нают появляться в 1680-х гг., хотя основные мастера этой техники, участвовавшие в создании Распятской церкви, по окончании работ в ней по разным причинам перестают обращаться к аппликативной технике. В. Познанский тяжело и надолго заболевает в 1682 г. И. Безмин вместе с И. Салтановым, начиная с 1684 г., занят руководством большими по объему и сложными по характеру росписями новопостроенных палат царевен и царицы Натальи Кирилловны и к тому же с 1687 г. выбывает на несколько лет из Оружейной палаты. Оказавшийся единственным руководителем работ И. Салтанов тем более не в состоянии уделять времени «тафтяным картинкам». Остается предположить, что выполнялись они или частной мастерской И. Салтанова, или во всяком случае его выучениками и прежде всего Лазарем Бельским, которому кремлевские дворцовые и измайловские работы принесли известность, а вместе с нею и связанных с царским двором заказчиков. Популярность подобных работ, несомненно, могла способствовать тому, что имя Бельского было выделено среди других его современников и привлекло к себе внимание Я. Штелина.

Но Лазарь Бельский не навсегда исчезает из Оружейной палаты. Его имя снова появляется в ее документах спустя десять с лишним лет, в декабре 1693 г., в связи с поданной им челобитной о продолжении службы.

Челобитная 1693 г. позволяет установить, что в какой-то момент Лазарь Бельский сменил свою первоначальную профессию живописца на приказную должность. Подобная смена не представляла редкости в отношении живописцев, хотя с иконописцами не происходила никогда. Живописцы зачастую использовались на достаточно высоких и ответственных приказных и служилых должностях. Живописный ученик Григорий Грызлов, например, отчисляется в 1676 г. из штата Оружейной палаты с пометкой: «велено быть в стрелецких сотниках»²⁵. Один из первых учеников И. Салтанова Иван Богданов после семи лет занятий живописью просит о переводе на приказную должность и только вмешательство учителя, засвидетельствовавшего его художнические способности, мешает успешному осуществлению этого плана.

Отойдя сам на некоторое время от занятий живописью, Лазарь Бельский тем не менее передает эту свою профессию сыну. Шестью годами позже его челобитной о назначении на должность в делопроизводство Оружейной палаты поступает челобитная «живописной науки Ивашки Лазарева сына Бельского». Ивашка Лазарев работает у царицы Прасковьи Федоровны, вдовы старшего брата и соправителя Петра I—Ивана Алексеевича. В частности, в феврале 1699 г. он обивал и расписывал по полотну одну из ее комнат в отделявавшемся заново измайловском дворце²⁶. Связь со штатом царицы Прасковьи Ивашка Лазарев сохраняет и в дальнейшем, избегая тем самым подчинения Ору-

²⁵ Там же, № 958, л. 169.

²⁶ Там же, оп. 1, ч. 21, № 33711.

жейной палате с ее вызовами для обязательного участия в заказных работах²⁷.

В 1690-х гг. былая централизация художественных работ, осуществлявшаяся Оружейной палатой, начинает нарушаться. Их круг неизмеримо расширяется по сравнению со второй половиной XVII в. Вместо царского двора, монастырей и отдельных церквей потребителем художественных работ становится собственно государство. Оно же в лице все новых и обретающих новую компетенцию учреждений наблюдает за их осуществлением. За Оружейной палатой начинает утверждаться роль административного вместо административно-исполнительского центра. Она высылает художников для работ в «потешные» полки, на корабельные верфи—«для прописки судов», в Каменный приказ—для участия в строительных работах и т. д. Права палаты в отношении художников превышают даже права лиц царской семьи. Для того, чтобы скрыть от учета Оружейной палаты необходимых им живописцев или иконописцев, члены царского дома пускаются на хитрости, зачисляя тех и других в собственный штат в качестве истопников и служащих, что особенно охотно практиковала царица Прасковья. Преемники палаты требовали даже специального разъяснения по данному вопросу: «Мастеровые ж люди многие добрые мастера являются государыней цариц и царевен у комнат в истопниках и в мастерах, а по справке мастерския палаты у тех комнат их именами истопников не написано, а от тех комнатах в истопниках и мастерах»²⁸. В этом положении достаточно долго находился и Иван Лазаревич Бельский.

При всей обширности круга художников, охватываемого Оружейной палатой, он не был достаточным относительно потребностей, выдвигаемых временем. В ответ на эти потребности быстро множилось число мастеров, не связанных со старым художественным центром и не аттестованных в нем. Становилась очевидной необходимость в новых формах профессиональной организации и новом общегосударственном порядке установления уровня мастерства, свободного от связи с царской службой. Первая попытка была предпринята в этом направлении Петром I в виде создания в 1707 г. учреждения, параллельного Оружейной палате и получившего название Изуграфской конторы. Конторе поручалось освидетельствование художников и установление их «чинов», т. е. определенной профессиональной категории. Здесь впервые появляются степени мастера иконописного и живописного дел, замастера как предшествующей им профессиональной ступени, живописца или иконописца трех степеней и ученика. Понятия жалованные и кормовые исчезают как непосредственно связанные с царской службой.

²⁷ К вопросу об особенностях написания в документах XVII—XVIII вв. имен и фамилий см.—Э. М. Белютин, Н. М. Молева, О методике искусствоведческого изучения архивных фондов («Вопросы архивоведения», 1965, № 2).

²⁸ ЦГАДА, ф. 9, отделение 2, книга 21, л. 550.

В 1711 г. 208 мастеровых Оружейной палаты переводятся в Петербург и образуют Оружейную канцелярию. Однако перевод ведущих мастеров палаты не затронул основного ядра московских художников. К тому же сравнительно немногие из числа переведенных обосновались в новой столице. Большая часть сумела вернуться в Москву, в чем немаловажную роль сыграли преимущества положения свободного ремесленника по сравнению с казенным служащим. Это доказывается тем, что московские городовые художники, среди которых числится и Иван Лазаревич Бельский, охотно брали петербургские подряды, оставаясь приписанными в административном отношении к Москве. Характерно, что даже в 1729 г. среди московских ремесленников числится 134 человека из числа бывших мастеровых Оружейной палаты и 142 казенных ремесленника.

Практически роль, которую играла для московских художников XVII в. Оружейная палата, была унаследована вновь образованным цехом городского магистрата. Впрочем, цех не порывает с нею прямой связи, как и с сопутствующей ей некогда Мастерской палатой. Ученные ими художники непосредственно приписываются к цеху, в котором И. Л. Бельский достигает степени живописного мастера. Там же регистрируются все три его ставших живописцами сына—Алексей, Иван и Ефим Ивановичи Бельские.

Однако к концу 1730-х гг. цех художников перестает функционировать в Москве. В этом сказалось развитие Канцелярии от строений, чьей в своем составе наряду с представителями всех строительных специальностей и прикладных искусств «живописную команду». Компетенция Канцелярии отличалась исключительной широтой. В ее ведение входили все виды петербургских построек, императорские резиденции (в самом Петербурге, Петергофе, Стрельне, «Сарском селе» и в крепостях Кронштадт и Шлиссельбург), позднее—все общественные и правительственные постройки, кроме дворцов («церкви, коллегии, гостиные дворы, госпитали и другие всякие строения»). Не меньшей широтой отличался и профиль производившихся Канцелярией работ—от разработки архитектурного проекта до полной отделки внутренних помещений. Организуя выполнение наиболее значительных для своего времени художественных работ и привлекая для участия в них живописцев из самых разнообразных городов, Канцелярия от строений становилась подлинным центром художественной жизни, а ее ведущие мастера, к числу которых принадлежали братья Бельские, могли оказать непосредственное и определяющее влияние на развитие и формирование этой жизни в стране²⁹.

Из числа братьев Бельских Алексей и Иван сыграли особенно большую роль в истории «живописной команды», будучи всей своей учебой

²⁹ Н. Молева, Э. Белютин, Живописных дел мастера (Канцелярия от строений и русская живопись первой половины XVIII века), М., 1965, глава V — «Художники середины века».

и творчеством связаны только с Канцелярией от строений. О ходе своей службы в ней первый писал: «Алексей Бельский по обучении отца его коштом художеству вступил в службу ее императорского величества в 1745 году в бывшую канцелярию строения ее императорского величества домов и садов и за знание в художестве произведен был в 1760 году того художества подмастерьем, 1763 в ранг прапорщика, в 1768 в ранг подпоручика, в 1772 живописного художества мастером, з 1773 годах по именному ее императорского величества высочайшему указу повелено ему быть с ево потомками вольным на основании подтвержденного ее императорского величества устава императорской Академии художеств, состоявшегося 4 ноября 1764 года, в 1781 дан чин титулярного советника, в котором и ныне состоит...»³⁰.

Первые годы своего пребывания живописным учеником, Алексей Бельский был связан преимущественно с Московской Гоф-интендантской конторой, а с начала 1750-х гг. почти исключительно с Петербургом. Выполнявшиеся им работы отличались редким разнообразием. Сюда входили плафоны в Большом Царскосельском дворце, в Эрмитаже Царского села, «в деревянном Зимнем дворце», картины для «новопостроенной галереи» и «зала, где парадная лестница» в Царскосельском дворце, «живописные работы новой российской оперы» (1754), декорации в Оперном доме в связи с торжествами восшествия на престол (1755) и постановкой новой оперы (1757) и т. д. По получении звания подмастерья Алексею Бельскому поручается ряд учеников³¹.

Творческое лицо художника представлялось руководителям Канцелярии настолько ярким, а его деятельность настолько значительной, что уже спустя семь лет его рекомендуют на звание мастера, поскольку он «в живописном художестве знание имеет в архитектуре, перспективах, орнаментах, лентавтах и цветах, а особенно в ынвенциях и в лучшем согласии колеров»³². Хотя по бюрократическим соображениям это состоялось только в 1772 г., Алексей Бельский был фактически одним из наиболее деятельных и влиятельных живописцев команды. Начиная с середины 1760-х гг. ученики Канцелярии распределяются в основном между ним и его братом Иваном Бельским в равных количествах, причем заключение художника об их способностях служило исчерпывающим основанием для перевода, повышения оклада или, наоборот, увольнения. Причем характерно, что требования Алексея Бельского по сути дела не уступают требованиям открывшейся к этому времени Академии художеств.

³⁰ Центральный государственный исторический архив СССР (в дальнейшем — ЦГИА СССР), ф. 470, оп. 4 (87/521), 1785 г., № 170.

³¹ Архивные материалы по Алексею, Ивану, Ефиму и другим членам семьи Бельских см. — Н. Молева, Э. Белюгин, Живописных дел мастера, приложение — «Материалы к словарю русских художников первой половины XVIII века».

³² Гос. публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, отдел рукописей, архив Я. Штелина, штатный список Канцелярии от строений на 1767 год.

Однако для самого художника подлинным триумфом его службы явилось получение вольной—освобождение из податного сословия. Для второй половины XVIII в. это не было исключением, просто путь к ее приобретению обычно лежал через Академию художеств. В этом смысле Алексей Бельский действительно достиг почти невозможного. «Ее императорское величество изустно приказать изволила,—сообщило придворное ведомство Канцелярии от строений,—ведомства оной конторы живописного художества мастеру Алексею Бельскому в рассуждении видимых достоинств его в искусстве живописного художества быть с его потомками вольным»³³. Последние четверть века своей жизни А. Бельский проводит как полноправный член общества, пользующийся к тому же особым уважением Академии художеств.

Известные нам произведения Алексея Бельского охватывают период с середины 1750-х до начала 1790-х гг. К числу наиболее ранних относятся десюдепорты типа десюдепорта Русского музея «Цветы, фрукты и попугай» (1754; № ж 1458), затем панно для Смольного института (1764: Русский музей, №№ ж 5, 3595, 3596, 3597) и ряд пейзажей — «Орловские ворота и руина в Царском селе» (1788; Русский музей, № ж 3148), «Архитектурный вид» (1789; Гос. Третьяковская галерея, № ж 22444) или «Архитектурный пейзаж» Русского музея (1792; № ж 48). Пейзажи Алексея Бельского, по существу, одни из первых русских пейзажей в собственном смысле этого слова—жанра, который должен рождать у зрителя сюжетно-пластическое понимание окружающей природы. Во всех случаях присутствующая в полотнах А. Бельского условная архитектурная композиция определенным образом направлена на создание у зрителя того или иного восприятия природы, в конечном счете связанного с его чувством.

Подобно брату, вся жизнь Ивана Бельского сосредотачивается в Канцелярии от строений, в которой он работает с первых своих шагов в живописи и до самой смерти. В 1785 г. художник сообщает о себе, «что обучась он отца его собственным коштом живописному художеству, вотупил в службу ее императорского величества 1743 года в марте в Московскую мастерскую и оружейную полату и того же году в апреле месяце по именному блаженные и вечно достойные памяти госдарыни императрицы Елисавет Петровны указу взят в Петербург с лучшими живописцами для исправления тогда живописных самонужнейших работ и потом определен в бывшую канцелярию от строения ее величества домов и садов, где ко художеству его положенную должность на него во всякое время со всевозможным усердием исправлял и исправляет во дворцах ее императорского величества как петербургских, петергове, в селе Царском, так и в Москве во время высочайшей ее императорского величества коронации, за что по аттестатам иностранных живописных мастеров и надворного советника Бишнякова произведен был чинами

³³ ЦГИА СССР, ф. 467, оп. 2 (73/187), кн. 123, № 4, л. 43.

749 подмастерьем, 759 подпоручиком, 760—мастером, 763—поручиком, и как ему сверх живописи поручена была должность иметь смотрение в наборе мозаическом, и по показании ево сделанная картина ее императорскому величеству была представлена, за что всемилоостивейше повелеть соизволено наградить ево чином, по которому высочайшему поведению 1768 года генваря 1 дня и произведен титулярным советником»³⁴. Эта схема основных служебных событий аналогична служебному пути Алексея Бельского. Оба они участвовали в выполнении одних и тех же заказов, но в характере выполняемых работ каждый старался придерживаться еще только начинавшего определяться круга собственных творческих интересов.

По личному указу Елизаветы Петровны Иван Бельский был направлен в 1750 г. к Д. Валериани для обучения³⁵. Собственно занятий не получилось. Иван Бельский был уже вполне сформировавшимся мастером, но сотрудничать с прославленным итальянским декоратором ему пришлось долгие годы и, возможно, под его влиянием он обратил усиленное внимание на театральные декорации³⁶. У него постоянно были и присылавшиеся для обучения этому искусству ученики Канцелярии от строений. Сам Иван Бельский при этом достаточно много работает и над живописью декоративной, причем преимущественно над десюдепортами, а не плафонами, и над образами, в частности, для церкви Зимнего дворца. Но главное—после него остается ряд полотен, которые уже могут быть с полным основанием названы станковыми картинами, приближающимися к живописи исторической. Таковы эскиз Ивана Бельского «Архиерей во время богослужения» (Третьяковская галерея; № ж 1770), «Апостол Павел» (Русский музей; № ж 4930). В целом же вопрос о художественном наследии мастера достаточно сложен и еще ждет своего разрешения.

Неизменное тяготение к декоративной живописи характеризует творчество и третьего из братьев Бельских—Ефима, состоявшего в штате Канцелярии от строений с 1751 г. В 1765 г. он получает звание подмастерья, в 1768—чин прапорщика. Ефим Бельский участвовал в «писании плафонов и десюдепортов» в Царском селе, работал под руководством Д. Валериани и своего брата Ивана, писал оперные декорации, расписывал деревянный Зимний дворец и здание Академии, где его мастерство было отмечено особо³⁷.

«При жизни они пользовались большой славой»,—напишет в сере-

³⁴ Там же, ф. 470, оп. 4 (87/521), 1785 г., № 170.

³⁵ Там же, ф. 467, оп. 4, 1750 г., № 547, лл. 4, 5 об.

³⁶ Н. Молева, Театр на Красной площади. К истории русской музыкальной культуры («Советская музыка», 1966, № 6).

³⁷ Среди других представителей семьи Бельских надо выделить сына Ивана Ивановича—Михаила, в течение 1764—1773 гг. окончившего Академию художеств по классу портретной живописи с малой и большой серебряными медалями и 1 золотой медалью за программу, «представляющую учителя с двумя воспитанниками, упражняющегося в истолковании наук третьему возрасту».

мере был прав Я. Штелин в своей исключительной оценке творчества дине XIX в. историк искусства А. Андреев. И независимо от того, в какой первого из Бельских в XVII в., несомненно оно сыграло свою роль в становлении русской живописи, подобно тому, как творчество его потомков в течение XVIII столетия способствовало и во многом определяло развитие этой живописи.

ՆԱԱՐԻՉՆԵՐ ԲԵԼՍԿԻՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

Ն. Մ. ՄՈՒԵՎԱ (Սոսկվա)

Ա մ փ ո փ ու մ

XVII—XVIII դդ. ուսական գեղանկարչության հայտնի ներկայացուցիչներից էին Բելսկինները: Առաջին Բելսկին՝ Լազարը (հավանաբար Եզիազար կամ Ղազար) Մոսկվա է ժամանել 1711 թ. 60-ական թվականներին Իվան (Բոգդան) Սալթանովի կամ նրանից անմիջապես հետո՝ «ղզլրաշների» հետ, որոնց միավորում էր միևնույն լեզվի՝ հայերենի խմացությունը:

Լազար Բելսկին Իվան Սալթանովի տաղանդավոր աշակերտներից էր: Հայտնի նկարիչ էր նաև նրա որդին՝ Իվանը:

XVIII դ. առաջին կեսում Մոսկվայում և Պետերբուրգում իրենց նկարչական գործունեությամբ աչքի են ընկնում Իվանի որդիները՝ Ալեքսեյ, Իվան և Նֆիմ Բելսկինները, իսկ նույն դարի երկրորդ կեսում՝ նրա թոռը՝ Միխայել Իվանովիչ Բելսկին: Եթե առաջին Բելսկու՝ Լազարի ստեղծագործությունը իր դերը խաղաց XVII դ. ուսական գեղանկարչության ձևավորման գործում, ապա նրա սերունդներին օժանդակեց և շատ բանով կանխորոշեց այդ գեղանկարչության հետագա զարգացումը: