

Н. МОЛЕВА, Э. БЕЛЮТИН

ЖИВОПИСНЫХ ДЕЛ МАСТЕРА

КАНЦЕЛЯРИЯ ОТ СТРОЕНИЙ И РУССКАЯ ЖИВОПИСЬ
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

ВВЕДЕНИЕ

По мере углубления наших знаний по истории русской живописи проблема возникновения светского в собственном смысле слова искусства предстает перед исследователями во все более сложных аспектах. Этот процесс отличает исключительная многогранность, мешающая во многих случаях улавливать его отдельные проявления и этапы. Не следование впечатлениям от произведений западноевропейских мастеров, не погоня за модой и даже не выучка, приобретенная отдельными художниками в ходе заграничного пенсионерства, определяли его особенности, но новое отношение к человеку, новое понимание человека в условиях окружающей жизни, наконец, видение в нем иных черт, чем те, на которые ориентировалась иконопись. Изобразительное искусство переживало те же этапы, что и литература, только, может быть, более заостренные в выявлении борьбы старого и нового. Художникам помимо всего прочего приходилось противостоять многовековой привычке зрителя воспринимать иконопись, тому, что глаз последнего из поколения в поколение воспитывался на определенных, ставших близкими и понятными изобразительных формах. Вместе с художниками и зачастую отставая от них, зритель учился видеть в произведениях нового метода живописи свои чувства и переживания, которые уже не могли быть выражены старым изобразительным языком.

В своих рассуждениях о предмете искусства крупнейший художник XVII века Симон Ушаков обращается к природе не столько с точки зрения ее переживания, как то было в иконописи, сколько зрительно воспринимаемого вида, то есть некоего образа, воспринимаемого и поверяемого пятью чувствами человека и, значит, допускающего некий объективный критерий суждения о нем. Даже в отношении наиболее канонизированных сюжетов — евангельских и библейских — Симон Ушаков особенно отмечает, что «все это описывается по усмотрению плотскому и по бытию его на земле». Тем самым между умозрительным представлением, на котором основывалась иконопись, и непосредственным восприятием природы человеком прокладывается резкая грань. Одновременно утверждается и новое содержание искусства. Тот же Симон Ушаков впервые начинает говорить об общественном и гражданском смысле живописи.

«Ведь образы живут в памяти,— пишет он,— напоминают о прожитом, являются свидетельством прошедших времен, говорят о добродетели, свидетельствуют о могуществе, оживляют мертвых, делают бессмертной славу, возбуждают в настоящее время живущих к подражанию, напоминают о прошедших делах. Образы показывают нам то, что

вдали, и одновременно представляют нам то, что находится в разных местах. . .».

Но решение всех этих проблем требовало коренного пересмотра самого метода изобразительного искусства. Та ориентация живописи, которую вместе со многими своими современниками имел в виду Симон Ушаков, уже предполагала возможность всех тех видов художественных работ, которые получают распространение в петровское время,— от украшения триумфальных ворот, написания персон до оформления научных трудов. Художники были внутренне подготовлены к этим заданиям, другой вопрос, что им мешало недостаточное знакомство с принципами и практикой живописи вплоть до приемов масляной техники. Отсюда особое значение приобретала роль иностранцев.

В течение XVII — первой четверти XVIII столетия, то есть в период наиболее бурного становления в русском искусстве нового метода, в Россию попадали лишь третьестепенные западноевропейские мастера. Задерживались они здесь, как правило, очень недолго, не будучи в состоянии приспособиться к своеобразным условиям жизни, а подчас попросту не удовлетворяя заказчиков. Но каждый из них, как бы мало времени он ни был на царской службе, с первого же ее дня имел около себя русских учеников, упорно старавшихся разгадать профессиональные секреты. Эта своеобразная педагогическая деятельность, как и создаваемые мастером произведения, позволяли русским художникам знакомиться с новым для них изобразительным языком, помогали формулировать тот метод, который исподволь складывался в национальной культуре. Отсутствие подобного общения с иностранными живописцами надолго бы затянуло и без того сложный процесс. Прямое ученичество в данных исторических условиях не могло дать сколько-нибудь существенных результатов, тогда как ознакомление школы с реальной практикой, условно говоря, светского искусства было очень важным. Относительно общего развития русской живописи деятельность в России Г. Таннауера, Г. Гзеля или Л. Каравакка во многом не уступала пенсионерским поездкам петровских питомцев.

Чрезвычайно характерно, что принципы «светской» живописи сразу же находят своеобразное преломление в творчестве русских мастеров. Соответственно и в практике искусства намечаются две линии, представленные разными художественными учреждениями тех лет: живописной командой Канцелярии от строений и художественным департаментом Академии наук. Первая основывалась на претворении новых принципов сообразно с традициями XVII века, собственно Оружейной палаты и задачами, стоявшими перед современным искусством. И здесь не имело значения, что отдельные ее ведущие мастера, вроде Андрея Матвеева или Михаила Захарова, получили все свое художественное образование за границей, будучи формально оторванными долгие годы от национальной школы, тогда как другие, вроде Ивана Вишнякова или Алексея Антропова, своей подготовкой были обязаны только последней. При всех внутренних противоречиях процесс, находивший отражение в практике живописной команды Кан-

целярии от строений, учреждения, связанного с выполнением основной массы художественных работ в государстве, был очень органичным и целенаправленным.

Иное положение сложилось в Академии наук. Сюда были приглашены сравнительно многочисленные немецкие мастера, связанные со специфическими родами работ — натурными зарисовками в экспедициях и с экспонатов Кунсткамеры, а также иллюстративными материалами для издаваемых книг. Даже сильно разросшийся с годами гравировальный департамент, выдвинувший великолепных граверов и рисовальщиков, во многом был ограничен аналогичными заданиями. Возникший при нем институт ученичества почти целиком определялся приглашенными мастерами, которые насаждали в нем ими самими пройденную школу немецких академий начала XVIII века. Отсюда рождалась большая методическая логика и обоснованность учебных занятий по сравнению с обучением в живописной команде, но и известное несовпадение утверждаемых посылок с общим развитием русского художественного метода этого периода. Если краткая история и художественные принципы, выдвигаемые художественным департаментом Академии наук, рассматривались авторами в книге «Педагогическая система Академии художеств XVIII века» («Искусство», 1956), то в настоящем труде основное внимание обращено на направление, представленное Канцелярией от строений. Подобное ограничение темы объясняется главным образом ее сложностью и особым значением в раскрытии процесса формирования искусства нового времени. Поэтому, анализируя становление нового художественного метода, авторы почти не затрагивают важного, но требующего специального исследования вопроса о роли иностранных художников в России XVIII века и о влиянии западноевропейского искусства. Сосредоточивая внимание на «живописных дел мастерах» Канцелярии от строений, авторы поставили своей целью дать возможно более точный анализ эволюции русской живописи в первой половине столетия, тем более что ее сложность и противоречивость очень велики.

Рассматриваемый период в русском искусстве не беден ни художниками, ни произведениями, ни историческими материалами. Однако особенность его заключается в том, что над ним нельзя работать на чисто библиографической основе. Как ни один другой временной отрезок, он требует обращения к архивным источникам, поскольку неточности в записях воспоминаний современников, неправильное отнесение к отдельным именам тех или иных архивных сведений, отсутствие критического их анализа породили множество легенд, которым время и традиция сообщили значение неоспоримых фактов. Перед исследователями встает необходимость уточнить и во многом как бы раскрывать заново отдельных художников, биографические факты, авторство произведений.

Наконец, большое значение имеет и характер анализа художественной структуры национального метода. Природа, окружающая человека действительность всегда являются источником его искусства, но трактуются они в искусстве в разные эпохи по-разному. Что берет из природы для выражения своего понимания окружающего художник,

как перелагает образы действительности — все это, будучи неразрывно связано с развитием общества, экономики и социальных отношений, определяет своеобразный характер искусства. Иными словами, характер метода изобразительного искусства находится в теснейшей зависимости от тех глубоких изменений, которые происходят в общественной жизни.

Ходя по залам музеев и глядя на одни только изображенные на портретах лица, можно определить, кисти какого художника — голландского, фламандского, итальянского или русского — принадлежит тот или иной холст. Иное понимание человека вплоть до своеобразной трактовки лица, костюма, иное понимание характера пространства в картине, света, композиции указывают на национальную принадлежность творчества живописца. Поэтому пластический строй художественного произведения связан еще и с национальными чертами, а точнее, с характером национального метода изобразительного искусства. То, что те или иные национальные художественные школы в определенный период своего существования занимают ведущее положение в мировом искусстве, объясняется не только социальным и экономическим развитием создающих их народов, но и тем, что пластическая основа их искусства наиболее полно отвечает данной фазе эволюции человеческой культуры. Так было в XVII веке с голландским и фламандским искусством, так было на протяжении нескольких веков с итальянским искусством, так было на рубеже XVIII—XIX веков с искусством Англии. Поэтому, изучая историю искусства, проблему формирования национального художественного метода, необходимо уделять большое внимание, с одной стороны, общественной и социальной жизни народа, с другой — особенностям его пластической культуры. Такое сочетание позволяет раскрыть с наибольшей полнотой национальные художественные черты и определить значение изучаемого искусства в общем развитии мировой культуры.

Настоящая книга представляет попытку проанализировать один из наиболее сложных периодов становления русского искусства в начале XVIII столетия, становления, в котором традиции и новаторство, проблема национальной художественной формы и нового изобразительного языка, тесно переплетаясь, покоятся на единой основе развития черт, присущих русской национальной культуре.

Книга написана на основании изучения архивных фондов Центрального государственного архива древних актов (Москва), Центрального государственного исторического архива в Ленинграде, Государственного архива Московской области, Центрального архива Военно-Морского Флота СССР (Ленинград), Государственного архива Ленинградской области, Отдела письменных источников Государственного Исторического музея (Москва), Отделов рукописей Библиотеки им. Салтыкова-Щедрина (Ленинград), Библиотеки им. Ленина (Москва), Русского музея, Третьяковской галереи, ряда областных архивов, а также непосредственного анализа работ русских художников, хранящихся в музеях и частных собраниях страны.

Глава 1

ПРЕОБРАЖЕНСКАЯ СЕРИЯ

Почти все очерки по истории русского «светского» искусства начинаются с очень выразительного и своеобразного изображения — портрета Якова Тургенева (ГРМ, ж 5657), «шута Петра I», как добавляют некоторые исследователи. Портрет этот утвердился в качестве характернейшего примера нового, созданного Петровской эпохой искусства в преддверии таких мастеров, как Иван Никитин, Андрей Матвеев, а в дальнейшем Иван Вишняков и Алексей Антропов. Однако первое же «но» возникает в связи с датировкой портрета. Чем же так характерен для развития русской живописи этот портрет, связываемый с именем Ивана Одольского-Большого и соответственно с 1725 годом, если десятью годами раньше были написаны Иваном Никитиным такие холсты, как портрет Прасковьи Иоанновны (1714, ГРМ, ж 4905) или Натальи Алексеевны (до 1716, ГТГ, ж 25547), намного опережающие «Якова Тургенева» и по живописным качествам и, главное, по развитию изобразительного метода? К 1715—1717 годам относятся подписные и датированные работы Ивана Рефусицкого и Григория Мусикийского, изображающие Петра и членов его семьи. Наконец, около 1725 года самим Иваном Одольским был написан портрет Екатерины I с арапчонком (ГРМ, ж 2962), не имеющий ничего общего с «Яковом Тургеневым» ни в манере, ни в стилистических приемах, ни в самом характере видения натуры. По сравнению со всеми этими работами «Яков Тургенев» смотрится как возврат к прошлому, как реминисценция элементов метода XVII века. Правда, портрет этот не подписной, его авторская принадлежность не может считаться безусловной, но, даже если отказаться от И. Одольского, остается датировка — самое главное относительно характеристики общего хода развития русского искусства.

До настоящего времени портрет Якова Тургенева датировался 1725 годом и связывался с именем И. Одольского, поскольку считалось, что в сделанном Екатериной I в этом году заказе под прозвищем «малого Бахуса» подразумевался именно Тургенев.

Как указывал в своем донесении художник, «ее императорского величества именным указом повелено мне, нижайшему, написать четыре персоны, а именно: князь папы Строева, господина Нелединского, господина Ржевского, малого Бахуса, которой живет в доме ее императорского величества»¹. В свою очередь У. А. Сенявин в другом документе, касающемся того же заказа, уточняет, что «малый Бахус» живет «в доме ее императорского величества у господина Татищева»². Однако эту единственную посылку приходится признать ошибочной.

Начать с того, что родившийся до 1650 года Я. Ф. Тургенев должен был иметь в 1725 году более 75 лет, тогда как на портрете представлен пожилой, но не дряхлый человек. Есть все основания считать, что умер Тургенев около 1700 года, так как в придворной переписке и списках Всешутейшего собора XVIII века его имя не встречается. Нет его имени и в ближайшем ко времени получения И. Одольским заказа маскараде августа 1723 года, для которого были составлены и сохранились исчерпывающие полные списки участников. Трудно предположить и то, чтобы Тургенев на какой-то длительный срок отходил от придворной жизни. Петр подобных «дезертирств» не терпел. Когда его престарелый дядька и первый учитель Н. М. Зотов захотел уйти доживать свой век в монастыре, Петр в ответ на его просьбу распорядился «князь-папу» женить, что и было совершено с исключительной пышностью в Москве в январе 1715 года.

Маскарад 1723 года позволяет установить имя того, кого современники действительно называли «малым Бахусом» и кто жил у Татищева. В списке маскарадной компании под № 46 значится «архимандрит в странном убore, от гвардии фендирих (прапорщик) Афанасий Татищев», под № 51 — «Бахус: певчий Конон Карпов»³. В качестве «Бахуса» Карпов фигурирует в ряде других современных документов, причем Берхгольц в своем дневнике специально отзыается о нем как о редком пропойце. За то, что это был простой певчий, а не знатное лицо, говорит и тот факт, что его одного Екатерина не помнила по имени и определила в заказе только ролью и местопребыванием. Фамилия Тургенева появляется в эти годы в иной связи: Семен Тургенев выступает обычно в роли Нептуна. Отсюда может быть выдвинуто предположение, что «Нептун», хранящийся в Третьяковской галерее, представляет именно его портрет, выполненный одним из русских художников в двадцатых годах. Что же касается авторства И. Одольского в отношении «Якова Тургенева», то оно, таким образом, отпадает, как оказывается под вопросом само время написания портрета. Историки искусства давно обратили внимание на известную аналогию между Тургеневым и некоторыми другими портретами петровского времени. В специальной литературе возникло понятие серии Всешутейшего собора, связанной с одним из широко известных сатирических начинаний Петра I. Г. Е. Лебедев ограничивал ее пятью портретами, последующие исследователи несколько расширяли, причем сам по себе термин неизменно сохранял условный характер. В одних случаях в его основу клались только временные признаки, в других — существование предполагаемого заказа на изображение собственно петровских шутов, в чем усматривалась примечательная черта русского искусства нового века: юродство и грубое шутовство как дань уходящим, но все еще живым нравам старой Руси.

Архивные розыски позволили установить, что серия портретных изображений действительно существовала, но была принципиально иной и по характеру и по вкладывавшемуся в нее смыслу. В описи вещей Преображенского дворца (1739), любимой резиденции Петра до основания Петербурга, имеется целый список портретов, в число которых входит и «Яков Тургенев»⁴. Собранные воедино в комнате, где

происходили ассамблеи и празднества, они, в отличие от картин и персон, находившихся в других покоях, названы общим именем «бояре висячие», что очень точно раскрывает взгляд на них современников. Изображенные лица были участниками Всесштутейшего собора, но этим никак не исчерпывалась их роль в государственной жизни. За редким исключением, это ближайшие сподвижники Петра Великого первого периода его самостоятельного правления.

Зарождение идеи «сумасброднейшего всесштутейшего и всельянейшего собора» было связано для Петра с решением одной из сложнейших государственных проблем — борьбой с церковью и силой ее авторитета. Он искал форм ослабления ее влияния и раскрепощения сознания людей от того ига, которое в конечном счете всегда таило в себе опасность активной оппозиции проводимым реформам. Речь шла не о том, чтобы дискредитировать религию вообще, но вполне конкретный институт русской церкви, почему еще при жизни последнего патриарха Адриана был введен шуточный титул патриарха «пресбургского, кокуйского и всеяузского», который носил Никита Зотов. Выдвинутая и тщательно во всех деталях разрабатываемая самим Петром идея собора основывалась на том, чтобы в повторении привычных обрядовых форм подчеркнуть и предать осмеянию нелепые их стороны и тем самым помочь зрителю освободиться от силы привычек и предрассудков и начать сознательно относиться к тому, что делала и представляла собой церковь, а вместе с ней сторонники старого уклада жизни. Целенаправленность собора, несмотря на все крайности, отметившие его историю, отличалась той же четкостью, что и военные «потехи» молодого царя, завершившиеся созданием первоклассной, прекрасно обученной русской армии, способной успешно противостоять силам крупнейших европейских держав. На первых порах оба эти начинания были тесно связаны между собой и осуществлялись одними и теми же людьми, среди которых одно из первых по времени мест принадлежит Якову Тургеневу. Дьяк приказа, ведавшего делами «потешных», он принимал непосредственное участие и отличился в Кожуховском походе 1694 года — первой пробе обученного по европейским правилам войска, которое готовил Петр и которое одержало полную победу над представлявшими противную сторону стрельцами. «Шутили под Кожуховым, а теперь под Азов играть едем», — писал год спустя Петр. В тот же год первого Азовского похода состоялась свадьба Якова Тургенева «на дьячей жене — в шатрах, на поле промеж сел Преображенского и Семеновского», шутовское празднество, заключавшее в себе многие моменты будущих торжеств собора. Вообще же начало собора следует отнести к середине 1690-х годов. В 1697 году, судя по переписке его участников и в том числе самого Петра с Никитой Зотовым, он уже получил определенное оформление в смысле наметки и назначения основных его чинов. Кожуховский успех и главным образом свадьба несомненно послужили подлинным поводом для написания портрета, годом создания которого тем самым можно считать 1695-й. Кстати сказать, Тургенев изображен с той разновидностью служившего символом военной власти жезла, который использовался в потешных войсках.

Те же события Кожуховского похода и последовавшие непосредственно за ними назначения высших чинов собора могли стать поводом для создания целого ряда портретов, упоминаемых в описи 1739 года. Прежде всего это командующие двух сражавшихся лагерей — Ф. Ю. Ромодановский («царь Федор Плещбургский») и совсем юный И. И. Бутурлин («царь Иван Семеновский»). Они наделяются Петром всеми знаками царской власти и оказываемого ей на Руси почета. Сам Петр и в личном обращении и в письмах демонстрирует подчеркнуто верноподданнический тон в отношении Ромодановского и строго требует того же от остальных. Начальник Преображенского приказа получает титул «князь-кесаря» и обязывается нести на себе всю ту представительную сторону власти, которой всегда так тяготился Петр. Его портрет, фигурировавший, между прочим, на выставке 1870 года (по каталогу № 64), не имеет никаких шутовских атрибутов. Ромодановский представлен в старорусском кафтане поверх цветного шелкового платья, с длинными заложенными за уши волосами и очень длинными по польской моде усами. В более поздних портретах костюм меняется, появляются белый воротник, горностаевая мантия, латы. Зато на многочисленных шутовских празднествах, которыми Петр особенно увлекался на рубеже нового века, и Ромодановский и Бутурлин являются в облачении, подобном одежде русских монархов XVII века. Так они оба представлены на известной гравюре А. Шхонебека, изображающей свадьбу шута Шанского (1702). Впрочем, и в отношении Филата Шанского применение эпитета «шут» не вполне оправдано, так как он был одним из волонтеров, путешествовавших с Петром за границу в 1697—1698 годах, человеком достаточно к нему близким и получившим требуемое образование.

К 1696—1697 годам относится «возвышение» Никиты Зотова, называемого «князь-папой» и патриархом. В этой роли он оставался до своей смерти (1717) (причем последний титул был после него отменен), будучи в то же время доверенным лицом молодого царя. С созданием в 1701 году «Ближней канцелярии» Зотов становится ее «генерал-президентом», и хотя он не отличался способностями другого, молодого, царского секретаря, А. В. Макарова, Петр высоко ценил его за добросовестность на службе и безусловную преданность. С еще большей точностью может быть определен во времени другой преображенский портрет — загадочного «патриарха Милака» (ГРМ, ж 3935). Невыясненность изображенного лица — седеющего рыжебородого мужчины в простом оливково-желтом кафтане и с посохом — рождала сомнения в правильности написания имени, сопровождаемого в некоторых музеиных документах знаком вопроса. Среди участников собора такое имя отсутствует, хотя стилистические признаки, манера письма и особенно общая характеристика изображенного еще до открытия дворцовой описи позволяли говорить о наличии прямой связи портрета с другими петровскими полотнами. Разгадка портрета позволяет выяснить одного из самых первых участников собора.

В чине поставления нового «князь-папы» вместо умершего Никиты Зотова в 1717 году использована интересная формулировка: «Еже да поможет мне честнейший отец наш Бахус, представительством антице-

сарцев моих Милака и Аникиты, дабы их дар духа был сугуб во мне». Отсюда можно заключить, что Милаки в 1717 году уже не было в живых и что по чину своему он являлся предшественником Зотова, причем, по всей вероятности, умер до 1697 года, чем объясняется отсутствие его имени в позднейших материалах, касающихся собора. Последний вообще не имел специальной документации, о его составе позволяют главным образом судить списки участников отдельных празднеств и маскарадов, которые стали появляться только к концу 1700-х годов. Тем не менее в частной переписке 1690-х годов удалось найти упоминание о Милаке — первом патриархе собора. Документы указывают также, что этим первым патриархом был дальний родственник царя, двоюродный дядя матери Петра, Матвей Филимонович Нарышкин, к которому и относилось прозвище. В этой связи пишет о нем в своих записках и Корб, называя Нарышкина «мужем глупым, старым и пьяным». Определение иностранного путешественника, как и во многих других случаях, не отличалось точностью. М. Ф. Нарышкин был деятельным участником партии Петра и подавления стрелецких волнений. Художник очень точно передал в портрете его крутой, тяжелый нрав, характерный властный жест стискивающей посох руки, недобрый взгляд из-под надломленных бровей.

Прозвище, под которым фигурирует М. Ф. Нарышкин, не представляет исключений в практике собора, почти все участники которого носили шуточные имена. М. Г. Ромодановский, например, именовался «преосвященным Мишурой», Ю. Ф. Шаховской — архидиаконом Гедеоном, И. А. Мусин-Пушкин — «Иоанницием, митрополитом Киевским и Галицким», Г. И. Головкин — «диаконом Гавриилом Долговицким», а сам Петр — «протодиаконом Питиримом». Скрытым под прозвищем сохранился еще один очень интересный портрет, несущий надпись «Андрей Бесяющей» (ГРМ, ж 3984). П. Н. Петров в каталоге выставки 1870 года (№ 42) справедливо предположил, что под этим именем скрывается любимый стольник Иоанна Алексеевича, родной брат царицы Марфы Матвеевны и ближайший соратник Петра, горячо любимый им «генерал-адмирал», Андрей Матвеевич Апраксин. Составители последующих каталогов либо не искали специально, либо не находили убедительных подтверждений выдвинутой гипотезы, отчего изображенное лицо все время оставалось под вопросом. Действительно, на первый взгляд трудно объяснить, почему один из наиболее родовитых и близких ко двору лиц отмечается на портрете не фамилией, как то делается в отношении других портретируемых, а прозвищем и притом уничижительного характера. Само прозвище и факт написания портрета А. М. Апраксина — любопытный пример воспитательных функций собора и тех средств, которыми эти функции осуществлялись.

В отличие от двух своих братьев, видных государственных деятелей и активных проводников реформ, А. М. Апраксин олицетворял собой «вольный дух» старого боярства, столь жестоко преследуемый Петром. Среди многих его «молодецких» выходок одна отличалась особенной бессмысленностью. В 1696 году под Филями он со своими людьми «смертельно прибил» стольника Желябужского с сыном, а при

допросе отрекся от своего поступка. Разгневанный Петр приговорил А. М. Апраксина к высокому денежному штрафу и битью кнутом, от чего спасли провинившегося боярина только усиленные мольбы его сестры, царицы Марфы. Наказанием ему послужило и прозвище «Бесящего», которое осталось увековеченным на портрете. В этой роли Петр усиленно выставлял А. М. Апраксина и на соборе. Отнести портрет «Бесящего» к рубежу XVII—XVIII веков позволяет и своеобразный костюм, в котором он изображен, — темная мантия с откнутым на плечи капюшоном на цветной подкладке и шелковым воротником. Именно в первые годы существования собора его участники во время торжественных церемоний показывались в такой одежде. Как пишет в своих «Записках» Желябужский по поводу свадьбы Шанского: «В поезду были бояре и окольничие, и думные, и стольники, и дьяки в мантиях, в ферезях, в горлатных шапках, также и боярни»⁶. Другой не менее характерный костюм тех лет изображен на портрете Русского музея, известном под названием «Два шута» (ж 5651), — одежда, подобная послушнической, которую носили наименее именитые участники собора и слуги. Кстати сказать, картина изображает вполне конкретное лицо. В общем списке преображенских портретов есть только один двойной, точно совпадающий с указанным холстом по размеру, — «Картина Алексея Ленина с хлопцом». Ни сам Алексей Ленин, ни слуга-«хлопец» не были в числе профессиональных шутов, просто Петр распорядился изобразить какое-то определенное занявшее его внимание действие или конкретное событие, как то имело место во многих других случаях. Что же касается подобного единобразия костюмов, которое запечатлено и на вышеупомянутой гравюре А. Шхонебека, то оно постепенно исчезает к середине 1700-х годов. Для каждого нового случая Петр требует придумывать особенные наряды в зависимости от той роли, которая отводится данному участнику.

Собственно «шутовских» портретов в описи 1739 года названо только два — «персона дурака Тимохи» и «персона иноземца Выменки». Имя Тимохи, с большой торжественностью участвовавшего в свадьбе Шанского, где он сидел за одними столами с новобрачными, в последующие годы перестает встречаться в придворной летописи. Интерес Петра переносится на приезжего поляка, носившего титул «кардинала и принца де Вимине, короля Самоедского». Сохранилась его переписка с Петром от середины 1700-х годов и любопытная «грамотка» к польскому королю Августу по поводу военных планов Польши, представляющая образец зарождающейся политической сатиры, носителем которой и был, по существу, при дворе «принц де Вимине»⁶. Умер он, как позволяет установить архив синода, в 1714 году, но уже лет за пять до этого Петр перестает им специально заниматься⁷.

Таким образом, исторический анализ входивших в опись 1739 года портретов дает основание сделать вывод, что все они были выполнены в то время, когда Петр еще жил в Москве, и там же и остались. Петербургский уклад придворной жизни требовал иных форм и иного рода портретных изображений. Ни дневники современников, ни ин-

вентарные описи не дают ни малейших указаний на то, что «шутовская» серия находилась во дворцах новой столицы. Там уже речь идет о Г. Таннауере, получает заказы двора Иван Никитин, Л. Каравакк и другие мастера, серия же, которую правильнее всего называть по месту и времени ее создания преображенской, продолжает украшать стены дворца, куда время от времени наезжает Петр главным образом для особо важных празднеств собора. Вслед за свадьбой «князь-папы» в 1715 году здесь происходит избрание нового «князь-папы» в 1717 году.

Впрочем, вышеперечисленные портреты не исчерпывают состава серии. Часть последней, насколько позволяют судить имущественные книги, была размещена после смерти Петра в других московских дворцах, главным образом для лучшего «бережения»: наскоро построенный Преображенский дворец быстро ветшал и плохо охранялся. В 1739 году из него были вообще вывезены все картины и по указу С. А. Салтыкова установлены в «казенных палатах». Только при Екатерине II и по желанию Павла, усиленно разыскивавшего все, связанное с прадедом, преображенская серия находилась в стенах Гатчины, откуда впоследствии попала в Эрмитаж. В неучтенную описью 1739 года часть входили портреты Жирового-Засекина и Алексея Васикова (оба в Эрмитаже), Веригина (ГРМ, ж 5655), стольника И. А. Щепотева (ГТГ, ж 20673), «Человека с трубкой» (ГРМ, ж 4704). На основании стилистического анализа к ним могут быть также отнесены «Портрет неизвестного в белом парике» (частное собрание, Ленинград) и «Портрет неизвестного в коричневой шубе» (ГТГ, ж 15177).

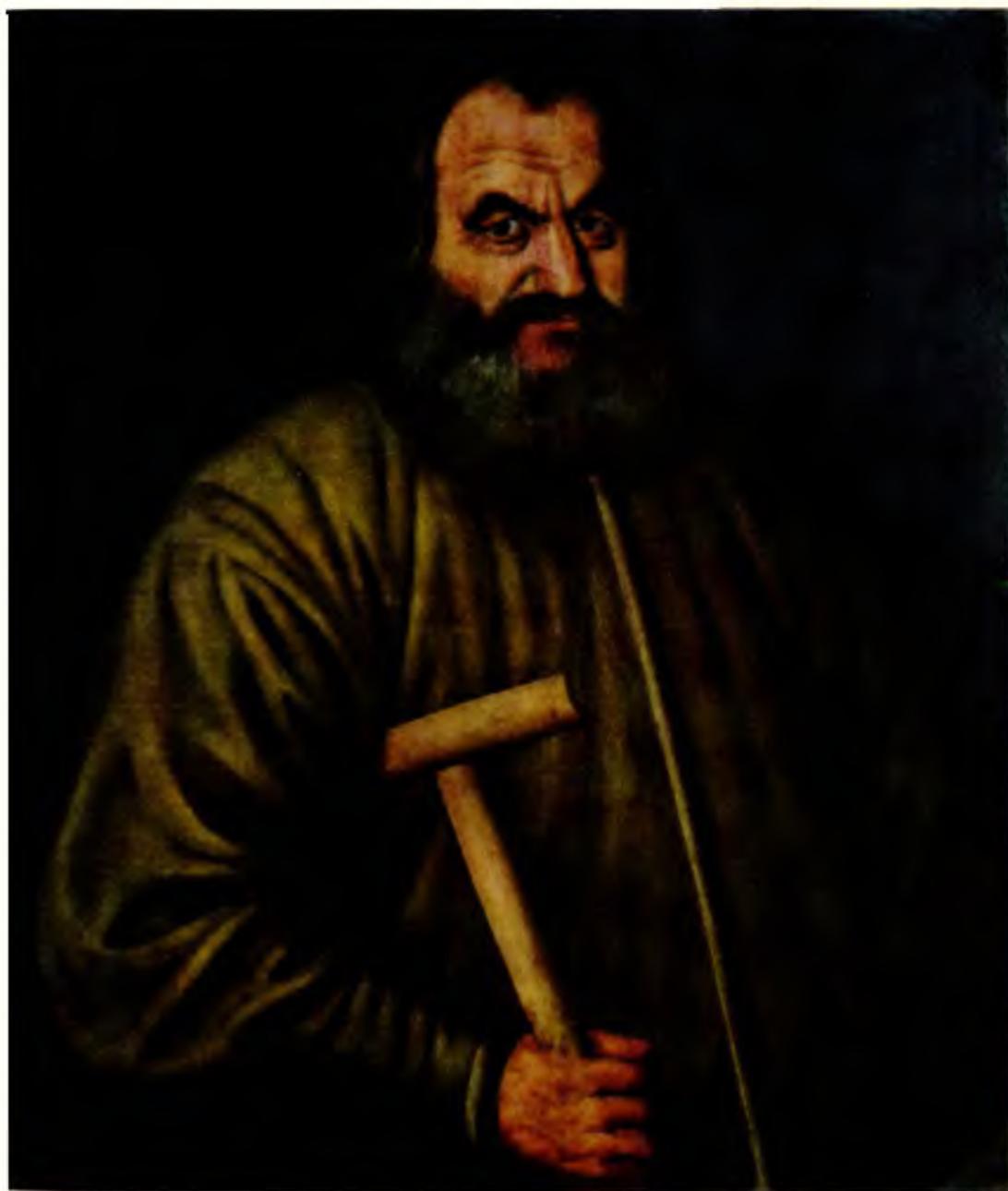
Подобно первой части серии, все эти полотна нуждаются прежде всего в уточнении изображенных на них лиц, что, как мы имели возможность убедиться, приобретает особенно важное значение для временной атрибуции. Казалось бы, в этом нет необходимости в отношении таких портретов, как портреты Жирового-Засекина, Васикова или Веригина, несущих на лицевой стороне живописи старинную надпись. Но не говоря уже о том, что трудно установить, когда именно была сделана первоначальная надпись, поскольку при многочисленных реставрациях она неизменно наводилась заново, сама по себе фамилия изображенного лица не гарантирует от ошибки. Так, например, П. Н. Петров в каталоге выставки 1870 года (№ 21) раскрывает Жирового-Засекина как Ивана Абрамовича, придворного шута Алексея Михайловича, пожалованного за свою службу в дворяне. В этом решении исследователь руководствовался той же идеей заказа «шутовской серии», о которой будут говорить впоследствии многие историки и в том числе Н. Врангель. В каталоге выставки в Таврическом дворце фамилия изображенного вообще опускается (№ 72). Жировой-Засекин назван просто шутом с упоминанием опять-таки факта его возведения в дворянское достоинство за шутовство. Но если упоминания о И. А. Жировом-Засекине исчезают в начале 1690-х годов, то другой обладатель этой фамилии — князь Михаил Федорович, окольничий — постоянно сопутствует Петру и в том числе в затеях собора, где носит титул «преосвященного Мисаила, митрополита Казанского

и Свияжского». За то, что на портрете представлен именно он, а не шут Алексея Михайловича, говорит и возраст изображенного лица, а главное — стилистическое родство с портретами Якова Тургенева и Андрея Бесящего, позволяющее предполагать руку одного и того же художника, то есть, иными словами, общий заказ.

Не менее условным приходится признать и имя Васикова, написанное на принадлежащем Эрмитажу портрете, но еще П. Н. Петровым подвергнутое сомнению. Как указывалось в каталоге 1870 года (№ 80), подобное написание явилось результатом неправильного прочтения первоначальной сильно испорченной надписи: «Аверкий Войков». Просмотр современных документов подтвердил, что фамилия Васикова в связи с придворной жизнью и событиями собора не встречается, тогда как А. М. Войков принимал в последних деятельное участие и умер в начале XVIII века. Неясным остается и имя Веригина, в отношении которого можно только высказать предположение, что это один из представителей семьи Волконских-Веригиных, носивших подобную приставку для отличия от других ветвей той же фамилии.

Наконец, совершенно особый интерес представляет «Человек с трубкой». В анекдотах Нартова о Петре I приведен примечательный факт, Нартов рассказывает, что И. М. Головина царь «велел нарисовать [...] на картине с курителью трубкою, сидящего за столом, веселящегося и окруженнаго подле музыкальными инструментами, а математические и прочие инструменты брошенными вдали, в знак того, что науки ему не понравились и что выучился он только играть на басу. Сию картину видел я сам у государя, и которою его величество любовался»⁸. Молодой мужчина на портрете также изображен с трубкой и зачехленным грифом контрабаса или виолончели под правой рукой. Судить об изображениях на фоне невозможно, поскольку он полностью и очень плотно переписан. К тому же Нартов мог смешать развернутый замысел портрета с его действительным осуществлением, современному художнику было трудно справиться с изображением большого количества и притом разномасштабных предметов. Учитывая эти соображения, можно предположить, что «Человек с трубкой» является портретом И. М. Головина, одного из ближайших сподвижников Петра, изучавшего вместе с ним морское дело в Амстердаме в 1697 году, когда царь и имел случай убедиться в его склонности к лени. В дальнейшем же И. М. Головин успешно пополнил свое образование в Венеции, служил в армии и флоте, в войне со шведами командовал отдельным морским отрядом, так что в более поздние годы написание портрета становилось попросту невозможным.

В портретах Преображенской серии многое было принципиально новым и для зрителей и для художников-живописцев Оружейной палаты, услугами которых в конце 1690-х — самом начале 1700-х годов Петр пользовался особенно широко. Иностранные мастера, вроде К. де Брюина, представляли еще случайное явление и в расчет приниматься не могли. И то, что именно Преображенская серия стала переломным моментом в становлении русской живописи на рубеже



Неизвестный художник. Патриарх Милака. (М. Ф. Нарышкин)

XVIII века, объясняется решением в ней тех сюжетных и пластических проблем, которые были наиболее актуальными для современного национального искусства и появление которых было подготовлено всем предшествующим ходом его развития.

В древнерусской иконописи художники нашли способы отражения восприятия современным им человеком действительности. Эмоциональность трактовки религиозных сюжетов открыла возможность воплощения конкретных чувств, которые становились основой решения любой отвлеченной темы. Икона являлась образом, формулирующим восприятие зрителем того или иного литературного сюжета. Верность натуре заключалась здесь в правде чувств художника, создававшего для самого себя тем же путем и для той же цели данную сцену. Отношение изображения к натуре было сложным и прежде всего потому, что оно целиком подчинялось представлению художника о сюжете. Основой пластического решения служило, с одной стороны, умозрительное определение им отдельных качеств природы, с другой, моменты подсознательного восприятия формы, цвета. По существу, иконописец во многом идет от натуры, но ее черты подвергаются своеобразному художественному переосмыслению. Для иконописи вообще характерно теснейшее переплетение сюжетных и пластических задач, чаще всего не поддающихся разделению.

Но тесно связанная с жизнью и запросами современного ей общества, иконопись претерпевает за время своего существования очень сложную эволюцию. Так, если искусство XVI века строилось на непосредственном образном воздействии иконы на зрителя, то в XVII веке художник начинает больше «пояснять» сюжет. Возрастающая в связи с изменениями экономических и политических условий в стране роль человеческой личности отражала новое отношение к религии и, следовательно, к иконе. То или иное событие Священного писания уже не принималось на веру — одно должно было убедить и не столько чувство, сколько разум зрителя. Отсюда художники ищут иных путей воздействия иконы на человека. Новое содержание рождает новый изобразительный язык и форму.

В образный строй иконописи XVI века, основывавшийся на умозрительном представлении о натуре, постепенно проникают тенденции воспроизведения отдельных зрительно воспринимаемых ее черт. Намечается возможность сравнения изображения с натурой — еще очень слабо выраженная, но в принципе необходимая для создания более рационального и убеждающего доказательства правды религиозного сюжета. Это была подлинная революция иконописи, которая вела к новому пониманию иконы как картины, сюжета в ней как изображения определенного события в конкретных условиях и самих образов, поскольку в них входят элементы, более или менее непосредственно заимствованные из природы.

Возникающий на рубеже XVI—XVII веков процесс захватывает постепенно все стороны метода иконописи, начиная с расширения тематики, изменения прорисей и приемов письма. Прориси свидетельствуют о том, что художники приобретают большую свободу сочинения. В живописном отношении вместо локального цвета, передававшего

общую освещенность сцены в иконе, появляются оттенки цвета. Из яркого и чистого он переходит в тональный, что позволяет несколько сблизить изображение с натурой. Сама по себе организация изображения еще не может быть сравниваема с композицией в понимании искусства XVIII века, но смысловая целостность — основной закон классической иконописи — начинает постепенно уступать общей уравновешенности изображения. Вместо символического пространства, условно стоящего глубину от первого ко второму плану, художник пытается выдвинуть изображаемый предмет вперед, на зрителя, сделать его более пластически ощущимым, «вещным». Эта тенденция находит, между прочим, свое проявление в широком применении окладов. Оклады с их пустотами, оставляемыми для лица и рук, активно подчеркивают именно телесность в изображении святого. Обращаясь к «пояснению» изображаемой сцены, художник неизбежно сталкивается с проблемой более дифференцированного отношения к человеку и пейзажу, к одежде и лицу.

Это стремление к «пояснению» в иконописи порождает еще один момент, который обычно определяется как стремление передать «живство», то есть момент опять-таки сюжетный, но уже связанный с появлением на картинной плоскости образа, наделенного зрительно воспринимаемыми в натуре качествами.

Однако мог ли русский художник, воспитанный на традициях иконописи, с одинаковым внутренним интересом и волнением, в одном, условно говоря, счете увидеть человека и природу, как то было у мастеров итальянского Возрождения? То содержание национального метода, которое сформулировалось в иконописи и главным в котором была реакция чувств человека на тот или иной религиозный сюжет, исключало возможность подобного подхода. И дело здесь было не в консерватизме метода, а в условиях восприятия искусства обществом, в понимании зрителем специфики изобразительных средств. Когда художники в конце XVII века начинают писать первым лицо, а не одежду, это является выражением принципиальных изменений в их методе. Изображение лица после Рублева приобрело большое значение в иконописи. По умению его писать определялся уровень мастерства иконописца, а вложенное в него эмоциональное содержание позволяло говорить о «чудотворности» иконы, то есть о силе ее воздействия на человека. Человечность чувств и представлений, проявлявшаяся в трактовке сюжета, служила не только ключом к познанию иконы, но и обусловливала значение собственно лица. И переход к непосредственно воспринимаемой и передаваемой в искусстве натуре органичнее всего мог быть совершен через «персонную» живопись с ее преимущественным интересом к лицу человека. Это был следующий шаг в развитии русского искусства, в значительной мере определивший особенности национальной художественной школы в XVIII веке. Хотя роль человеческой личности в общественной и государственной жизни возрастала во всех европейских странах, только в России она нашла свое отражение в том, что для живописцев в центре внимания оказался портрет. В лице человека сосредоточивалось выражение тех чувств, которые были в определенном прелом-

лении и в иконописи и через которые мог только стать понятным новый характер изображения. Зритель, привыкший воспринимать иконопись, мог в свою очередь воспринимать портрет через лицо изображенного человека. Правда лица представлялась ему неизмеримо более значительной, чем правда костюма или обстановки. Поэтому основной путь русского изобразительного искусства к светской живописи проходит через иконы Симона Ушакова, через создававшиеся им же и другими мастерами Оружейной палаты персоны, а не через тот вид портретных изображений, который получил название парсун. Хотя в специальной литературе и существует тенденция распространять понятие парсуны на все виды портретных изображений допетровской и раннепетровской Руси, по существу, оно сможет быть отнесено только к одной определенной их разновидности, в общем не получившей слишком широкого распространения. Это — тип официального репрезентативного портрета, распространенный в современной Польше и через посредство Украины и Белоруссии проникший в русское искусство. Именно в Польше парсuna становится явлением, по существу, национальным, она продолжает существовать и в XVIII веке, когда в России уже работают Рокотов, Левицкий и многочисленные воспитавшиеся под их влиянием мастера. Анализируя пластический характер парсуны в сравнении с русской живописью XVII века, можно установить несколько специфических, собственно ей присущих моментов. Прежде всего ее решение рассчитано на эмоциональное воздействие на зрителя, подавляя его официозной значительностью представленного человека. В этом смысле она как бы перекликается с иконописью XVI века, игнорируя то новое, «разъясняющее» начало, которое развивалось в XVII веке. Наличие часто очень многословных надписей не меняло существа установки художника. На зрителя должно было действовать положение портретируемого, его место на социальной лестнице, но не его человеческие, ему одному присущие качества — физические или душевые. Поэтому лицо в парсуне не акцентировалось, не сосредоточивало на себе внимания, что также противоречило тенденциям развития современного национального искусства. Наконец, характер решения всего изображения в целом — организация пространства в двух планах, трактовка цветом больших плоскостей при отсутствии тональной нюансировки, допускающий известную трансформацию рисунок, как и общий композиционный строй, — представлял регрессирующие тенденции для русской живописи XVII века, где уже давно произошел отказ и от локального цвета, и от трансформации, и тем более от двухпланового построения пространства (момент, имеющий принципиальное значение для анализа пластической архитектоники). «Выпячивание» формы из плоскости иконы, достигаемое Симоном Ушаковым, составляло обязательный этап развития русской живописи — этап, который не мог преступить современный художник.

С другой стороны, в произведениях, занявших значительное место в эволюции русской живописи, как, например, в известном широко копировавшемся портрете Алексея Михайловича С. Лопуцкого (ГИМ, И¹ 3462) элементы, условно говоря, парсунности отсутствуют.

Кажущаяся плоскость в написании одежды во многом связана здесь с характером ткани, а главное — с требованием той пышности, без которой не мыслилась царская власть. Почти графически переданная ткань подчеркивает живость одутловатого нездорового лица. То же можно сказать и о портрете патриарха Никона В. Познанского (ГИМ, И-VIII 3807), где живо переданное лицо, контрастируя с аппликацией из тафты, создает то ощущение подчеркнутой веществности, которое достигалось окладами икон, и о портрете Федора Алексеевича (ГИМ), противостоящем по своим пластическим качествам парсуне. В последнем синеватый фон, долженствующий, казалось, передавать глубину, в действительности служит плоскостью, на которой находится изображение молодого царя. Лицо по сравнению с одеждой и окружением смотрится особенно живым и убедительным. И хотя в нем еще мало непосредственно увиденной натуры, ясно, что художника больше интересовала «похожесть» как проблема пластических качеств. Именно выразительная, а не присущая парсуне «грамматическая» сторона искусства была ведущей в национальном методе живописи.

Социально-экономические и политические изменения, происходившие в России XVII века, оказывали самое непосредственное воздействие на искусство, которое, подобно всем остальным отраслям культуры, было вовлечено в активную борьбу. Появление человека петровского времени с его личной инициативой, энергией, сознанием собственного достоинства, пониманием своих обязанностей относительно государства и задач последнего не представляло неожиданной метаморфозы. Оно подготавливалось в течение всего предшествующего столетия, когда уже начали заявлять о себе элементы индивидуализма, утверждения роли личности, разрушая старые представления об отношениях человека и общества. Отсюда такое значение приобретало и изображение человека в живописи. Через него русский зритель приходил к «живству». При этом одежда, фон, как уже говорилось, не имели принципиального значения: зрителю легко было их дополнить по представлению, как он привык это делать в иконе. Все это объясняет особую роль в развитии русской живописи Симона Ушакова, который не может быть сравниваем ни с одним из современных ему художников.

Если подходить к творчеству С. Ушакова с точки зрения того, что формально нового внес он в икону, то его вклад окажется не таким большим: метод ведения письма им изменяется мало. Правда, в лицах С. Ушакова уже появляется свет, художник стремится к передаче объема, отдельных элементов зрительного подобия, но все это делается робко по сравнению с тем, как начнут работать его непосредственные ученики спустя десять-пятнадцать лет. Революционный смысл творчества С. Ушакова заключается в ином.

Любой из созданных художником образов поражает своей выразительностью, большой экспрессией в решении внутреннего мира изображенного лика. Его Христос — это не бог, недоступный человеческим страстиам, но способный страдать так же, как люди. От образа символического художник приходит к образу, наполненному жизненным и потому непосредственно воспринимаемым зрителем содержанием,

то есть, по существу, С. Ушаков вносит в иконопись конкретность человеческих переживаний. И это был тем более полный переворот в иконописи, что совершался он в самом существе ее образного строя, а не только формальных пластических качеств. В иконах С. Ушакова не столько важна передача объемной формы, сколько новое понимание задач воспроизведения натуры в искусстве. Художник не поясняет сюжет, но стремится к воплощению живых чувств. Именно потому он приобретает такую популярность среди современников, а его образа чутятся наравне с произведениями старых мастеров. Сам же он начинает неизбежно испытывать неудовлетворенность старым изобразительным методом, обращается к трехмерной трактовке формы, утверждает понятие объема, стремится к веществности изображения. И не случайно основное внимание художника сосредоточивается на решении лица. Отсюда следующий шаг вел русское искусство к передаче «жизнства», конкретного, непосредственно увиденного человека. В этом нашло свое воплощение своеобразие развития национального художественного метода, неизменно идущего по пути выражения человеческих чувств, а не по пути формальных пластических исканий. Для становления русской живописи портреты Преображенской серии имели не меньшее значение, чем работы С. Ушакова. Их прямая обращенность к натуре, экспрессия и почти этюдность сыграли принципиальную роль на рубеже XVII—XVIII столетий.

Портреты Преображенской серии были несомненно созданы несколькими художниками, которых отличает друг от друга манера живописи, а часто и самостоятельно понимаемая трактовка человека. Но, несмотря на эти различия, все они — представители одной национальной школы. Понимание задачи изображения человека, пластическое решение последнего, наконец, самая технология живописи у них едины. Их роднит отсутствие парадности, известный даже психологизм вместе с удивительной зоркостью художника в выявлении характера портретируемого. От более ранних по времени персон Преображенскую серию отличает прежде всего то, что художники начинают специально думать о композиции. Проблема композиции всегда играет большую роль в изобразительном искусстве, она эволюционирует вместе с его развитием и в разные эпохи понимается по-разному. Если в иконописи огромное значение приобретал закон целостности — один из наиболее постоянных законов композиции, то в искусстве XIX века, где появляется реальное небо в картинной плоскости, реальная земля, этот закон теряет свое значение относительно законов равновесия, учета конкретных соотношений предметов, планов, левой и правой стороны изображения и т. д. Практически в иконописи существовала не композиция, а организация изображения на плоскости. Именно она присуща работам Симона Ушакова и непосредственно следовавших за ним художников. В иконе пространство никогда не имело прямой связи сатурой. А те моменты умозрительности, которыми отмечена в иконописи трактовка ликов, людей, одежды и даже пейзажа, определяют необходимость соблюдения целостности плоскости иконы, а не пространства. Иными словами, пространство в иконе существует как бы символически.

Появление задачи изображения живого человека неизбежно влекло за собой изменение организации изображения. Дело теперь было не в том, чтобы определенным образом решить плоскость, а в том, чтобы воссоздать на ней подобие реального человека, соответственно размещая изображение не на плоскости, но в пространстве холста. Новые принципы размещения изображения и новое понимание самой картинной плоскости было первым, с чем пришлось столкнуться русским художникам на пути к «светскому» искусству. И если первые были в какой-то мере намечены Симоном Ушаковым, то трактовка плоскости требовала смелых и самостоятельных решений. Так, например, при прямоугольном формате холста особенно трудно «продавливались» углы. Поэтому появление овала сыграло свою роль в облегчении изображения трехмерного объема на плоскости. И если в западноевропейском искусстве овал связывается с определенными стилистическими особенностями, то в русском искусстве начала XVIII века он явился одним из средств преодоления тех пластических трудностей, которые стояли на пути развития национального метода живописи. Другим важным моментом революции в искусстве было активное использование масляной техники живописи. Изображать человека с натуры таким, какой он есть, то есть передавать то, что непосредственно воспринимает глаз, с помощью темперы, а точнее сказать — той технологии, которая существовала в иконописи и первоначально использовалась при выполнении персон, не представлялось возможным. Ведение живописи от темного к светлому, от «вокрений» к «пробелам» не позволяло работать непосредственно с натуры. Поэтому вопрос овладения техникой масляной живописи приобрел особое значение для развития русского искусства. Масляные краски, позволяющие писать сразу похоже на натуру, передавать в максимальном приближении то, что видит человеческий глаз, представляли ту ступень, которую обязательно предстояло преодолеть живописцам.

Таким образом, новое понимание задач искусства вызвало изменение сюжетной основы живописи — появление задачи воспроизведения «живства». А это в свою очередь обусловило обращение к новой технике, к новым принципам организации изображения в картинной плоскости. Стремление к похожести, к предельно правдивой передаче человека, почти натурализации его облика стали содержанием следующего этапа развития русского искусства. Преображенская серия потому и явилась значительнейшим явлением в русской живописи рубежа XVIII века, что в ней были поставлены, а во многом и намечены решения всех этих актуальнейших проблем, причем процесс становления нового искусства на ее портретах прослеживается особенно наглядно.

Называть Преображенскую серию портретами в нашем смысле этого слова — значит допускать известную натяжку. Если портрет предполагает фиксацию определенного длительного состояния человека, анализ его внешности и характера, то Преображенская серия была задумана и выполнялась художниками как фиксация «лиц» тех или иных людей. В одном случае Петр хочет запечатлеть определенную сторону характера человека и предать ее тем самым осуждению

(портрет И. М. Головина), в другом — вступление человека в какую-то новую роль, как писалось большинство портретов участников собора, в третьем — просто черты его лица. «Сказывал мне князь Борис Алексеевич, — пишет Петр I в 1701 году А. А. Виниусу, — что персона Федора Федоровича [Плещеева — только что умершего] не потрафлена. Прошу вас изволте с лица ево зделать фигуру из воску или из чего знаешь, как ты мне сказывал, о чем паки прошу дабы исправлено было немедленно»⁹. Написание персон — это повседневная потребность, постоянно возникающая по тому или иному поводу. «Также изволь прислать Ивана Петрова [Рефусицкого] в Ладогу и с красками, писать некоторую персону, — указывает Петр в 1703 году Ф. Ю. Ромодановскому. — Сие изволь учинить с нарочным посланным, как возможно скорее»¹⁰. И таких свидетельств множество. Но, несмотря на ограниченность ставившейся перед ними задачи, художники неизменно, с большим или меньшим успехом, добиваются в портрете сколка с характерной внешности человека, с его «нрава», свойственного ему эмоционального состояния. Кажется, что в своем стремлении передать индивидуальный облик портретируемого, живописец фиксирует прежде всего его отличие, а не сходство с другими людьми. Отсюда рождается впечатление передачи характера, даже подчас прямого психологизма.

Первую в смысле авторской принадлежности и наиболее многочисленную группу портретов Преображенской серии, в которую входят Яков Тургенев, Андрей Бесящей, Жировой-Засекин, Веригин и Мужчина в белом парике (частное собрание), отличает очень активный графический подход к изображению. Художник скорее рисует, чем пишет красками. Его восприятие цвета, всегда несколько разбеленного, прием работы на двух-трех цветах, одинаковость коричневатых теней, прорисованность не только материи, но и лица, рук, пальцев — все свидетельствует о мастере, работавшем скорее всего в иной, чем станковая, области живописи, возможно, в миниатюре. С другой стороны, острота передачи характерных черт портретируемого, безусловная похожесть говорят о том, что художник много работал с натуры, причем, судя по характеру его работы цветом, для него были привычнее небольшие размеры. Отсюда происходит его склонность к мелочной детализации, иногда доходящей до сухости, как, например, в портрете Андрея Бесящего, где таким образом выписаны все детали лица, складки кожи, глазничные впадины, веки, зрачки, усы, борода, волосы и особенно воротник. За связь автора портрета с миниатурой говорит и наличие у него четкой живописной манеры, складывающейся обычно именно в этой области живописи.

Хотя все относимые нами к первой группе портреты имеют большие реставрационные заделки и переписанные, как правило, задники, сохранившаяся оригинальная живопись позволяет считать их выполненными одним мастером и при этом достаточно полно характеризовать последнего. Во всех пяти портретах, по существу, отсутствует проблема света. Лицо и одежда не имеют единого освещения. Есть цвет кожи и есть тени, которые кладутся для того, чтобы показать объемность лица. Разбликованность лица объединяется темной охрой

в тенях. Художник работает во всех случаях дробным мазком с большой примесью масла. Он пользуется тонкими кистями, кладя мазки не по форме, а по характерным чертам лица, как бы рисуя мазком. Рисунок идет и в конце живописи, когда мягкой кистью, несколько лессировочно рисуются глаза, нос, губы, кое-где прорисовывается одежда. Совершенно одинакова во всех портретах и трактовка одежды — мелкими идущими вне формы складками с тщательной прорисовкой деталей. Художник не испытывает желания передавать материальные качества вещей, он их только изображает, что определяет его интерес к деталям одежды, к пуговицам, узору тканей, украшениям, которые получаются наиболее натурально. Для его метода работы очень характерно своеобразное использование грунта. Цвет грунта сохраняется в полутенях волос и меха, которые обычно пишутся раздельными мазками. Пространство в портретах обладает небольшой глубиной. Наконец, роднящей произведения нашего художника чертой является то единое душевное состояние внутренней утомленности, почти меланхолии, в котором он видит и изображает свои модели.

Вторая группа портретов может быть отнесена мастеру, обладавшему иным темпераментом, но, кроме того, привыкшему работать в станковой живописи и имевшему достаточную практику в масляной технике. Это — портреты «Патриарха Милака», Васикова-Воейкова и «Картина Алексея Ленина с хлопцом». Последние два произведения сильно повреждены, причем — что само по себе примечательно — повреждения красочного слоя у них носят одинаковый характер. Лучше остальных сохранился «Патриарх Милака». Художник во всех случаях пишет как бы а-ля прима, стараясь сразу же решить окраску кожи и характер. В этой своей активной живописной манере он пользуется пастозным мазком, широкими кистями. Ему свойственно понимание света как важного фактора в убедительной передаче изображения, однако единства освещения в его портретах нет, как нет его и в портретах первой группы. Больше того, здесь очень относительно намечен объем формы лица, который возникает скорее не из понимания живописцем того, что голова объемна, а является следствием его стремления создать цветом убедительное изображение. Все три портрета свидетельствуют о тенденции автора к более сложным сюжетным решениям. «Алексей Ленин с хлопцом» — это целая сцена, кстати сказать, и у современников получившая определение «картины», в которой делается попытка наметить единое действие и различие реакции на него обоих действующих лиц. Сложное композиционное построение отличает портрет Воейкова, изображенного рядом с натюрмортом. И только в «Патриархе Милаке» такая, условно говоря, внешняя сюжетная завязка уступает место завязке внутренней — подлинному драматизму образа крутого, «нравного» старика. Эти решения намечаются еще очень робко, но художник ищет их в картинной плоскости, которая начинает трактоваться им как некое изобразительное пространство.

В портретах второй группы мы не найдем того стремления несколько распластивать фигуру, которое есть у первого мастера Преображен-

ской серии и которое порождено у него желанием передавать одежду более изобразительно,— момент, не имеющий ничего общего с парсунностью. Люди написаны так, как они позировали, в соответствии с непосредственным зрительным восприятием художника. Однако головы и фигуры здесь нарисованы слабее, чем в первой группе. В них сказывается недостаток и знаний и опыта. Можно думать, что художник работал больше над композициями — светскими или религиозными, чем, собственно, над портретами. Своеобразна живописная манера мастера. Художник пишет лицо как единую живописную массу, полностью переписывая света, полутона и тени. Грунт просматривается только в волосах, которые пишутся, между прочим, как бы отдельно от лица, в виде своего рода парика. Руки и одежда выявляются мазками, достаточно пастозно. В них появляется освещение, которое живописец пытается связать с освещением лица. Очень индивидуальна трактовка деталей, обычно имеющих большое значение при определении авторства любой картины. Так наш художник четко намечает всегда белок в глазу, беря его обязательно в контрасте со зрачком, делает на глазу ясный блик, ноздри, глаза и губы прорисовывает коричневатым цветом, но не графично — не линией, а мазком. Волосы пишутся жидкко, но характер их расположения четко выявлен, виден рисующий направление мазок.

Особое место в Преображенской серии занимает «Человек с трубкой». По сравнению со всеми другими портретами он написан наиболее легко, со свободным использованием приемов масляной техники. Новое видение художника именно в нем обретает наиболее полную реализацию. Живопись портрета лишена звучности, присущей, например, тому же «Патриарху Милаке», ее характеризует более сдержанная гамма, сообщающая цельность всему изображению. При этом художник не просто передает цветом окраску кожи, волос или «похожесть» своей модели, но ставит перед собой задачу решить форму, определенным образом ее осветить. Он обладает знаниями объемности головы, о трехмерном пространстве. Очень показательно в этом отношении, что форма головы бликуется на височной кости и на носу, — убедительное свидетельство знакомства с правилами светотени. Глаза, нос, губы не рисуются, а пишутся, живописец делает попытку пролепить их цветом. Вообще рисунок у автора «Человека с трубкой» слабее, чем у других художников Преображенской серии, зато его отличает большая последовательность в построении объемной формы, четкая моделировка полутонаами головы, умение добиться единства освещения. Наконец, чрезвычайно существен для творческой устремленности художника отказ от статичности изображения. «Человек с трубкой» обладает достаточно свободным разворотом головы и тела, который вместе с очень живым, почти «говорящим» выражением лица создает ощущение непринужденности позы и какого-то эмоционального состояния представленного человека.

Не обращаясь к остальным портретам Преображенской серии, можно на основании вышерассмотренных примеров установить, что серия завершила собой процесс, начатый творчеством Симона Ушакова, но никак не парсуной. Она воплотила в себе с наибольшей полнотой

достижения художников рубежа XVIII века, наметила открывавшиеся перед ними пути, и это служит лишним доказательством той роли, которую играла в совершившемся переходе новая сюжетика — живой, реальный человек. Именно специфическая и сама по себе необычная задача Преображенской серии — задача изображения конкретных людей в обыденных костюмах в связи с конкретными событиями — была ближе всего к тем тенденциям, которыми определялось в эти годы развитие национального искусства. Она предвосхищала и создавала непосредственные предпосылки для появления художников, окончательно утвердивших в живописи новое видение,— Ивана Одольского, Ивана Никитина и Андрея Матвеева.

Глава 2

ЖИВОПИСЦЫ НИКИТИНЫ

Ни один художник, в представлении последующих поколений, так полно не олицетворял своим творчеством совершившегося в русском искусстве начала XVIII века «чуда», как Иван Никитин. Его портреты, мастерские, а подчас прямо виртуозные по технике, глубокие до психологизма по характеристике изображенных лиц наглядно ставили молодую русскую живопись на одну ступень со всем европейским искусством. За недолгим ученичеством почти мгновенно наступает зрелость, отмеченная к тому же у Никитина блеском большого таланта. Никитин пользуется особой любовью Петра и широкой популярностью среди современников. Его первого вспоминают потомки, когда в конце XVIII века возникает потребность в создании истории родного искусства. Его полотна неоспоримо становятся краеугольным камнем в здании светской живописи, к тому же их немало. И тем не менее жизнь и творчество художника окутаны густым туманом легенды, мешающей узнать его самого, а главное — точно определить его историческую роль. Разгадка стремительной и неожиданной эволюции творчества от портретов середины десятых годов к так называемому «Напольному гетману» и «Петру на смертном ложе», по существу, почти невозможна без выяснения обстоятельств жизни и даже происхождения Никитина, вырастившей и окружавшей его среды. Тем более необходимо это выяснение для правильного понимания взглядов и характера живописца, за которые он заплатил таким трагическим концом своей жизни.

Первые биографические сведения о Никитине, как и о многих других петровских художниках, были сообщены Я. Штелиным в его рукописных записках и «Анекдотах»¹. Я. Штелин писал о факте пенсиионерства художника, но непонятным образом противоречил самому себе, указывая в одном случае на пребывание его в Италии, в другом — в Голландии. Приводимые им факты складывались в две ни в чем не совпадающие версии, как бы рисующие биографии разных людей: «итальянского» Никитина-портретиста и «голландского» Никитина — исторического живописца. Подобное расхождение привело к тому, что первые историки русского искусства, как автор статьи в словаре Бантыш-Каменского, авторы «Алфавитного списка отличнейших русских и живших в России художников» («Месяцеслов на 1840 год»), А. Н. Андреев, И. Н. Божерянов и другие, свободно соединяли в различных вариантах элементы обеих версий, тогда как первые исследователи, обратившиеся к изучению архивов, П. Н. Петров и Н. П. Собко, предпочли в принципе отказаться от сведений Я. Штелина, хотя последние имели своим источником рассказы архитектора

М. Г. Земцова. Действительно, первые связанные с именем Никитина архивные данные казались совершенно отличными от штениновских. На этом основании был сделан вывод, что художник являлся сыном московского священника, что на рубеже XVII—XVIII веков его имя встречается в патриаршем, а затем в царском походном хоре, что почти одновременно Никитин состоит учителем «цифири» в Московской артиллерийской школе и числится в ведении Оружейной палаты в качестве ученика при голландском гравере А. Шхонебеке. Но особенностью архивных розысков Собко и Петрова было то, что они широко использовали помощь архивариусов, лиц, не имевших специальных познаний в истории искусства, а обнаруженные ими данные не подвергали сравнительной критической проверке. При этом многие сведения записывались со слов или по памяти, безо всякой попытки установить и зафиксировать их источник. Последующие исследователи, казалось, не имели формальных оснований для сомнений, и в результате в специальной литературе утвердилась новая версия никитинской биографии, сохранившаяся в неизменном виде с семидесятых годов прошлого века до наших дней.

Наиболее уязвимыми местами этого варианта являются чуть ли не ломоносовская универсальность занятий художника и условно принятое время его рождения — около 1690 года: певчий и учитель пения, преподаватель математики в военной школе, рисовальный ученик, притом, по существу, в одни и те же годы, в возрасте десяти-пятнадцати лет. Тем самым оказывается под серьезным сомнением дата рождения, но, если даже отказаться от нее, само по себе совмещение специальностей было невероятным в петровское время хотя бы в силу строго соблюдавшейся ведомственной регламентации. Один человек мог представлять несколько профессий в одном ведомстве, но никак не подчиняться нескольким учреждениям, как то получилось в отношении Никитина. Это соображение полностью подтверждается архивными данными.

Открытая в январе 1701 года Московская артиллерийская школа располагала очень ограниченным преподавательским составом из трех офицеров Преображенского полка и одного шведского инженера, послужные списки которых известны и не имеют ничего общего с биографией художника. Нельзя предположить и того, что Никитин работал здесь по временному найму, поскольку широко задуманная школа никогда не имела полного числа учащихся и потому даже основные преподаватели не были в ней до конца загружены². Что касается пребывания Никитина в ведении Оружейной палаты, то вывод о нем сделан на основании единственного упоминания подобного имени в штате 1705 года³. Убедиться в тождественности рисовального ученика с будущим портретистом пока еще не представляется возможным, и потому права Е. С. Овчинникова, считающая ее заманчивой, но чисто гипотетической⁴. Неожиданные результаты дает решение вопроса тождественности в отношении третьей предполагаемой профессии Никитина — певческой.

В патриаршем хоре, расформированном непосредственно после смерти последнего патриарха Адриана, в 1701 году, имени Никитина нет, как

нет его, согласно данным столбцов Оружейной палаты и «Ружной разметной книги верховых церквей 7207—7209 года», ни в одном из царских хоров — почти каждый из членов семьи Петра I имел собственных певчих⁵. Правда, среди царских певческих дьяков фигурируют Иван, Роман и Григорий Ростовцы. Предположить, что под первыми двумя скрываются братья Никитины, трудно. Этому противоречит то, что в связанных с обоими художниками многочисленных делах про-звище Ростовец никогда не упоминается. К тому же оно свидетельствует о провинциальном происхождении, при котором Никитины не обладали бы столь широкими родственными связями в Москве, обеспечившими, между прочим, их старшему брату Родиону высокое положение в штате придворных церковнослужителей. Тезка художника впервые появляется в придворном хоре в Петербурге, когда Никитин-живописец писал уже заказные работы. В дальнейшем судьбы обоих совсем расходятся. В годы пребывания живописца в Италии его однофамилец находится при дворе и обучает младших певчих. В двадцатых годах он упоминается в переписных книгах Москвы в качестве «певческого дьяка», тогда как «персонных дел мастер» имеет двор в новой столице. Но именно певческому дьяку живописец оказался обязаны ныне приписываемым ему отчеством — отцом певчего был поп Максим.

Однако в рукописных заметках Собко наряду с этим отчеством есть указание и на другое. Называя художника Иваном Максимовичем, он тут же делает пометку, что Никитин сын московского священника Никиты Дометьевича, — версия, принятая в дальнейшем Г. Е. Лебедевым⁶. Среди попов соборных, ружных и домовых церквей Москвы второй половины XVII — первой четверти XVIII века, как и среди крестцового духовенства тех же лет, встречается только один священник со столь необычным сочетанием имени и отчества. В 1707 году он сменяет своего отца, попа Дометиана Прохорова, в приходе церкви Дмитрия Селунского «что у Тверских ворот». Среди его детей действительно есть сын Иван Никитин, но не художник, а в свою очередь священник, который занимает место Никиты после его смерти в 1712 году (до этого он состоял приходским попом церкви Николая Чудотворца «что в Гнездниках») и сам умирает спустя три года.

Тем не менее полное подлинное имя живописца — Иван Никитин сын Никитин, что неоспоримо устанавливается рядом современных ему документов. Таковы свидетельство жены художника, ее брата, лично Иваном подписанная купчая, другая купчая грамота, в составлении которой принимал участие Роман, и ряд других⁷. Несмотря на все допущенные ими неточности, именно Петров и Собко нашли известный ключ к разгадке происхождения Никитина, оставленный ими, впрочем, неиспользованным. Этим ключом может служить «Опись двору бывшего живописца Ивана Никитина которой на Тверской улице в приходе у Ильи Пророка» — документ, составленный в тридцатых годах XVIII века в связи с осуждением и высылкой мастера в Сибирь, — а также вся история данного домовладения⁸. «Опись» послужила последующим исследователям основанием для ряда принципиально важных выводов об эволюции, пережитой Никитиным

в послепетровские годы,— от прогрессивных воззрений к повышенной религиозности и тесным контактам с консервативной частью московского духовенства. Художнику приписывалось и обращение к религиозной живописи, образцы которой якобы находились в обстановке дома, и восстановление старинных обычаяев в личном обиходе, и бегство из Петербурга в Москву.

По сравнению с домами, которые начали строиться в обоих столицах в конце первой трети XVIII века, никитинские «палаты каменные о дву апартаментах» представляют действительно пример старорусского зодчества. Это типичные допетровские хоромы со сложным планом, продиктованным желанием поместить под одной кровлей все жилые и хозяйственные помещения. Отсюда многочисленные каморы, погреба, чуланы, «полати», размещенная под наружной, ведшей непосредственно на второй этаж лестницей баня с оконным проемом без рам. Почти все помещения имели сводчатые перекрытия, железные кованые двери и такие же запоры, решетки на окнах и изразчатые печи «старого манеру». Не менее характерен и окружавший двор тын из врытых стоймя бревен. Но здесь возникает неизбежный вопрос: что же в доме определялось вкусами художника и его меняющимися по сравнению с молодыми годами привычками и что не зависело от них? Оказывается, история никитинского двора позволяет пролить свет на всю историю семьи живописца и на его собственную биографию.

Родоначальником семьи, по которому она получила свою фамилию, был поп Никита Иванов с женой Авдотьей Григорьевой. В 1650 году он купил землю и двор в приходе церкви Ильи Пророка, «что на Тверской», и занял там же место штатного священника⁹. Приобретенный участок был очень большим. Помимо поповского дома на нем находилось еще семь дворов, сдаваемых Никитой Ивановым разным людям по найму. Располагался участок в самом начале Тверской улицы, по левой ее стороне, соседствуя с приходским кладбищем, впоследствии занятым под строения, и выходившей на Моховую улицу землей князей Хилковых. Вообще из восьми «хозяйских дворов», составлявших приход, четыре принадлежали стольникам князьям Вас. Мих. Долгорукову, Ив. Ал. Хилкову, Фед. Андр. Голицыну и Гр. Фед. Долгорукову¹⁰. Из них Гр. Фед. Долгоруков, например, был одним из виднейших дипломатов петровского времени, пользовавшимся особым доверием Петра и состоявшим долгие годы чрезвычайным посланником при дворе Польском. Постоянный контакт с родовитейшими боярскими домами не мог не сказаться на судьбе Никитиных.

Никита Иванов священничествовал в церкви Ильи Пророка до самой смерти, наступившей в конце 1673 года. Следующий год окладные деньги за приход вносила его вдова, а затем двор и приход перешли к их дочери, Федосье Никитиной, с мужем, попом Петром Васильевым. Сыновья же умершего — старший, тоже Никита, состоял к этому времени более десяти лет священником в тесно связанном с придворной жизнью Новодевичьем монастыре, младший, Филарет, еще не был рукоположен в сан, и потому первый не хотел, а второй не мог насле-

довать место отца, а вместе с ним и поповский двор. Впрочем, новый священник задержался на месте Никиты недолго — с 1675 до 1680 года, после чего перешел служить в кремлевские церкви. Восьмидесятые годы XVII века были временем наиболее напряженной внутридворцовой борьбы за власть, в которую волей-неволей вовлекались все близкие ко двору лица, тем более игравшие большую роль в общественной и государственной жизни церковники. И по тому, как сложилась дальнейшая служебная карьера членов никитинской семьи, можно судить о том, что они открыто приняли сторону партии молодого Петра.

Никита Никитин, отец художников, стал священником церкви Саввы Освященного в Новодевичьем монастыре в 1665 году, непосредственно после опалы Никона, и оставался на своем месте в недолгое правление Федора Алексеевича, а затем при Петре и Иоанне, когда монастырь приобрел особое значение в придворной политике. В 1689 году в нем оказались заточены царевна Софья с сестрами, наблюдение за которыми осуществляли церковники. Очевидно, взгляды старого священника не вызывали подозрений, и потому происходившая при этом замена монастырских попов его не коснулась. Никита Никитин приобрел возможность прямого контакта с правящей партией и отдельными членами царской семьи. Но гораздо более наглядными были успехи его зятя, Петра Васильева. В 1686 году он служит «у Спаса Нерукотворенного образа, что у великих государей на сенях»; вскоре после этого становится протопопом кремлевского Архангельского собора, а с 1693 года духовником Петра I. О том, что он принимал вводимые новшества и даже во многом им сочувствовал, убедительно говорят его ответы на письма ему Петра из первого и второго Азовского походов¹¹. Со своей стороны молодой царь оказывал Петру Васильеву всяческие знаки симпатии и уважения. По его докладу он отпускает в 1700 году средства на строительство в его бывшем приходе каменной церкви вместо деревянной¹². Это было обычной для царских духовников формой утверждения их значения и власти. Несколько раньше Петр Васильев отстроил себе на старом дворе двухэтажный каменный дом, ставший впоследствии собственностью братьев Никитиных.

Положение царского духовника было очень почетным, не говоря о тех преимуществах, которые давало постоянное общение с царской семьей и которые Петр Васильев несомненно использовал. Именно в эти годы начинает служить в кремлевских церквях другой его родственник, Филарет Никитин, становящийся в конце 1710-х годов ключарем кремлевского Благовещенского собора. Никиты Никитина к этому времени уже не было в живых — он умер около 1693 года, и вряд ли Петр Васильев остается безучастным к судьбе его сыновей и собственных племянников — Родиона, Ивана и Романа. Во всяком случае, старший из них, Родион, по получении священнического сана назначается попом в придворную церковь Измайлова, где жила женская часть царской семьи и где у него возникают тесные контакты с любимой сестрой Петра Натальей Алексеевной, царицей Прасковьей Федоровной и ее дочерьми. Родион остается на этом месте до 1716 года

и оставляет его только в связи со смертью Натальи Алексеевны, чтобы впоследствии снова вернуться в придворный собор¹³.

Все эти обстоятельства помогают многое понять в раннем периоде творчества Ивана Никитина: то, что он стал хорошо известен Петру, пользовался его особым вниманием и был легко допущен писать портреты членов царской семьи, чего добивались очень немногие и притом наиболее опытные художники. Исходя из них, представляется сомнительным, чтобы Иван Никитин мог оказаться на положении обычного рисовального ученика в Оружейной палате, где ученичество, скованное жесточайшими административными и дисциплинарными ограничениями, протекало очень тяжело и мизерно оплачивалось. Правильнее предположить для него иную форму обучения, которой, в частности, могли быть непосредственные занятия у какого-то определенного художника. Никитин не был заинтересован в технических кормовых деньгах, которые отпускались ученикам, а родственники его имели все основания надеяться на лучшую и быстрейшую его карьеру живописца. Сам факт, что братьям Никитиным не помешали заниматься живописью, свидетельствует как нельзя лучше о достаточно широких и передовых взглядах их семьи.

Не пытаясь называть тех русских мастеров, у которых прошел первоначальную выучку Никитин, можно выдвинуть предположение об одном из оказавших на него известное влияние художнике. Существенным моментом в развитии особенностей портретного творчества Никитина является вопрос о композиционном построении его ранних портретов. Как правило, поясные, с характерным размещением фигуры на холсте и не менее характерным соотношением повторяющихся аксессуаров с лицом портретируемого и обнаженной грудью в женских изображениях, они представляют собой своеобразную переработку очень распространенного в Западной Европе, но еще неизвестного в России типа. Из числа работавших здесь до конца 1700-х годов иностранцев ни один не использовал подобного решения, но в таком случае откуда они проникли в творчество Ивана Никитина?

Определенное исключение среди работ заезжих иностранцев на рубеже двух веков составляют немногочисленные известные нам портреты Корнелиуса де Брюина, голландского живописца с очень своеобразной судьбой. Уроженец Гааги, он после недолгих занятий живописью у себя на родине уехал в Рим, ездил по Италии, откуда направился в свое первое путешествие по Ближнему Востоку и Египту. Вернулся из поездки де Брюин в Италию же, где на этот раз прожил в Венеции около восьми лет, работая под руководством живописца Карло Лоти. Затем он ненадолго заехал на родину, чтобы подготовить к изданию книгу путевых впечатлений, и, заручившись рекомендацией от Г. Кнеллера, писавшего его портрет почти одновременно с портретом впервые приехавшего за границу Петра I, отправился в новое путешествие — в Персию, Индию, на острова Ява и Борнео. Путь де Брюина лежал через Россию. Не говоря о том интересе, который он представлял для Петра, сам де Брюин не мог остаться равнодушным к новой стране. Он задерживается здесь почти на год в качестве своего рода придворного живописца, выполняет большую серию портретов и,

между прочим, по личному указанию Петра, всех трех дочерей царицы Прасковьи Федоровны — Екатерины, Анны и Прасковьи, Я. Ф. Долгорукова и его жены, а также ряд других. Успех портретов был очень велик, так что царица Прасковья заказала даже художнику повторения. Хранящиеся в Русском музее портреты супругов Долгоруких (1721; ж 3956 и 3957), написанные де Брюином и несущие его подпись, свидетельствуют о том, что это был профессионально умелый, не лишенный способностей мастер, не рассматривавший, однако, живопись как свою основную профессию. При всем мастерстве выполнения оба холста производят впечатление чуть иллюстративных, поверхностных в отношении художника к изображаемым лицам, зато очень ловко, по позднейшей «никитинской» схеме расположены в них фигуры, взяты те же скучные, но с полным знанием дела написанные аксессуары.

После своего пребывания в России в 1702 году, когда двор еще в полном составе жил в Москве, де Брюин попадает сюда вторично, на обратном пути из путешествия, в 1708 году. И именно по сходству композиционных приемов и характера трактовки деталей ранних никитинских вещей и работ де Брюина можно предположить, что здесь Ивану Никитину пришлось первый или даже второй раз столкнуться с художником и сколько-то времени работать под его наблюдением или, во всяком случае, под впечатлением его портретов. Характерно, что подпись Никитина в десятых годах, составленная, как, например, на портрете Прасковьи Иоанновны из латинских инициалов, очень близка к употребляемой обычно де Брюином монограмме: «*Ivan N: A: 1714 28 septemb*». Не менее вероятно, что от де Брюина, ценимого и уважаемого Петром I, исходил совет направить Никитина в Италию, в Венецию, где он сам столько лет жил и учился. Иначе трудно объяснить измену царя своим любимым голландским живописцам.

В связи с этими ранними художественными впечатлениями Никитина неизбежно возникает вопрос о времени его рождения. С одной стороны, чтобы сознательно воспринимать подобного рода впечатления и творчески использовать их, необходимо обладать определенной профессиональной зрелостью, с другой — достичь мастерства при существовавших на рубеже XVIII столетия в основе своей чисто ремесленных приемах обучения можно было не ранее десяти-пятнадцати лет занятий. Следовательно, в семисотых годах Никитину было никак не меньше двадцати лет. Это соображение подтверждается и вновь обнаруженными архивными материалами. В 1722 году брату Ивана Родиону было, по его собственному свидетельству, сорок четыре года, то есть родился он в 1678 году¹⁴. Из материалов же их общего дела в Петропавловской крепости явствует, что Родион был годом или двумя старше Ивана — значит, временем рождения последнего приходится признать 1680 год. Соответственно ко времени написания первых известных нам портретов живописцу было более 30 лет.

Творчество Никитина принято обычно делить на три периода: до пенсионерской поездки, непосредственно после нее и последний, совпа-

дающий, как считалось, с годами пребывания художника перед арестом в Москве. К каждому из этих периодов относится несколько более или менее достоверных, а иногда и подписьных картин, хотя последних после Ивана Никитина осталось очень мало. С таким делением, в принципе совершенно механическим, трудно согласиться, как трудно признать никитинскими и некоторые приписываемые ему полотна. Вопрос атрибуции в творчестве Никитина — один из главных вопросов, но решить его можно только на общем анализе искусства того времени, в связи с эволюцией метода национального искусства. Притом творчество художника необычайно целостно, даже пребывание за границей мало его изменило. К Никитину пришла новая техника, но не иное понимание задач искусства.

Первый из известных нам подписьных портретов мастера — портрет Прасковьи Иоанновны, помеченный 1714 годом. Сам факт написания царевны из дома Иоанна Алексеевича рассматривался некоторыми исследователями как доказательство особой близости Никитина ко двору царицы Прасковьи Федоровны, своеобразному центру петровской оппозиции, каковым признавался этот двор. Однако исторические данные противоречат подобному заключению. Воспитанная в старых обычаях, недалекая по природе, царица Прасковья была тем не менее по-своему умна и безоговорочно предана Петру. Ее благовение перед его авторитетом доходило до смешного, когда она советовалась с ним даже по медицинским вопросам. Прасковья охотно шла навстречу всем нововведениям и из всей многолюдной женской половины царской семьи наиболее просто им подчинялась. Она выезжала с дочерьми на праздники в Немецкую слободу и устраивала подобные же приемы у себя в Измайлове, о чем вспоминают приезжие иностранцы. В 1708 году вдовая царица перебирается на житье в Петербург, полностью предоставляемая Петру решение судьбы своих дочерей, чьи браки царь имел в виду использовать в политических целях. Она сумела установить хорошие отношения с Екатериной, когда та занимала еще двусмысленное положение, и была выбрана Петром в качестве ее посаженной матери на их свадьбе в 1712 году. Наконец, Прасковью Федоровну связывает многолетняя тесная дружба с любимой сестрой царя Натальей Алексеевной. Небезынтересен тот факт, что родная сестра ее, Настасья Салтыкова, была замужем за «князь-кесарем» Ф. Ю. Ромодановским и участвовала во всех празднествах Всесштейшего собора. И если царевич Алексей Петрович считал царицу Прасковью своей сторонницей, то исключительно в силу заблуждения. Царицей руководило расчетливое желание сохранить со всеми хорошие отношения, но никак не политические убеждения или стремление создать оппозицию царю. Кстати сказать, Никитин выполняет портреты не только царевны Прасковьи Иоанновны, ее сестры Екатерины (насколько о том позволяют судить косвенные указания, а главное — копия, хранящаяся в Русском музее (ж 3997), самой царицы Прасковьи (копия в Загорском историко-художественном музее-заповеднике)), но и неоднократно в те же годы пишет Наталью Алексеевну. Получение такой возможности было существенно облегчено для него постоянным пребыванием при измай-

ловском дворе Родиона Никитина и свидетельствовало только о расположении и доверии к художнику самого Петра.

Прасковья Иоанновна была написана Никитиным на двадцатом году ее жизни. Моложавый вид царевны объясняется ее «хворостью» — очень слабым здоровьем, благодаря которому она, по свидетельству современников, всегда выглядела до синевы бледной и одутловатой. «Немецкое» платье с глубоким вырезом почти полностью скрывается под широко накинутой на плечи горностаевой мантией, сколотой аграфом. Овал портрета вписан в более темный по тону прямоугольник. В русских портретах, начиная еще с XVII века, существовала традиция изображения портретируемого стоя, хотя, позируя, модель всегда сидела. Такая условность характерна и для современников Никитина, но сам Никитин строит композицию, не скрывая того, что модель сидит, причем он остается верен этому условию и в позднейших своих работах, по возвращении из Италии, где имел возможность близко познакомиться с распространенными приемами построения портретных изображений. Тем самым мы имеем дело не со случайным моментом, а с определенной чертой творчества художника, которая тесно связана с его сюжетной стороной.

Если говорить о людях Петровской эпохи, то первыми приходят на память именно никитинские портреты, поскольку они обладают качествами, особенно тесно связывающими их с современностью: откровенностью в изображении конкретного человека, утверждением его значительности и вместе с тем известным отражением внутренней жизни, может быть, даже более приписываемой ему художником, чем существовавшей в действительности — душевной серьезности, сосредоточенности, почти меланхолии. Подобная трактовка человека определяет для Никитина композицию портрета, а точнее — сюжетное решение архитектоники картины. Следуя традициям национального художественного метода, он видит в портрете картину в «иконном» смысле, когда вся плоскость используется для развертывания определенного сюжета. Отсюда возникло стремление к целостному решению всей картинной плоскости, а также истолкование последней не как большой глубины, а, скорее, как изобразительного пространства. «Глубинность» картины для связанного еще с искусством XVII века Никитина уничтожала возможность передачи человеческого образа. В подобном природе пространстве могло возникать как бы «второе» лицо, а не его образ. Этим объясняется своеобразная плоскость никитинских фонов, на которых, как в барельефе, разворачиваются формы одежды и тела. Здесь повторяется принцип пластического решения Преображенской серии, но иным образом и для иных целей. Для Никитина нет необходимости в непосредственной «натурализации» изображения, которого добивались авторы серии: новое мировосприятие окончательно утвердилось в русском обществе. Поэтому художник может анализировать, обобщать характер человека, то есть работать над портретом в нашем понимании этого слова. Но открывшаяся перед искусством дорога своим началом уходила в предыдущее столетие, и поэтому правда о человеке, пусть обобщенная, остается

неизменным условием живописи, чем никитинские портреты непосредственно продолжают линию Преображенской серии в русском искусстве.

Поскольку требования правды связывались с решением образа, а не прямого сколка с натуры, трактовка формы, понимание композиции, решение светового состояния модели оказывались в зависимости не только от натуры, но и от того, как ими хотел воспользоваться художник. Никитин реализует их глубоко оригинально, перерабатывая и осмысливая традиции в соответствии с задачами современной ему национальной живописи. Для художника, как уже отмечалось, вся картинная плоскость имеет определенное сюжетное значение, почему окружающее фигуры пространство исполнено в никитинских портретах особой значимости, которой, и то только в известной мере, удается достичнуть впоследствии И. Я. Вишнякову. Пространство фона как бы нарисовано и включено в решение образа портретируемого, полно напряжения. Его известная плоскость, сознательно достигаемая художником, усиливает выразительность изображенного лица. Отсюда возникает и то понимание света, которое так характерно для ранних никитинских полотен. Это не реальный свет, но свет, созданный самим художником, часто как бы съедающий цвет тела портретируемого, но позволяющий точно выразить его состояние, тот образ, который решает живописец. Свет в полотнах Никитина не строит объем — он его освещает, давая тем самым художнику возможность передать свое восприятие модели. Обобщая мелкие подробности формы, он воспроизводит ее большую целостную массу. В результате тело смотрится не как трехмерный объем на фоне, а как некая часть всего пространства, залитого этим условным светом и уплощенного, позволяя выделить лицо среди пышных и интересных в фактурном отношении тканей.

Цвет у Никитина отличается исключительной плотностью. Художник употребляет мало масла, мазок у него густой и определенный, но в портрете Прасковьи Иоанновны он еще не лепит отдельные детали формы, а решает общую массу: вообще лицо, вообще шею, вообще грудь. По существу, Никитин ведет работу только над световой частью. Пишет он по теплому подмалевку, кое-где оставляя его в тенях. Световая часть лица строится как бы на трех градациях цвета: желтовато-зеленоватый лоб, розоватые щеки и в зеленоватом полутонае написанные глазничные впадины и подбородок. Очень характерно для живописной манеры Никитина тех лет написание глаз. Художник растушевывает их зеленовато-коричневым полутоном, строя форму глазничных впадин и самого глаза. Белок зеленится разбеленной сажей, в него вставляется очень темный зрачок, имеющий блик около хрусталика, и затем баканом веницейским прорисовываются нарочито, очень изобразительно веки.

Эта манера написания глаз и всего лица непосредственно роднит портрет Прасковьи Иоанновны с небольшим овальным портретом Третьяковской галереи, определяемым как изображение старшей дочери Петра Анны (ГТГ, ж 25548). Подписи он не имеет, но общее живописное решение, как и трактовка деталей, исключает всякие

сомнения в авторстве Никитина. Портрет этот, по-видимому, повторялся художником, так как в собрании Е. П. и М. С. Олив находился аналогичный ему холст, имевший подпись: «Ivan». Анна Петровна была любимой дочерью отца, о которой он часто думал как о будущей наследнице престола. На портрете Никитина она представлена шести-семи лет. Играво-кокетливая поза, «взрослый» костюм с тяжелой алоей горностаевой мантией контрастируют с недетски серьезным, чуть грустным взглядом больших темных глаз и болезненной бледностью лица. Этот контраст, определяющий содержание портрета, снимает всякие имевшие иногда место попытки приписать ему рокайльные черты. Композиционное построение вместе с некоторой уплощенностью пространства подчеркивает значительность лица девочки, причем значительность не формальную, презентативную, а чисто человеческую. Поэтому трудно отдать себе отчет в том, что изображенной так мало лет. Характер трактовки формы, освещения повторяет портрет Прасковьи Иоанновны. Никитин решает опять-таки большую форму, очень целостно воспринимает освещение, точно определяет цветовые пояса, ясно моделирует цветом световую часть. Характер наложения мазков, лепящих нос, подбородок, шею, целенаправленный и волевой, как то вообще присуще Никитину, при этом их отличает большая плотность и плавкость. Глаза написаны с такой же растушеванностью глазничных впадин и век. Близость манеры и выполнения отдельных деталей настолько велики в обоих портретах, что их можно считать написанными почти одновременно, так как при любой эволюции приемов живописца изменения сказываются прежде всего на выполнении определенных частностей — глаз, кончика носа, губ и т. п., что всегда облегчает датировку произведения.

Таким образом, уже по этим первым двум портретам начинает выявляться творческий метод Никитина, сформировавшийся и покоящийся на четко определяемых посылках. Ясность никитинского метода дает основание для точного установления его авторства, в частности в отношении картин, единственным поводом для атрибуции которых, по существу, послужили косвенные указания. В портрете Г. П. Чернышева таким указанием явился находящийся на обороте холста старый бумажный ярлык с надписью: «Оригинальный портрет Г. Григория Петровича Чернышева. П. Иван Никитин» (ГТГ, ж 4601). Утверждение о современности ярлыка и живописи несостоит потому, что Г. П. Чернышев был возведен в указываемое в надписи графское достоинство только в 1742 году, портрет же принято датировать серединой 1710-х годов. Но главные возражения против авторства Никитина возникают при анализе портрета.

Прежде всего создавший его художник трактует картинную плоскость как своего рода окно — в открывающемся за ним пространстве располагаются трехмерно трактованные голова и тело портретируемого. Свойственной Никитину уплощенности нет, как нет специфической световой характеристики формы. Свет ровно освещает все лицо Чернышева, причем художник одинаково интересуется и световой и теневой его частью. Принципиально отлична от никитинской трактовка

кожи лица, волос, одежды. В то время как Никитин в своих ранних полотнах передает световой характер одежды, а не ее вещественные качества, автор портрета Чернышева выявляет фактурные особенности, достаточно точно устанавливает отличие одного материала от другого. Тело определяется им как окраска кожи, которая у Никитина как бы поглощается сильным направленным на лицо светом. Самая манера живописи с жидкими, разбавленными большим количеством масла мазками, стремление вылепить детали, отсутствие характерного рисунка носа, а главное — растущеванности глазничных впадин — все говорит о кисти другого художника, скорее всего немецкого мастера двадцатых годов XVIII века, добросовестно, но без внутреннего отношения выписывающего свою модель и не способного создать тот сосредоточенный в себе, значительный образ, которого добивается в каждом портрете русский живописец.

Действительно принадлежащими Ивану Никитину и притом имеющими немаловажное значение для его творческого становления надо признать другие портреты, во-первых, портрет Натальи Алексеевны (ГРМ, ж 2), ее же портрет в Третьяковской галерее (ж 25547) и портрет Натальи Кирилловны, долгое время ошибочно считавшийся изображением Евдокии Федоровны Лопухиной (ГРМ, ж 3974). В отношении первых двух авторство Никитина стояло под вопросом, третий числился портретом неизвестного художника, чему в немалой степени способствовала плохая сохранность холста.

Характер живописи портретов Натальи Алексеевны говорит о том, что оба они оригинальны, то есть написаны художником непосредственно с натуры. Значительная выбеленность и некоторая пассивность живописи в варианте Русского музея давали основание приписывать его Роману Никитину, однако, как будет видно из дальнейшего, характер живописи Романа совершенно исключает такую возможность. И по своим деталям и по общему пластическому решению эти портреты могут принадлежать только одному и тому же мастеру, от которого, как и от любого другого художника, трудно требовать единого уровня во всех работах. В обоих портретах мы найдем аналогичные принципы трактовки пространства, одинаковое излюбленное Никитиным композиционное расположение фигуры в картинной плоскости, когда над головой обязательно оставляется часть свободного пространства, сообщающая изображеному человеку определенную масштабность. В них также трактован свет, имеется известное «сжатие» формы, не говоря об общей живописной манере. Однако есть и определенная разница между портретами Прасковьи Иоанновны и Анны Петровны, с одной стороны, Натальи Алексеевны и Натальи Кирилловны, с другой, почему последние три следует скорее отнести к 1716 году, то есть ко времени, непосредственно предшествующему отъезду художника в Италию.

Эволюция мастерства любого художника — это путь к наиболее полной реализации его творческих поисков, и для Никитина один-два года не могли привести к принципиальным изменениям в композиции и других существенных моментах творческого метода, но они оказались на заметном совершенствовании отдельных его элементов, кото-

рое мы находим в рассматриваемых портретах. При сохранении той же волевой и сильной манеры живописи нос и глаза пишутся уже более объемно. Никитину еще далеко до той лепки формы, которая появится у него после Италии, тем не менее глаза здесь не рисуются, а пишутся. Многое в них остается от первых портретов — акцентированный слезник, усиление тона у зрачков, холодноватость белков, но верхнее и нижнее веки начинают строиться как некая объемная масса, мягко моделируясь у своих краев. Так же мягко моделируется нос — исчезает ранее прокладывавшаяся художником жестковатая попадающая на крылья носа полутень. Еще более важным и принципиально новым качеством является попытка Никитина по-новому осмысливать свет на форме. Он не просто изображает освещенную часть лица и туловища, но пытается моделировать ее светом, иными словами, художник стремится к передаче формы, определенным образом освещенной. Отсюда возникает большая светлота теней и, может быть, выбеленность, присущая варианту Русского музея.

Таким образом, в этих двух портретах Натальи Алексеевны можно проследить направленность поисков молодого художника до его поездки за границу. В своем стремлении более глубоко и органично охарактеризовать индивидуальность человека он естественно идет по пути более конкретной передачи его внешнего облика, к новому пониманию света, к светомоделировке. Здесь еще нет материальности в изображении кожи или тканей, поскольку для Никитина «натурализация» заключалась прежде всего в возможно более точном выражении существа изображаемого лица.

Если исходить из этой концепции, то хранящийся в Русском музее портрет Натальи Кирилловны должен быть также отнесен к творчеству нашего живописца. По сравнению с предыдущими портрет необычен, поскольку написан не с натуры, а с какого-то оригинала. Но, по-видимому, подобное задание не было исключительным для мастера, раз он сумел сообщить изображению удивительную живость и ощущение непосредственной реакции художника на модель. Несмотря на плохую сохранность холста, куски авторской живописи позволяют говорить о несомненном авторстве Никитина. О его энергичной и уверенной руке свидетельствует живописная кладка, остающийся в глубоких тенях красноватый грунт. Цветовая характеристика лишена той нюансировки, которая есть в других ранних портретах, но надо учесть, что портрет Натальи Кирилловны представляет, по существу, повторение и в оригинале был написан с большой женщины. Тем не менее Никитин вложил в него свое понимание человека — сильного и меланхоличного. Выявление носа, рисунок ноздри, губ, легкая их прорисованность характерны для всех никитинских портретов, как и живопись глаз, которые, напротив, не нарисованы, а написаны. При этом глаза явно обретают трехмерную форму, подчеркнуто объемны и веки. Даже зрачки бликуются со стороны противоположной световой, чтобы усилить впечатление их реальности. Композиционное построение холста, обобщенное несколько выбеленное лицо на темном фоне, одежда, в которой цветовая характеристика заменяет передачу

материальных ее качеств, — все это предваряет черты живописного стиля Никитина 1714—1716 годов, почему портрет Натальи Кирилловны может считаться наиболее ранней работой художника. Рассмотренные портреты составляют круг основных работ, выполненных Никитиным до пенсионерской поездки.

Никитин уезжает в Италию как мастер, достаточно опытный и признанный у себя на родине, благодаря чему ему отводится особое место среди остальных пенсионеров. Как гласят документы, живописец Иван Никитин едет в сопровождении трех учеников, которым соответственно назначается вдвое меньшее по сравнению с ним жалованье и за которых он, по существу, несет ответственность. «По его царского величества высокому указу определено нам жалованья на год, — пишет Никитин в августе 1718 года из Флоренции, — трем ученикам, которые со мною, по 100 червонных всякому, а мне 200 чер. и оным трем ученикам не довольно в здешних странах того, и всемерно пробыть невозможно; того ради просим да повелит его царское величество ко оному прибавить, поелику благоизволит; о нашем бытии и что которой из нас приусугбил во учении, о всех я писал...»¹⁵. Учение это носило своеобразный характер. Не представляя себе, как оно может строиться практически, Петр передал его организацию русскому агенту в Венеции П. Беклемишеву, который должен был руководствоваться собственными соображениями и наблюдениями, причем единственным желанием царя было, чтобы помимо живописи все четверо посланных, включая и Ивана Никитина, обязательно изучали «архитектуру цивилис». Многочисленные и очень обстоятельные письма Беклемишиева кабинет-секретарю Петра А. В. Макарову рисуют интересную картину первых шагов русских художников.

Иван Никитин с учениками — своим братом Романом, Михаилом Захаровым и Федором Черкасским — приехал в Венецию в конце 1716 года. Четвертого января 1717 года Беклемишев запрашивает Макарова о жалованье пенсионеров, а спустя месяц пишет: «Которые посланные по указу его величества ради на учения Иван Никитин с прочими и двое Семенниковых чрез сие время, сколько я здесь обретаюся, оные все нетуне свое время препроводили и хотя не весьма совершенно, но колико присутствует из них ради способа на учения им повеленного, изрядно обучились в сие краткое время языку итальянскому, чрез которой случай наиспособнее могут получить оную науку по указу вашего величества. Понеже здесь на прошедших неделях зачалася академия малярская, где изо всех стран приезжие и здешние живописцы сходятся рисовать с нагих живых тел, и я, неупустя времени, Ивану Никитину и с прочими, доколе они здесь обретаютца, сыскал им случай, чтобы и они могли то видеть и оное искусство иметь»¹⁶. Вся русская группа занимается в натурном классе полгода, не имея за это время руководителей по живописи. Вопрос о последних встает только в июле месяце, когда Беклемишев лично перевозит художников во Флоренцию и там представляет их от имени русского царя «грандуке». Причем, ознакомившись с ходом обучения в местной Академии художеств, русский агент находит его неэффективным и решает прибегнуть к более понятному ему способу непосред-

ственного ученичества, который Беклемишеву и помогает реализовать «грандука».

«Милостивый мой государь Алексей Васильевич, — отчитывается перед Макаровым Беклемишев 10 июля того же года, — доношу вам, моему государю, что по прибытию моему сюда по указу, мне повеленному царского величества нашего премного милостившего государя, посланных со мною Ивана Никитина и с прочими с ним определенных представлял оных его светлости Грандуке флоренскому, которой по требованию его царского величества принял со многим удовольствием и сообщил все исполнит по намерению Его царского величества и уже повелел определить ради оных присланных наилучших мастеровых, которые здесь обретаютца, ради обучения архитектуры цивилис и малярства; и також де во оное время когда сходящеца в академию ради рисунков с моделей, которое есть ради наилучшего совершения и знания во оной науке, и оные могут быть при том случае всегда непременно, и оные мастера будут содержаны от его светлости Грандуки. Но что же принадлежит присланных ради науки, то в квартерах и пище с нашей стороны надлежит старание иметь, чего ради сыскал я способную квартеру и нанял им где будут жить тут же и есть и недалеко от Академии. Что же присутствует академии здешней донесть вам подробно об оной, в которой суть многие знатные кавалеры здешние и приезжие, между тем князья и Грандюк, где дают великую плату и учатца обучениям кавалерским — языкам, танцевать, на лошадях ездить, на шпагах битца и прочая, толко больше забавляютца, нежели пользуютца, а малярству тут не учатца, кроме что выше сего доносил, в некоторое время сходящеца живописцы ради рисунков с моделей во Академию, и понеже Ивану Никитину с прочими по указу его величества велено обучатца архитектуры цивилис и малярства, то многих лутче как ныне Его светлость Грандук определил к ним наилучших мастеров и повелел всякое старание иметь. Особливо прошу вас, моего государя, донесть о сем выше помянутом подробно его величеству...»¹⁷.

В части обучения русских живописи выбор «грандуки», Козимо II Медичи, пал на Томазо Реди, художника, много работавшего по заказам герцога, а главное, имевшего опыт в обучении чужестранцев — у него занимались английские пенсионеры. Представитель позднего барокко, Реди работал преимущественно в технике фрески, выполняя многочисленные росписи, а также сложные станковые композиции на религиозные и исторические темы. Его отличала склонность к драматическим, построенным в бурном движении сюжетам, световым эффектам и яркому локальному цвету. Все эти черты остались чуждыми Никитину, что служит лишним доказательством его творческой самостоятельности и внутренней зрелости. За два с половиной года пребывания во Флоренции он, знакомясь и с чужим искусством и с чужой художественной практикой, приобрел возможность точнее сформулировать собственные поиски. И на родину он возвращается не как бы заново родившимся художником, но тем же мастером, только с существенно изменившимся собственно живописным мастерством.

Сравнительно долгое пребывание Ивана Никитина в Италии вызывалось не тем, что Петр хотел дать ему возможность всестороннего совершенствования. В этом отношении Петр был всегда крайне нетерпелив, постоянно испытывая нужду в людях для осуществления своих замыслов. Никитину помогли заграничные поездки Петра и двора на протяжении 1716—1718 годов, но, как только царь снова оказался в Петербурге, Беклемишев получил категорическое указание немедленно отправить в Россию обоих братьев Никитиных. Петр даже не поинтересовался предварительно заключением их учителей, будучи достаточно уверен в возможностях своих питомцев. Впрочем, отзыв Томазо Реди был очень хорошим¹⁸. «Высокопочтенное писание вашего благородия, — пишет в ответ 4 декабря 1719 года Беклемишев, — отправленное из санкт питер бурха от 9-го прешедшего месяца октября, которое я имел здесь получить во всякой целости, из которого по содержанию выразумил с мою повинностию должною, что изволите повелевать именным указом его царского величества, дабы живописса Ивана Никитина и с братом ево Романом отправить в санкт питер бурх сухим путем, а прочтих бы двух ребят оставить ради доучения еще там, и я по моей повинности рабской буду во всем последовать указу его царского величества и завтре при оказии почты буду писать во Флоренцию Ивану Никитину...»¹⁹. В ответ на распоряжение Беклемишева Иван просит прислать причитающееся им жалованье для расплаты с долгами; проходит некоторое время на пересылку требуемых денег, и 8 января русский агент сообщает о приезде братьев в Венецию, откуда их путь должен был лежать прямо на родину²⁰. Действительно, 17 января 1720 года они уже выехали из Венеции, везя с собой секретные письма Беклемишева, дипломатическую почту и некоторое количество закупленных в Италии для Петра картин²¹.

Эти факты приобретают особое значение в связи с существующей в специальной литературе версией о том, что, в то время как Иван Никитин вернулся в Петербург, его брат был направлен в Париж, где некоторое время занимался у Ларжильера. Не только отчеты Беклемишева, денежные ведомости, но и письмо, направленное в Петербург с обоими братьями, полностью подобное предположение опровергает. «Вручитель сего господи Иван Никитин, которой и з братом отсюда поехали до санкт питер бурха, с которыми я, при сем включа, и отправил три щота, — пишет в указанном письме Беклемишев, — я купил некоторые вещи любопытные и хорошие, из которых кроме двадцать девять картин и педестала, трубки зрительной, прочее все отправил при сей оказии з господами живописсами, как ясно обо всем и подробно изволите выразуметь из вышепомянутых трех щотов, а двадцати девяти картин рад бы отправить да невозможно было, понеже и то, которое отправил, едва с нуждою мох убрать и отправить...»²².

Гордость Петра по поводу своего получившего европейское образование питомца было безгранична. Иван Никитин буквально с первого дня своего пребывания в Петербурге становится не только придворным живописцем, «персонных дел мастером», но и художником, обладаю-

щим преимущественным правом на написание царских портретов, которые Петр обязывал иметь в состоятельных домах. Как указывает в своих рукописных записках Я. Штелин, «по приезде [Никитина] велел государь по сту рублей брать за каждый их величества поясные портреты и всем знатным неотменно повелел иметь государевы портреты»²³. Трудно установить, какая роль отводилась при этом Роману, известно только, что в доме Никитиных, расположеннном на подаренном им еще до отъезда Петром участке на Адмиралтейской стороне, у Синего моста, оба брата имели отдельные мастерские — «двои сени, где они отправляют живописную работу»²⁴. Не удовлетворяясь этими старыми хоромами, Петр отдает распоряжение Канцелярии от строений выстроить им новый дом по собственному плану художников с тем, чтобы они имели наиболее удобные и приспособленные для работы мастерские европейского образца. В свою очередь Канцелярия решает «взять у них чертеж каким образом те хоромы построить и какою мерою, также и старые хоромы осмотреть и описать что в них надлежит переправить и починить»²⁵. Этот выполненный одним Иваном Никитиным чертеж сохранился в деле, свидетельствуя о хорошей архитектурной подготовке, полученной художником. Относительно остального строения мастерские должны были иметь полуторную высоту и соответствующие «французского» образца окна с цельными стеклами, представлявшими, кстати сказать, в те годы исключительную ценность. Ввиду трудностей со строительными материалами дом проектировался деревянный на каменном фундаменте, оштукатуренный «под камень».

Первоначальный план предполагал разборку старого строения и возведение на его месте нового дома. Но тем самым Никитин на известное время должен был лишиться мастерской и прекратить интенсивную работу над все возраставшим числом заказов. Петру это представлялось немыслимым, и он отдает новое распоряжение — сохранить старый дом, перенеся его на том же участке на другое место²⁶, и одновременно начать строительство на освободившемся месте мастерской «наймом, вольными людьми», о чем было предложено «в санкт питер бурхе публиковать в народ з барабанным боем и в простойных местах публиковать листы»²⁷. Переноска была завершена очень быстро, но с обычными для тех лет многочисленными недоделками, исправление которых затянулось на многие годы. В августе 1724 года Никитин жалуется, что «понеже я нижеименованный получил имянной их императорского величества указ, чтоб в скорости самой написать персоны их высочества государынь царевен; а хоромы старые, данные мне по указу Его императорского величества, в которых я ныне живу, из Канцелярии городовых дел в прошлом 1721-м году, перемешены и покрыты, а внутри ничего не сделано и по се число, печи, двери, окна с принадлежащими замками, с крючками, скобами и петлями не зделаны, и повеленное мне дело отправить негде»²⁸. Судя по свидетельству самого художника, ему приходится, например, в эти же самые месяцы довольствоваться специально предоставленным ему для выполнения царского заказа домом подьячего Адмиралтейской канцелярии Федора Назимова²⁹. Судьба же новой мастер-

ской, фундамент которой был заложен в августе 1722 года, остается неясной³⁰. По-видимому, в окончательном виде она до смерти Петра выстроена не была.

Исклучительным оказалось и то положение, которое пришлось занять Ивану Никитину. Тогда как все живописцы были расписаны по ведомствам, в том числе и те, которые выполняли наиболее ответственные заказы двора, Никитину была предоставлена Петром полная независимость, а с марта 1721 года он вошел в придворный штат наряду с Г. Таннауером. При переезде двора в Москву ему вместе с придворными служителями заказываются две специальные подводы, а в самой Москве особая квартира³¹. Пенсионерские достижения Никитина воспринимались современниками настолько безусловными, что Михаил Аврамов, предлагая Петру проект правильно организованной школы живописи, не только выдвигает кандидатуру художника в качестве преподавателя, но и считает необходимым «отписать по мастера Никитины во Флоренцию»³². Такое предложение Томазо Реди действительно было сделано от лица Петра, и живописец его принял, но затем под давлением семьи и друзей взял свое согласие обратно.

Таким образом, первыми заказами, с которыми столкнулся Иван Никитин по возвращении из-за границы, были портреты Петра и ближайших членов его семьи. Почти сразу же ему приходится несколько раз подряд писать с натуры самого императора. «Иван Афанасьевич,— пишет 31 июля 1721 года кабинет-секретарь Петра И. Черкасскому,— получа сие письмо скажи Ивану Никитину чтобы он взял с собою краски и инструменты также и полотно на чем ему писать персону государеву приехал сюда немедля, и для того проси у [...] ординарную шлюпку, а не худо чтоб он и брата своего с собою сюда взял и что надобно ко мне прислать то с ними ж пришли на шлюпке»³³. Месяц спустя, третьего сентября, художник выполняет портрет Петра на Котлине³⁴. Вряд ли эти натурные работы остались единственными в практике Никитина, но вопрос о том, какие именно из известных нам портретов были написаны непосредственно с Петра, остается открытым. Кроме того, художник, как уже говорилось, делал многочисленные их повторения, которые в какой-то своей части безусловно сохранились. Достаточно сказать, что в одном только дворце А. Д. Меншикова, судя по описи имущества, имелось двенадцать портретов Петра, девять Екатерины I, персоны царевен Прасковьи, Екатерины и Анны и т. д.³⁵.

В связи с проблемой никитинских оригиналов в основном фигурировал один портрет — Русского музея (ж 4906), в отношении которого высказывалось предположение, что именно он был написан на острове Котлине. Помимо отсутствия прямых указаний на его происхождение подобное утверждение представляется очень сомнительным еще и потому, что портрет идет не из дворцовых собраний, а от Строгоновых, то есть из частных рук. Вообще же царские портреты, написанные с натуры, очень высоко ценились современниками: они никогда не дарились — вместо них жаловались, как правило, миниатюры и крайне редко копии. Тем более должно было соблюдаться это пра-

вило в отношении любимого художника Петра, которым он особенно дорожил и работами которого так гордился.

Но самые существенные возражения возникают при анализе живописного решения портретов. Если говорить о том, что именно приобрел Никитин за годы пребывания в Италии, то это коснется прежде всего вопросов более глубокого овладения живописной техникой, развития тех пластических устремлений в изображении человека, которые были у художника и до 1716 года. Сюда относится выявление формы головы, лепка цветом ее деталей, решение индивидуальных особенностей изображенного лица. Все это присутствует в портрете С. Г. Строгонова (1726; ГРМ, ж 4908), но не в вышеупомянутом портрете Петра I. Для круглого портрета Петра характерны другое восприятие, другое видение художника и иная живописная манера, к которой Никитин, если бы и пожелал, прийти не мог. Они ближе, условно говоря, к голландской школе с ее элементами брюнизма, с пониманием света как средства выявления характерного в форме. Манера живописи в портрете плавкая, пастозная и вместе с тем с большим количеством масла, как бы вписывающая один мазок в другой. Несвойственны Никитину и такие подробности, как темные тени, используемые для выделения черт лица, рисунок носа и особенно глаз, в которых не выделяется слезник, но зато есть слеза. Мысль о принадлежности этого портрета Никитину может основываться скорее на внутренней значительности образа, достигнутой, однако, своеобразными, непохожими на никитинские средствами. Наконец, нельзя не учитывать и психологического момента. Только что вернувшийся из пенсионерства художник был приглашен писать Петра. По сути дела, ему пришлось держать экзамен перед лицом человека, которого он хотя и давно знал, но от которого в полной мере зависела вся его дальнейшая судьба, поэтому Никитин не мог не волноваться. Фактически перед ним стояла задача написания этюда, где надо было использовать все свое умение, но где наряду с мастерством требовалась и тщательность выполнения. Взволнованность и известнаядержанность здесь были неизбежны, тогда как в круглом портрете художник создает собственно картину уверенно, почти небрежно в смысле техники и, во всяком случае, с определенной артистической бравадой.

В Русском музее хранится другое изображение Петра I, по существу не упоминающееся в литературе о Никитине, хотя и неизменно значащееся в музейных инвентарях под его именем. Петр представлен на этом портрете (ж 1) в своем любимом мундире бомбардирской роты Преображенского полка. Непринужденная поза, свободный поворот, очень живое, кажется, каждую минуту готовое смениться выражение озабоченного и полного мысли лица. В том, что портрет написан с натуры, усомниться трудно: художнику невозможно добиться такого естественного выражения лица по представлению, без модели. Непосредственное впечатление от модели явно преобладает у художника, препятствуя созданию обобщенного образа. Тем не менее именно этот тип Петра получает широкое распространение в многочисленных повторениях, свидетельствуя о том, что он нравился самому портрети-

руемому, а может быть, и считался наиболее похожим в глазах современников. Только в одном Русском музее с ним связаны, как с прототипом, такие полотна, как портрет Петра в форме Преображенского полка (ж 3949), идущий из собрания Лобанова-Ростовского, портрет из Гидрологического института (жб 805), и ряд других. Оборот холста портрета Русского музея несет чрезвычайно любопытную и многозначительную надпись и наклейку на французском языке почерком второй половины XVIII века. Первая в переводе гласит: «Петр I император России лично написанный с натуры происходит из кабинета статуй в Петербурге 954», вторая — «Возвращен от Мадам Фальконе 954». Известно, что Мария Колло-Фальконе, работавшая над портретной головой Петра для Медного всадника, получила в свое распоряжение те изображения императора, которые считались лучшими и обязательно написанными с натуры. Раз настоящий портрет был выдан ей, — значит, он особенно высоко ценился и имел определенную традицию в смысле своего происхождения. В дворцовых описях он неизменно связывался с именем Никитина и хранился в Гатчинском дворце в числе других портретов петровского времени — это также может служить дополнительным подтверждением, что в нем мы имеем один из натурных портретов Петра, написанных нашим художником.

Обратимся к самому портрету. Никитин по-прежнему, как и до заграничной поездки, изображает свою модель сидящей, подчеркивая тем самым значительность портретируемого человека. Почти никаких изменений не претерпевает и трактовка фона, остающегося, как и у всех современных русских художников, несколько плоскостным, зато существенные перемены происходят в трактовке формы человеческого тела. Никитин уже не пишет свет, освещдающий форму, а стремится передать форму, освещенную светом. Любая деталь формы приобретает для него интерес. Иначе начинает подходить художник и к цвету модели: в портрете появляется цвет лица — розовый с зелеными тенями. Причем активность живописной манеры, почти жесткий характер письма, при котором видно, как художник пишет, чего добивается, насколько сознательно идет у него самый процесс работы, — все это обнажает прием Никитина.

По рисунку, сделанному по светло-коричневому грунту, Никитин прописывает все изображение, не оставляя грунта даже на глубоких тенях на форме в качестве подмалевка. Световые места прописываются берущимся очень близко к натуре цветом тела, в полутенях же — на местах, где располагаются брови, глаза, усы, кладутся зеленые тона. Затем проходится, а точнее сказать — лепится форма глазничных впадин, носа, губ, активно выявляется слезник. В заключение очень легко прорисовываются веки, отдельные детали и кое-где накладываются лессировки. Судя по обнаженности всей структуры живописи с активными пастозными, сразу попадающими на место мазками, наш портрет написан в течение одного-двух часов и очень мало поправлен в мастерской без натуры. Его живописная манера настолько энергична, что в повторениях портрета художники обычно гротескно преувеличивали кладку мазков, не будучи, однако, в состоянии добиться той

же живости и значительности лица Петра. Таким образом, анализ исторических источников, как и пластически-художественных особенностей овального портрета Петра, в связи с общей эволюцией русского искусства того времени и творчества самого художника позволяет прийти к выводу, что он и был написан Никитиным с натуры непосредственно по приезде в Петербург.

К Никитину очень трудно и далеко не всегда верно применять понятия общих стилистических категорий, усматривать в его полотнах рокайльную или барочную композицию, трактовку тканей и т. п. Эволюция сюжетов в никитинских портретах — это путь ко все более глубокой передаче человеческой личности, с одной стороны, и, с другой, утверждение нового понимания портрета: уже не как несколько отстраненной от живой модели картины, а как свидетельства о конкретном человеке. И во многом именно этюд Петра предопределил возможность появления такой, казалось, неожиданной для русского искусства тех лет вещи, как «Напольный гетман» (ГРМ, ж 2303) с его виртуозной манерой живописи, с отражением сокровенных и тяжелых сторон душевной жизни, портрет, в котором больше всего осталось и от эпохи конца царствования Петра, и от человека этого времени, и от самого художника.

Следующие за Петром никитинские портреты, из числа имеющих принципиальное значение для развития творчества художника, можно расположить по такой временной схеме: «Петр на смертном одре» (1725), С. Г. Строгонов (1726) и так называемый «Напольный гетман», написанный, по всей вероятности, по заказу Екатерины I в годы ее царствования. О подобной последовательности говорят и архивные указания и эволюция живописной манеры. Никитин ничего не усваивал механически. Полученные знания он ставит на службу своему остающемуся неизменным пониманию портрета. Отсюда сохраняются его трактовка пространства, понимание композиции, особенности выявления лица и одежды, приемы использования света. И тем не менее развитие собственно техники сделало Никитина в определенном смысле иным художником. Теперь он не просто старается передать натуру, но задается вопросом, как именно можно и нужно точно ее передать. У него возникает понимание окраски кожи, интерес к материальным особенностям изображаемых предметов, к форме. И на этом пути художник очень наглядно проходит три последовательных этапа. Первый заключается в освоении технической стороны, как то видно на портрете Петра, второй — в творческой ее переработке и более свободном применении ради создания определенного «сюжетного», условно говоря, образа (С. Г. Строгонов), третий свидетельствует о совершенном мастерстве, не связываемом ни формальными, ни сюжетными трудностями («Петр на смертном одре»; ГРМ, ж 2283). Здесь художник пишет уже не портрет, а портрет-картину, в которой проявляется вся полнота его отношения к окружающей действительности («Напольный гетман»).

В отношении «Петра на смертном одре» авторство Никитина нередко ставилось под сомнение. В связи с картиной постоянно возникали различные предположения, основанные, в частности, на формальном

сходстве манеры с работами Андрея Матвеева. Этюду присуща та живописная легкость, та маэстрия, с которой писал пенсионер Екатерины I. Близка к Матвееву сама технологическая сторона выполнения — живопись по грунту с подмалевком и активным введением белил, не говоря уже о холодном зеленовато-коричневом колорите. У ряда исследователей единственным возражением против авторства Андрея Матвеева было то, что художника еще не было в год смерти Петра в Петербурге, тогда как вещь выполнена безусловно с натуры человеком, стоявшим вблизи смертного ложа, при колеблющемся пламени зажженных вокруг тела свечей.

Картина имеет длинную историю. Она поступила в Академию художеств в 1762 году вместе с другими картинами из Зимнего дворца по указанию Екатерины II. В каталогах вещей и картин Академии за 1762—1772 и 1773 годы она числится без автора как «портрет писанной с усопшего государя императора Петра Великого»³⁶. Ссылку П. Н. Петрова на приемный список К. И. Головачевского, где якобы указывалась принадлежность вещи Ивану Никитину, проверить не удалось. К тому же, если бы такой список и существовал, он был составлен позже вышеназванных каталогов, и, значит, внесенное в него ранее отсутствовавшее имя не имело за собой традиции. В свою очередь А. Л. Майер в составленной им в 1834 году записке о старом Зимнем дворце и палате, где скончался Петр I, указывает, что в описи академических картин, которую ему показывал тогдашний хранитель академического музея А. Г. Ухтомский, картина значилась под именем Штернберга³⁷. К началу семидесятых годов, когда стала вестись работа по изданию академического каталога, в рукописных списках она приписывалась Г. Таннауеру, и, по существу, только на основании сравнительного анализа П. Н. Петров и А. А. Васильчиков выдвинули мысль о принадлежности «Петра на смертном одре» Ивану Никитину.

В отличие от ряда других изображений Петра на смертном одре картина Никитина обладает совершенно своеобразной трактовкой человека: это не умерший, а как бы спящий в смысле той продолжающейся внутренней жизни, которой отмечено его лицо. Никитин не допустил никаких натуралистических подробностей, и только общий эмоциональный строй этюда, очень взволнованный и напряженный, говорит о трагизме минуты. Отсюда рождается и необычный, чуть вывернутый ракурс, при котором постель Петра занимает всю картинную плоскость. Отказываясь от материальности, интересовавшей его в предыдущих работах, художник делает это сознательно, стремясь сосредоточиться на образе человека. В том, как написано лицо Петра, есть тот известный «импрессионизм», точнее сказать — та эмоциональность восприятия, которая непосредственно родит изображение с «Напольным гетманом». В развитии художественного творчества любого мастера не может быть строгой последовательности, всегда появляются отступления, как, например, у Никитина гораздо более «легкий» по характеристике С. Г. Строгонов, но после «Петра на смертном одре» неизбежен был приход художника к «Напольному гетману», пусть их и разделяло между собой несколько лет. Та непо-



И. Н. Никитин. Портрет Петра I

средственность видения живописца, которая привела к передаче эффекта колеблющегося пламени свечей, приписывается Никитину совершенно необоснованно. Такая задача не занимала его, он просто стремился к правде, а достигнутая им эмоциональность связана с попыткой по-новому увидеть сюжет, подчинить цвет тому волнению, которое испытывал художник во время своей работы. К тому же этюд в отдельных своих частях выглядит как подмалевок, обычный для Никитина. Очень показательно в этом отношении лицо Петра с характерной раскладкой цвета: по лбу и щекам основной тон, по глазам, подбородку и шее зеленый полутон. Сама живописная манера, легкость письма уже вполне возможны для Никитина, тогда как трактовка композиции, понимание пространства позволяют с уверенностью говорить о его авторстве. Наконец, только для Никитина смерть Петра была таким глубоким личным переживанием, предвещая коренные изменения в жизни.

Написанный годом позже портрет С. Г. Строгонова продолжает линию «Петра на смертном одре», картины, открывшей для художника путь к живописным решениям, наиболее близким его творческой индивидуальности. Никитин полностью находит себя и уверенно заявляет об этом. С овального замкнутого в темный прямоугольник портрета на зрителя смотрит повернувшийся к нему вполоборота с откинутой назад головой юноша в традиционном для парадных портретов панцире и тяжелой, «никитинской» мантии через плечо. Первое впечатление рокайльного игривого портрета быстро рассеивается. В изображении нет свойственного рокайльному искусству «декоративного» отношения к человеку, который вписывался почти на равных правах в богатый натюрморт тканей и красок. Никитинский портрет предельно сдержан по гамме, выдержанной в приглушенных теплых тонах. Художник не испытывает в нем интереса к фактуре, разнообразию тканей. И здесь не пренебрежение Никитина этими качествами, а их переработка, осмысление в связи с той сюжетной трактовкой человека, которая проводится художником. Не только возраст юного барона — Строгонову на портрете девятнадцать лет, но и самыи его характер определяют правдивость никитинской характеристики. Из числа сыновей «именитого человека» Строгонова, с которым так считался и которому был стольким обязан Петр, Сергею предстояла наиболее блестящая карьера и видное место в придворной жизни. Пользуясь особой симпатией Елизаветы Петровны, еще в бытность ее цесаревной, он все время находится при дворе, получает чин генерал-лейтенанта, не выказывая, впрочем, никакой склонности к военной службе. По натуре это человек очень мягкий, склонный к самой широкой благотворительности и меценатству, увлекавшийся искусством и создавший в своем петербургском дворце, выстроенном по проекту Растрелли, обширнейшую картинную галерею. Свою страсть он, кстати сказать, передал и сыну, будущему президенту Академии художеств, А. С. Строгонову. Никитин не подчиняет свою модель никакому канону, он даже не сообщает ей традиционной улыбки. Пухлое лицо юноши с крупным носом и чувственными губами говорит скорее о мягкости характера, безволии, любви к удовольствиям, но

глаза при этом сохраняют выражение пытливости и интереса, почти любопытства к окружающему.

Но ни одна работа Никитина не была предметом стольких споров и гипотез, как так называемый «Напольный гетман». Историков интересовала прежде всего личность изображенного, так как она могла во многом объяснить необычный характер портрета — очень интимный, без малейшего намека на презентативность и парадность, что подчеркивается и удивительной для тех лет небрежностью костюма, напоминающей костюмы конца восьмидесятых годов XVIII века. Решение этого вопроса позволило бы выяснить, насколько здесь Никитин руководствовался собственными побуждениями или же заказом. Все называемые в связи с портретом имена принадлежали различным украинским гетманам, приезжавшим в течение первой половины двадцатых годов ко двору Петра с той или иной дипломатической миссией. Именно они представлялись наиболее вероятными моделями. Причем само необычное название портрета расшифровывалось как гетман полевых войск. Последняя предложенная в искусствознании версия называет изображенным лицом Яна-Казимира Сапегу, пожалованного Екатериной I в 1726 году званием фельдмаршала российских войск³⁸. Великий гетман литовский, выступавший в прошлом в Северной войне на стороне шведского короля Карла XII, Сапега после Полтавской победы перешел на сторону Петра, а в двадцатых годах начал принимать деятельное участие в жизни русского двора. Он вступает в переговоры с Меншиковым о женитьбе своего сына на его дочери, обещая за это помочь в получении «светлейшим» титула герцога Курляндского. После падения Меншикова Сапега переходит на сторону Долгоруких и назначается петербургским генерал-губернатором, а его сын женится на племяннице Екатерины I. Все эти факты, равно как и свидетельства современников, рисуют опытного дипломата, искушенного во всех тонкостях придворных интриг. Но с подобным определением не совпадает характеристика, данная Никитиным своей модели, а с другой стороны — становится необъяснимой небрежность костюма, — Сапега и в силу обстоятельств и в силу своего склада всегда придавал исключительно большое значение внешнему виду, подчеркивая свое богатство и знатность.

Оставляя пока вопрос об изображенном лице в сфере гипотез, обратимся к самому портрету. Его название было определено сделанной на обороте холста чернилами надписью: «Гетман наполно». Уже само слово «наполно» с большой натяжкой расшифровывается как производное от слова поле, единственно возможной связи здесь нет. Если же обратиться к старым источникам, то уточнение его действительно окажется совсем иным. Подобно «Петру на смертном одре», «Гетман» входил в число картин, переданных в Академию художеств из Зимнего дворца в 1762 году. В каталоге того же года, составленном на основании приемной описи, картина обозначена: «да портрет гетмана наполно неконченной взятой из дворца», кто автор — «неизвестно»³⁹. Иными словами, выражение «наполно» применено в смысле «полностью», «до конца» и означает просто неоконченный портрет,

не содержа в себе никаких указаний на характер занятий и чин изображенного человека. Будучи же перенесена не разобравшимся в ней, по-видимому, хранителем на оборот холста, она и превратилась в источник домыслов. При этом есть основания предполагать, что и название гетман было дано холсту не современниками, поскольку в ранних описях дворцового имущества оно не встречается, зато фигурирует название «Малороссиянин», скорее всего и относящееся к нашему портрету. Это соображение подтверждается, между прочим, и совпадением размеров.

На портрете во вписанном опять-таки в прямоугольник овале изображен немолодой мужчина в небрежно распахнутом кафтане с шитьем. Угадывается, как основательно и удобно он сидит, опустив плечи и положив на колени руки. Под мягкими и слишком свободными складками одежды художник помечает сильную, но уже начинающую брюзгнуть его фигуру. Мясистое лицо с характерными выдающимися скулами и изломанными, стянутыми волевым напряжением к переносице бровями тронуто нездоровьем и усталостью. Глаза с типичными никитинскими слишком темными зрачками смотрят настороженно, недоверчиво и чуть разочарованно. Гетман как будто не позирует художнику, а случайно задержал на нем взгляд, целиком погруженный в тяжелое раздумье. Никитин выступает здесь как мастер, не знающий ни сюжетных, ни технических трудностей, — все средства одинаково легко подчиняются ему, будучи направлены к одной, ясно видимой художником цели. Это уже не портрет, воспроизводящий натуру как она есть, а портрет-картина, намного опережающий развитие русской живописи и перекликающийся с полотнами портретистов конца XVIII века, когда понимание художником модели, ее трактовка определяют все детали живописного решения. Никитин не фиксирует внимания на фактурных особенностях вещей, не задается целью специальной их передачи. Цвет здесь часто превращается в краску. В «Гетмане» нет ни цвета света, как то было в ранних никитинских портретах, ни окраски кожи, которая появилась в портретах, написанных непосредственно после возвращения из-за границы. Цвет включается в «Гетмане» в образ, причем берется в определенном колорите, связанном с характером изображаемого человека, точнее — с отношением художника к нему и к окружающему. Это картина, ярко говорящая о том пути, который прошел Никитин за десять лет.

Ограничивался ли Никитин только «персональным делом» или работал и в иных областях, которые, логически рассуждая, должно было широко открыть перед ним его блестящее мастерство. Этот вопрос решается в литературе положительно. Никитину приписывается выполнение батальных картин, участие в написании образов для иконостаса в церкви Зимнего дома, картин для Петропавловского собора и в ряде других работ, осуществлявшихся Канцелярией от строений. В частности, считается, что в Петропавловском соборе им были выполнены две картины, двенадцать образов апостолов, а также еще несколько полотен. Архивные указания, казалось, делают эти утверждения неопровергимыми, и тем не менее именно здесь скрыта наиболее фантастическая страница творчества и биографии мастера.

В документах Канцелярии от строений за 1728 год хранится следующее «Доношение»: «В церкви святых апостол Петра и Павла определены для письма живописных картин казенные живописцы и моляры, которыми за удовольствием той живописной работы оными исправитца в поре не можно, и по моему мнению, не соблаговолено ль будет на половину или на несколько штук съскать и подрядить вольных живописцев, а ныне являютца вольные живописцы голандской земли гезель, из русских Дмитрий Соловьев и требуют за каждую картину, ис тех которые будут выше гзыма под сводами, мерою вышины 3-е аршина с четвертью шириной тож, рама и холст казенное, а краски всякие и работа их, мастеров, ценою по сороку рублей с каждой. Того ради объявляю, не соизволит ли канцелярия от строений призвать и еще других живописных мастеров: Ивана Никитина, которой выехал из Италии, другова Ивана Никитина с партикулярной верфи (разрядка наша.—Авт.) и Одольского и с ними положить надлежащую цену, или дать каждому по картине написать, и как напишут, можно лучше усмотреть и признать настоящую цену по краскам и по работе, и ежели кто что возьмет картину на подряде, то б оные отделаны были в 3 месяца... D. Trezzini»⁴⁰. Иван Никитин, «которой выехал из Италии», на вызов не является, Иван же Никитин «с партикулярной верфи» берется написать одну из картин, как делал и раньше подрядом роспись в куполе. Спустя год оба имени снова сталкиваются в одном документе в связи с освидетельствованием уже законченных картин. На этот раз Иван Никитин, «которой выехал из Италии», названный своим полным титулом «персонного дела мастер», в качестве постороннего Канцелярии от строений художника входит в состав своеобразного жюри, которое оценивает, между прочим, и работу Ивана Никитина «с партикулярной верфи», носящего звание «живописного мастера»⁴¹. Два живописца с одинаковыми именами и фамилиями, с одинаковым, с точки зрения современников, уровнем профессионального мастерства — только они двое из числа русских художников имели в эти годы звание мастера — выдвигаемые на выполнение аналогичных заказов, работающие в одни и те же годы и в том же самом городе — это исключительное и неожиданное совпадение послужило причиной многих противоречий в биографии и характеристике творчества выдающегося портретиста. И здесь невольно приходит на память вторая версия Я. Штелина — об Иване Никитине, историческом живописце.

Исходя из полученных от М. Г. Земцова сведений, Я. Штелин рассказывает, что, будучи в Амстердаме, Петр зашел по делу на квартиру к своему поддьяку Никитину и застал там его сына рисующим копию с какого-то голландского ландшафта. Убедившись в желании мальчика заниматься искусством, Петр направил его в обучение к «лучшему живописному мастеру в Амстердаме» на шесть лет. «Из сего молодого российского ученика, — добавляет автор, — сделался он в последующее время превосходной исторической живописец, коего некоторые отменные живописи в разных российских церквях в Санкт-Петербурге находятся; также и прекрасное изображение Распятия

Христова, которое пожаловала императрица Елизавета Петровна своему обер-егермейстеру, графу Разумовскому, в домашнюю его церковь, называемую Аничковскою богодельнею, где и поныне занимает первое место пред прочими живописьми»⁴².

Проверка этой версии позволяет установить, что среди сопровождавшей Петра свиты был подьячий Посольского приказа Андрей Никитин, состоявший впоследствии при секретаре Посольского приказа В. В. Степанове. Если предположить, что Петр действительно столкнулся с его, как говорится в «Анекдоте», 14-летним сыном, то мастером, выбранным для обучения последнего, мог оказаться А. Шхонебек. В указании на учителя-живописца имеется неточность, допущенная, вероятно, самим Я. Штелиным, поскольку он вел рассказ об историческом художнике, а не о гравере. За кандидатуру А. Шхонебека говорит в данном случае несколько соображений: увлечение им Петра, приглашение гравера в Россию, состоявшееся как раз в это время и заключавшее в себе условие обучения учеников российских, но самое основное, что спустя несколько лет Иван Никитин числится среди учеников А. Шхонебека. По-видимому, более подробное изучение документов рубежа века позволит найти упоминания о художнике и в более ранние годы. Начать же занятия он мог еще и в Амстердаме, поскольку русское посольство находилось там с середины августа 1697 года до середины мая 1698 года. Это не было заграничным пенсионерством, на которое мог в дальнейшем ссылаться художник, но такое начало вполне отвечает сведениям, сообщенным М. Г. Земцовым, который, кстати сказать, сотрудничал с Иваном Никитиным-вторым на протяжении многих лет и почти во всех строительствах, которые сам в эти годы вел.

Как сын состоятельного и занимающего немаловажное служебное положение человека, Иван Никитин-второй мог избежать всех перипетий ученичества в той же Оружейной палате и получить профессиональную подготовку быстрее путем частного обучения. Первоначальные занятия у голландского гравера дали хороший фундамент в отношении рисунка, но использовал его художник в живописи. «Державный царь государь милостивейший, — пишет Иван Никитин вместе со своим «товарищем» Гаврилой Ипатовым в апреле 1721 года, — учились мы нижеименованные в Москве живописной науке на своем коште и, выучась собою, отправляли многие живописные дела и на твоих великого государя работах в Москве отправляли с прочими живописными мастерами, равно и в прошлом 718 году по именному вашего величества указу взяты мы нижайшие из Москвы в санкт-петербурх на партикулярную верфь добрыми мастерами, а на партикулярной верфи определены учениками, а работу твою государеву живописную отправляем каждой особо за мастера и многожды...»⁴³. В среднем обучение живописца в начале XVIII века длилось более десяти лет, так что можно считать, что оно было закончено Иваном Никитиным-вторым около 1710 года. Это подтверждается появлением его имени в списках московских живописцев в связи с выполнением коллективных заказов преимущественно декоративного порядка.

Вызов художника в 1718 году в Петербург и назначение в ведение Партикулярной верфи, казалось, не могли свидетельствовать о его мастерстве, поскольку сама по себе верфь выполняла очень специфические прикладные работы. Однако в действительности дело обстояло не так. В Петербурге конца десятых — начала двадцатых годов вся строительная деятельность распределялась между тремя самостоятельными организациями — Канцелярией городовых дел, затем переименованной в Канцелярию от строений, Александро-Невским монастырем и Адмиралтейской коллегией, в состав которой входила верфь. Каждая из этих организаций имела в штате всех необходимых специалистов, включая и живописцев, и все виды подсобных предприятий, производивших строительные материалы. Естественно, фронт работ у Канцелярии от строений был самым значительным, но и Адмиралтейская коллегия не ограничивалась строительством одних верфей, имея на своей обязанности постройки, с ними связанные, наконец, многочисленные частные дома лиц, состоявших в коллегии. Однако главным было то, что художники в петровское время никогда не замыкались ведомственными рамками, сколь широки последние ни были. Их силы координировались как бы в государственном масштабе и направлялись на те объекты, которые в данный момент были самыми ответственными и спешными. «Государь мой Иван Степанович, — пишет, например, У. А. Сенявин Потемкину в мае 1726 года, — ее императорское величество изволила приказать в Летнем доме в большом деревянном зале и в новых палатах писать живописную работу и окончать ее к 7 числу сего месяца, к которой работе имеется у нас ныне великая нужда в живописцах, того ради прошу вас, моего государя, изволите приказать для той работы прислать нам ис партикулярной верфи живописцов Ивана Никитина, Андрея Квашнина хотя на нынешнюю неделю, а когда вам впредь в живописцах возимется нужда, тогда мы те дни своих вспомогать будем»⁴⁴. Еще более распространенным был метод, когда ответственный за живописную работу художник называл необходимых ему для выполнения ее мастеров, которые прикреплялись к нему вне зависимости от ведомственного подчинения. Таким образом, живописцы постоянно работали рядом друг с другом, знали творческие особенности каждого, и это несомненно способствовало их совершенствованию.

Звание живописного ученика, в котором выступает Иван Никитин-второй, ходатайствуя об освидетельствовании своего мастерства, не означало того, что он еще продолжал учиться. Это была одна из ступеней определения умения живописца, которая начинала вводиться в эти годы. Живописный ученик — подмастерье — мастер — так мыслилась современниками градация профессиональных знаний в искусстве, однако ввести ее удалось только в ведомствах, а среди «вольных» живописцев звание ученика-«гезеля» практически не применялось. Получение же других двух было сопряжено с серьезнейшими испытаниями. Мы имеем десятки имен, которые ставятся современниками близко к Андрею Матвееву и Ивану Никитину-портретисту и которых со слов М. Г. Земцова называет как известных живописцев Я. Ште-

лин. Степень мастерства у них могла быть различной — и то в определенных пределах, но качество, а точнее посылки метода принципиально разниться не могли. Тем более что они работают вместе с художниками, прошедшими европейскую выучку, вроде того же Андрея Матвеева или проучившегося более десяти лет в Италии Михаила Захарова, и оцениваются с общих позиций. Кстати сказать, Михаил Захаров остается «гезелем» до 1739 года, тогда как Иван Никитин-второй получает звание мастера двадцатью годами раньше. Предполагать какие бы то ни было скидки здесь невозможно. Аттестация на мастера с самого начала была очень сложной. К ней привлекались в обязательном порядке ведущие архитекторы, поскольку живопись была тесно связана с архитектурой, посторонние художники и в первую очередь Л. Каравакк. Когда при аналогичной аттестации А. Матвеева Л. Каравакк не оказалось в Петербурге, в качестве его замены и то с очень большими оговорками был привлечен совет профессоров и художников Академии наук. Л. Каравакк был фактически «первым живописным мастером» и по времени и по значению. Тем не менее Иван Никитин-второй летом 1721 года получает звание живописного подмастерья, а летом 1723 года — живописных дел мастера. Пребывание в штате Партикулярной верфи давало то безусловное по сравнению с иными ведомствами преимущество, что у художника практически оставалось очень много свободного времени. Основные работы здесь велись летом, тогда как остальные месяцы живописец при желании мог распоряжаться собой по своему усмотрению. «Работаю я нижеименованный на Партикулярной верфи живописных дел мастером, — пишет в августе 1723 года Иван Никитин-второй, — а ныне на оной верфи живописной работы нет, а договорился я написать в огород ее величества великой государыни императрицы в галларею подволоку. Того ради покорно прошу дабы повелено было меня нижайшего с партикулярной верфи к вышеозначенному делу уволить на время по рассмотрению contadorы и жалования его императорского величества на оные месяцы, насколько уволен буду, не давать, а питатца буду от вышеозначенного дела...»⁴⁵. Такого рода просьбы повторяются из года в год, а иногда и по нескольку раз в год, если объем подрядной работы оказывался слишком велик, как то, например, было с росписями и картинами для Петропавловского собора в 1728 году. Фактически Иван Никитин-второй считаные дни бывает на верфи, стараясь даже идущие от нее работы выполнять «на урок», то есть к заданному сроку, не связывая себя пребыванием в ее мастерских, но зато во всех случаях он сохраняет официальное положение, имевшее в петровские годы исключительно важное значение. Он один из ведущих художников, работающих во дворцах, и мимо него не проходит ни один сколько-нибудь значительный заказ.

Сразу же по приезде в Петербург Иван Никитин-второй оказался перегруженным заказами. Об их характере можно судить хотя бы по работам, которые выполняются им в течение 1721 года еще в качестве живописного ученика. Как он пишет в одном из доношений, «повелено Ивану Никитину написать персону царского величества,

ноев ковчег, Авелево от Каина убиение»⁴⁶. Размер картин предлагался полтора метра на метр, срок исполнения немногим более двух месяцев: с января до середины марта. С начала апреля до середины мая он пишет еще две картины подобного же рода, а в промежутке между этими двумя заданиями тратит семнадцать дней на то, чтобы «рисовать с книги на бумагу» картины для баржи царицы Екатерины⁴⁷.

Подобное использование «кунштов» для выполнения главным образом сложных композиционных построений было очень распространено. Достаточно вспомнить, что А. Матвеев, работая над серией батальных картин для Летнего дворца, специально затребует гравюры, из которых можно было бы эти картины компоновать. На всю зиму Иван Никитин-второй берет отпуск, чтобы заняться сторонними подрядами⁴⁸. Количество работ настолько велико, что художник только в феврале 1723 года вырывается в Москву впервые после переезда. «Имею я нужду, — объясняет он, — в Москве видетца с отцом и матерью своими также и забрать свои инструменты и багаж»⁴⁹. К этому времени он уже женат на дочери «капитана полицымейстерской канцелярии» Софии Ивановой Полчениковой, что само по себе служит свидетельством как значительного достигнутого им положения, так и «непростого» происхождения, в противном случае мало вероятно, чтобы за него была выдана дочь среднего военного чина⁵⁰.

В деятельности Ивана Никитина-второго поражает прежде всего неуемная энергия, заставляющая его искать все новых и новых заказов, организовывать для их выполнения учеников, других художников, не останавливаясь перед самыми разнообразными заданиями. Сразу по возвращении из Москвы в мае 1723 года он берется за плафон «в огород ее величества в галдарею», отнимающий у него два с половиной месяца. В ноябре вместе с подмастерьем Андреем Квашниным Никитин заключает договор на написание для церкви Пантелеимона «пяти образов, двух евангельских притч и потолоков». Все лето следующего года у него уходит на «подволоки в доме великие государыни императрицы что на Фонтанной речке», которые ему, однако, удается закончить только в апреле следующего года, когда он сразу же начинает писать «подволоки в доме ее величества всепресветлейшей державнейшей великие государыни императрицы и самодержицы всероссийской в итальянском»⁵¹. В 1726 году Никитин делает «живописную работу в Летнем доме в большом деревянном зале и в новых палатах», осенью и зимой 1726/27 года по вызову Д. Трезини он участвует в росписях Зимнего дворца, затем Невского монастыря, наконец, Петропавловского собора, отчего его отвлекает ненадолго Партикулярная верфь для написания икон «в Охтенские слободы в новостроющуюся церковь»⁵².

Как видно из вышеприводившегося доношения Д. Трезини, кандидатура Ивана Никитина-второго для выполнения наиболее ответственных работ в соборе называется им наравне с такими живописцами, как Иван Никитин-портретист и Иван Одольский. Художник пользуется уже к этому времени абсолютным признанием, а архитектор хорошо представляет себе уровень его возможностей. Характерно,

Г. Гзель сам выражает готовность принять участие в росписях, тогда как Ивана Никитина-второго Д. Трезини считает необходимым для дела вызвать⁵³. При этом во всех случаях и с самых первых лет своей работы в Петербурге Никитин выступает не как исполнитель, реализующий чужие композиции-«инвенции», — таких художников было большинство,— а как «сочинитель» рисунков, по которым велись росписи или писались картины. Заказ Петропавловского собора особенно в этом отношении показателен. В мае 1728 года строительство собора подходит к концу и встает вопрос о живописных работах прежде всего в куполе и над карнизом — «гзысом», поскольку предстоявшая установка иконостаса требовала снятия строительных лесов. Канцелярия от строений выделила со своей стороны четырех мастеров — Андрея Матвеева, Александра Захарова, Василия Ерошевского и Леонтия Федорова — число, явно недостаточное для намеченного объема живописи, куда входили и большие станковые полотна и живопись аль фреско. Это побуждает Д. Трезини просить Канцелярию от строений передать часть работ по подряду, «ибо всякие работы, которые делаюца по подряду исправляютца весьма поспешнее»⁵⁴. Согласие Канцелярии позволило заключить ряд договоров, и в том числе единственный в своем роде на живопись аль фреско с Иваном Никитиным. Как гласит соответствующая «сказка», «ведения партикулярной верфи живописной мастер Иван Никитин в церкви святых и перво верховных апостолов Петра и Павла вверху самого латернина Соседение Христа Иисуса одесную бога отца и ниспослание Святого духа на святые апостолы в день пятидесятницы, двенадцать апостолов и богоматерь и прочих жен миросиц в круге большого купола в восьми кантах, как на чертеже назначено, напишет он, Никитин, живописною работою как надлежит самым добрым искусствым художеством из своих красок и принадлежащих к тому материалов, токмо по готовому грунту, а ценою возьмет он за оную работу двести пятьдесят рублей... и оную работу отправит он Никитин нынешним летним временем»⁵⁵. Работу эту Никитин действительно в срок закончил, но деньги за нее получила уже его семья — в начале 1729 года художника не стало⁵⁶. Совпадение жизненной канвы двух художников-однофамильцев и тезок заходит так далеко, что исторический живописец приобретает известность в момент возвращения портретиста из Италии и уходит из жизни в переломный для последнего момент, создавая впечатление его полного отказа от живописных работ.

Непосредственно после смерти Петра I положение Ивана Никитина-портретиста действительно начало заметно меняться. Несмотря на то, что им было выполнено несколько портретов императрицы с натуры, последняя отдавала предпочтение Г. Таннауеру. Сначала оба художника передаются ею «в диспозицию» Канцелярии от строений с той, однако, существенной разницей, что Таннауеру выплачивается годовой оклад в 600 рублей из Кабинета, а Никитину 200 рублей из Соляной каторы. Им впервые вменяется в обязанность иметь учеников, и Никитин берет в обучение, хотя и на частных началах, пасынка миниатюриста А. Г. Овсова, А. И. Серебренникова, с которым занимается последующие шесть с лишним лет⁵⁷. На смену первоначальному

распоряжению Екатерины почти сразу приходит указание перевести обоих живописцев в ведение гоф-интенданта и, значит, вернуть ко двору. Но Никитину и после этого приходится неоднократно требовать в прошениях, чтобы его в тех или иных случаях расценивали «против» старого голландского мастера, формально занимавшего одинаковое с ним положение⁵⁸.

Но это был лишь один из источников возникавших в жизни художника затруднений. Другой и притом значительно более серьезный заключался в том, что, обладавший определенными политическими симпатиями и тесно связанный с придворными кругами, Никитин не оставался в стороне от происходивших в них брожений. Своенравный и независимый характер не давал ему скрывать свою приверженность к известным тенденциям во внутригосударственной жизни, противники которых неизбежно становились недоброжелателями живописца. С вступлением на престол Петра II последние начинают действовать через Тайный совет, проявляющий неожиданный интерес к Никитину. Так возникает специальный запрос, на какие средства и по чьему приказу велось строительство дома Никитиных, хотя всем была известна личная и очень деятельная заинтересованность в нем самого Петра I⁵⁹. К тому же в Тайный совет входили и бывший кабинет-секретарь императора А. В. Макаров и тесно связанный с ведшей работы по дому Канцелярией от строений князь Черкасский. Тем не менее запрос делается и влечет за собой крайне неприятные для художника передряги.

На положении подчиненного гоф-интенданту мастер впервые со временем своего возвращения в Россию вызывается в 1728 году наравне с другими живописцами для участия в обязательном государственном заказе — росписи Петропавловского собора⁶⁰. Однако есть основания предполагать, что к работам в соборе он допущен не был. По-видимому, в данном случае рекомендация Д. Трезини оказалась недостаточной. Когда же Никитин, остро чувствуя ослабление своих позиций при дворе, тем более что исчезла основная масса заказов на повторение царских изображений, пытается проявить инициативу в получении непортретной работы, он терпит полное и оскорбительное поражение. Вместе с Андреем Матвеевым М. Г. Земцов привлекает Никитина к дворцовым росписям, но Канцелярия от строений, всегда благожелательно относившаяся к приглашению «вольных» мастеров, в данном случае занимает совершенно непреклонную позицию. Единственный в ее истории случай — у ведущего архитектора, каким был Земцов, вычитаются из личного оклада деньги, причитавшиеся обоим живописцам: администрация отказывается оплачивать работу Никитина из своих средств⁶¹. Явно и Земцов и состоявший в штате Канцелярии Матвеев хотели поставить руководство последней перед лицом свершившегося факта — участия Никитина в росписях, но это им не удается из-за руки, которая незримо, но упорно протягивается к «персональных дел мастеру» из Тайного совета и даже сената.

С художником связывается еще одно не менее необычное для государственной практики того времени событие. В сентябре следующего

года сенат специально запрашивает Канцелярию от строений, занимает ли она какими-нибудь работами Ивана Никитина, «а ежели ненадобен, то чтоб удовольствовался трудом от своего художества», то есть частной практикой⁶². Откровенное указание угодливо подхватывается администрацией Канцелярии. «Живописца Ивана Никитина, — гласит соответствующий протокол, — призвать в Канцелярию от строений и объявить ему с подпискою, чтоб он довольствовался от трудов своего художества, ибо в нем в Канцелярии от строений ныне нужды не имеетца»⁶³. Ни в вызове в Канцелярию, ни в подобной расписке необходимости в действительности не было: никаких договорных работ от Канцелярии Никитин-портретист никогда не вел и никаких денег от нее не получал. Решение протокола рассчитывалось исключительно на то, чтобы удовлетворить инспирировавших запрос лиц. С Канцелярией был связан Иван Никитин-второй, но его к этому времени уже не было в живых. Речь шла о «персональных дел мастере». В этих условиях все углубляющегося конфликта Никитин не мог не возлагать больших надежд на приход к власти Анны Иоанновны. Не говоря о давнем личном знакомстве художника с ней самой, ее матерью и сестрами, это была перемена стоявших у власти лиц и внутриполитических тенденций, которые при Петре II стали определяться старыми боярскими родами во главе с Долгорукими и примкнувшими к ним отдельными соратниками Петра I. Вместе с двором Никитин приезжает на коронационные торжества в Москву, и, когда ввиду предполагавшейся здесь задержки императрица дарит двор «за Покровскими воротами» Л. Каравакку, Никитин во многом, вероятно, ради поддержания своего престижа придворного художника покупает сам дом⁶⁴. К тому же ему представляется возможность войти во владение двором деда — в приходе церкви Ильи Пророка «что на Тверской», который по завещанию Федосы Никитиной перешел другому ее племяннику. В глазах современников этот дом был настолько неоспоримой родовой собственностью никитинской семьи, что когда после приговора над художником его бывшая жена пытается претендовать на него, то получает отказ императрицы. Купчая была оформлена в конце марта 1731 года, когда недолгий брак Никитина с Маргаритой Федоровной Маменс начался расстраиваться. Спустя несколько месяцев супруги вообще стали жить врозь⁶⁵. Художник помещает в московском доме свою сестру Марфу с мужем, подьячим Сибирского приказа И. А. Томиловым, у него временно живет брат Родион «с людьми», сам же он продолжает рассчитывать на петербургскую квартиру и мастерскую, насколько можно судить по заказам на живописные материалы⁶⁶. К тому же мысли Никитина целиком поглощены развертывающимися событиями внутриполитической и придворной жизни, в которых он принимает деятельное участие.

Действительно ли отошел Иван Никитин после смерти Петра от заветов петровского времени, действительно ли обратился к сторонникам восстановления старой Руси и былого уклада, как бы раскаиваясь в той измене им, которую совершил при умершем императоре, что именно позволяет это утверждать — все эти вопросы требуют дополнительного углубленного анализа на основе бесспорных исторических

данных. Одной из посылок для предположения о возросшей религиозности художника служило количество образов в описи его московского дома. Но если учесть, что это был дом священника, царского духовника, в котором художник не успел обжиться, то подобная посылка просто отпадает. К тому же сравнительно с другими современными описями она тоже оказывается несостоительной. У Никитина в первой и второй палате по шести образам, а в остальных нет вообще. Крайняя ветхость большинства икон говорит о том, что они семейные и, значит, не могут быть связываемы лично с нашим художником. Число же их характерно скорее для людей нового склада, в то время как у державшихся старины они насчитывались десятками, не говоря о специальных образных палатах. Среди имущества Никитина очень мало собственно религиозных книг, зато есть немецкие и латинские. Трудно совместим с ростом фанатизма факт сдачи художником части первого этажа своего дома иностранцу, часовых дел мастеру. Если же говорить о якобы появившемся у него увлечении религиозной живописью и обращении к ней, то этот вывод очень шаток. Он делается на основании наличия в двух основных палатах второго этажа написанных на полотне распятий. При этом образ, висевший в так называемой крестовой палате, имел перед собой единственную во всем доме лампаду, которую художник вряд ли бы поместил перед собственной работой. Второе же распятие — «в черных рамках» — не обязательно должно быть русского происхождения. Это могла быть и итальянская картина, привезенная с собой Никитиным, тем более что нет никаких указаний, была ли она помещена в красном углу или просто висела на стене. Практически и русские образы писались на полотне уже в XVII веке. Что же касается четырнадцати снятых с подрамников картин, то если бы среди них находилось хоть одно изображение с религиозным сюжетом, то оно было бы обязательно отмечено переписчиком, как то делается в любой описи того времени. Правильнее предположить, что это «персоны», не поддававшиеся описанию и потому зафиксированные общим счетом. Однако не эти соображения являются основными в определении идейных и творческих позиций художника.

С момента прихода к власти Анны Иоанновны значительная группа деятелей петровского времени начинает предпринимать попытки обрести утраченное влияние на ход государственных дел. Им придается различная форма и притом используются чисто демагогические приемы. Яркий пример этому представляет так называемое дело Маркела Родышевского, по которому оказались привлечены Никитины. Формально и Родышевский и его соучастник, бывший «цех-директор» Михаил Аврамов, выступали как поборники старого уклада, восстановления влияния церкви и чистоты принципов православия. Аврамов, в частности, обращается к Анне Иоанновне с обстоятельным посланием, в котором именем церкви поучает ее осуществлять правление «во всяческом благочестии и богообоязни». Но за этими общими рассуждениями, которые сами по себе не могли вызвать никаких нареканий со стороны императрицы или подозрений со стороны окружавших ее временщиков, скрываются совершенно определенные

побуждения. Аврамов откровенно стремится к власти, к влиянию, которого никогда не достигал и при Петре. С одной стороны, он намекает на необходимость удаления приобретшего исключительный авторитет в глазах Анны Иоанновны Феофана Прокоповича: «Наипаче для самого сущего из глубочайшего вашего величества перед спасителем богосмириения в России потребно быть паки святейшему патриарху самому благоверному мужу не от польских и малороссийских людей, но от великороссийских, с которым за оное крайнее вашего величества смиление христианское без сумнения все дела во имя Христово исправить в наилучшестве»⁶⁷. Но, с другой стороны, в качестве того советчика, которому бы императрица открывала свои замыслы, который бы разбирал все челобитные и доносы и давал ей советы, Аврамов предлагает самого себя: «а егда с сими дарами допустить меня изволите, то к правому и поистине горящему сердцу вашему преизобильное щедрот божьих сокровище почерпнете и имя святая и животворящая и неразделимая троицы отца и сына и святого духа паче и паче славно прославите когда бога и спаса нашего Иисуса Христа с историчным воздеянием венец правды воспримите»⁶⁸. Родышевский шел к подобной же цели, но более скрытыми путями. Своими разборами трудов Прокоповича главным образом с точки зрения «хуления» последним близких императрице людей, вроде ее отца или даже царевича Алексея Петровича, он добивался обвинения своего противника в «злоумышлении» и «льстивой скрытности»⁶⁹.

Но стремился ли Аврамов на самом деле к возрождению старины, от которой очень далеко отошел, или же использовал просто подобный прием для достижения своей цели как наиболее непререкаемый? Скорее последнее, потому что слишком много фактов противоречит его собственным посылкам. Начать с того, что сам Маркел Родышевский не был «великороссиянином». Он приехал с Украины и состоял учителем в Заиконоспасском московском монастыре, откуда в связи с образованием Александро-Невского монастыря его перевели в 1719 году в состав братства последнего в числе одиннадцати униатов. Несколько раньше он содержался в Преображенском приказе по подозрению в проповеди католичества, как можно судить по косвенным указаниям документов. Связь с униатами он продолжал поддерживать и в Петербурге, где имел, между прочим, служителем поляка⁷⁰. Как явствует из материалов следствия, привлеченные по тому же делу архиерей Феофилакт Лопатинский, Осип Решилов, Платон Маевский и другие в переписке и разговорах между собой постоянно пользуются польскими оборотами, что вызывает особые подозрения в Тайной канцелярии⁷¹, а их соучастник Евфимий Колетий, архимандрит Чудова монастыря, и вовсе обвиняется в «поношении и укоризне российской нации»⁷². При этом надо иметь в виду, что и роль Прокоповича к этому времени существенно изменилась. Возглавив в момент вступления на престол Анны Иоанновны оппозицию верховникам, он абсолютно упрочил свое положение государственного деятеля, но вместе с тем перешел на консервативные позиции, соответствовавшие общему характеру правления новой императрицы. Поэтому борьба

против него в тридцатых годах уже не может в полной мере рассматриваться как борьба старорусской оппозиции против прогрессивных начал. С одной стороны, она переходит на более личную основу, с другой — существенно изменяет свое содержание, и в ходе нее противники стараются демагогически использовать один и тот же щит — приверженность ортодоксальному православию.

Для Тайной канцелярии, как и для правящих кругов, существование разногласий спорящих было совершенно очевидно. И поэтому, хотя в ходе следствия Прокопович пишет опровержение на «пункты» Родышевского, самих арестованных о них даже не спрашивают. Список предлагавшихся вопросов затрагивал самые сложные стороны государственной жизни. Они касались разговоров о наследовании престола, причем здесь фигурировали имена Елизаветы Петровны и сына старшей дочери Петра Анны, «о скудости народной и недородах хлебных», «о войске российском якобы уже в слабом состоянии обретающегося», «о переделке малых серебряных монет в рублевки», о вывозе Анной Иоанновной богатств в Курляндию, «о смерти и о погребении Петра Первого» и т. п. Именно в силу политического значения затрагивавшихся проблем и опасения перед прямым переворотом следствие велось исключительно тщательно и на протяжении почти всего правления Анны Иоанновны. Многочисленность привлеченных по делу Родышевского лиц свидетельствует о широко распространившемся в народе недовольстве внутренними действиями правительства, только одни возражали против принципов правления и обладали способностью мыслить масштабно, другие — ограничивались личной неприязнью к тем или иным деятелям.

К этой последней категории относился двоюродный брат Никитиных иеродьякон Троице-Сергиевой лавры Иона (в миру Иосиф Васильев), бывший приближенным лицом духовника Анны Иоанновны Варлаама. Не без его участия он составляет памфlet на Феофана Прокоповича, но при этом пользуется советами и помощью Ивана Никитина. Повидимому, из соображений осторожности Никитин обсуждает с ним текст в дворцовой церкви в Измайлове, где постоянно бывали все братья⁷³. Переписанные с помощью их общего родственника, «богаделенного нищего» Василия Горбунова, тридцать экземпляров «тетрадей» начинают деятельно распространяться Ионой, причем несколько штук оказывается у Ивана, Романа и Родиона⁷⁴. Последний проявляет нисколько не меньшую активность, он «объявляет» памфlet прихожанам в церкви, зазывает их для чтения к себе домой, посыпает мужа сестры, И. А. Томилова, переписать еще несколько экземпляров⁷⁵. Но, каковы бы ни были убеждения Родиона, который становится в это время протопопом Благовещенского собора в Кремле и тем самым обретает значительное влияние при дворе, они не могут считаться общими для Ивана и Романа. Братья-живописцы ведут обособленный образ жизни, обладая своим, во многом ему просто непонятным кругом интересов. Документы начала тридцатых годов XVIII века свидетельствуют, что Иван и Роман предпочитают переписываться и даже разговаривать между собой дома на итальянском языке, — лучшее доказательство того, насколько чужды им были тен-

денции старорусской консервативной оппозиции. Но этого мало — значительная часть корреспонденции ведется ими по-латыни и с соответствующими корреспондентами. Среди таких адресатов находится некий Г. Грабнецы «с Розенбергу», пользующийся особой протекцией князя Потоцкого и каким-то образом связанный с иезуитами. Одно письмо, например, он присыпает Ивану Никитину из Кракова, где является гостем местного епископа («бискупа»), наблюдая за перипетиями чрезвычайно важных для России выборов польского короля, о чем он и информирует художника⁷⁶. Другим адресатом является барон Гисен, также пишущий по-латыни о делах, которые упоминаются только самыми неясными намеками, некто Крамер. Кстати сказать, среди их общих близких друзей есть князь В. П. Голицын и — что очень примечательно — семья Строгоновых. Сохранившиеся части переписки носят деловой и притом явно связанный с политической игрой характер. Это подтверждают слова Родиона Никитина о разговорах между собой Ивана и Романа, будто в каких-то письмах они «явились подозрительны», то есть дали улики против себя⁷⁷.

Политическая деятельность Ивана Никитина и его симпатии заставляют по-новому посмотреть на те две работы художника, которые принято относить к первым двум годам правления Анны Иоанновны, — портрет А. И. Ушакова (ГТГ, ж 4600) и «Древо государства Российского» (ГРМ, ж 2107). Вопрос о портрете Ушакова имеет две в данном случае одинаково важные стороны: принципиальная возможность для Никитина написать на рубеже 1730-х годов данное лицо и особенности пластического решения портрета. Необычайно ловкий и пронырливый человек, отличавшийся редкой способностью применяться к любым обстоятельствам, А. И. Ушаков в годы правления Петра II находился в достаточно сложном положении, так как противодействовал в свое время воцарению сына Алексея Петровича. С приходом Анны Иоанновны он, нарочито выказывая свою преданность, присоединяется к требованию отвергнуть притязания верховников, за что получает звание сенатора, а в 1731 году назначается начальником Канцелярии тайных розыскных дел. Все эти сложные лично для него обстоятельства не могли подвигнуть хитрого царедворца заказать портрет художнику, чьи личные связи и скрытое фрондерство были ему известны. Именно благодаря его расчетливым усилиям дело Родышевского приобрело такой размах и огласку, став первым политическим в собственном смысле этого слова процессом в истории новой России. По существу законченное в 1731 году, оно было изучено Ушаковым сразу после его назначения, и только по вторичному, явно пристрастному следствию оказались привлечены Никитины. Принятое некоторыми исследователями утверждение, что Ушакову оба художника обязаны некоторым смягчением наказания, не имеет никакого основания. Опираться же при атрибуции портрета на имеющийся на обороте холста ярлык с надписью: «Портрет Г[рафа] Андрея Ивановича Ушакова. П. иван никитин» — нельзя, так же как и в портрете Г. П. Чернышева. Упоминание о графском достоинстве изображенного говорит о том, что ярлык написан после 1744 года, когда Ушаков приобрел этот титул. К тому же о моде сороковых годов

свидетельствует и парик Ушакова, короткий, с характерными мелкими локонами.

Вообще вопрос о принадлежности Никитину портрета А. И. Ушакова правильнее решать одновременно с вопросом о портрете Г. П. Чернышева. Прежде всего оба портрета не представляется возможным разделять таким временным разрывом, как то сделано в каталоге Третьяковской галереи: второй — до 1716 года, первый — тридцатые годы. Вне зависимости от того, приписываются они Никитину или нет, оба холста несомненно принадлежат одному художнику и написаны непосредственно один после другого. С течением времени метод и особенно отдельные приемы даже самого малоодаренного живописца претерпевают изменения, в данном же случае аналогия полная. Нельзя не согласиться с А. Н. Савиновым, считающим обе работы крайне сомнительными и в отношении датировки и в отношении приписывающего им авторства. Возражения здесь те же, что и в портрете Г. П. Чернышева: противоречащая никитинскому методу трактовка картинной плоскости как определенной пространственной глубины, в которой располагается портретируемый, иное понимание освещения, интерес к выявлению материальных особенностей лица, волос, тканей, тщательность в написании деталей. В портрете Ушакова нет того, условно говоря, эмоционально-психологического сюжета, который художник в полной мере открывает для себя в С. Г. Строгонове или тем более в «Гетмане». Никитин мог менее мастеровито относительно своих предыдущих работ написать портрет, хуже его нарисовать, но не изменить смыслу своего творчества. Именно это соображение в полной мере и относится к «Древу государства Российского».

Если Михаил Аврамов даже чисто формально возражал против украинских и польских влияний, то как объяснить обращение Никитина, якобы находившегося под его сильнейшим воздействием, к такой типично украинской форме, как тезис, которым и является «Древо государства Российского», имеющее к тому же среди пояснительных надписей примечательную ссылку на киевский синопсис. Подобного рода композиции встречались в русском искусстве крайне редко и не могут рассматриваться как некая национальная и тем более иконная традиция.

Но самые существенные возражения вызывает опять-таки характер написания картины. Живописная манера автора говорит о его незнании техники собственно масляной живописи, с чем ему приходится с трудом бороться. Навыка в изображении реального человеческого лица у него также нет. Если он и сталкивался с изображением человека вообще, то по-видимому только в копиях. Отношение голов к плечам может служить неоспоримым доказательством того, что художник не писал портретов. Не совпадает с никитинским и характер трактовки лиц: в них отсутствует общее выделение светом лица и рук, берутся иные краски для «тела» — охра красная с очень небольшим количеством белых. Одежда дана в традициях XVII века — как обозначение. Очень условен рисунок рук и деталей. Особенно показателен в этом отношении центральный портрет — Анны Иоанновны, написанный явно с какого-то оригинала, где одинаково выполнены и лицо и аксес-

суары. В картине отсутствует всякое художественное обобщение. Ее автор как будто пассивно регистрирует те компоненты, которые должны войти в композиционное построение, никак не относясь к ним и не расставляя никаких живописных или тем более эмоциональных акцентов.

Все эти моменты говорят против авторства Ивана Никитина, и тем не менее картина несет на лицевой стороне надпись того времени и подпись: «Сие древо родословное великих государей писано 1731 году а писал Никитин Иван». Правда, полотно не поступало в дворцовые собрания и, значит, не было поднесено императрице, не фигурирует оно и в делах Тайной канцелярии, но что еще более примечательно — его нет и в описи имущества художника. Последнее тем более наводит на мысль о возможной принадлежности «Древа» еще одному однофамильцу мастера, который действительно работал на протяжении двадцатых-тридцатых годов в Москве и состоял в цехе. По уровню своего умения он числится среди полуремесленных живописцев и потому даже не вызывается для выполнения заказов в Петербург. В частности, именно о нем упоминает в марте 1724 года Иван Зарудный, который доносит в сенат, что московские иконописцы и живописцы не представляют ему своих работ для свидетельства и «чинятся во всем ослушны, а имянно: живописец Иван Никитин, да которые печатают листы досками расцвечивают красками, Благовещенского монастыря крестьянин Иван Григорьев, Иван Агапитов и иные многие, и из библиотеки, и из овощного ряда...»⁷⁸. Ни «персональных дел мастера», находившегося в это время неотлучно при Петре, ни живописного мастера Партикулярной верфи, спешно украшавшего баржу Екатерины I, не мог иметь в виду Зарудный, да еще писать о нем наравне с ремесленниками, торговавшими своими изделиями в рядах. Однако, по-видимому, именно этот, третий, Иван Никитин и был подлинным автором «Древа государства Российского», вызвавшего необоснованные обвинения блестящего портретиста в отказе от ведущих принципов его творческого метода. Кстати сказать, к 1732 году относится очень любопытное свидетельство неизменности взглядов Ивана Никитина-первого. На правах придворного живописца он берет из дворца в Петербурге у «камор динера» Анны Иоанновны «для обучения имеющего тогда при нем ученика Андрея Иванова... образ святого апостола Петра написанной на полотне заморской работы», который предполагалось скопировать⁷⁹.

Хотя формально жизнь художника вплоть до августа 1732 года течет безо всяких изменений, братья Никитины в какой-то мере предугадывают надвигающуюся на них грозу. Возобновление в феврале дела Родышевского, в связи с чем снова вызывается в Тайную канцелярию уже отбывавший наказание в Валаамском монастыре их двоюродный брат Иосиф Васильев, заставляет их насторожиться. В марте Иван выезжает в Петербург со специальной целью выяснить истинное положение вещей, и его переписка с Романом выдает возникающие у обоих опасения. В августе Тайная канцелярия забирает Романа, которого лично арестовывает начальник московского отделения граф С. А. Салтыков, затем Ивана и устанавливает в домах обоих на несколько лет

«крепкий» караул⁸⁰. Закованные в колодки братья перевозятся в Петербург, в Петропавловскую крепость, где их помещают в одиночном заключении — Ивана «в З казарме», Романа «у Невских ворот вверху». Каждый имеет специально к нему приставленных трех солдат и одного ефрейтора, которые лично отвечают за колодников⁸¹.

Единственная вина, которую удалось инкриминировать живописцам Никитиным, державшимся в ходе розыска с удивительной стойкостью и осмотрительностью, заключалась в том, что они имели в своих домах экземпляры памфлета. Доказать их участие в распространении последнего или в «соглашательных» разговорах Канцелярия не смогла. Подобное «преступление» не считалось серьезным и обошлось другим привлеченным к следствию лицам, как, например, великоустюжскому художнику Козьме Березину, наказанием плетьми, после которого он в том же 1732 году был отпущен «без подозрения» на свободу⁸². Тем не менее заключение Никитиных затягивается. Время от времени Тайная канцелярия подтверждает необходимость дальнейших розысков, и братья остаются в крепости. Только смерть Прокоповича, с которым активно солидаризировался А. И. Ушаков, позволила положить конец затянувшемуся делу. Иван приговаривается к битью плетьми и пожизненной ссылке вместе с Романом на житье в Сибирь. В ноябре 1737 года в делах Тайной канцелярии появляется краткая запись: «Вышеупомянутому Ивану Никитину наказанье плетьми учинено»⁸³. Двадцать девятого того же месяца братья высылаются из Петербурга. Путь в назначенный им для жительства Тобольск лежал через Москву. Но и здесь инструкция сопровождавшему их капралу отличалась исключительной строгостью: «Принять тебе ис Тайной Канцелярии оных колодников и не заезжая никуда ехать [...] в Москву и содержать их под неусыпным караулом [...] з других також и никого к ним не для чего не допускать и разговоров ни с кем и писем писать не давать и смотреть на них накрепко чтоб они каким случаем в дороге утечь ли также какова над собою [...] повреждения не учинили: чего ради для караулу оных колодников посылаютца с тобою лейб гвардии солдат 5 человек»⁸⁴.

Стремление враждебных Никитиным лиц и, в частности, самого всесильного А. И. Ушакова во что бы то ни стало сделать художников государственными преступниками и лишить их пути ко двору особенно наглядно проявляется себя в связи с возникающей возможностью помилования. Уже 20 апреля 1740 года заболевшая Анна Иоанновна подписывает указ об амнистии братьев. Этот же указ повторяет в свою очередь дважды правительница Анна Леопольдовна, но только специальное распоряжение вступившей на престол Елизаветы Петровны достигает цели — Никитины получают свободу и «обеление» от всех вин. Иными словами, понадобилось четыре именных императорских указа, чтобы Тайная канцелярия подчинилась решению⁸⁵. Для биографии Ивана Никитина здесь чрезвычайно существенно то, что он был освобожден и выехал в Москву в феврале 1742 года и, следовательно, годом его смерти неправильно считать, как то принято, 1741 год. Осенью 1742 года в Москву возвращается один Роман — Иван Никитин умирает в дороге.

Из четырех художников, посланных Петром I для обучения в Италию, собственно пенсионерами можно назвать только трех, в том смысле, что им предстояло пройти почти всю школу обучения, тогда как Иван Никитин должен был только совершенствоваться. Но несомненно и то, что по сравнению с Федором Черкасовым и Михаилом Захаровым младший брат художника, Роман, обладал значительно более серьезной подготовкой. Вряд ли до отъезда ему поручалось выполнение портретов и особенно таких ответственных, какие писал в те годы Иван, но копировать и вообще работать самостоятельно ему, несомненно, приходилось, хотя и под постоянным наблюдением брата. Не случайно его пребывание в Италии было по продолжительности одинаковым с Иваном, тогда как два других ученика остались еще на несколько лет доучиваться. Распоряжение Петра о возвращении обоих Никитиных свидетельствует, между прочим, и о том, что царь знал Романа лично и потому рассчитывал на достаточность для него срока обучения, тогда как о возможностях М. Захарова и Ф. Черкасова никакого представления не имел. Непосредственно после окончания занятий в Флорентийской Академии и у Томазо Реди Роман возвращается в Петербург — момент чрезвычайно существенный для его творческой биографии. Тем самым пройденную им школу следует ограничивать двумя указанными источниками безо всякого вмешательства французских мастеров и, само собой разумеется, сильнейшим влиянием брата, у которого он получил в свое время первые уроки живописи и воздействие которого продолжал испытывать и в Италии. Иван Никитин привез из заграничной поездки обновленное мастерство, позволившее ему с большей свободой изображать человека. Он в совершенстве овладевает возможностями масляной техники, когда кисть начинает свободно передавать характер объема, мазками отмечать особенности фактуры, когда приходит новое понимание света на форме, объема, пространства в картинной плоскости. Со всеми этими проблемами безусловно столкнулся и Роман Никитин. Его портреты должны были обладать известным внутренним сходством с работами старшего брата в подходе к изображаемому человеку, в трактовке портретируемого, отличаясь главным образом живописной манерой.

Оценка творческих возможностей Ивана и Романа Никитиных современниками была различной. Иван в глазах людей петровского времени представляется крупнейшим русским живописцем. Недаром М. Аврамов в своем проекте живописной школы называет его одним из кандидатов в преподаватели. Роман же упоминается им косвенно и в иной связи — по поводу приглашенных в ту же школу «учителя обоих Никитиных». В «Подлинных анекдотах о Петре Великом», охватывающих довольно широкий круг художников начала века, Роман не упоминается вообще, хотя его имя было известно Я. Штелину. В своих рукописных записках он отмечает, что Роман был «не столь искусен», как его брат, причем в качестве образца работы художника называется икона престольная в одной из московских церквей⁸⁶. Трудно установить, почему в предлагавшихся Роману Никитину заказах преобладала собственно историческая, но не портретная

живопись. Это могло вызываться тем, что Петру не слишком нравились его портреты, но скорее всего дело заключалось в исключительном большом объеме живописных работ в те годы, на которые не хватало мастеров. Иван, как единственный в своем роде портретист, мог быть ограничен одним «персональным делом», тогда как Роман, подобно всем современным ему живописцам, вынужден был совмещать портреты с самыми разнообразными поручениями и прежде всего с декоративной живописью. Одной из первых его работ по приезде было, между прочим, оформление сооружавшихся в Москве за счет синода триумфальных ворот по случаю вечного мира со Швецией, которые строил И. Зарудный⁸⁷.

С именем Романа Никитина традиция связывает единственную дошедшую до наших дней работу — так называемый портрет Вассы Строгоновой (ГРМ, ж). Выражение «так называемый» приходится здесь применять потому, что подлинное имя изображенной еще не установлено, что же касается обращения к традиции, то в отношении искусства начала XVIII века оно имеет большое, хотя и не решающее значение и, во всяком случае, нуждается в специальной проверке. Известно немало случаев, когда портрет, действительно принадлежавший указываемому художнику, в силу имевшихся повреждений переписывался или в семейном собрании заменялся другим, к которому и начинали затем относить известное имя. Поэтому проверка традиционных утверждений требует, с одной стороны, установления подлинности произведения, с другой — выявления тех пластических качеств живописи, которые характеризуют художника, его время и школу. В данном случае подвергать сомнению традицию не приходится, так как портрет написан по заказу двора, занесен в дворцовые описи, из Оранienбаума был передан в 1765 году во вновь открытую Академию художеств, где и хранился до момента поступления в Русский музей. Обычно дворцовые описи достаточно точно сохраняли имя художника и изображенного лица, тем более в данном случае, когда дело касалось по-своему очень примечательной личности — первой статс-дамы российского двора. И тем не менее в отношении портрета существует целый ряд неясностей, требующих уточнения.

Портрет известен под двойным именем Марии-Вассы Яковлевны Строгоновой. Этим двойным именем с ним связываются обе жены именитого человека Г. Д. Строгонова: Васса Ивановна, дочь князя И. И. Мышецкого, и Мария Яковлевна, урожденная Новосильцова. Первая была ровесницей мужа, родилась около 1656 года и умерла в 1693 году, как о том можно судить по надгробной надписи в церкви Петра и Павла (позднее церковь Знамения) у Яузских ворот в Москве. В Московском некрополе, приводящем текст этой надписи, допущена опечатка: вместо 7201 года указан 7231 год. Дата эта подтверждается и тем, что отпевал Вассу Ивановну сам патриарх, о чем есть соответствующая запись в книге его выходов⁸⁸. Вторично Г. Д. Строгонов женился в 1697 году на Марии Яковлевне (1677—1733), от которой имел впоследствии трех сыновей. Именно так называет жену Строгонова Петр I в своих письмах к Екатерине, так она названа и в прошении ее сына Александра от 1720 года, в котором он хода-

тайствует о назначении в домовую церковь Строгоновых за Яузою попа, наконец статс-дамой была назначена именно Мария Яковлевна — знак этого достоинства, миниатюру Петра, она и имеет на портрете. Таким образом, можно с полным основанием сказать, что изображена Романом Никитиным Мария Яковлевна Строгонова-Новосильцова.

Следующий вопрос, возникающий в связи с портретом, — обстоятельства его написания. Постоянная и исключительно щедрая помощь, оказываемая «именитым человеком» Петру, побуждала последнего различными способами отмечать заслуги его семьи перед государством. Этой цели служили многочисленные жалованные грамоты, ранее полученное звание «именитых людей», назначение Строгоновой статс-дамой, а после смерти отца возведение трех его сыновей в баронское достоинство. Поводом к написанию нашего портрета, по-видимому, надо считать пожалование Строгоновой статс-дамой. За это говорит тот факт, что портрет был выполнен по заказу двора и находился в дворцовых собраниях. Сам по себе заказ скорее всего аналогичен заказам портретов лиц, имевших сколько-нибудь большое значение при дворе или связанных с определенным событием, каким являлось назначение статс-дамой. Отсюда датой портрета должен быть 1722 год, причем возможно, что он выполнялся в Москве, где преимущественно жила семья Строгоновых и, в частности, сама Мария Яковлевна. В 1720 году А. Г. Строгонов, ссылаясь на нездоровье матери, просит разрешения отправлять службы в их домовой церкви. Была ли Строгонова действительно так больна, судить трудно, поскольку вопрос о собственных домовых церквях был в эти годы вопросом престижа и разрешения его добивались с исключительным упорством и большими материальными затратами, но что она предпочитала Москву, остается несомненным. О пребывании Строгоновых именно в Москве свидетельствует и тот факт, что они на свои средства сооружали здесь триумфальные ворота наряду с сенатом, синодом и торговыми людьми. Косвенным доказательством может служить и костюм Строгоновой, старорусский, недопустимый в условиях придворной жизни, так же как и ее головной убор. Обращение же самой Строгоновой или двора с заказом именно к Роману Никитину можно объяснить тем, что он в это время работал над «построением» триумфальных ворот в Москве. Неожиданный свет на настроения М. Я. Строгоновой проливает одно из писем Евдокии Лопухиной, жившей в Новодевичьем монастыре. Обращаясь к внуку, Петру II, она просит его покровительства для А. Г. Строгонова, поскольку его мать очень хорошо к ней относится.

Обращаясь к анализу портрета, необходимо прежде всего отметить, что он сильно записан в XIX веке и нуждается в тщательной и талантливой реставрации, наподобие той, которую прошел сейчас в Русском музее «Портрет Сарры Фермор» И. Я. Вишнякова. Однако сохранившиеся авторские куски живописи дают достаточно материала для определения особенностей стиля написавшего его художника. В портрете Строгоновой ясно виден ряд принципов, которые можно характеризовать как принципы никитинской школы. Сюда относится

расположение фигуры на плоскости, когда фигура трактуется как единная масса, но как бы приписанная к фону и потому несколько уплощенная. Наиболее объемно, как то свойственно и И. Никитину, даны тело и голова, одежда изображена более плоскостно. Иными словами, здесь сильно дает о себе знать влияние старшего брата, которое Роман не мог и не хотел преодолевать. Однако живописная манера и совершенно индивидуальная трактовка формы во многом делают Р. Никитина своеобразным и по-своему значительным явлением в искусстве этого времени. Если И. Никитину трудно отказаться от ставшей привычной трактовки формы головы и он по возвращении из Италии по-прежнему слегка ее сплющивает, то для Романа объемность головы составляет одно из основных условий изображения человека. В любом портрете предполагаемое его авторство обязательно с нею связано: голова имеет тень, полутень, она безусловно и иногда нарочито шаровидна. Увлечение своего рода трехмерностью заставляет художника писать глаза, нос, губы, подбородок, подчеркивая их объем. И. Никитин исходит в трактовке головы из лепки формы, Р. Никитин — из принципа построения ее объема. Поэтому у последнего мазок размягчен, как бы смазан, переходы нюансированы, моделировка идет в полутенях, везде видно стремление наметить кистью общую форму. Даже зрачок, трактуемый обычно И. Никитиным как единое цветовое пятно, у Р. Никитина бликуется с двух сторон, чем достигается не только прозрачность, но и объемность глаза.

Сам по себе цветовой строй портрета у Р. Никитина более материален, чем у брата. Иван в своих портретах, написанных по возвращении из Италии, начинает намечать цвет лица — Роман же пытается передать характер его поверхности. У И. Никитина всегда существует, условно говоря, расстояние между натурой и ее изображением, что рождает широту живописи, расчет художника на особенности восприятия ее глазом, — Р. Никитин стремится к большей материальности в передаче и тканей и драгоценностей.

Обобщая все эти посылки, можно сказать, что портрет Строгановой обладает конструкцией портретов И. Никитина до итальянской поездки. Ему присущ традиционный для русского искусства характер трактовки картинной плоскости именно как плоскости, а не пространства изображения. Но в этой изобразительной плоскости Р. Никитин добивается передачи объема головы, видит тело и ткани как массу, залитую — что чрезвычайно важно — единым светом. Его живописная манера — это манера художника, работающего в масляной технике. Он пишет по сделанному рисунку мазками, стараясь сразу попасть цвет в цвет, то есть используя подмалевок как путь к обогащению передачи «натурального» вида предмета. Другой вопрос, что его манера не активна. Он чувствует себя робко перед моделью и испытывает большие, чем И. Никитин, трудности в ее воспроизведении. Поэтому для него характерен мелкий мазок, он употребляет больше масла, смешивая краски, пишет мягкими хорьковыми кистями после щетинных, которыми предварительно прокладывает первые слои живописи.

Исходя из всех этих достаточно определенных особенностей метода художника, Р. Никитину можно приписать также портрет Е. Л. Ушаковой (ГТГ, ж 4602), который принято относить к кругу Никитиных. Композиция изображения решена таким образом, что у зрителя рождается ощущение масштабности фигуры. Любопытно, что у Р. Никитина его модели всегда воспринимаются рослыми и как будто с трудом умещающимися в картине. Фон уплощен, чтобы подчеркнуть объемность головы и тела. Выявление цветом формы, лепка лица, трактовка одежды представляют полную аналогию с портретом М. Я. Строгоновой. Так моделировка лица строится на ясном выявлении объема полутонами. Мазок идет по форме, затем смягчается хорьковой кистью, с помощью которой художник вводит тот или иной оттенок цвета, добиваясь «круглоты» во лбу, в форме носа, в глазах и т. п. Однаковы в обоих портретах тени. Лицо также четко делится на цветовые пояса, а та «неумелость» в написании глаз, которая заставляла говорить о круге Никитиных, прямо повторяет М. Я. Строгонову: верхние веки рисуются, а нижние лепятся, чем достигается очень характерная трактовка объема глаз с более плоскими верхними веками. Аналогично бликуется с двух сторон зрачок, пишутся ноздри, губы. В самой несколько жестковатой трактовке материи, в характерной детализации отношений, построенных на двух-трех оттенках «телесного» цвета, в манере выявления материальных качеств тканей видна рука одного и того же мастера.

О том, что на портрете изображена именно Е. Л. Ушакова, говорит старинная надпись на обороте холста. Сам факт ее написания Р. Никитиным существен в определении того положения, которое он занял среди художников по возвращении на родину. «Алиона Леонтьевна», как называет ее надпись, была очень характерной и немаловажной фигурой петровского времени. Дочь стольника Л. Р. Кокошкина, повешенного Петром в 1701 году за злоупотребления при найме подвод для военного провианта, она была первым браком за стольником Ф. К. Апраксиным, родственником царицы Марфы Матвеевны, овдовела вскоре после смерти отца и вышла вторично замуж за А. И. Ушакова, сначала денщика, а затем, как уже говорилось, одного из крупнейших государственных деятелей первой половины века. Дату ее рождения можно определить не ранее 1680 года, и, значит, портрет написан в самом начале двадцатых годов, то есть одновременно со Строгоновой. Отсюда их необычайная близость друг к другу, полное совпадение манеры художника и приемов в написании отдельных характерных деталей. По всей вероятности, портрет «Алионы Леонтьевны» был заказан вместе с портретом ее мужа, причем этот последний портрет остается пока неизвестным. Имя же И. Никитина ошибочно поставлено одним из потомков на другом портрете А. И. Ушакова, представляющем работу неизвестного художника.

Как и для И. Никитина, первая половина двадцатых годов становится для Р. Никитина лучшим периодом его творчества. К этому времени и относятся известные нам работы. В 1725 году художник женится

на вдове живописца Максима Вировского, Маремьяне Петровой, годом позже у него родится сын Петр, будущий архитектор. Возникающее у Р. Никитина тяготение к Москве объясняется необходимостью заботиться о том значительном имуществе, которым владела здесь его жена, и теми деловыми связями, которые налаживаются через нее с московскими художниками⁸⁹. Примечательно, что после трехлетнего домашнего заключения в ходе следствия по никитинскому делу ее берет на поруки до приговора один из членов известной семьи московских иконописцев и живописцев Я. М. Поспелов⁹⁰. Арестованный даже раньше Ивана, Роман вместе с ним томится долгих пять лет в одиночной камере Петропавловской крепости и затем вместе с женой приговаривается к пожизненной высылке в Тобольск. О его работах в Сибири не сохранилось никаких сведений. Наиболее вероятным поприщем, на котором могли подвизаться там оба брата, была церковная живопись и отчасти портреты.

Помилование коснулось одновременно и в равной мере обоих Никитиных, но в Москву Роман смог вернуться один. Имущество художников не было конфисковано, и он сразу же вступает во владение наследственным и дорогим ему по памяти двором на Тверской улице, предпочтя его собственному дому. Однако считать, что художник с этого времени живет только в Москве, как то утверждали некоторые историки, трудно. Получаемые Р. Никитиным заказы распределялись почти равномерно между старой и новой столицами. Документы говорят о его постоянных путешествиях из одного города в другой. Нельзя утверждать и того, что по возвращении из ссылки Р. Никитин получил звание придворного живописца. Свидетельство единственной исповедной книги не может служить абсолютным доказательством. Во-первых, это звание применялось тогда еще только к иностранным мастерам, а во-вторых, оно требовало постоянного присутствия при дворе, где Р. Никитин, по существу, не бывал. С подобным званием он больше не упоминается нигде, и — что особенно важно — так не называют его в расчетных ведомостях по производству различных выполнявшихся им работ. Так, например, в 1742 году художник пишет большое число образов для Московского Златоустовского монастыря по именному указу Елизаветы Петровны. На время производства указанных работ его дом соответственно освобождается от постоя, но при этом Р. Никитин называется просто «живописных дел мастером», безо всяких указаний на его связь со двором. Работа над образами была закончена в начале 1743 года, и в апреле художник отправляется из Москвы в Петербург в распоряжение Гоф-интенданской конторы опять-таки как рядовой живописец. По-видимому, в исповедной книге была допущена неточность, вызванная, однако, тем, что Р. Никитин действительно в это время был занят заказом двора.

О характере выполнявшихся художником работ позволяет судить его участие в восстановлении триумфальных ворот против Московского Анненгофского дворца, которое было поручено ему вместе с живописцами Алексеем Поспеловым и Федором Алмазниковым с сыном⁹¹. Этому заказу предшествовало полугодичное пребывание

Р. Никитина в Петербурге в распоряжении Гоф-интендантской конторы, причем на проезд в Москву ему выдавались прогонные. Ворота предстояло делать по подробному описанию, составленному Академией наук и одобренному сенатом, к которому прилагалась и общая наметка композиционных решений. Последние представляли собой аллегорические картины из двух-трех фигур на условном архитектурном фоне или внутри столь же условного архитектурного интерьера. Несколько картин включали полный или поясной портрет Елизаветы, который в первую очередь и предстояло писать Р. Никитину. Ему же принадлежало наблюдение за общим ходом работ и, условно говоря, авторская сторона росписей, в которых остальные живописцы выступают как исполнители. А. Я. Поспелов, хотя и получивший в 1741 году звание живописного мастера, в основном был связан с написанием образов и орнаментальных росписей, почему долгое время вообще числился иконописцем. Федор Алмазников не был профессиональным живописцем в узком смысле этого слова. Московский купец третьей гильдии, он занимался «частной» практикой, на основании которой Иван Одольский и отобрал его в 1743 году для отправки в Гоф-интендантскую контору в качестве живописца. Под сыном его, по-видимому, в данном случае подразумевается Александр Алмазников, работавший впоследствии живописцем в Министерстве иностранных дел и, скорее всего, выполнивший многочисленные копии с портретов исторических лиц, но в это время еще являвшийся учеником. Р. Никитин не только все время завален работой, но и пользуется известностью, позволяющей ему содержать целую частную школу. К числу учеников можно отнести значащихся в 1745 году в его доме служителями Савву Филатова 16 лет, Дмитрия Кондратьева 21 года, Якима Петрова 19 лет. Их имена упоминаются в течение нескольких лет в связи с Р. Никитиным, а затем сменяются новыми, переходя уже в списки московских живописцев. Перед самой смертью у художника, судя по исповедным книгам, состоят двое учеников — Иван Петров 16 лет, и Александр Федоров 14 лет. Эти сведения, касающиеся последних лет жизни Р. Никитина, подтверждают, что он до конца продолжал работать и был достаточно популярным мастером. После смерти Р. Никитина в конце 1753 года «двор» переходит к его сыну Петру, тогда уже архитектору, а к концу века фамилия Никитиных исчезает и из Никитского сорока, где был расположен их дом, и, вероятно, вообще из Москвы, так как внука Романа, Сергея Петровича, по следующим московским переписям не числится. Что же касается И. Никитина, то детей и иных наследников, кроме брата и его семьи, он не имел.

Но говоря о школе или «круге» Никитиных, мы не можем иметь в виду определенных художников, воспитавшихся под их непосредственным руководством. И дело здесь не в том, что И. Никитин не имел прямых учеников, а воспитанники Р. Никитина не отличались значительностью дарования. По тому положению, которое занимали в петровские годы художники и, в частности, И. Никитин, их контакты с современными мастерами были очень ограниченными, тем более что для живописцев тех лет специализация на одном жанре была, по существу,

невозможной. Все они так или иначе сотрудничали с архитекторами, участвовали в сооружении зданий, решали вопросы внутреннего и внешнего их оформления. Живопись мыслилась ими, как и всеми их современниками, в совокупности с другими видами изобразительного искусства, которые должны были не только оформлять новый уклад жизни человека, но и воздействовать на него в плане воспитания нового мировосприятия, нового понимания окружающей действительности. С этой точки зрения и воспитательная и преобразующая роль искусства была огромной. Портреты Никитиных утверждали образ человека петровского времени. Продолжая традиции русской национальной живописи, они развивали их на почве заимствованного в западноевропейской школе мастерства, но полной отдаче всего этого нового, что эти портреты заключали в себе, препятствовало отъединение И. Никитина от основной массы художников, и производившихся ими коллективных работ, которые осуществлялись молодым художественным центром петровской России — Канцелярией от строений, ставшей фактической и идеальной наследницей Оружейной палаты.

Глава 3

КАНЦЕЛЯРИЯ ОТ СТРОЕНИЙ И АНДРЕЙ МАТВЕЕВ

Начало строительства Петербурга само по себе не предвещало никаких существенных изменений в положении Москвы как исторически сложившегося центра художественной жизни России. Насчитывавшая более ста лет Оружейная палата успешно удовлетворяла запросы русского общества в изобразительном искусстве на протяжении XVII века и продолжала справляться с увеличивающимся числом заказов на рубеже нового столетия. Характер последних несколько меняется — заметно сокращается объем церковных росписей, образов, появляются необычные для предшествующих лет задания, вроде «прописки кораблей» или «построения триумфальных ворот», — но не настолько, чтобы для них потребовались иные мастера¹. Из посланных в Воронеж живописцев половина работала в палате более десяти лет, триумфальные ворота в Москве по случаю взятия Азова расписывали «Иван Салтанов с товарищи», художники Оружейной палаты привлекаются для создания Преображенской серии. Петр хорошо знает всех их лично, дает им поручения и следит за выполнением. Во многом по его инициативе первые мастера направляются в Петербург, как, например, Федор Васильев. «Явился здесь живописец Федор Васильев, — пишет Петр 14 марта 1705 года А. Д. Меншикову, — божитца, что не поехал за болезнью, а бьет человеком, чтоб дать ему особливое дело, чтоб себя показать». А днем позже царь в письме Р. В. Брюсу указывает: «Живописец Федор Васильев отпущен в Петербург к вам. Изволь его употребить к какому делу, и от того ж художества, что Иван Матвеев»². Но подобные случаи были еще единичными. Строительство только развертывалось и живописцам негде было применять свое мастерство.

До 1718 года в штате Канцелярии числится всего два художника — «Оружейной палаты Иван Жеребцов, из невольников Алексей Ливонской». Они работают на находившемся в ведении Канцелярии кирпичном заводе у расписывания двух видов «обрасцов»: «леншавтов» и «гамбургских», иными словами, занимаются ремесленными поделками³.

Известные перемены начинаются во второй половине семисотых годов с созданием Канцелярии городовых дел (1706), возглавившей строительство новой столицы и придавшей ему организованный характер. Ради ускорения темпов работ Петр идет на ряд искусственных мер, которые имели целью сосредоточить в новом городе подавляющее большинство имевшихся в стране квалифицированных сил. В 1710 году издается запрещение возводить каменное строение в некоторых местностях Москвы, в 1714 году — во всем государстве. Для

борьбы с нарушителями в 1719 году проводится в Москве опись всех каменных и мазанковых домов, построенных после указа, владельцы которых отправляются затем в Петербург «к строению на Васильевский остров». Исключение было сделано только для духовных лиц⁴. Одновременно всем строителям в новой столице предлагаются льготные условия, и, когда всех этих средств оказывается недостаточно, Петр обращается к насильственным наборам по губерниям, проводившимся со строгостью рекрутских наборов. Естественно, что, когда появилась потребность в художниках, к ним были применены те же меры и с той же непреклонностью.

Если в момент своего образования Канцелярия городовых дел представляла чисто строительную организацию, объединявшую соответственно только строительные профессии, то по мере окончания первых сколько-нибудь значительных сооружений встал вопрос о привлечении представителей художественных специальностей и в том числе живописцев. И здесь происходит обращение к старейшему объединявшему их центру — Оружейной канцелярии, как начала именоваться палата. Ее живописцы обладали богатейшей практикой в выполнении самых разнообразных по профилю работ, формально аналогичных тем, которые предстояло производить в Петербурге. И тем не менее они столкнулись на новом месте с неожиданными трудностями, которые создавало как бы новое качество утверждавшегося здесь искусства, наложившее решающий отпечаток на все их последующее творчество.

По существу, искусство начало активно проникать в быт, воздействуя на человека в плане утверждения нового, «светского», мировоззрения, еще в XVII веке, но тогда это был быт ограниченного круга людей, связанных преимущественно с царским двором. К концу 1710-х годов этот круг, условно говоря, потребителей неизмеримо увеличивается и во многом благодаря тому, что вмешательство художников затрагивает все большее число сторон жизни. Художники становятся участниками всех видов ранее существовавших, а главным образом вновь возникающих производств. В обязательном порядке они вводятся в штаты почти всех производственных учреждений, вроде берг-коллегии, мануфактур-коллегии, Адмиралтейской коллегии с подчиненной ей Партикулярной верфью, Канцелярии главной артиллерии и т. п. Но пребывание в определенном ведомстве не означало для них узкой специализации и потери живописного мастерства. Это исключалось благодаря практике привлечения всех художников для выполнения больших государственных заказов, организатором которых выступала Канцелярия городовых дел, получившая с 1723 года название Канцелярии от строений. Она имела право и старалась вызывать каждого живописца специальным приказом, обязательным для любой администрации, и, кроме того, ширококо применяла практику подрядов⁵. Последняя поддерживалась тем, что художник любого ведомства, если в данный момент он не был загружен работой, мог получить отпуск для выполнения постороннего заказа с единственным условием — не получать на время отпуска основного жалованья. Такие отпуска были особенно распространены и прямо поощрялись в ведом-

ствах, где преобладала сезонная работа, как, например, в Адмиралтейской коллегии. Характерен в этом отношении «приговор», состоявшийся на Партикулярной верфи по прошению Ивана Никитина-второго: «1725 году ноября в 1 день по указу Ее величества контора Партикулярной верфи согласно приговорила оной верфи живописного дела мастера Ивана Никитина против прежних ево прошений и оной конторы приговоров со оной верфи от работ уволить на его кошт предбудущего 726 году марта по 1 число понеже в зимнее время на оной верфи живописного дела мало бывает, а ежель во оные числа слу читца на оной верфи живописное дело и ему, Никитину, оное дело велеть отправлять и за работу давать ему за те числа жалованье по окладу ево...»⁶. Государственное учреждение избавлялось от необходимости оплачивать ненужного ему в данный период работника, силы которого применялись там, где в них была нужда. Но было и другое соображение, побуждавшее ведомства не противиться участию своих художников в посторонних работах,— вопрос их профессионального совершенствования, который неизменно принимался в расчет. И в первой трети века мы сталкиваемся с явлением, которое в дальнейшем становится невозможным: живописцы «промышленных» ведомств не уступают в смысле уровня мастерства художникам, которых в настоящее время можно было бы определить как станковистов. Наравне с Андреем Матвеевым картины для Петропавловского собора пишут мастер Шпалерной мануфактуры Дмитрий Соловьев, живописец Академии наук Г. Гзель, мастер Партикулярной верфи Иван Никитин-второй, художник Главной артиллерии Леонтий Федоров. Само понятие живописца предполагало способность выполнять весь существовавший в этой специальности круг работ, а постоянное творческое общение позволяло неустанно совершенствовать мастерство, способствуя скорейшему становлению нового метода в искусстве. Решения, которые художник мог бы бесчисленное множество раз, будучи предоставлен сам себе, повторять, в этих условиях должны были пересматриваться, служить предметом поисков. Если этого не происходило, Канцелярия отдавала предпочтение другому мастеру.

Так было, например с заказом на роспись Сената. Неудовлетворенная представленными эскизами, Канцелярия отказалась от услуг Г. Гзеля и специально обратилась к неявившемуся принять участие в «торге» Д. Соловьеву с предложением войти в него. Только после отказа последнего роспись была передана Г. Мусикийскому⁷. Наследуя в этом смысле Оружейной палате, Канцелярия превращается в центр, ведавший всеми художественными силами Петербурга и Москвы, ее руководители имеют исчерпывающее представление о возможностях чуть ли не каждого работающего в них живописца и соответствующим образом его используют. В 1721 году, например, М. Аврамов от имени А. Д. Меншикова требует у возглавлявшего Канцелярию У. А. Сенявина живописцев для написания образов «иконостаса на корабль», на что получает примечательный ответ: «на оное ответствую: живописцы, которые присланы из берх коллегии в городовую канцелярию, определены все к работам в питер гоф,

а он[ую] работ[у] велен[о] отправлять именным царского величества указом, а живописец же Дмитрий Соловьев оставлен в берх коллегии⁸. Когда Петр отдает распоряжение прислать для живописных работ в Выборгской церкви художников из Петербурга, без содействия Канцелярии их найти не удается. То же самое происходит с росписью церкви и иконостаса в лейб-гвардии Преображенском полку в 1721 году⁹.

Особенностью Канцелярии, которая не могла не сказываться на всех принимавших участие в выполнении проводимых ею работ художниках, была подчиненная относительно архитектуры роль живописи, хотя подчиненность здесь и следует понимать в самом широком смысле слова. Через архитектуру живопись входит в наиболее тесные контакты с современным человеком и ищет путей сделать эти контакты возможно более тесными. Она участвует в создании архитектурных сооружений — от декоративных и орнаментальных росписей вплоть до панно и станковых произведений, выполнявшихся всегда с учетом особенностей всего здания и того конкретного интерьера, в который им предстояло войти. Картина никогда не писалась вообще, в расчете на то, что со временем ей где-нибудь будет найдено место и применение. И с этой точки зрения необычайно характерно, что не только оценка завершенных живописных работ, но и определение квалификации художника в связи с его аттестацией на более высокий оклад или звание производились при обязательном участии архитекторов. На протяжении двадцатых-тридцатых годов такими арбитрами были Д. Трезини и М. Г. Земцов. Отзыв архитекторов имел даже большее значение, чем заключение живописцев, будь-то ареопаг профессоров и художников Академии наук в случае с аттестацией на живописного мастера А. Матвеева или «первый придворный живописец» Каравакк. Причем в оценках архитектора никогда не давало себя знать прикладничество, напротив, широкие возможности художника собственно в живописи рассматривались как лучшая перспектива для работы в архитектуре. Здесь существенно отметить, что в первые годы возникновения живописной команды Канцелярии ее художникам не приходилось сталкиваться с сюжетными росписями, но главным образом с «орнаментными», которые выполняли специализировавшиеся собственно в этой области мастера, почти исключительно бывшие иконописцы. Большое место занимали более «самостоятельные» произведения — панно и станковые картины. Даже правильная постановка художественного образования, о которой сразу же после образования живописной команды начинают думать творческие руководители Канцелярии, не мыслится без участия архитекторов. М. Аврамов в своем проекте регулярной школы живописи пишет: «к тому произвождению помянутые в доношении мастера суть нарочиты; а архитектор: одному из здешних кому изволит приказать быть мочно: понеже во оной академии имеет быть дело временное во всей неделе для смотрения побывать имеет тоже дважды; а всегда и одни вышереченные живописцы правити могут зело добро...»¹⁰ Это была диктуемая современными условиями потребность.

Ни в ранний период существования Канцелярии, ни впоследствии штат ее живописцев не отличался многочисленностью. Совсем невелик был и список художников, перешедших из Оружейной канцелярии. В него входили живописцы Александр Захаров, Василий Ерошевский, Степан Бушуев, иконного дела мастер Федор Воробьев, иконного дела ученики Василий Васильев, Михаила Негрубов и Егор Моченый¹¹. На первый взгляд кажется необъяснимой и подобная малочисленность и преобладание иконописцев, тогда как Оружейная палата еще на рубеже века имела несколько десятков живописцев штатных, не говоря о кормовых, то есть привлекавшихся на временную работу и получавших поденную оплату. К тому же среди переведенных нет сколько-нибудь известных имен, которыми славилась палата и которые, как позволяют установить документы, продолжают в начале двадцатых годов активно работать. Но дело в том, что сокращение и изменение функций палаты в начале семисотых годов сказалось и на ее штатах, особенно в части художников, из числа которых остается один М. Чоглоков, а затем И. А. Гусятников, назначенный к тому же надзирать за оружием, а не заниматься работой по своей профессии. Все остальные вынуждены были обратиться к поискам вольной работы, объем которой в старой столице заметно возрастает. Даже после неоднократных переводов мастеровых людей из Москвы в Петербург, последний в 1724 году насчитывает во вновь созданных ремесленных цехах в четыре раза меньше ремесленников: Москва их имеет в двадцати шести цехах 6885 человек, Петербург — в двадцати четырех 1566 мастеровых. Всю первую треть века Москва продолжает оставаться источником пополнения художественных кадров столицы. Даже в 1743 году для очередного петербургского строительства из нее посыпается в Петербург сто тридцать живописцев, резчиков по дереву, скульпторов и золотарей, правда, преобладают среди них уже ремесленники. К первым появившимся в Канцелярии живописцам присоединяются отдельные «вольные», вроде пушкаря Преображенского полка Осипа Клокунова, замеченного Петром по своим способностям в живописи¹², и целые ведомственные группы, как штат Синодальной типографии, переведенной в 1721 году в ведение Канцелярии¹³. В составе типографии были живописных дел мастера Иван Одольский, «грыздорванного дела» Алексей Зубов, Алексей Ростовцев, Иван Мякишев, ученики Иван Константинов, Мартын Нестеров, а также ранее присланые из московского печатного двора «грыздорванного дела мастер» Петр Пикар с учеником Степаном Матвеевым. Хотя слияние это оказалось недолговременным, оно имело определенное значение для собирания русских художественных сил на новой основе. За несколько лет до него в Канцелярию были переданы работавшие по контрактам иностранные мастера самых разнообразных специальностей и среди них единственный живописец Л. Каравакк. В записях Канцелярии от строений указывалось: «В прошлом 718-м году февраля 2-го дня по имянному его императорского величества указу, которой за скрепою господина князя Черкасского, велено французских мастеровых людей архитекторов, рещиков, столяров, плотников во ведомстве быть в канцелярии

от строений. А в присланных копиях из санкт петербургской губернской канцелярии с контрактов тех французов написано, в том числе живописца Людовика Каравакка быть ему в службе его императорского величества 715 го году ноября с 13 дня 3 года, жалованья давать ему по 500 рублей в год»¹⁴.

Роль иностранцев в Канцелярии обычно оценивалась очень высоко. Причиной этого было главным образом появление вместе с ними ряда художественных специальностей, ранее отсутствовавших в России. Но, не говоря о том, что далеко не все представленные ими профессии имели действительно большое значение в развитии национальной художественной культуры, время пребывания иностранных специалистов очень строго ограничивалось. «Отпустить понеже иметца русской подмастерье» — такая резолюция накладывается, как правило, на истекающие по сроку контракты¹⁵. Если «русской подмастерье» выдерживал квалификационное испытание, проводившееся, как уже говорилось, архитекторами или с их участием, задерживать мастера не представлялось нужным. «1722 ноября во 19-е ... архитекту Микети в канцелярии городовых дел объявлены липовые рамы золоченые, которые золочены для пробы, одна живописцу Александру Захарову, другая адмиралтейского ведения мастеру иноземцу Христофору Велуру, которые он архитект смотрел через своего ученика Федора Исакова, что рама, которая вызолочена живописца Захарова работою, и мастерством чище и лучше иноземной»¹⁶, — констатирует очередной протокол Канцелярии, предрешая тем самым судьбу одного из «иноzemцев». Большим преимуществом русских мастеров было и то, что, следуя традициям Оружейной палаты, они выполняли любой род появлявшейся живописной работы, вроде только что упоминавшегося А. Захарова, который наряду с золочением писал станковые картины и был одним из немногих в те годы мастеров, «искусных в писании фигур». Иностранные же специалисты ревниво следили за уровнем и характером предлагаемых им заданий, чтобы не повредить своему престижу. В известном смысле аналогичным было положение с живописью, в область которой «иноzemцы» вторгались в конечном счете мало.

В первый период истории живописной команды, который может быть ограничен, с одной стороны, временем перевода в Канцелярию художников «из оружейных», а с другой, датой возвращения в Россию Андрея Матвеева, с ней связаны три иностранных мастера — Пильман, Б. Тарсий и Л. Каравакк. Участие первых двух в производившихся Канцелярией работах носило эпизодический характер. Пильман делает росписи в Петергофе¹⁷, Б. Тарсий — в течение 1725—1726 годов в Летнем дворце¹⁸. Оба не имеют постоянно прикрепленных к ним живописцев, ограничиваясь так называемыми поденными присылками. Иначе складываются отношения Канцелярии с «первым придворным живописцем». Если Пильман и Тарсий связаны с ней договорами на определенную работу, то Каравакк состоит в штате, хотя и не подчиняется распоряжениям ее архитекторов. Создается положение, при котором французский живописец выполняет задания, получаемые непосредственно от двора, и, пользуясь этим, изолирует себя от общего

потока дел и творческих связей Канцелярии. В течение 1718—1724 годов он делает «чертежи» для триумфальной колонны, над которой работает В. Растрелли, «чердак в минажерии и три картины для кабинету в момплезире новом в питер гофе, так же картину полтавской баталии... что ныне в питер гофе»¹⁹. При этом, согласно контракту, ему поручается обучение четырех учеников, с которыми, как предполагалось, он должен был два года заниматься в России и шесть лет в Париже. Выполняя подсобные работы, эти ученики дают возможность Каравакку окружить себя своего рода самостоятельной командой, хотя фактически никогда таковая ему не поручалась. Но здесь же возникает столкновение с Канцелярией, которое как нельзя ярче освещает самостоятельную и совершенно независимую от авторитета «первого придворного живописца» позицию ее творческих руководителей.

Трудно преувеличивать и педагогические способности Каравакка. Первая его попытка в этом отношении оказывается крайне неудачной. Прозанимавшись несколько лет с бывшими иконного дела учениками Василем Морозовым и Егором Моченым, Каравакк требует от Канцелярии их замены, поскольку они, как он пишет, «от меня науки живописного дела фигурного мастерства не принимают понеже тщания к той науке никакого не имеют, а могут быть токмо у роскрашивания и у письма и золочения дерев неискусным мастерством»²⁰. Третьего ученика, Ивана Смирнова, Каравакк по той же причине хочет перевести в краскотеры, зачеркивая, иными словами, несколько лет своего преподавательского труда²¹. Но Канцелярия не принимает его предложений. Заключение архитекторов о способностях молодых художников оказывается решающим настолько, что все они остаются при Каравакке, и он вынужден обратиться к иному методу преподавания — работе в некоем роде натурного класса. Впрочем, он специально оговаривает, что без Парижа и его Академии не рассчитывает подготовить за восемь лет требуемых художников²². С 1725 года Каравакк получает разрешение от Канцелярии иметь специального натуралиста, которого использует в качестве обнаженной модели, и помещение для занятий, только занятия эти охватывали непосредственных его учеников, не имея отношения к остальным художникам живописной команды²³. Не случайно, полностью отдавая себе отчет в педагогических способностях Каравакка, М. Аврамов в проектируемой им регулярной школе живописи не называет его имени среди кандидатур преподавателей. Эта школа рассчитывалась на небывалое для того времени число учеников — девяносто человек, метод ведения занятий в ней исключал ремесленное натаскивание на прием, вместо чего предполагалось прохождение в определенной последовательности методически взаимосвязанных упражнений, которые бы могли сообщить будущему художнику основные представления о рисунке и живописи, причем в связи с перспективой и начальными сведениями по архитектуре. М. Аврамов шел еще дальше, считая необходимым открыть школу для свободного посещения ее всеми желающими, которые учились бы и ради специальных и ради общобразовательных целей, вне зависимости от возраста. Для осуществ-

ления этой программы, далеко превосходившей начинания Каравакка, ее автор предлагал имена только что вернувшегося из Италии Ивана Никитина, Г. Мусикийского, Г. Таннауера и Ивана Одольского, олицетворявшего собой живую связь с практикой Оружейной палаты и вместе с тем уровень, достигнутый русским искусством ко времени возвращения на родину первых заграничных пенсионеров²⁴.

Первые упоминания об Иване Одольском в делах Оружейной палаты связаны с передачей ему в 1710 году заказа на два портрета — Петра I и Меншикова, обоих в «военном одеянии». Заказ говорит о мастере зрелом и притом допускавшемся к наиболее ответственным работам. Годом позже Одольский высылается вместе с другими мастеровыми людьми из Оружейной палаты в Петербургскую Оружейную канцелярию, с которой «делами сообщена была» и Петербургская типография. При этом своеобразном соотношении учреждений было бы неверным полагать, что Одольский оказался поглощенным собственно типографскими делами. Действительно, он принимает в них очень деятельное участие: осуществляет руководство художественной стороной изданий, ведает «кунштами печатными», игравшими роль необходимых оригиналов, наиболее ценными материалами, вроде «красок пурпурных и финифтей разных колеров», сам «работает на меди тушеванные персонные и прочие дела», но все это составляет одну и в общем не столь важную сторону его деятельности²⁵. Одольский остается прежде всего живописцем и как живописец берет на себя дело создания первой школы живописи, организованной при Оружейной канцелярии по инициативе Петра. В ней он выступает впервые в русском искусстве как преподаватель рисунка, выделяемого в самостоятельный, предшествующий живописи раздел подготовки художника. И хотя считалось, что школа имела в виду образовывать «грыздорованного дела учеников», даже недолгая ее практика показала всю необходимость нового начинания для успешного развития «светского» искусства. Именно к Ивану Одольскому присылаются для «совершенного обучения» московские иконописцы во главе с Карлом Евтихиевым, в той или иной форме с его уроками сталкиваются и художники живописной команды. «Понеже указом вашего величества при санкт питеурхе; при Оружейной канцелярии; ради общеприятой во всяких рукомесленных художествах пользы; против обычаев государств Европских, — пишет в 1721 году М. Аврамов, — зачата была небольшая академия: ради правильного обучения рисования иконного; живописного и прочих художеств, а в самое совершенство не произведена»²⁶.

Необходимые средства на школу отпущены не были, сама же типография, служившая ее фактической базой, постепенно приходила в упадок. Одольский волей-неволей должен был все большее время уделять собственно живописи, тем более что начиная с 1725 года типография «за маломоществом» вообще перестает выплачивать ему жалованье. «Токмо при домах его императорского величества разные живописные дела отправлял в летнем и зимнем домах, также в петербургских галереях картины писал», — отзыается о художнике в эти годы ее директор²⁷. Но чаще всего Одольский получал от двора

заказы на портреты. Такова заказанная ему Екатериной I серия, связанная с Всесущейшим собором²⁸, а также портреты лиц царской семьи, о которых упоминают документы. Таков портрет и самой Екатерины с арапчонком (ГРМ, ж 2962), относящийся, по-видимому, к 1725 году.

Атрибуция портрета основывается на традиции, которой можно тем более доверять, что он с момента своего написания находился в дворцовых собраниях, неизменно удерживая имя художника. Кроме того, сделанная с него гравюра несет двойную подпись Ивана Одольского и Алексея Зубова. Тем не менее в отношении ее высказывались известные сомнения, вызываемые принципиальным различием живописи портрета с «Яковым Тургеневым», который считался достоверной работой Одольского. Постольку, поскольку можно установить ошибочность подобной связи, остается единственное возражение — несовершенство изображения фигуры Екатерины на гравюре, кажущееся невозможным в случае участия автора портрета в работе над листом. Однако допущенные в гравюре ошибки в действительности относятся к работе гравера, а не художника. Таковы укороченность фигуры, нерешенность первого плана, самый характер рисунка, свидетельствующие об ошибках при переводе рисунка слева направо и о просчетах в решении композиции листа.

Екатерина представлена на портрете в рост на фоне декоративного задника с тяжелым занавесом с левой стороны. Справа около лежащей на табурете короны, на которой поконится рука императрицы, стоит арапчонок. Портрет написан очень темпераментным и прекрасно владеющим техникой масляной живописи художником. Каждая его деталь изобличает знакомство живописца с хорошей западной школой, причем скорее всего голландской. В самой пастозности письма — французские художники в это время писали гораздо более жидкно, — в трактовке света, сохраняющей элементы брюнизма, в написании одежды и фона есть черты, общие с живописью голландских мастеров конца XVII века. И тем не менее портрет Екатерины с арапчонком представляет явление национального искусства. В нем есть та своеобразная уплощенность пространства, то стремление к осмыслиению человеческого лица как основы всего портрета, которые свойственны художнику русской школы. Современные портреты западных живописцев обязательно много говорили о фигуре, имели большую глубинность, точнее сказать — трехмерность, как то видно на портретах Екатерины того же Каравакка.

Сама манера живописи Ивана Одольского отличается большим своеобразием. Он лепит форму, все время как бы сплавляя цвет со светом. Мазки входят один в другой, организуя форму лба, щек, носа. Любопытна трактовка световой и теневой части. По существу, тень не пишется художником, она только выражает у него часть формы, не получающую прямых лучей света. Одольский усиливает ее, нарочито затемняет. Такой тени никогда не бывает на светлой коже человека, зато благодаря возникающему контрасту она дает характер объема световой части, в то время как очень плавкая живопись света на лице позволяет передать его материальную основу — телесность. Вообще

свет у И. Одольского не столько выявляет качество материальных особенностей изображения, сколько освещает необходимую художнику часть на форме. Он несколько условен, и это позволяет допускать возможность влияния работ И. Одольского на раннего И. Никитина. Очень характерно пишутся художником глаза, нос, губы. В веках, кончике носа всегда накладываются как бы два-три мазка. Так, например, ноздря появляется на красноватом красочном пятне как более темный цвет и тем самым очень легко вплывается в живописную массу. То же происходит с веками, в которых мазки два или три раза накладываются друг на друга, создавая удивительную органичность изображения. Глаза очень активно бликуются, причем бликуется и белок, создавая ощущение некоей слезы или, вернее, влажности, чем усиливается отличие материальных качеств глаза от кожи. Сама живопись у И. Одольского корпусная с четким выражением светотеневого начала, что при плоскости общей трактовки определяет необычайно цельное монументальное впечатление. Корпусная манера письма сохраняет мазки на лице, на височной и скуловой костях, как на самых светлых местах, нос бликуется. В результате возникает ясная моделировка формы головы светотенью. Глаза не рисуются, а лепятся кистью, хотя зрачок свободно пишется вместе с ресницами. Руки, может быть, даже рисованные художником с натуры, написаны так же, как лицо. Интерес художника к выявлению материальных особенностей сказывается в том, что в решении тканей присутствует попытка наметить их фактурные качества, причем попытка, гораздо более явная, чем у И. Никитина. Одежда и аксессуары переданы свободно, без дробности, присущей многим художникам тех лет и, в частности, Каравакку. Вместе с тем живость в выражении лица Екатерины, непосредственность поворота ее фигуры, свобода рисунка служат доказательством большого мастерства художника, сумевшего легко решить огромный станковый портрет-картина, причем решить в духе времени, не изменив своему представлению о модели. И все же именно сюжетика портрета составляет основное и принципиальное его отличие от работ других современных русских живописцев и в первую очередь И. Никитина.

Екатерина у И. Одольского, по всей вероятности, очень похожа, но похожа так, что должна нравиться самой себе. Художник уловил то, что импонировало заказчику, то, что казалось ему более верным и относительно положения изображаемой и относительно той жизненной ситуации, в которой она находилась. Иными словами, здесь присутствует привнесение желаемого в действительное — момент, немыслимый для И. Никитина, стремившегося выявить характерные особенности человека и по этому пути приходившего к значимости создаваемого образа. У И. Одольского человеческие достоинства портретируемого подвергаются предварительному разбору и отбору в зависимости от представления о нем художника и от той заранее намеченной цели, которую он перед собой ставит.

С этой точки зрения становится оправданной и необходимой переатрибуция портрета Петра I в круге (ГРМ, ж 4752). Присущая ему подчеркнутая представительность, которая по нашим понятиям

соответствует образу императора, служила основанием для того, чтобы приписывать его И. Никитину, хотя методу последнего совершенно чуждо воплощение такого, условно говоря, предрешенного образа. Ему чуждо обращение к репрезентативному истолкованию, пусть даже реальных качеств, и Петр для него прежде всего не царь, а значительный по своему содержанию человек. К тому же сама живописная манера этого портрета, трактовка формы, света заставляют предполагать авторство другого живописца.

Голова Петра освещена резким боковым светом. Этот свет как бы съедает цвет кожи, выявляя только общий характер формы. Мазок, строящий световую поверхность, очень энергичен, он лепит форму, причем именно форму головы, поскольку здесь идет светотеневая моделировка. Как и у Екатерины в портрете с арапчонком, височная, скуловая кости и кончик носа активно высветлены, а тень поглощает форму. Аналогичным образом строится живопись деталей. Характерно бликovan «со слезой» глаз, чего никогда не бывает у И. Никитина, не выделен слезник. Глаза не рисуются, а лепятся, строятся мазками, причем один мазок вплавляется в другой. Эта плавкость живописи особенно видна в написании кончика носа, в лепке губ, в том, как вставлены ноздри. Общая светотеневая загрузка холста, характер выявления формы, понимание света, а главное, работа на образ — активное артистическое ведение портрета к заданному решению — заставляют предполагать руку большого и самобытного мастера, каким был И. Одольский. Не случайно, определяя качества выполненной им картины «Морской Ангутской баталии», М. Земцов и А. Матвеев писали: «Оная картина сочинена тщательством преизрядным и работою против французский подобна»²⁹.

Этот профессиональный уровень Ивана Одольского хорошо сознавал и Каравакк, видевший в нем своего прямого соперника. Если в отношении художников сравнительно низкого уровня подготовки и дарования французский мастер сохранял объективность оценок, то в отношении близких к себе живописцев охотно пользовался своим положением, чтобы их дискредитировать. К И. Одольскому же постоянно уходили очень ответственные заказы. Не говоря о Екатерине, безусловно покровительствовавшей художнику даже в ущерб И. Никитину, ее преемники также охотно обращаются к нему. В частности, он пишет «портрет римская цесаревны», портрет Петра II для зала присутствия синода, его специально привлекают к выполнению картин в Петропавловском соборе³⁰. И тем не менее, когда приезжает в 1723 году из Флоренции Михаил Захаров, назначаемый Канцелярией в «ученики» к Каравакку, последний характеризует его, нарочито подчеркивая недостатки И. Одольского, хотя практически тот в штате не состоял и потому упоминаться не должен был: «по свидетельству его в рисовании живописного художества против живописцов Александра Захарова, Степана Бушуева, Василия Ерошевского и других и Ивана Одольского имеет сверх, против которого де он еще не видал ни от одного мастера таких изрядных рисунков, а в писании красками может сделать копии так, как другие, да сверх той науки имеет доброе начало в архитектуре, перспективе, геометрии и анатомии,

подлежащие к живописному художеству, которых де наук он Каравакка в вышеупомянутых мастерах не признает»³¹. Считать подобную точку зрения справедливой трудно, поскольку охотно поддерживавшая своих художников в их продвижении Канцелярия в данном случае только спустя шестнадцать лет признала М. Захарова живописных дел мастером.

Полный перелом в деятельности живописной команды наступает с возвращением в Россию Андрея Матвеева. До этого художников объединяли вокруг нее производимые работы, момент организационно-административный, в котором лишь в малой мере сказывалось влияние архитекторов. С появлением А. Матвеева можно говорить о художественном влиянии команды, которая приобретает значение центра, утверждающего определенный метод искусства и начинаяющего оказывать непосредственное воздействие на общее развитие национального искусства. В практике Канцелярии достигается полное слияние живописи с архитектурой, что становится основной ее характеристической чертой, закладывается фундамент регулярного художественного образования, в чем А. Матвеев непосредственно продолжает начатое И. Одольским дело. Это была та координация национальных художественных сил, которая одна могла обусловить дальнейшее быстрое развитие русской живописи и под знаком которой прошли тридцатые-сороковые годы.

Хотя Иван Никитин формально не имел никакого отношения к Оружейной палате, его творчество являло собой высшее выражение тех поисков и стремлений, которые характеризовали развитие в ней живописи. Это было логическое, но вместе с тем и классическое завершение перехода русского искусства от иконописи к новой, светской живописи. После Никитина качественно новое явление представляет собой Андрей Матвеев, с именем и творчеством которого связан один из важнейших периодов в истории живописной команды Канцелярии от строений. Он олицетворял собой искусство XVIII века в тех его посылках, какие легли впоследствии в основу Академии художеств, породили творчество Рокотова, Левицкого, Лосенко и Боровиковского. Творчество Матвеева требует всестороннего анализа, поскольку в нем меняется не только восприятие натуры и действительности, но и самий характер видения художника, а с ним и его живописный почерк.

К искусству начала XVIII века привыкли часто подходить как к искусству, несущему в себе элементы той строгой дисциплины, которая существовала в иконописи. Но нельзя забывать, что вся Петровская эпоха была обращена на борьбу со старым, условно говоря, феодальным мировоззрением и что художники, по своей природе более отзывчивые на эволюцию мировосприятия, к тому же совершенствовавшиеся в своем искусстве или получавшие полную выучку в Западной Европе, оказались среди культурных деятелей людьми, как бы наиболее полно ощущавшими это раскрепощение. Не случайна роль в петровские годы художника и то уважение, которым он пользовался среди современников и воспринимался самими живописцами. Другой вопрос, что с усилением иных социальных тенденций в годы правления

Анны Иоанновны общественное положение художников меняется, и Вишняков или Бельские снова чувствуют себя на положении почти ремесленников в смысле сознания значимости своей профессии. И оценивая творчество художников начала века, меньше всего можно усматривать в нем «чудо», поскольку оно было верным зеркалом своего времени.

Получившая распространение в литературе биография Андрея Матвеева пронизана элементами легенды в неменьшей степени, чем общепринятая биография Ивана Никитина. И хотя основной ход творческой жизни мастера запечатлен в подробнейших, чуть не еженедельных записях протоколов Канцелярии от строений, с которой он был связан с момента возвращения на родину, предшествующие годы заграничного пенсионерства и особенно юность дали почву для взлета фантазии. Не случайно Н. П. Собко в своих рукописных заметках оговаривал необходимость особой осторожности в обращении с касающимися Матвеева сведениями, каким бы безусловным ни казалось их происхождение³². Если в отношении Ивана Никитина приходится полемизировать прежде всего с Якобом Штелиным, писавшим со слов очевидцев, то в отношении Андрея Матвеева вопрос осложняется тем, что ряд основополагающих данных исходит от его сына В. А. Матвеева. Другое дело, что сведения эти были записаны впервые спустя шестьдесят с лишним лет после смерти художника — срок, неизбежно приводящий к ошибкам и неточностям, тем более что самому В. А. Матвееву к моменту кончины отца было всего три года и, значит, он пользовался чужими словами и воспоминаниями³³. Это обстоятельство не замедлило дать о себе знать.

Наиболее романтическая часть легенды об Андрее Матвееве касалась его юношеских лет. Петр I, будучи в Новгороде, якобы увидел в соборе во время обедни рисующего мальчика, угадал в неумелом наброске своего портрета незаурядные способности, отправил подростка за границу, откуда спустя много лет и вернулся живописец Матвеев. Версия безусловно импонировала и, между прочим, стала темой картины Е. С. Сорокина, за которую тот был принят в 1841 году пенсионером Кабинета в Академию художеств³⁴, однако научной проверки она не выдержала. Собко легко установил, что в годы, близкие к тому, о котором говорил В. А. Матвеев, Петр I не приезжал в Новгород. Не нашли подтверждения и приведенные сыном даты: 1704 — год рождения художника и 1732 — время его возвращения из заграничной поездки. Обращение к исповедным книгам Троицко-Рождественского прихода Петербурга, где жил Матвеев, и к документам Канцелярии от строений, позволило установить иные годы: в первом случае 1701, во втором — 1727. Ошибка с последней датой вообще мало объяснима в устах сына художника, так как связана с рождением его брата и сестер, среди которых В. А. Матвеев был младшим. Первая дочь, Евдокия, родилась у Матвеевых в 1729 году, сын Иван в мае 1730 года, дочь Мария в 1733.

Биографическими сведениями, исходившими от сына художника, помимо И. А. Акимова воспользовался, по существу, один А. Н. Андреев, тогда как И. Н. Божерянов и последующие авторы отказываются

от них³⁵. Биографическая заметка Н. Н. Врангеля в «Каталоге выставки русской портретной живописи за 150 лет» (1902) при всей своей краткости обладает тем достоинством, что приводит только достоверные данные. Однако спустя несколько лет тот же Врангель в «Каталоге императорской Академии художеств» (1908) выдвигает новую, ничем не обоснованную версию. Он указывает, что Матвеев явился в 1715 году в Петербург на смотр дворянских детей (о дворянском происхождении отца говорил и В. А. Матвеев) и уехал за границу в свите Екатерины I. Впоследствии Г. Е. Лебедев, справедливо ставя под сомнение происхождение художника, и факт встречи с Петром, и организацию пенсионерства, приводит высказываемое некоторыми историками предположение о существовании у Матвеева сестры, Екатерины, которая состояла горничной при Екатерине I и потому сумела устроить брату поездку. Все эти предположения не принимались полностью, но и не опровергались исследователями, создавая своеобразный ореол фантастики вокруг жизни художника. Подобно Ивану Никитину, у Матвеева оказывается и свой двойник. Ряд историков конца прошлого столетия сообщает художнику отчество «Меркульевич» на том основании, что несколько икон церкви Симеона и Анны в Петербурге, где работал Матвеев, несут подпись Андрея Меркульева. Подобные выводы применительно к русскому искусству XVII века почти всегда бывают ошибочными, как то произошло и в данном случае.

То, что мы имеем дело с разными художниками, доказывается документами. Прежде всего указанная подпись имеется только на иконах иконостаса церкви Симеона, а для «работы иконостаса» вызывалась специальная группа московских иконописцев — «живущие в Москве Андрей Меркульев с товарищи»³⁶, которыми ранее был выполнен иконостас Петропавловского собора. Вся творческая практика Меркульева представляет очень характерный пример для того внутреннего процесса перестройки, который переживало русское изобразительное искусство в петровское время. Самая его судьба является полную противоположность Андрею Матвееву. Если Матвеев художественное образование получил за границей и в дальнейшем искал применения принципов западного искусства к требованиям современной русской живописи, то Меркульев целиком исходил из традиций последней. Его отец, Меркулей Яковлев сын Поспелов, еще в 1672 году работал по нарядам Оружейной палаты как кормовой иконописец 1-й статьи. Позднее он, числясь иконописцем, участвует в выполнении живописных работ, в частности в 1685—1686 годах, в росписи «живописным письмом» каменных и деревянных вновь построенных хором царицы и царевен³⁷. Сын его также становится иконописцем, но воспринявшим многие элементы «светского письма», поскольку Петр I именно его посыпает в 1720 году в Петербургскую типографию «для обучения в иконном художестве, а наипаче в рисовании»³⁸. Занятия у преподававшего здесь Ивана Одольского идут для А. М. Поспелова параллельно с выполнением больших заказов на иконное письмо во дворце и очень рано заканчиваются. В конце 1722 года он снова находится в Москве, где ему именным указом

«повелено изготавить к приезду государя некоторые царские персоны, а при тех персон в рисовании и отправлении тех персон обретается помянутый живописец»³⁹. Еще до возвращения Андрея Матвеева из пенсионерской поездки А. М. Поспелов назначается писать иконы для иконостаса Петропавловского собора, в конце 1727 года, кроме того, пишет по поручению синода «образ Спасителя, показующий св. апостолу Петру приятие ключей царствия небесного, в осми лицах» для поднесения Петру II после коронации⁴⁰. С началом работы над внутренним оформлением церкви Симеона и Анны Земцов и Андрей Матвеев высказываются за приглашение именно Андрея Меркульева как успешно справившегося с предыдущим заказом. Смерть помешала ему выполнить последний до конца — А. М. Поспелов умер в 1735 году⁴¹.

Возникновению матвеевского «двойника» способствовало то, что ни в одном из многочисленных собственноручно написанных или подписанных документов художник не называет себя полным именем — обстоятельство, могущее пролить косвенный свет на происхождение Матвеева. Именно оно заставляет считать, что если живописец и стал дворянином, то только в результате собственной службы. В противном случае Андрей Матвеев, согласно обычаям петровского времени, обязательно именовал бы себя в ответственных документах, во-первых, полным именем, во-вторых, указывал на дворянское достоинство, поскольку оно имело большое значение при определении окладов. Характерный пример в этом отношении представляет И. Б. Салтанов, возглавляющий перечень художников Оружейной палаты «у живописных дел по московскому списку» на рубеже XVII—XVIII веков. Не может служить подтверждением дворянского происхождения Матвеева и ссылка на его участие в смотре дворянских детей: в 1715 году подобного смотра не было, последний из них состоялся в 1700-х годах. Так же отрицательно решается вопрос о предполагаемой сестре художника, дворянской девице, взятой в услужение к Екатерине I. Подробное ознакомление со штатом царицы, в частности во время ее путешествия 1716—1717 годов в Данциг, Шверин, Фридрихштадт, Копенгаген и Амстердам, позволило установить, что никакой Екатерины Матвеевой в нем не состояло⁴². Подобное имя встречается в придворных материалах много позже и в иной связи — в числе прислуги, находившейся при дворе Петра II и отпущенной «на вольное житье» с воцарением Анны Иоанновны⁴³.

Но при всей несостоятельности высказывавшихся предположений об обстоятельствах начала матвеевского пенсионерства безусловным остается факт, что в 1716 году будущий художник оказался в Голландии, будучи этим обязан лично Екатерине I, а не Петру. «По именному вашего Царского Пресветлого величества указам оставлен я всенижайший раб ваш в голандии в городе Амстердаме,— пишет Матвеев в октябре 1720 года Екатерине,— и вручен в каманду господина Агента Фанденбурха ради науления живописного художества к которому имею великое прилежание дабы мне убогому рабу вашего величества верным слугою до скончания быть за вашу царскую милость и за спроприятство...»⁴⁴. Выражение «оставлен»

свидетельствует о том, что Матвеев находился во время поездки среди сопровождающих царицу лиц, а не был послан в Голландию из России. В дальнейшем он отчитывался перед ее Кабинетом, и возвращение на родину оказалось для него связанным с ее смертью⁴⁵. Эта непосредственная связь была для своего времени явлением исключительным — никто из петровских пенсионеров, в том числе и лично хорошо знакомый Петру Иван Никитин, не обращался к царю с регулярными отчетами — и ставила Матвеева в особое положение, которое дало о себе знать и при возвращении художника в Петербург. Вместо определенного ведомства он является к А. Д. Меншикову, который направляет его со своим письмом в Канцелярию от строений. «В нынешнем 1727-м году августа 7 дня, — фиксирует Канцелярия от строений, — в письме князя Меншикова в Канцелярию от строений написано, того числа получил он письма из амстердама от российского агента Фанденбурха и притом явился посланный туда живописец Андрей Матвеев о котором пишет что он той науке довольно искусен и чтоб его принять для отправления помянутого дела в ведомство канцелярии от строений...»⁴⁶.

В отчетных письмах за долгие годы пенсионерства Матвеев ни разу не называет имен своих учителей, ограничиваясь впоследствии указанием, что «обучался в Амстердаме и в Бробандии»⁴⁷. Единственным отправным пунктом, из которого могли исходить исследователи, были слова самого художника в его письме от 1720 года: «При сем по изволению Господина Агента Фанденбурха посылаются до вашего царского пресветлого величества для объявления нечто о учении моего. И имянно портреты вашего величества которые я списывал от мастера моего»⁴⁸. Руководствуясь соображением, что учителем Матвеева должен быть художник, писавший портрет Екатерины I, Врангель, Исаков, Г. Е. Лебедев и другие выдвигают имя Кареля де Моора Старшего. Однако последнее вызывает серьезные возражения. Матвеев пишет, что с 1716 года находился постоянно в Амстердаме «у своего мастера», тогда как Моор Старший жил безвыездно в Лейдене. Если даже предположить, что его могла привлечь в другой город единовременная работа, то, во всяком случае, не на такой длительный срок, чтобы иметь там ученика. К тому же он стал известен императорской чете только в 1717 году, а Матвеев, судя по его собственному указанию, был оставлен в Голландии в 1716 году⁴⁹. Наконец, само по себе выражение «списывал портреты вашего величества от мастера моего» не обязательно должно означать, что молодой художник копировал работу своего учителя. Для той же цели он мог, как то было принято в первой половине XVIII века, воспользоваться любым оригиналом, в частности, из числа имевшихся у Фанденбурха как представителя России. Да и вряд ли К. де Моор сделал специально для себя повторение царских портретов, которые были увезены заказчиками, этюды же портретистами в то время не практиковались. При отказе от подобной расшифровки матвеевского выражения становится возможным поставить под сомнение его ученичество у К. де Моора, и тогда наиболее вероятным именем оказывается Якоб де Вит, упоминаемый в биографии художника Н. Врангелем.

Несмотря на молодость, Я. де Вит стал мастером за два года до приезда русского двора в Амстердам, единственный город, где он жил и работал. Де Вит писал декоративные панно, десюдепорты, картины для шпалер, плафоны, портреты. Для него характерны аллегорические картины с амурами, написанные в условной чуть приглушенной цветовой гамме, непосредственно напоминающей матвеевскую, вроде «Аллегории музыки и поэзии», «Аллегории живописи» или «Амуров, пускающих мыльные пузыри» (все три находились в Эрмитаже). Этой творческой направленностью обладал и Матвеев, в общем не тяготевший к портретам. В Канцелярии от строений он легко и охотно берется за работы декоративного плана, требовавшие специфического умения и навыков. Кстати, и Каравакк, свидетельствуя Матвеева по возвращении его из-за границы, замечает, что «имеет он большую силу в красках, нежели в рисунке». Есть и еще один специфический момент, сближающий нашего художника именно с де Витом,— выполнение им ранних работ на дереве, материале, устаревшем для первой четверти XVIII века и не употреблявшемся К. де Мором. Любовь к дереву Матвеев сохранил и в дальнейшем, введя его в практику мастеров Канцелярии от строений.

Первой по времени из известных нам работ Матвеева можно считать «Куликовскую битву» (1719; ГРМ, ж 188)⁵⁰. Подробная надпись на лицевой стороне холста, современная его написанию и сделанная в едином со всем изображением красочном слое, формально позволяет признать авторство Матвеева неоспоримым. Текст надписи гласит: «Принославное побоище 1380 году между Доном и Мечею на поле Куликове, на речке Нерядве. Тут положили богатырские свои головы двадцать князей белозерских вельми чинно к бою устроенных ужасное множество бояр и воевод, князь Роман Прозоровский, Михаил Андреевич Воронцов, облеченный в Дмитриеву великолкняжескую приволочку под черным его стягом, и славный витязь Пересвет Сергиев чернец. Сей сразился с Челубеем Темир-Мурзою, и пали оба мертвии, писана по указу его царского величества императора Петра Алексеевича. Гоф-малера Матвеева 1719 года». Однако начиная с конца 1930-х годов в отношении холста начали высказываться сомнения на основании того, что, во-первых, Матвеев никогда не был «гоф-малером», как называет его надпись, во-вторых, в год написания картины его не было в России и, в-третьих, живописная манера «Куликовской битвы» отлична от позднейших работ художника.

Первые две посылки легко опровергаются. Титула гоф-малера в России тех лет действительно не существовало, но относительно художников, работавших по заказам двора или пользовавшихся его особым покровительством, подобный оборот применялся, как о том свидетельствуют многочисленные примеры вплоть до Романа Никитина. Прямая связь молодого Матвеева с двором Екатерины это вполне допускала, тем более в условиях западноевропейской страны. Что же касается времени написания картины, то здесь возникает интересная проблема. Среди присыпавшихся художником из-за границы отчетных работ были и портреты и сюжетные композиции. В смысле приобретенного к концу третьего года пребывания в Голландии

профессионального умения Матвеев мог написать «Куликовскую битву». Ссылаясь на царский заказ и называя себя гоф-малером, художник тем самым подчеркивал необычность своего положения и те права, которые оно ему давало. Со своей стороны живопись картины, характер композиции, рисунок фигур и общий колористический строй дают основание связать «Куликовскую битву» с более зрелыми работами Матвеева.

При атрибутивном анализе работ художников очень большое значение приобретают «неправильности» как одно из проявлений индивидуальных особенностей передачи натуры художником, отличающее его от других живописцев. Достаточно привести в качестве примера коротковатые фигуры Рембрандта, неправильную посадку ушей в портретах Репина или нарушение реального соотношения неба, земли и зелени в пейзажах Левитана. Общеизвестно, что эти погрешности проявляются уже в учебных работах художника. У великих живописцев они входят потом в их манеру живописи, у художников малого дарования зачастую становятся одной из причин творческих неудач. Само собой разумеется, такого рода неправильности не могут иметь отношения к общей направленности метода живописца, успеху его поисков, но зато в ходе атрибуции они помогают с достаточной точностью определить руку мастера.

У Матвеева одни и те же неправильности повторяются во всех его безусловных работах, присутствуют они и в «Куликовской битве». По многим ее особенностям последняя представляет работу молодого художника, очень талантливого, но прошедшего школу без достаточной работы с натуры. Отсюда слабый рисунок фигур, лошадей. Однако уже здесь дает себя знать определенная индивидуальность живописца. Она сказывается в поисках динамики, стремлении к изломам складок, очень специфической трактовке фигур с вытянутыми сочленениями, в акцентировке суставов, а также в общем холодноватом колорите — чертах, повторяющихся в позднейших матвеевских работах. Но — что самое главное — картину характеризует мироощущение, противоположное мироощущению Ивана Никитина. В то время как у И. Никитина объективный анализ превалирует над непосредственной реакцией художника на натуру, здесь сказывается эмоциональность видения, способная заслонить объективность восприятия, и это несмотря на то, что «Куликовская битва» является живописным вариантом гравюры Антонио Темпеста на библейский сюжет. Против И. Никитина, которому начали приписывать картину, говорит и трактовка в ней пространства. Оно отмечено характерным для Матвеева стремлением если и не к реальной глубине, то к созданию ощущения большей глубинности, чем та, которая присутствует на полотнах И. Никитина. Матвеев активнее борется с плоскостью, хотя и не хочет достичь иллюзорного подобия пространства. Яркий и последовательный представитель современной национальной школы, он не мог нарушить присущего данному периоду ее развития пластического восприятия плоскости. В его работах плоскость изображения сменяется изобразительным пространством. Это намечается в «Куликовской битве» и становится в дальнейшем важнейшим пластическим

принципом художника. Лучшим доказательством тому служит эволюция пенсионерских работ Матвеева, к которым относятся в хронологической последовательности «Плач апостола» (ГТГ, ж 22595), связываемый ошибочно с именем И. И. Бельского, «Венера и Амур» (ГРМ, ж 10) и «Аллегория живописи» (1725; ГРМ, ж 4912).

Эти три работы олицетворяют собой три этапа, которые проходит в своем ученичестве Матвеев, его живописное мастерство, развивавшееся в конце пенсионерства в исключительно благоприятной обстановке Фламандии. Высокая культура живописного мастерства, в полной мере сохраненная фламандским искусством на рубеже XVII—XVIII веков, с ее интересом к цвету, к красочным возможностям живописи, к технологии не могла не увлечь молодого художника. А где-то рядом было влияние искусства Франции, создававшего свой живописный изобразительный мир, в котором реальная действительность подвергалась глубочайшей метаморфозе и где эмоциональность восприятия живописца зачастую определяла и сюжетное и цветовое решение картины, как, например, в шедеврах Ватто.

Подобно «Куликовской битве», «Плач апостола» работа еще во многом ученическая. В ней есть та старательность живописи, та детализация и стремление показать свои знания, которыми, как правило, пре-небрегает зрелый мастер. Она говорит о знакомстве с живописью старых мастеров, о влиянии позднефламандской и отчасти французской школ, подводя своеобразный итог ученическим знаниям, но и намечая самостоятельные пути художника. В характере трактовки формы, пространства, отдельных деталей — кистей рук, пальцев, глаз, носа, ушей можно найти прямую связь и с «Куликовской битвой» и с последующими матвеевскими работами. Сам апостол решен очень изобразительно, причем в нем присутствует известный момент декоративной трактовки пространства, что исключает самую возможность датировки холста второй половиной века и соотнесения его с именем И. Бельского. В подписных и датированных работах последнего всегда есть стремление передать конкретную реальную форму, а не ее изображение. Художник хорошо чувствует трехмерность, он строит пространство и оперирует конкретным светом, чего нет в «Плаче апостола». Присущие же «Плачу апостола» отдельные элементы протокольности могут проявляться у любого художника, усваивающего технологическую сторону живописи и новый для него живописный метод. Кроме того, И. И. Бельский, как известно, копировал работы Матвеева. Существуют указания на то, что эти работы использовались в качестве оригиналов для мозаик в шестидесятых годах XVIII века⁵¹. Аналогичное изображение числилось в старых академических каталогах под именем Матвеева, благодаря чему становится возможной путаница имен художников.

Если говорить о чисто внешнем сходстве с матвеевской манерой, то наименее матвеевской работой должна оказаться картина «Венера и Амур». В ней чувствуется чья-то другая воля, другой живописный расчет. Она безусловно является авторизованной копией художника с работы фламандского мастера, находившегося под значительным влиянием Пуссена. В ее живописном характере, светоносности,

трактовке тканей и даже композиции многое напоминает самого Пуссена, в частности «Амура, защищающего Венеру от Сатира» (Эрмитаж). За немногие годы Матвеев блестяще усвоил технику живописи. Картина написана настолько органично и легко, что в основе ее не чувствуется копии, а лишь свободная импровизация на заданную тему, в решении которой со всей определенностью заявляют о себе черты матвеевской живописной манеры. К ним относится прежде всего трактовка картинной плоскости как некоего изобразительного пространства, стремление центровать композицию, ведение всей живописи от освещенных мест при активном использовании теплого подмалевка, на котором собственно живопись и начинается со светов, наконец, общий колористический строй с преобладанием холодных тонов — не обязательно синих или зеленых, но определяющих хладность всего колорита изображения.

Но впервые черты матвеевского метода получают если и не исчерпывающую, то достаточно полную реализацию в последней из известных нам пенсионерских работ художника — «Аллегории живописи». Можно считать, что она находилась в числе картин, пересланных в 1725 году в Петербург, о которых Матвеев писал: «... и при сем всемилостивейшая императрица дерзаю вашему величеству представить вскоре тогда от плодов учения моего ради показания моего рачения по сему художеству, которым надеюсь достигнуть при оным вашему императорскому величеству должную услугу показать за такое ваше императорское мною милосердие, которому обретаю себя...» Сам по себе сюжет «Аллегории живописи», использование в нем в общем несвойственных Матвееву фигурок амуротов, общий колорит, как и материал, на котором написана картина, — дерево с металлической шпонкой — позволяют думать о связи художника с Я. де Витом. Но это не прямые заимствования ученика, а творчески переработанное влияние одного мастера на другого.

Строится «Аллегория живописи» в неглубоком пространстве. Ее композиция активно центруется полуобнаженной женской фигурой у мольберта, над которой парит в облаках полулежащая Минерва. Амуры слева и справа поясняют смысл происходящего: один трет краски, два других рассматривают рисунок. Уже в самой трактовке фигур угадывается почерк Матвеева, о котором говорят вытянутые шеи, большие головы, акцентированные сочленения, очень характерно отставленные пальцы, в лицах — широко расставленные припухлые глаза, в тканях — динамические складки. Колорит живописи в общем холодный, хотя видно, что художник долго работал над картиной, и потому она в живописном отношении оказалась более вялой, чем другие его произведения. Тем не менее она говорит о живописце, обладающем и высоким мастерством и свободой композиционного мышления, исключающей всякие трудности в организации изображения. Имевшая место в «Плаче апостола» детализация превращается здесь в акцентировку узловых моментов сюжета, свобода копии «Венеры и Амура», логически уводившая художника от излишней тщательности в проработке формы, сменяется прямой изобразительностью. Характерна и сама трактовка формы Матвеевым. Он

не пытается убедить зрителя в том, что на картинной плоскости находится реальный объем, но создает его изображение. Отсюда в «Аллегории живописи», как и раньше в «Плаче апостола», появляется известная декоративность в ощущении предмета в пространстве. От ранних работ в картине сохранилась одна примечательная черта — фигура Минервы, непосредственно перекликающаяся с фигурами «Куликовской битвы».

В отличие от И. Никитина, восторженно встреченного Петром по окончании пенсионерской поездки, Матвеев, возвратившись после одиннадцатилетнего отсутствия в Петербург, сразу же оказался в достаточно затруднительном положении. Правда, его радушно принял А. Д. Меншиков, намеревавшийся использовать нового живописца для своих заказов и направивший его с личным письмом в Канцелярию от строений, но падение некогда всесильного временщика наступило слишком быстро — через месяц после приезда Матвеева. Сам факт какой бы то ни было связи с ним в условиях начатого следствия мог очень тяжело обернуться для приезжего. С другой стороны, Каравакк, к которому Матвеев был послан для «освидетельствования», высказался о его возможностях достаточно сдержанно, гораздо более сдержанно, чем раньше о Михаиле Захарове, указывая притом на необходимость доучивания в своей «академической школе». «Прощедшего августа [...] дня, — пишет он в рапорте, — прислан ко мне Канцелярии от Строений указ, чтобы мне освидетельствовать Андрей Матвеев, который обучался в Галандии живописной науке, чему он обучился, понеже он объявил во оной Канцелярии, что обучался писать Истории и персоны, и по оному указу вышеупомянутого Андрея Матвеева я свидетельствовал, первое задал ему нарисовать при себе рисунок из своего вымысла исторический, а именно Аггел изводит апостола Петра из темницы, что он Матвеев и сочинил и по оному рисунку на дому написал картину не худо, и как я признаю, имеет он большую силу в красках, нежели в рисунке. Потом он написал одну персону с натураля, которая пришла сходна, и по мнению моему, в персонах лучше его искусство, неже во историях. И потому он Матвеев угоден лучше других российских живописцев быть в службе его императорского величества, понеже пишет обоя как истории, так и персоны, и как видно имеет немалую охоту и прилежность к науке, впредь чрез помощь школы академической может достигнуть совершенное искусство»⁵². Последняя очень существенная оговорка должна была поставить художника в положение «живописного ученика» и подчинить его Каравакку, лишив возможности иметь в работе самостоятельное творческое лицо. Приехав в Петербург в августе 1727 года, Матвеев до декабря не получает ни заслуженных пенсионерских денег, ни жалованья и в канун нового года вынужден снова обращаться в Канцелярию от строений с просьбой назначить ему оклад⁵³.

Однако, несмотря на отзыв Каравакка, который все последующие годы продолжает сохранять в матвеевском деле первостепенное значение, художник не только не поступает в обучение к «первому придворному живописцу», но, наоборот, занимает равное ему положение.

Этому способствовали архитекторы Канцелярии, исключительно высоко оценившие возможности Матвеева. В первой же работе, с которой он сталкивается в команде,— серии из шестнадцати батальных станковых картин для «новопостроенного каменного дома» в Летнем саду — и которая была поручена ему вместе с С. Бушуевым, В. Ерощевским и Л. Федоровым, Матвеев выступает как «инвентор», то есть автор композиций и эскизов, осуществлявшихся исполнителями⁵⁴. Тем большее поле деятельности для него представляют живописные работы в Петропавловском соборе, где молодой художник к тому же получает возможность столкнуться с большой группой ведущих художников Петербурга и Москвы. Если в Летнем доме большую роль играл Каравакк, то строительство собора целиком находилось в руках Д. Трезини. О его отношении к Матвееву можно судить по тому, что еще не имеющего никакого звания художника он называет «живописных дел мастером», — настолько безусловным представлялось ему превосходство недавнего пенсионера над остальной живописной командой. «В церковь святых первоверховных апостол Петра и Павла для письма живописных картин определены ныне из оной канцелярии живописного дела мастер Андрей Матвеев з живописцами и молярами, — пишет он в мае 1728 года. — И ныне по мнению моему выбраны из нового завета евангельские повести страстей христовых и других по приличеству к святой церкви, которые будут писатца в назначенных местах по чертежу 16 над больших гзымсов под сводами как по предложенному реестру означено. Другой реестр внутри купола которые»⁵⁵.

Будучи хорошо осведомлен о возможностях Канцелярии в смысле ее штатных живописцев, Трезини сразу же выдвигает предложение большую часть работы передать в виде заказов отдельным мастерам и, в частности, художникам самой Канцелярии, но только на условиях единовременного договора. Такая форма практиковалась и в отношении штатных мастеров. На время выполнения заказа они снимались с оклада, но зато им оплачивалась выполняемая работа, что неизменно давало большой выигрыш во времени. Именно это соображение побуждает Трезини обратиться к мысли о договорных подрядах и в данном случае. Предложение архитектора принимается. Работа передается живописной команде, часть картин поручается ее же художникам в виде самостоятельного заказа, для той же цели привлекаются и «вольные» мастера. Сохранившиеся в архиве Канцелярии документы говорят о том, какой характер носили в действительности эти, казалось бы, совершенно добровольные и материально хорошо оплачиваемые заказы. И. Одольский, например, жалуется в синод, что был задержан полицией и привлечен к работам в соборе, причем его вынудили дать соответствующее письменное обязательство. И только благодаря тому, что ему предстояло везти в Москву портрет римской цесаревны, вмешательство синода временно вернуло ему свободу. Аналогичным образом отказывается от второй части работ в соборе Д. Соловьев, которому удается избежать подписания соглашения на картины под гзымсом. По-видимому, художниками здесь руководило желание сохранять определенный

творческий профиль: И. Одольский предпочитал портреты, Д. Соловьев образа и декоративные росписи, станковых же картин он старался избегать.

На договорных началах Матвеев берется выполнить картины «Пришествие Христово ко учеником дверем затворенным и осязание Фомино» и «Вознесение Христово на небеса», на которые у него уходят октябрь — декабрь 1728 года, но одновременно он разрабатывает композиции всех остальных полотен⁵⁶. Как пишет художник в своем рапорте: «Обретаетца он при живописных делах в церкви первоверховных апостол Петра и Павла у писания и у сочинения моделей»⁵⁷. И это является наиболее верным путем утверждения его принципов в живописи. Метод, представляемый Матвеевым, становится тем общим направлением, по которому пойдет вся живописная команда. Той же цели служит и открываемая Матвеевым настоящая школа, в которой ведется систематическое обучение сравнительно малолетних учеников, впервые не привлекаемых к подсобным работам и, значит, освобождаемых в значительной мере от ремесленного ученичества. Матвеев ссылается на прецедент Каравакка, но строит занятия на совершенно иных началах, ясно отдавая себе отчет в ошибках и слабостях французского живописца. В протоколе Канцелярии от 19 октября 1728 года имеется следующая запись: «По указу его императорского величества Канцелярия от строения, слушав доношения живописца Андрея Матвеева, которое подано сентября 27 дня под № 2406, которым требует во взведенные на санкт питербурском острову в деревянные три покоя, в которых обретаютца он и при нем у науки ученики, свечи да для мадели одного человека, которой был при живописце Караваке, понеже во обучении учеников без мадели пробыть невозможно, приказали ко оному живописцу Матвееву для топления покоев, в которых оной Матвеев обретаетца з двумя человеки учениками, дров против прежних отпускать по пол сажени, свеч сальных по тридцати на месяц с сего октября впредь апреля по 1 число будущего 729 го году... а для обучения учеников для мадели выбрать комиссару Скобельцыну обще со оным живописцем для той науки потребного из мастеровых людей и представить Канцелярии от Строений того ради, что оной Матвеев требует того, которой был при живописце Караваке, а при оном Караваке был из вольных наемных людей и где оной ныне неизвестно...»⁵⁸.

Не довольствуясь первыми двумя учениками, Матвеев спустя год требует новых и к нему назначаются шестеро мальчиков из Петергофской и Стрельнинской школ для детей мастеровых людей, а также сын кирпичника Родион Алексеев Башмаков⁵⁹. Причем по его инициативе впервые закрепляются ученики за старейшими художниками Канцелярии орнаментистами М. Негрубовым и Ф. Воробьевым, что обеспечивает тем официальное признание мастерства и независимость положения. Правда, первую общую художественную подготовку мальчики получают под руководством Матвеева, но это не меняет смысла начинания. Здесь же поднимается вопрос о недостаточности подготовки многолетних учеников Каравакка, причем как раз в тех разделах, введение которых обычно ставилось историками ему

в особую заслугу, — в рисовании с гипсов и с живой модели. «Канцелярия от Строений, слушав выписок по доношению живописца Андрея Матвеева, орнаментистов Михаила Негрубова, Федора Воробьева, по данным декабря 11 прошлого 729-го генваря 12-го сего 730 году под № 2800-м и 227-м, которыми объявляют, дано им для обучения живописного художества из малолетних детей тринацать человек, а понеже зимним временем за малыми днями и за стужею без свечей и без дров быть невозможно; також де ученик Михайло Беляков, Иван Дмитриев, кои обучалися у живописца Каравакка, надлежащего академического обучения себе не имеют, а именно в рисовании с живое мадели и древних статуев, и чтоб для пользы государственной определить ко обучению тех учеников хотя малую академию для познания силу той науки, чрез которую могут впредь достойными быть в службе ее императорского величества, а на употребление оных академии и для обучения колику надобно материалов и инструментов сообщили реэстр, а понеже помянутые орнаментист Негрубов и Воробьев и ученик Беляков по указу ее императорского величества взяты в Москву; а ученикам под чьим смотрением быть не учинено приказали оным орнаментного живописного художества ученикам шесть человек обучать до возвращения помянутых орнаментистов оному живописцу Матвееву и по требованию ево для обучения всех учеников живописному художеству человека для мадели выбрать ему Матвееву из мастеровых людей ведомства Канцелярии от строений из команды инженер-прапорщика Мордвинова, свеч сальных, масла посного по два пуда, синей иalexандрийской бумаги по три дести, пищей одну стопу и шесть дестей, карандашу красного двадцать восемь фунтов, дров на две печи сего октября с 1 апреля по 1 ж число 731-го году на шесть месяцев по полусажени на печь отпустить...»⁶⁰. Сведения Канцелярии о натурщике Каравакка не отличались точностью. Фома Быков по-прежнему оставался при своем мастере, который еще в 1738 году продолжает требовать для него «заслуженного жалованья»⁶¹. Но подобное незнание говорит о том, что он уже не имел отношения к занятиям в «школе» Каравакка и использовался в качестве натуры для работ самого художника. Подготовка учеников полностью переходит в руки Андрея Матвеева. Вместе с тем меняется во многом взгляд на специальное образование. В число учеников начинают приниматься вместо «неимущих», о способностях которых можно было судить только по истечении значительного времени, юноши, имеющие подготовку по рисунку и представляющие для суждения о себе «опыты работ». Необходимость в организации начальных занятий по рисунку отпадала, так как эти навыки приобретались желающими у многих художников в порядке частного обучения. Поступающие в число живописных учеников Канцелярии от строений в тридцатых годах, как правило, указывают, что занимались на свой кошт рисованием. Примером тому могут служить назначаемые в 1735 году к Матвееву Андрей Ерошевский и Павел Игнатьев Белопольский, первый двадцати четырех, второй восемнадцати лет⁶². Изучение рисунка становится обязательным первым этапом профессиональных занятий⁶³. После его окончания руководитель

ставил вопрос о прибавке ученику жалованья, что означало перевод на новую ступень, на которой юноша переходил к учебной живописи и постепенно возраставшему в объеме участию в исполнительских работах живописной команды. Характерно, что с приездом Матвеева у руководства Канцелярии устанавливается четкая точка зрения: пока ученик занимается рисунком, практического участия в заказах он принимать не может и не должен. Так, в 1736 году П. Белопольский, А. Ерошевский, И. Скородумов уже привлекаются к выполнению живописных работ, тогда как Егор Морозов, Трофим Иванов, Андрей Исаков ограничиваются рисунком⁶⁴.

Но помимо всех живописных учеников Канцелярии, которые проходили в тридцатых годах обучение только у Матвеева, школа последнего включала еще значительное число учащихся со стороны, чему способствовал самый метод организации занятий. С 1734 года, когда художник приобретает собственный «двор на санкт питербургском острове», большинство и тех и других живет в его доме⁶⁵. В 1737 году, например, наряду с учениками Канцелярии у Матвеева живут и учатся «дому князя Ивана Яковлевича Лобанова служитель Иван Шмаков 22 лет, дома графа Федора Андреевича Апраксина служитель Иван Данилов 25 лет, дома княгини Татьяны Борисовны Голицыной служитель Петр Филимонов 20 лет, дома тайного советника князя Алексея Михайловича Черкасского служитель Федор Леонтьев 20 лет»⁶⁶. Исповедная книга следующего года раскрывает фамилию последнего — Аргунов. Причем Матвеева характеризует удивительно благожелательное отношение к начинающим художникам, забота о своевременном и достаточном повышении их окладов, изменении жизненных условий. Основную массу связанных с его именем документов в архивах Канцелярии составляют его просьбы об учениках. Совершенно так же он принимает и воспитанников других мастеров. Когда после смерти Феофана Прокоповича двое семинаристов из его дома направляются для свидетельствования к Матвееву, художник пишет о них: «По свидетельству моему оные семинаристы в научении живописные науки имеют как видно добрую склонность, как явствует в присовокупленных их рисунках и картинках, впредь в службе ее императорского величества быть удобны и жалованья ее императорского величества получать достойны, а именно Максим Васильев на месяц по четыре рубли, Алексей Васильев по три рубли, а сверх того по предложенным при сем их трудов предлагаю в милостивое рассуждение канцелярии от строений, и о том как соблаговолит»⁶⁷. И Алексей и Максим Васильевы были воспитанниками одновременно с ними зачисленного в штат Канцелярии живописца Логина Дорицкого, которого Матвеев не пожелал обвинить в каких бы то ни было недостатках или упущениях⁶⁸.

Руководящая роль, которую приобретает Матвеев с первых же месяцев своей работы в живописной команде, ответственный характер поручаемых ему работ, особенно «сочинение инвенций», эскизов, по которым выполнялось большинство производимых росписей и даже станковых картин, наконец, организация регулярной школы — все это дает художнику основание претендовать на звание мастера, о чем

он и поднимает вопрос в 1730 году. Его деятельно поддерживают ведущие архитекторы Канцелярии Д. Трезини и М. Земцов, которые пишут в своем отзыве: «Оного живописца Матвеева в живописном художестве свидетельствовали, которой как в рисунках, так и в письме красками гисторий и персон силу знает совершенно и модели исторические и евангельские, с которых писали определенные ведомства Канцелярии от строений живописцы в петропавловскую церковь картины он издавал, и тако по ево искусству в картине он действительно именоваться мастером достоин...»⁶⁹. Не менее определенным было и заключение Академии наук: «Помянутой Матвеев по заданию из оной Академии принес чрез ево намалеванной портрет и образ Богородицы один в печатном виде и рисунок, которые штуки предложены были профессорам и художникам при собрании, где как от профессоров, так и от художников по прилежнейшему рассмотрению оного Матвеева работ объявлено, что в портрете как сходство, так живность в красках и свободная в живописи рука находится,— историческая штука хотя не гораздо сильна, однакож довольно похвал и немалого достоинства есть; а рисунок гораздо изрядно и искусно сделан, и что от ево пробы довольно видеть можно, что оной Матвеев к живописанию и к рисованию зело способную и склонную природу имеет и время свое небесполезно употребил. Ежели он впредь в своем художестве с прилежанием упражняться будет, то он весьма искусственным мастером быть может; к которому его совершенству немалое вспоможение учинит прибавление довольно и нескудного жалованья, чего он зело достоин»⁷⁰. Четырнадцатого июня 1730 года Матвеев получил звание мастера. Это было официальное закрепление положения и творческих возможностей художника.

В деле признания Матвеева мастером обращает на себя внимание одна подробность. Среди представленных художником для демонстрации своего мастерства картин отсутствует «Автопортрет с женой», работа, составлявшая его личную собственность и наиболее удобная для определения считавшегося столь необходимым для искусства портретиста «сходства». Возможно, это была случайность, но, возможно, здесь сыграли роль особые обстоятельства, связанные с созданием этого полотна.

«Автопортрет с женой» принято относить к 1729 году, времени женитьбы художника на дочери кузнечного мастера Канцелярии от строений, Ирине Степановой Антроповой. Но даже если принять такую связь между картиной и событиями личной жизни Матвеева, то дату приходится исправить. В первых числах мая 1730 года у него родился уже второй ребенок, сын, перед которым у супругов появилась дочь Евдокия, и, следовательно, свадьба Матвеевых должна была состояться не позднее 1728 года⁷¹. Художнику было двадцать семь, его невесте едва исполнилось четырнадцать лет — разница очень ощутимая даже в том случае, если молодая женщина казалась старше своих лет. На портрете же жена выглядит более зрелой, чем муж, и, во всяком случае, чрезвычайно уверенной в себе, умеющей независимо и сознанием собственного достоинства держаться, чего трудно ожидать от полуребенка. Неожидан для дочери мастерового,

жены очень ограниченного в средствах живописца, ее костюм, отвечающий, кстати сказать, требованиям придворной моды второй половины тридцатых годов, с отделанным газом глубоким декольте, узким гладким корсажем и очень характерным рукавом с двойным перехватом из двух разных видов ткани. Из приходо-расходных книг двора можно составить представление, сколько стоил такой костюм, равняясь примерно полуторагодовому жалованию Матвеева. Позднейшие по времени портреты жен русских художников (Антроповой, Аргуновой и других) говорят о значительно более скромном быте живописцев той же Канцелярии, где в женской одежде, в частности, сохранились многие черты простонародного костюма. Труднее судить об одежде мужчины, хотя точное ее подобие представляют костюмы и Петра I, и Алексея Петровича, и Петра II с очень характерной крупной пуговицей-запонкой из драгоценного камня под высоким воротничком. Что же касается возраста изображенных, то ясно сформировавшиеся черты лиц, определившийся рисунок губ, щек, наметившаяся складка под глазами позволяют предположить, что им не менее двадцати лет.

Насколько известно, до «Автопортрета с женой» русское искусство не знало ни одного случая изображения художником самого себя. Подобный интерес к собственной личности пробуждается много позже, во второй половине века, вместе с появлением интереса к человеческим чувствам, к личным переживаниям, иными словами, вместе с элементами индивидуализма. Матвеев под влиянием пройденной школы, возможно, мог опередить в этом отношении время, но при этом все равно остается непонятным, почему художник не закончил своей картины, с одной стороны, а с другой, как мог он тратить время на такую в конечном счете прихоть в наиболее загруженные работой и ответственные для него годы творчества, когда ему было необходимо завоевать определенное служебное положение. С 1728 по 1730 год, судя по одним только протоколам Канцелярии от строений, каждый день художника расписан — живопись и сочинение эскизов для картин Петропавловского собора, для баталий Летнего дворца, многолюдная школа и вместе с тем постоянное безденежье, которое побуждает Матвеева бороться за прочный заработок. Каждое «свидетельствование» на предмет аттестации требовало от него все новых и новых, никак не оплачиваемых произведений, и тем более странно, что в их числе художник не представил «Автопортрета», картины, которая даже в нынешнем своем незавершенном состоянии должна была потребовать от него не менее полутора месяцев работы. В свою очередь, если Матвеев взялся за такой портрет, у него не было основания оставлять его неоконченным, тем более что модели все время находились перед глазами и он мог к ним обратиться в любую минуту. Написание картины стало для него невозможным по какой-то причине, разгадка которой может оказаться существенной и для творчества и для биографии художника.

Ограничивааясь пока одними сомнениями и не пускаясь в догадки, обратимся к другим произведениям нашего живописца конца тридцатых — начала тридцатых годов. Помимо упоминавшихся станковых

картин в Петропавловском соборе, недоступных для анализа из-за высоты и сильной затемненности тех мест, где они размещены, это в основном портреты, среди которых особенно примечателен так называемый подмалевок изображения Анны Иоанновны, считающейся этюдом к ее портрету для синода, написанному Матвеевым в 1732 году (ГРМ, м 2284)⁷². Причем, по мнению П. Н. Петрова, этюд относится даже к более позднему времени. В приближающемся по форме к кругу овале на темном фоне представлено погрудное изображение совсем молодой и очень некрасивой девушки-подростка с низкой совершенно гладкой пудреной прической и в сильно декольтированном платье. Лицо худощавое, вытянутое, с выдающимся тяжелым почти прямоугольным подбородком, характерным длинным носом с нависающим сливообразным кончиком и удлиненным разрезом очень темных в контрасте с бледной кожей глаз. Чуть уплощенные скулы, круглые надбровные дуги с густыми у переносицы и редкими висками бровями, как и форма высокого плоского лба, обладают большим своеобразием. Иконографически эти черты не совпадают с чертами Анны Иоанновны, к тому же сорокалетней белой и начинающей брюзгнуть в эти годы женщины. Как ни льстили ей художники, вроде Каравакка, отказаться совсем от возрастных особенностей никто из них не мог. По-видимому, как раз возрастное несовпадение изображенной на портрете девушки с общеизвестными современными портретами императрицы побудило внести в инвентарь музея уточнение, что это портрет цесаревны. Однако совершенно очевидно, что во время правления Петра II портрет и вовсе не мог быть написан, так как вопрос престолонаследия был открытым и решился в результате сложной политической борьбы. К тому же разница в годах в таком случае составляла бы не более пяти лет, что не меняет существенным образом облика изображенной. Ссылка же Г. Е. Лебедева на найденное им упоминание об этом, по его предположению, портрете в списке вещей И. И. Шувалова, поступивших в начале 1760-х годов в Академию, не может считаться обоснованной. В каталогах академического собрания за 1762—1772 и 1773 годы под номерами соответственно 156 и 157 числится как работа Андрея Матвеева «подмалеванное лицо ее величества государыни императрицы Анны Иоанновны», тогда как наш портрет представляет погрудное изображение. Одновременно не совпадают и размеры: портрет Русского музея имеет $55,5 \times 50,5$ сантиметров, этюд академического музея $83,5 \times 58$ сантиметров⁷³.

Иконографические сопоставления позволяют выдвинуть иное предположение — что на портрете Русского музея изображена юная Анна Леопольдовна, написанная в те годы, когда Анна Иоанновна по настоянию своих непосредственных советчиков решила связать с ней вопрос престолонаследия. Престол должен был перейти к мужскому потомству племянницы императрицы, благодаря чему Анна Леопольдовна приобрела сразу необычайное значение при дворе. Тогда же, в 1733 году, в Петербург был вызван намечавшийся ей в мужья герцог Антон Ульрих Брауншвейгский, а сама принцесса приняла крещение православное и получила свое общеизвестное имя вместо

первоначального — Елизавета. Не говоря о том, что события подобного рода служили достаточным основанием для написания парадного портрета, за такую догадку говорит возраст девушки на портрете: принцессе Анне было в это время пятнадцать лет. Если ее изображение и обнаруживает некоторые черты сходства с Анной Иоанновной, то за счет того фамильного сходства, которое было ярко выражено у всех дочерей и наследниц Иоанна Алексеевича. В остальном же изображенная девушка очень походит на портрет Анны Леопольдовны — правительницы в оранжевом платье (из Русского музея) — с теми поправками, которые вносит более зрелый возраст: при том же резко очерченном овале лица в щеках появляется большая мягкость, из-за чего великоватый рот начинает смотреться нормальным по размеру, сохраняя своеобразный рисунок губ. В обоих изображениях одинаковый длинный с нависающим кончиком нос, очерк надбровных дуг и припухшие верхние веки над очень черными глазами на матово бледном лице, которым отличалась правительница. Кстати сказать, у Анны Иоанновны были ярко-синие глаза, о которых пишут все современники, иная посадка смолоду крупного тела с откинутой назад головой и сильно выдвинутой грудью. О сходстве модели портreta именно с Анной Леопольдовной говорит и его сравнение с портретом И. Ведекинда, написанным почти одновременно — в 1732 году (ГИМ, 82003/5183).

Портрет, который, как представляется, можно считать портретом Анны Леопольдовны, особенно интересен тем, что обнажает живописный прием Матвеева. Он проложен только в световой части лица и груди. Самый поворот головы, ее расположение на плоскости, когда она может занять центральное положение, если будет повернута прямо, заключают в себе определенную динамику восприятия, вызывают ощущение беспокойства. В картинах Матвеева всегда присутствует движение, даже не столько осуществленное, сколько возможное и предполагаемое в какой-то следующий момент. Подобный характер трактовки изображаемого составляет одну из особенностей восприятия художником окружающего мира, обусловливая его творческий метод. Лицо Анны Леопольдовны — это не лицо человека, позирующего художнику, оно вообще не портретно относительно представлений о портрете, господствовавших в современном Матвееву западном искусстве. Трудно себе представить общественное и социальное положение девушки, и вместе с тем ее образ очень значителен, потому что живописец нашел в нем собственно человека. На это у Матвеева обращен обычно весь живописный строй портreta-картины и его редкая для тех лет в искусстве способность запечатлеть состояние, почти настроение, в котором находится портретируемый.

Если реализм Ивана Никитина основывается на правде жизненного облика человека, в чертах которого находит свое отражение его характер, то Матвеев привносит в этот облик свое отношение к модели, отношение очень непосредственное и как бы эмоционально приподнятое. Поэтому голова Анны Леопольдовны напоминает скорее этюд художника второй половины следующего столетия, когда

приобретает первенствующее значение интерес к индивидуальности. И может быть, именно поэтому Матвеев был недостаточно оценен в своих портретах современниками — слишком опережали время его живописные устремления.

Характер живописного подмалевка портрета свидетельствует о знакомстве его автора с высокой фланандской школой. На темном красно-коричневом грунте белилами строится световая часть лица. Лоб, щеки, подбородок контрастируют основному цвету, который берется несколько зеленоватым. Волосы сплавляются мазками с телом, хорошо подчеркивая форму головы. Глаза пишутся, а затем прорисовываются очень мягкой кистью, причем ни зрачки, ни ноздри, ни губы не выделяются. Живопись строится как определенная световая моделировка лица, при которой форма изображается, а не возникает на холсте вещественно и материально. Мазок у Матвеева четкий, определенный, строящий общую поверхность, на светах очень пастозный, движения кисти уверенные и энергичные.

Портрет Анны Леопольдовны находит прямую аналогию в «Портрете ребенка» (ГРМ, ж 3969), долгое время числившемся за Матвеевым, а ныне рассматриваемом как работа неизвестного художника из-за того, что в отношении него не проводился никогда атрибутивный и сравнительный анализ. Портрету присущ тот же характер живописи. и он написан художником, обладающим тем же неповторимым восприятием натуры и действительности. Более того — сравнение красочной поверхности, грунта, живописной фактуры, характера почерка художника и приемов выделения им деталей подтверждает авторство Матвеева. Как и в предыдущей работе, это подмалевок головы, на этот раз ребенка, в котором вообще решено только лицо, написанное с проработкой глаз, носа, губ, щек. Положение головы несколько более статично, чем у Анны Леопольдовны, что можно объяснить неспособностью ребенка продолжительное время позировать. Это мешает художнику осмыслить композицию, почему обычно изображение детей для большинства художников представляет исключительно большие трудности и получается более статичным, чем портреты взрослых людей. Рассматриваемая работа решается Матвеевым не как собственно портрет, а как этюд, воспроизводящий облик ребенка и в известной мере его состояние. В напряженном настойчивом взгляде удивительно правдиво и убедительно передано беспокойство. Как и в портрете Анны Леопольдовны, Матвеев пишет здесь по темному грунту световую часть лица, разделяя лоб, щеки от глазничных впадин и подбородка полутенями. Сама по себе очень точная прокладка уже намечает и болезненный цвет лица ребенка и определенные его индивидуальные особенности. Манера живописи энергичная, цвет берется художником с таким расчетом, чтобы построить изображение формы и вместе с тем взять в характере пропорции лица. Типичен для Матвеева прием написания глаз с легкой прорисовкой мягкой кистью и широкой прокладкой зрачков, выявление кончика носа, губ. Судя по составу и особенностям грунтов обоих портретов, они близки по времени выполнения и одинаково писались в течение одного-двух часов непосредственно с натуры.

Выводы о принадлежности «Портрета ребенка» к сравнительно раннему периоду творчества Матвеева косвенным образом подтверждаются также соображениями о том, кто именно на нем представлен. Факт, что портрет в незаконченном виде был помещен в дворцовые кладовые наряду с членами царской семьи, допускает возможность существования каких-то связей мальчика с правящим домом. Правда, после смерти последнего ребенка Петра I и вплоть до рождения Иоанна Антоновича в 1740 году новых венценосных детей не появлялось. Однако в действительности от брака царевны Прасковьи Иоанновны с И. И. Дмитриевым-Мамоновым в конце двадцатых годов родился сын, скончавшийся в младенческом возрасте, до смерти матери. Естественно, что из числа правителей он мог интересовать только Анну Иоанновну, и потому скорее всего годом написания портрета, если на нем действительно изображен сын царевны Прасковьи, следует считать 1730—1731 годы. Несмотря на морганатический союз родителей, мальчик имел известные права на престол.

Относительно наброска портрета Анны Леопольдовны и головки ребенка «Автопортрет с женой» является как бы следующим этапом работы живописца. Он интересен прежде всего тем, что представляет собой особое и неожиданное явление в русском искусстве того периода — в нем встает трепетная, удивительно живая характеристика состояния двух людей, внутренне как будто разобщенных, каждый по-своему воспринимающих мир и вместе с тем чем-то связанных между собой. Ни никитинские полотна, ни другие работы Матвеева не достигали такой откровенности в выражении этого тонкого, подвижного по своей мимолетности состояния человека, которое удалось передать здесь художнику. Такая удача определена тем, что Матвеев, по существу, строит картину, а это дает ему возможность сопоставления, контрастирования. По своему живописному мастерству двойной портрет представляет не меньший интерес, раскрывая не только живописную манеру художника, но и технику живописи, позволяя наглядно увидеть, насколько глубоко и всесторонне овладевали ею современные русские мастера. Но было бы неправильным думать, что жизненная правдивость и непосредственность передачи человека оказывалась возможной в том единственном случае, когда писался именно автопортрет. Любой из вышерассмотренных матвеевских этюдов — это своего рода эмоциональная зарисовка не характера человека, но его состояния, какого-то готового исчезнуть мгновения мысли, чувства, изменяющих лицо, однако позволяющих передать его объективные черты. Такое восприятие действительности художником не имеет аналогии в современном ему русском искусстве и только в дальнейшем находит своих продолжателей в лице Рокотова и отчасти Левицкого. С ним неразрывно связана сама манера живописи Матвеева. Иными словами, метод, характер видения, сливаясь воедино, определяют и живописный прием.

Как уже отмечалось в отношении ранних работ художника, для Матвеева не существует в картине «плоскостность», присущая полотнам Ивана Никитина, но для него невозможно и натуральное пространство. Первая мешала бы ему следовать своим зрительным впечатлениям,

второе могло увести от непосредственного восприятия в сторону предметности, более натуральной передачи формы, освещения, что противоречило самому методу художника. Отсюда воспроизведение предмета, света на форме, материальных качеств происходит у Матвеева путем выявления их изобразительных свойств, того, что позволяет создать наиболее достоверное зрительное ощущение этих предметов на картинной плоскости. Вся живопись ведется им от «изобразительного», а поскольку последнее связано прежде всего с эмоциональной реакцией мастера на предмет, первенствующее значение приобретает не рисунок, а живопись, не форма, но ее выражение. В живописи же Матвеев пытается сразу, а ла прима, может быть, несколько условно, решать состояние человека. И далеко не случайно именно у Матвеева остались этюды, где первая прокладка формы уже намечает отражение внутренней жизни портретируемого. Сравнивая эти этюды с работами Ивана Никитина, можно установить любопытное и глубоко принципиальное различие между обоими мастерами. У Никитина голова в портрете — это форма его лица, это объективная передача наиболее постоянного в облике и, значит, чертах характера человека, у Матвеева же — это изображение света, формы и внутренней настроенности портретируемого.

Матвеев начинает писать двойной портрет с очень легкого рисунка — его следы заметны в живописи, прокладки теней умброй и сразу же со стремительной попытки уловить состояние портретируемых. По существу, это начало определяет весь дальнейший ход работы. Портрет весь строится в первой прокладке, как бы а ла прима, то есть с уже определенным цветовым решением: как пошло лицо, как удался характер, так и получатся дальше руки, уточнится разворот фигуры, иными словами, будет реализован и выявлен весь сюжетный строй. Картина позволяет проследить, как пишется лицо, как прокладывается костюм. Матвеев все время сравнивает мазок даже не с цветом лица, как то делает большинство современных ему живописцев, — цвет этот у него в дальнейшем уточняется, а условно говоря, с общим решением сюжета. Живописный прием художника, несмотря на свою подвижность, в общем регламентирован. И здесь необходимо учитывать характер живописи начала XVIII века, когда еще имело абсолютное значение выработанное в предшествующем искусстве понимание живописного мастерства. С позиций XX века, где индивидуальность живописца проявляется в равной мере и в видении и в том, как художник работает, трудно себе представить, что творчество Рембрандта, Рубенса, Веласкеса создавалось на единой в принципе технологической основе, из которой исходили позднее Пуссен и Ватто, несмотря на огромную существовавшую между ними разницу. Это была технология живописи, сформулированная в конце XVI столетия. Она предполагала обязательное тонирование грунта в теплый, тепло-коричневый, зеленый или какой-либо другой цвет. У того же Матвеева мы видим в «Венере и Амуре» грязно-зеленый тон грунта, в других же работах грунты красно-коричневого цвета. По этому грунту и делался подмалевок. У Матвеева начальный этап работы сокращен, а точнее сказать, объединен. Подмалевок он начинает

делать по рисунку как прокладку, то есть сразу намечая в нем то из натуры, что позволяет потом решить характер изображаемого. Поэтому если говорить о подмалевке у Матвеева, то это скорее подмалевок теней умбрай по грунту, чем прописка света и тени, как принято трактовать подобный прием живописи. Матвеев пишет, или, вернее, подмалевывает сначала у портретируемого лицо. Нельзя забывать, что по сравнению со сменившим его в руководстве живописной командой И. Я. Вишняковым или с Иваном Никитиным Матвеев проходит всю школу на Западе. В его живописной технике почти нет реминисценций, идущих от иконописи, что особенно дает себя знать у И. Никитина-второго или Дмитрия Соловьева. Для Матвеева характеристика лица, попытка уловить состояние человека определяли стремление в какой-то мере сразу наметить и цветовую характеристику модели. Тем более что цвет, окраска кожи трактовались им очень свободно. Существовавшая практика очень немногочисленных натурных сеансов была по-своему удобна для художника, позволяя установить на натуре общее решение портрета. Некоторая белильность, «открытость» цвета при уже намеченном состоянии человека уточнялась в дальнейшем лессировками, что и видно на мужском лице в двойном портрете. Это была живопись очень активная, проникнутая стремлением в первую очередь передать индивидуальный облик человека. Отсюда вся конкретизация ведется вокруг лица. Платье начинает прописываться от шеи. Фон и аксессуары остаются почти неизменными, начиная с первой прокладки, и только в конце работы, как видно по двойному портрету, художник должен был вернуться к ним, целиком подчиняя все характеристике изображенных людей. В самом конце живописи Матвеев мягкой кистью по пролепленной форме прорисовал глаза, сиеной или охрой красной помечал кончик носа, разрез губ, отдельные детали формы. Таким образом, обнажая живописный прием Матвеева, двойной портрет говорит о том, что это был художник необычайно цельный, у которого видение мира полностью совпадает с его пластическим воплощением.

К числу произведений Матвеева представляется возможным отнести еще один небольшой сюжетный холст, хранящийся в запаснике Русского музея,— «Сретение» (жб 823). Картина находится в тяжелом состоянии. Часть живописи смыта, холст покрыт плотным слоем старого лака, и тем не менее общая композиция, сохранившаяся авторские куски позволяют говорить об авторстве нашего художника. Эволюция творчества Матвеева, прослеживаемая на его работах от «Куликовской битвы» через «Аллегорию живописи» к двойному портрету, была отмечена творческим развитием тех принципов живописи, которыми художник овладел за время пенсионерской поездки. Это была вполне самостоятельная их разработка, исходя из требований времени и творческих особенностей самого живописца, причем разработка тем более деятельная и напряженная, что по своему положению в Канцелярии от строений Матвеев на десять с лишним лет стал исполнителем самых ответственных и значительных правительственный заказов. Его поиски имели широкую почву для реализации. И неизбежно для художника виртуозность владения кистью, отмечаемая

современниками, одинаковая свобода в работе над историческими композициями, декоративными росписями или портретами сказывались на развитии технической стороны живописи наравне с сюжетной. Вполне вероятно, что постоянные требования скорейшего выполнения многочисленных и трудоемких заданий заставляли Матвеева большую часть своих исторических композиций трактовать, основываясь на динамике раскрытия сюжета, а не на углубленной его разработке.

Сама по себе композиция «Сретения» строится на выдвинутых Матвеевым принципах. По сравнению с «Аллегорией живописи» она также активно центрирована: в самом центре находится фигура стоящего Симона Богоприимца с младенцем на руках. Аналогична загрузка холста по сторонам от него. Левая группа с коленопреклоненной Божьей Матерью впереди выдвинута на передний план, справа стоящий на коленях ангел находится на третьем плане, в сильной тени. Конtrасты масс и света подчеркивают большую взволнованность участников сцены, уточненную выразительными поворотами и жестами. Манера живописи отличается подлинным артистизмом и свободой, перекликаясь непосредственно из всех работ Матвеева с двойным портретом. Здесь присутствует тот же подмалевок умброй, тот же метод писать со световых мест и выявлять освещение как средство решения определенного переживания людей. Характерен для мастера рисунок фигур с вытянутыми шеями, неповторимыми поворотами — чуть манерными и как бы замедленными, с плавными наклонами туловищ и голов, который имеет прямую аналогию в «Аллегории живописи» вплоть до провала щеки полутеню у Богоматери, как это сделано и у сидящей за мольбертом музы. Расположение и трактовка складок, их изгибы и острые переломы идентичны трактовке складок в двойном портрете. О кисти Матвеева говорит и ряд свойственных ему неправильностей. Сюда относятся и преувеличенные по размеру широко посаженные глаза с припухлыми веками и утончение форм у сочленений — у кистей, у локтей, у колен. Характер написания пальцев рук и ног идет от «Аллегории живописи», но выполнены они в данном случае мастером, свободно владеющим техникой живописи. За Матвеева говорит и чуть «прогоркший» колорит, общий с предполагаемыми полотнами художника и работавших под его руководством мастеров в Петропавловском соборе, но опять-таки он отмечен большей звучностью и прозрачностью, свойственной более зрелому живописцу.

Если обратиться к сводному списку работ, которые выполняет или которыми руководит и сочиняет для них композиции Матвеев в течение тридцатых годов, то, по существу, это будет общий объем заказов, прошедших через Канцелярию от строений по ее живописной команде. Непосредственно после окончания картин для Петропавловского собора Матвеев, здесь уже лично, завершает серию батальных полотен для Летнего дома, в связи с чем разыгрывается примечательная история. Матвеев, еще не имевший к этому времени звания мастера, требует себе в помощь тех художников, которые постоянно работали при Каравакке и находились в это время при нем же в Москве,—

М. Захарова и И. Вишнякова. И впервые Канцелярия нарушает не-прикосновенность каравакковского штата, удовлетворяя просьбу молодого живописца. Помимо них, к работам, опять-таки по инициативе Матвеева, привлекаются В. Ерошевский, Л. Федоров и «бывшего Меншикова Петр Зыбин»⁷⁴. В 1731 году встает вопрос об образах и картинах для новопостроенной церкви Симеона и Анны. Вместе с Д. Трезини и М. Земцовым Матвеев подписывает заключение о необходимости вызова для иконостаса тех же мастеров, которые писали иконостас Петропавловского собора, и о том, что если они выполнят предполагаемые двадцать икон таким же «добрым мастерством», то им можно выплатить огромную по тем временам сумму в тысячу сто сорок рублей. Единственным условием, которое вводит и на котором настаивает постоянно Матвеев, было писать иконы на дубовых досках, специально для этой цели изготавливавшихся Канцелярией от строений. Сам Матвеев пишет на царских вратах «Благовещение» и евангелистов, причем в марте 1733 года у него есть только рисунки к ним, на что жалуется Земцов. Когда же по решению императрицы в церкви начинают отделяться два придела — архангела Михаила и Ефрема Сирина, то все иконы в них передаются опять-таки Матвееву. Последний привлекает в помошь себе А. Захарова, В. Ерошевского, Л. Федорова, своих основных постоянных помощников и исполнителей. В связи с иконами в приделах художнику приходится просить специального разрешения писать их опять-таки на досках, поскольку первоначальный план предполагал их исполнение на полотне. Работа эта очень затягивается, и только в июле 1736 года встает вопрос о «прикрывании» готовых икон лаком, а в 1738 году Матвеев оказывается перед необходимостью часть по какой-то причине обветшавших икон сменить⁷⁵. Именно в это время большинство образов пишется для скорости на полотне, как и упомянутое «Сретение».

Параллельно с этим основным заказом Матвеев проектирует поправки в плафонной живописи бывшего меншиковского дома, под его руководством идет письмо «петергофской подволоки на полотне...» которая поставитца в галерии против кашкада»⁷⁶. С сентября 1731 до конца января 1732 года он ведет «построение живописным письмом» триумфальных ворот на Перспективной дороге, в которых ему принадлежал портрет императрицы. Картины же писали Г. Гзель, монах Александро-Невского монастыря Иона, живописец Василий Игнатов и четвертый товарищ Ивана Никитина по учению в Италии — Федор Черкасов, чье имя вообще крайне редко фигурирует в делах Канцелярии⁷⁷. Характерно, насколько хорошо знал Матвеев современных ему художников самого различного уровня профессионального умения. К помощи в написании тех же картин он просит прислать «из Артиллерии» ранее не использовавшихся Канцелярией живописца Алексея Ларешникова, учеников Ивана Салынского и Ивана Малыгина⁷⁸. Годом раньше он предлагает для росписи внутренней стены иконостаса Петропавловского собора живописцев Партикулярной верфи, постоянно работавших с И. Никитиным-вторым, Андрея Квашнина и Гаврилу Ипатова⁷⁹. Портрет императрицы Матвеев выполняет

и в других триумфальных воротах — Троицких, на Петербургской стороне. С 1734 по 1739 год продолжаются декоративные росписи в «новом зимнем доме», где Матвеев сам, между прочим, пишет картины «в галерей» и вместе с другими живописцами «подвальное письмо» во многие апартаменты. Правда, руководство здесь принадлежало в большей или меньшей степени Каравакку, а ряд плафонов осуществлялся по эскизам Тарсия⁸⁰. Более самостоятельный характер носили для Матвеева работы в Петергофе в личных комнатах императрицы, осуществлявшиеся им вместе с учениками в 1737 году, а также «написание вновь имеющихся в садах ее императорского величества в двух галереях и во птичнике живописных картин» в 1738 году⁸¹.

Последней же личной работой живописца, думается, можно считать его двойной портрет. За то, что он относится к позднейшим годам творчества Матвеева, говорят сама по себе зрелая и мастерская манера письма, свобода пользования специфическими живописными средствами и приемами, состав применяемых красок и способы их наложения. Но такой вывод заставляет искать иных изображенных лиц, чем сам художник с женой, тем более что определение картины как автопортрета исходит от того же младшего сына художника, чьи сведения даже фактического порядка почти все без исключения оказались ошибочными. Если же учесть, что жена Матвеева умерла вскоре после мужа, то трудно полагаться и на семейную традицию в данном вопросе. В одном из рукописных каталогов XIX века, просмотренных Собко, содержалось удивившее его указание на то, что это портрет «государя с невестой». Единственная пришедшая в голову исследователя возможность в отношении Алексея Петровича и Софии-Шарлотты была им отвергнута и само замечание принято за ошибочное. Однако есть и иное объяснение загадочного названия. Двойной портрет предположительно может быть изображением той же Анны Леопольдовны с Антоном Ульрихом Брауншвейгским либо как жениха и невесты, либо как молодоженов. Аналогичный по композиции и характеру портрет был написан позднее И. Гrotом с Петра Федоровича и будущей Екатерины II. За это говорят не только придворная одежда и все приводимые в начале настоящей главы соображения, но и иконографические данные. Анне было 21, Антону Ульриху 25 лет. Мягкий по характеру, женственный и по виду и по телосложению, но вместе с тем живой, Антон Ульрих очень напоминает, судя по существующим гравированным портретам, мужчину в двойном портрете, тогда как женщина представляет как бы среднее звено в возрастном отношении между портретом Анны Леопольдовны, написанным Матвеевым в начале тридцатых годов, и ее же изображением в оранжевом платье. Это путь от неловкой угловатой и неоформившейся девушки-подростка через привлекательную, но наделенную, естественно, всеми теми же особенностями строения лица девушку к женщине, уже имеющей ребенка, начинаящей излишне полнеть, явно давшей волю своей природной склонности к лени, небрежности, присущей ей замкнутости. Если принять такое предположение — а оно естественно может считаться только предположением,—

то тогда находит объяснение и то, почему портрет остался незаконченным. Свадьба Анны Леопольдовны праздновалась 3 июля, подготовка к ней началась за много месяцев, но Матвеев скончался 23 апреля и, по-видимому, не успел завершить свою работу⁸². После смерти Матвеева все находившиеся у него в доме (а точнее сказать, в мастерской) картины, законченные и незаконченные, были сначала опечатаны, затем долго велась опись и решался вопрос об их распределении. Когда же этот период закончился, никакой необходимости в портрете не было. Предстояло рождение наследника. Анна Леопольдовна с супругом даже не намечались на роль регентов, их значение перед лицом развертывавшихся событий было ничтожным, так же как и в дальнейшем, когда они после смерти Анны Иоанновны боролись между собой за право регентства, не желая делить этой возможности. И если вспомнить, что Матвееву принадлежала целая серия портретов императрицы, как о том говорят и документы и современники, причем не копированных по типу Каравакка, а вполне оригинальных — Анна Иоанновна в рост с арапчиком, она же на коне и она же в белом платье, мантии и короне, — то вполне вероятным станет и заказ на двойной портрет ее племянницы.

Со смертью Матвеева в Канцелярии от строений возникает борьба между двумя силами за утверждение своей кандидатуры на место мастера живописной команды. Каравакк, приобретший во вторую половину царствования Анны Иоанновны достаточно прочное и влиятельное положение при дворе, где он выполнял все виды художественных работ вплоть до декорирования комнат и проектирования костюмов императрицы, настаивал на кандидатуре Михаила Захарова, с момента своего возвращения из Италии почти неотлучно находившегося при нем. Заключение о выдвинутых кандидатах, в число которых входили также Иван Вишняков, Логин Дорицкой, Александр Захаров, Василий Ерошевский и Василий Белопольский, было поручено сделать Каравакку и Тарсию, и это решило вопрос в пользу М. Захарова. Архитекторы, как то делалось раньше, к обсуждению этого важнейшего для них вопроса привлечены не оказались. Как писал Каравакк, «Михаила Захаров по усмотрению его в живописной науке достойнее и искуснее всех, понеже он в той науке обучался долголетно в 716 году в Италии, так и по возвращении его в Россию при нем в 724 году и до ныне и обращался во многих трудах, касающихся живописной науки пред всеми оными живописцами с доброю диспозициою во всем исправно что нужно подлежит знать в живописании истории и в тех науках знанием произошел, ибо показуют явно его дела, правящие им от своей инвенции, как в придворную ее императорского величества церковь, так и в церкви, находящейся на перспективе в Зимнем ее императорского величества доме в галерее и в прочих, а наивящще как старший студент в живописной науке пред всеми что весьма правосудно по присяжной должности ни под какою прочтим ничем кому обидою достойным быть в службе ее императорского величества живописным мастером»⁸³. Но судьба до конца не благоприятствовала этому петровскому пенсионеру. Назначенный мастером 25 июля 1739 года, он, не приступая

к своим обязанностям по болезни, умер 28 августа того же года. Вопрос о преемнике Андрея Матвеева снова остался открытым. Следующей кандидатурой оказался опять-таки один из ближайших сотрудников Каравакка, Иван Вишняков. Отзыв о нем его бывшего руководителя отличался большей сухостью и не случайно: живописный подмастерье представлял своим творчеством совсем иное направление в русской живописи, отражавшее ее традиции даже в более открытом виде, чем Матвеев. «В 739 году сентября 23 и октября 2 числа в атестатах об нем Вишнякове написано: в 1 м Каравака — оной де Вишняков на место умершего мастера Михайла Захарова явился годен и в живописном деле искусен и кроме ево Вишнякова из других живописцев никто не годен, и оное живописное художество отправить не могут; во 2 м от Тарсия — оной же Вишняков пишет портреты искусно, а в прочем может показать Каравака, по неже обретается он при нем Караваке, и в том 739 году октября 16 дня по определении Канцелярии от Строений велено ему Вишнякову быть на место умершего мастера Захарова мастером же...»⁸⁴. Это было начало нового, почти тридцатилетнего периода в истории живописной команды.

Глава 4

ЖИВОПИСНАЯ КОМАНДА СОРОКОВЫХ-ПЯТИДЕСЯТЫХ ГОДОВ

При всей тесной связи живописной команды с производившимися Канцелярией от строений архитектурными работами ее история не совсем совпадает с историей собственно Канцелярии и, во всяком случае, не исчерпывается ею. В этом сказываются очень сложные в те годы вопросы ведомственных компетенций. В то время как Канцелярия имела определенный круг функций, время от времени изменяющийся, но всегда четко ограниченный, живописная команда оставалась основным источником, откуда черпались художественно-исполнительские силы для всех, независимо от ведомства, производившихся работ. В 1736 году, например, «на содержании» Канцелярии от строений находились Петропавловский собор, Троицкий собор, церкви — апостола Матвея, Николая Чудотворца, Воскресения на Васильевском острове «в кадетском доме», Симеона и Анны, церковь в «Шлютесбурхе», «Исаакиевский собор, Иордань, сенат с коллегиями и синод, библиотека и «куншт камора», «сухопутная гошпиталь», каменная церковь «между Морской и Сухопутной гошпиталью», «чрез Фонтанку речку большой Аничковский мост», мост через Фонтанку около церкви Симеона и Анны, «кадетской дом», «подле того дому канал и через те каналы мосты», «артилерийной магазин», «полковой двор», триумфальные ворота, «что в Аничковой», «дом блаженные и вечнодостойные памяти его императорского величества Петра Великого что на санкт питер бурхском острову близь постоянных дворов», дом цесаревны Елизаветы Петровны, «на Васильевском острову дом бывшего Соловьева, в котором присутствовал правительственный сенат с сенатской канцеляриею и присутствующими конторами» и несколько кирпичных заводов¹. Практически возможности живописцев здесь оказывались ничтожными. Не случайно, когда в 1732 году Петербургская и Шлиссельбургская крепости перешли из ведения Канцелярии в Канцелярию главной артиллерии и фортификации, оставленный при первой из них живописец Леонтий Федоров вскоре отзывается оттуда «за отсутствием живописных работ», но он же назначается в живописную команду, которая численно все время росла².

В тридцатых годах круг деятельности Канцелярии от строений заметно сокращается особенно по сравнению с петровским временем, инициатива в строительном деле переходит в руки Гоф-интендантской конторы, ведающей всеми дворцами и вновь строящимися церквями, вроде Андреевского собора в Киеве. Если Канцелярия в начале тридцатых годов занимала своих живописцев только в церкви Симеона и Анны, то по поручению Гоф-интендантской конторы они вели все остальные росписи и работы во дворцах. Кстати сказать, практически

Каравакк в своей деятельности был связан именно с последней. В результате возникало совершенно искусственное разделение функций двух аналогичных учреждений, которое, однако, оказывалось преимущественно на архитекторах, но не на художниках. В середине сороковых годов предпринимается организационная перестройка. Ввиду того что у Канцелярии от строений «в ведомстве были только строения и содержание ее императорского величества садов здешних и петергофских и других отстоящих отсюда домов же ее императорского величества здешних и принадлежащие строения, а самые дома ее императорского величества здешния состояли и ныне состоят в особливом ведомстве Гоф-интенданской конторы, над которой командиром по ее императорского величества указу гоф-интендант Иван Шаргородской, и тако строения для одних ее императорского величества домов и садов состоят в двух ведомствах, а дело все одно, касающееся единственно до ее императорского величества домов и садов, и для того ныне повелевает ее императорское величество быть и оному гофинтенданту Шаргородскому со всеми делами и приказными служителями и мастеровыми людьми по гофинтенданской конторе в ведомстве канцелярии от строений под командою ево господина Фермора»³. Таким образом упорядочивается организационная сторона, а вместе с ней уточняется круг работ, который с воцарением Елизаветы Петровны значительно изменяется и по объему и по своему характеру.

Понятие живописной команды обычно смешивается с понятием «находиться в команде» определенного мастера, из чего историками делались выводы о существовании в Канцелярии от строений нескольких групп художников, каждая из которых руководилась одним мастером. В действительности дело обстояло иначе. Никаких делений внутри команды не существовало, что давало возможность руководству избегать узкой специализации живописцев, а объективно препятствовало исключительному влиянию мастера на младших товарищей по искусству. В этом заключалась гарантия большей самостоятельности каждого отдельного художника. При появлении же конкретного заказа его руководителем в зависимости от профиля и степени сложности назначался один из мастеров или подмастерьев, как то особенно широко начинает практиковаться с конца сороковых годов, в «команду» которого на время только данной работы назначалось необходимое количество исполнителей. Практически мастер предпочитал работать с одними и теми же живописцами, но это никогда не означало, что тех же художников не мог привлечь любой другой мастер. Поэтому выражение «команда Матвеева», например, применительно ко всему времени его службы в Канцелярии неверно, но им можно пользоваться, обращаясь к разговору о заказе на образа в церкви Симеона и Анны или каком-то другом. Подобное положение окончательно утверждается в пятидесятых годах, когда в составе команды появляется много художников, становящихся руководителями работ. Только в этот новый период истории живописной команды такой исключительный размах приобретают ее связи с посторонними живописцами, которые для участия в работах вызываются чуть ли не из

всех городов. Так, например, в 1743 году для новостроящегося Летнего дворца присылаются художники из Адмиралтейской коллегии, с Партикулярной верфи, из Охтинской слободы, Академии наук, Кабинета, не считая всего состава Канцелярии от строений⁴. Спустя десять лет, когда набираются мастера для работ в Царском Селе, в их списках фигурируют «Иосифова монастыря Ржевского уезду крестьянин» Григорий Еремеев Уткин, «в нове городе Хутыня монастыря служитель» Панкратий Степанов сын Гангаев, «города Торопца купецкого человека» Гаврила Григорьев сын Дерягин, «Иверского монастыря живописец Астафей», «города Твери архиерейского дому служитель Дмитрий Радбоев» и другие, которые вызываются с основного места своего жительства⁵. Но еще более примечательным является то, что живописная команда начинает к этому времени широко пользоваться помощью крепостных художников и что таких художников становится очень много. По уже упоминавшемуся списку вызываются «князя Никиты Юрьевича Трубецкого» Борис Васильев [Суходольский], «князя Тюфякина во дворе у Тверских ворот человек» Гаврила [Козлов], «князя Петра Борисовича Шереметева» Иван Петров сын Рогунов, «Василья Аврамовича Лопухина человек его Матвей Сергеев, которой живет у брата ево Федора Аврамовича Лопухина» и т. д.⁶. Все это были мастера, выполнявшие ответственную работу, имевшие, следовательно, хорошее специальное образование и писавшие наравне с художниками Канцелярии. Для них участие в выполнении заказов Канцелярии имело исключительно большое значение: оно не только давало им определенное положение, но и смягчало иго крепостной зависимости, поскольку они находились на особой форме государственного учета, были нужны опять-таки для государственных работ и тем самым освобождались от произвола своих владельцев. Значительная же часть крепостных мастеров, начавшая работать по заказам Канцелярии от строений, практически уже не возвращалась к помещикам, проводя все время с ее художниками. Вместе с ростом дворцового и частного строительства в сороковых годах возрастают и спрос на произведения изобразительного искусства, которое, однако, используется преимущественно в его декоративно-оформительском применения. Очень характерен в этом отношении указ о перевозе картин из Москвы в новые петербургские дворцы. «Понеже по поданному ее императорскому величеству от обер архитектора Растрелли чертежу плафона в новостроящейся опочивальне и в прочих парадных покоях вместо штукатурной работы потребны ко убором тех покоев имеющиеся в опочивальне, в аудиенц каморе и во аванзале имеющиеся картины, того ради в Санкт питер бурхе в придворной гоф интендантской конторе велено в Москву в контору гоф интендантского правления послать сей ее императорского величества указ, дабы вышеобъявленные живописные картины, все выбрав ис тех покоев, подробно понумеровать и прислать в санкт питер бурх в самой крайней скорости, понеже оные потребны ко уборам в доме ее императорского величества покоев в самом успешном времени неотменно и всеконечно все вышеобъявленные картины отправить из Москвы...»⁷. Это было проявление нового отношения

к живописи, где свойственный петровскому времени момент познавательный, момент содержания отступал на второй план по сравнению с чисто украшательскими декоративными задачами. Соответственно ослабевает интерес к станковой картине, и большое место начинает занимать живопись театральная, которая именно в эти годы превращается в совершенно самостоятельный раздел, имеющий своих особых специалистов. Художники работают и в театре для комедий, построенном в 1745 году в манеже Петергофа, и в так называемом оперном доме Петербурга, и в театральном здании в Москве. Ко дню восшествия на престол Елизаветы Петровны в 1757 году, например, в написании декораций к опере «Александр Македонский» принимает участие одиннадцать живописцев, в том числе Алексей и Ефим Бельские, Гаврила Козлов, Иван Скородумов, Иван Фирсов, Николай Афанасьев, Григорий Молчанов, Андрей Позняков и Петр Фирсов, причем последние четверо подобную работу выполняли регулярно и вызывались для нее то из Москвы в Петербург, то обратно⁸. Объем театрально-живописных работ становится настолько большим, что даже встает вопрос о выделении штатных художников при театре. В 1761 году в Петербурге ими были итальянец Урбани и бывший живописец Вотчинной канцелярии Дмитрий Данилов, в помощь которым выделялись другие мастера⁹. Высокий уровень развития декоративной живописи в Италии обуславливает рождение проекта о приглашении оттуда «живописцев исторических искусств 2-х» и «арнаментистов, которые б умели и перспективу писать 2-х же», что было поручено вернувшемуся на родину П. Трезини. Однако все это осталось только проектом¹⁰.

Но как ни велики были возможности привлечения посторонних художников, живописная команда не считала это выходом из положения. И здесь, следуя традиции Андрея Матвеева, ее творческие руководители и особенно сам Вишняков обращаются к вопросу организации подготовки молодых живописцев, чей метод представлял бы логическое развитие и утверждение посылок их собственного творчества. Со смертью Матвеева группа его учеников оказывается на своеобразном распутье, в связи с чем Канцелярия от строений принимает очень примечательное решение. Логически представлялось разумным поручить их Логину Дорицкому, живописцу, помимо собственных познаний в живописи, достаточно высоко оцененных Канцелярией, обладавшему и значительным опытом в области собственно педагогики. При жизни Феофана Прокоповича он преподавал в Карповской школе и имел таких известных Канцелярии выпускников, как Григорий Теплов или Петр Богомолов. Действительно, на очень короткий промежуток времени матвеевские питомцы оказываются порученными Л. Дорицкому, но почти сразу же переводятся к И. Вишнякову. И решающую роль здесь сыграло не то, что И. Вишняков был назначен мастером,— в живописной команде уже существовала тенденция освободить ведущих художников от преподавательской нагрузки хотя бы в части подготовительной,— а характер творческих устремлений Л. Дорицкого. Судя по работам его прежних воспитанников, он в рисунке более убедителен, чем в живописи, которую в свою очередь можно опреде-

лить как иллюзионистическую, но со стремлением к зрительной, а не к вещественной иллюзии — в натюрмортах художники добиваются ясности планов, но не материалов. Такая тенденция не совпадала с заложенными Матвеевым принципами, и потому руководство многочисленными учениками берет на себя И. Вишняков, а Канцелярия находит иной выход для организации начального раздела их обучения. По сравнению с тридцатыми годами еще более возрастают требования к общеобразовательной подготовке принимаемых в число живописных учеников. От поступавших со стороны требовалась грамотность и знакомство с рисунком, причем мастера предпочитали видеть юношей, имеющих известные навыки и в живописи¹¹. По поводу присланного к нему в обучение Е. А. Поспелова Вишняков сообщает, что задал написать ему картину, эту картину свидетельствует и представляет на суд Канцелярии¹². Но основное пополнение шло из гарнизонных школ — Петербургской, Ревельской и других. В 1746 году, например, оттуда присыпается в живописную команду четырнадцать человек в возрасте 13—15 лет¹³. К числу воспитанников гарнизонной школы в Смоленске относился и Иван Тонков, первоначально направленный обучаться резному делу. Ему было шестнадцать лет, и по общеобразовательной программе будущий художник «находился в науке арифметике»¹⁴. Из этого достаточно большого числа вновь поступивших Л. Дорицкому был выделен только один ученик, хотя сам художник настаивал на двенадцати. Все остальные попадают к Вишнякову, а точнее сказать — к появившемуся примерно в это время в Канцелярии от строений рисовальному мастеру Н. Эрланду.

Само по себе включение в штат Канцелярии и собственно живописной команды «вольного рисовального и живописного дела мастера» из Риги было явлением достаточно знаменательным. Тем самым получало открытое признание и утверждение то положение, что обучение художника не только должно в определенной своей стадии вестись без его участия в исполнительской работе, что первый раздел этого обучения, его фундамент составляет рисунок — все это было практически реализовано еще Матвеевым, — но и то, что обучение предполагает методику, четкую последовательность заданий и соответственно приобретаемых знаний, за чем необходимо следить специальному педагогу. В результате знакомства с работами Н. Эрланда архитектор В. В. Растрелли пишет: «Я помянутого мастера по его рисункам и живописной работе свидетельствовал, и по мнению моему, как в рисовании, так и в живописной работе достаточное искусство имеет, токмо по печатным, а как от своей инвенции не так в препорции искусство имеет, а для обучения рисования арнаменту, статуй и для украшения архитектурной учеников обучить может...»¹⁵. Мнение живописца Д. Валериани было более резким: «Написанная им живописной работы одна малая штука мною свидетельствована, которая по усмотрению моему, та штука, не весьма искусственным мастерством написана; та кожде и по вопросам моим реченою мастер объявил, что он в письме больших плафонов разных гисторий достаточного искусства не имеет, и против имеющихся в ведомстве реченою канцелярии того художества

мастеров в искусстве живописного исправления быть не может, а чтож касается до обучения малолетних учеников для первого начала учить может...»¹⁶.

Практически оказалось, что «первые начала» достаточно обширны. Давая, например, рекомендацию для перехода в живописные ученики Антону Ахтелю, Н. Эрланд пишет: «...рисованные им рисунки мною свидетельствованы, которые знания в рисовании имеет, также часть рисовал с натуры, заданной от меня ему куншт увеличивал с малого в большой вид при чертежной канцелярии от строений, нарисовал исправно и с оригиналом сходно и об оном канцелярия от строений соблаговолит быть известна»¹⁷. Иными словами, в программу входило копирование оригиналов, по-видимому, только гравюр, ибо никаких упоминаний о рисунках для этой цели найти не удалось, простейшие рисунки с натуры и черчение перспективы, которой под влиянием архитекторов с самого начала существования живописной команды придавалось очень большое значение. Вооруженный такого рода познаниями ученик получал право переходить к живописи, которой занимался под руководством мастера. Но и в этом разделе первоначальную ступень составляло рисование «фигур для историй», по определению П. Градицци, параллельно которому велось ознакомление с начальами живописи¹⁸. В практике Канцелярии от строений появляется ранее совершенно невозможный момент — заключение контрактов с посторонними мастерами на обучение подготовленных уже учеников, что вызывалось опять-таки не перегруженностью ведущих художников, а интересом к творческому профилю того или иного живописца. Характерный пример в этом отношении представляет контракт Канцелярии с «вольным живописцем» Федотом Колокольниковым, к которому были направлены Василий Андреев, Ларион Федоров, Алексей Артемьев и Дмитрий Гордеев¹⁹. Срок занятий определялся в четыре года. За это время проходилось «рисование анатомии», делались многочисленные копии и в заключение опыты самостоятельных «инвенций». Список представлявшихся в качестве отчетов ученических копий позволяет говорить об исключительной широте профиля. В их число входили сюжетные композиции преимущественно на религиозные темы, вроде «Обручения великомученицы Екатерины», «Распятия Христова», пейзажи декоративного характера — «Весна», «Зима», «Осень», «Лето» и единоличные изображения, как, например, «Спаситель в страдальческом убore», «Пророк Захария», «Лицо францишканца», «Лицо старицово», тогда как портреты не использовались вообще. К середине XVIII века искусство портретирования теряет ту обязательность для любого живописца, которой характеризовалось начало столетия. Здесь возникает понятие собственно портретиста в отличие от остальных художников, работавших преимущественно в области декоративной живописи. Умение писать персоны становилось особенностью дарования. И не случайно в пятидесятых годах в Канцелярии от строений исключительную популярность как педагог завоевывает И. И. Бельский, в отношении преподавательской практики которого можно уже с полным основанием применять понятие школы. Поступающие в число живописных учеников молодые люди специально

оговаривают свое желание учиться именно у него, хотя И. И. Бельский в это время был еще только подмастерьем. «И дабы высочайшим ее императорского величества указом повелено было меня именованного по моему желанию и к живописному художеству рачению из арифметических учеников выключить и определить ко обучению живописной науки к подмастерью Бельскому», — пишет в 1759 году Николай Фадеев²⁰. Такое обращение к определенному художнику становится с этого времени обычным, тогда как сами живописцы начинают придавать значение смене педагога, тому, каким образом было начато и ранее велось обучение ученика. Оставшиеся после смерти того же Ф. Колокольникова воспитанники не включаются в число питомцев Вишнякова или И. Бельского, но передаются опять-таки на стороне А. П. Антропову²¹. Иными словами, большую роль приобретает индивидуальный творческий метод художника. Получающие в 1760 году ранг подпоручика Иван Бельский, Алексей Антропов и Иван Вишняков-второй представляют каждый совершенно своеобразную тенденцию в живописи, продолжая участвовать в выполнении общих заказов и не теряя того, условно говоря, «чувств аансамбля», которым характеризовались неизменно работы живописной команды²². И в этом сказывалось влияние и руководство И. И. Вишнякова, бывшего для Канцелярии от строений живым воплощением связи искусства петровского времени с высшими достижениями русской живописи второй половины века.

Начало творческой биографии Вишнякова восходит к первой четверти XVIII века. Он был прислан в Петербург вместе с другими мастеровыми людьми и передан в ведение Адмиралтейской коллегии, где к 1727 году имел чин «молярного» подмастерья²³. Его учителем и, во всяком случае, непосредственным руководителем на протяжении почти десяти лет был «адмиралтейского ведения живописного дела мастер» В. Грузинец, с именем которого мы сталкиваемся в связи с освидетельствованием большинства наиболее ответственных живописных работ в Петербурге двадцатых годов. Так, в 1729 году он оценивает вместе с Иваном Никитиным станковые картины для Петропавловского собора, в числе которых были и работы Матвеева, в 1730 году — тридцать шесть образов для церкви в Кронштадте, написанных Д. Соловьевым, и т. д.²⁴. Уже одно это позволяет видеть в нем достаточно квалифицированного и ценимого современниками мастера. Поэтому заключение Каравакка о поступившем к нему из Канцелярии от строений в обучение Вишнякове, что тот «имел уже некоторую склонность писать персоны», надо считать не вполне соответствующим действительности²⁵. Вишняков был к этому времени не только грамотным и умелым художником, но и обладал достаточной практикой в работе над портретами. Здесь сказалась обычная сдержанность Каравакка в оценке поступающих к нему учеников, позволявшая в самом скором времени представить достигнутое ими умение как собственную заслугу. Об этих занятиях, которые носили скорее характер совместной работы над заданиями Канцелярии, Каравакк пишет: «... и усмотря в нем доброе происхождение в науке чрез то время, что оной был при нем, приказал ему Вишнякову написать копию с персоны его император-

ского величества Петра второго ко объявлению в канцелярию от строений и для придания ему наивящей охоты к науке, и к тому объявляет, что наипаче может изрядно писать персоны с натурального, которых не одну и написал по приказу ево для науки...»²⁶. О том, каковы были эти ранние работы Вишнякова, можно судить по копии с портрета великой княжны Натальи Алексеевны Каравакка (ГРМ, ж 4000), выполненной, по всей вероятности, сверстником и соучеником нашего художника Иваном Милюковым²⁷. Милюков учился у Каравакка дольше, чем Вишняков, — с 1723 года, причем до этого занимался «живописным искусством» у Василия Ерошевского и, значит, имел вполне профессиональную и серьезную подготовку. Копия была задана ему Каравакком в 1731 году для представления в Канцелярию от строений на предмет назначения соответствующего оклада. Портрет представляет Наталью Алексеевну поколенно, в серебристом платье с кружевными рукавами и накинутой на правое плечо алоей горностаевой мантией. Справа за ее спиной ломающийся тяжелыми складками розоватый занавес, слева фонтан — амур, дующий в рог, из которого бьет струя воды. Первое впечатление от картины рождает ощущение близости ее к Вишнякову, и действительно — здесь четко выявляется характер определенной школы. Как и последующие полотна Вишнякова, портрет отличается достаточно уверенным рисунком, свидетельствующим о том, что художник не только копировал, но и умел работать с натуры. Это сказывается в посадке головы, развороте плеч, объемных и ясных по форме пальцах. Очень характерна неожиданная и самостоятельная трактовка лица девочки. Каравакк известен своей приверженностью единожды решенному типу, который он затем повторяет во всех вариантах портрета. Хранящийся в одном из частных собраний Ленинграда портрет Натальи Алексеевны сообщает нарочитую изысканность чертам ее лица: художник уменьшает скулы, рот, выше поднимает брови, подчеркивая остроту их рисунка, мягче рисует нос, удлиняет шею. Все эти моменты как бы растворяются в нашем портрете, отчего он, несомненно теряя во внешней эффектности, приобретает более индивидуальное, «необщее» выражение, что со своей стороны говорит об умении живописца писать живую модель. Вместе с тем рисунок одежд, складок, задника выдает присущее современной русской живописи безразличие к материи. Интерес художника сосредоточивается на изобразительных качествах тканей. Подобно Вишнякову, автор портрета проявляет колористический интерес, пытаясь путем цветовой характеристики, и притом тонкой, выявить индивидуальные особенности изображенного лица. Этой цели служит контраст серо-серебристого платья с зелено-синим фоном у левого плеча. Примечателен свет на портрете, освещдающий фигуру, но не пространство за ней. Если у Каравакка он сосредоточивается больше на лице, то здесь им залита вся фигура. Существенно и то, что форма не выявляется светом, а лишь освещается им. Художник не испытывает сознательного желания строить форму, ограничиваясь задачей показать ее на холсте. Пространство очень неглубокое в картине позволяет как бы вызвать немного вперед форму. Художник свободно пользуется лепкой, особенно глаз, носа, по которой делает

уже затем прорисовку. Все эти принципы мы найдем в позднейших работах Вишнякова, однако даже в 1730 году он был более зрелым живописцем, чем автор копии портрета Натальи Алексеевны: Ивану Милюкову назначается оклад пятьдесят рублей в год, Вишнякову — сто пятьдесят. Последний имеет и серьезные частные заказы. В год аттестации его Каравакком Ягужинский специальным письмом У. А. Сенявину отмечает успех, с которым художник выполнил портреты детей Ягужинского. На протяжении последующего десятилетия Вишняков сотрудничает с Каравакком по внутренним росписям и убранству дворцов и одновременно пишет многочисленные портреты. Имя Вишнякова в истории искусства не только связывается с творчеством самого мастера, но и олицетворяет собой целую эпоху русской живописи, доказывая неизбежность того процесса обновления изобразительного языка, который происходит в коренных слоях русских художников. Относясь к числу живописцев, формировавшихся вне непосредственных контактов с западноевропейским искусством, Вишняков и его школа очень осторожно осваивают западные традиции, стараясь преобразовать их сообразно своему мировосприятию. Им одинаково чуждо школярство и прямое подражание. Процесс освоения происходит очень медленно, будучи насыщен, казалось бы, консервативными элементами в значительно большей степени, чем у Ивана Никитина или тем более Андрея Матвеева. Ведь Матвеев не рассуждал, а, переполненный впечатлениями от вновь открывшегося ему мира, старался передать новым языком свое понимание действительности. Вишняков не отличался мастеровитостью Матвеева и не обладал таким глубоким познанием жизни, как Иван Никитин. Его восприятие мира более интимное, а темперамент внешне более спокойный. Рапорты художника говорят о его скромности, о том, что он удивительно деловито и ответственно относится к своей профессии. Сознание значительности занятий живописью ему ни в коей мере не присуще, и в этом смысле он остается ближе к ремесленникам. Бюрократическая машина, фундамент которой был заложен Петром I, к этому времени уже расставила всех людей в государстве по определенным ступеням социальной и иерархической лестницы. Соответственно и в Канцелярии от строений художники приобрели значение простых исполнителей определенного рода работ. Сознание ответственности своей деятельности перед всем народом или, вернее, государством появляется у них позже. И тем не менее эти находившиеся на положении почти ремесленников мастера создали произведения, которые по своим художественно-пластическим качествам являются достоянием не только национального искусства. «Портрет Сарры Фермор» выражает XVIII век так же полно, как полотна лучших западноевропейских художников того же времени.

Рассматривать творчество Вишнякова, обращаясь к одним формальным пластическим свойствам его искусства, нельзя, но не потому, что в них присутствуют элементы архаизма, мешающие понять подлинное историческое значение мастера, а потому, что такая мерка вообще неприменима к живописцам XVIII столетия. Слишком близко было искусство старой Руси и слишком сильны его традиции, заставлявшие

зрителя определенным образом воспринимать изображение на плоскости. Конечно, не свободна была от них и технологическая сторона живописи — творчество того же Вишнякова и Антропова достаточно яркий тому пример, но главной была ориентация на, условно говоря, духовное, содержательное начало, которое в светском искусстве воплощалось в изображении человека. То содержание, которое заключалось в нем, обусловливало путь не оптического сравнения такого изображения с натурой, а обращение к представлению. Поэтому исключительное значение в русском искусстве первой половины XVIII века приобретает сюжетная сторона, которая могла проявляться и как раскрытие индивидуальных особенностей человека (Иван Никитин), его эмоционального состояния (Андрей Матвеев) или же эмоционального восприятия художником натуры, что присуще творчеству Вишнякова.

Вишняков выступает со своей трактовкой человека, своим пониманием его состояния — понимание художником личности портретируемого придет только в конце века. Написать портрет для него значит прежде всего передать человеческое отношение к воссоздаваемому лицу. Этим во многом объясняется характер живописной манеры художника, особенности трактовки формы и пространства, присущая его полотнам застылость фигур. Темперамент живописца, а точнее сказать, его восприятие окружающего было настолько напряженным, что эта застылость кажется наполненной внутренней жизнью. Подобная особенность отличает работы Вишнякова от копировавших его художников и составляет характернейшую черту творчества. Глядя, например, на портрет Тишининой даже в копии Березина, легко узнати присутствие оригинала Вишнякова, тогда как в портрете Сарры Фермор это «молчащее» пространство, окружающее фигуру, полное скрытого напряжения, говорит о том, каким драматизмом и вместе с тем лиричностью был отмечен подлинный портрет Тишининой в рост. Наследие Вишнякова пока ограничивается сравнительно узким кругом работ, которые в свою очередь делятся на очень немногочисленные достоверные и на приписываемые художнику с различными оговорками.

Центральной работой Вишнякова неизменно остается портрет Сарры Фермор (ГРМ, ж 1001) — изображение детской фигурки с почти прозрачным задумчивым лицом, в пышном великолепном «взрослом» платье елизаветинской моды, на фоне условного пейзажа и тяжелого темного занавеса. Девочка написана с удивительным умением непосредственно увидеть натуру, с личным отношением художника к своей модели. Портрет сочетает в себе ряд моментов, кажущихся несовместимыми в живописном методе одного художника. Его композиция строго центральна, тогда как эмоциональный заряд, сообщенный образу ребенка, формально требует для своего выявления асимметрии в построении изображения. Пространство картины заключает в себе момент декоративной изобразительности, весь задник служит простой пространственной декорацией, но в то же время лицо девочки, моделировка его формы в отдельных местах становится почти иллюзорной. Платье, несмотря на наличие тенденции к уплощенности, настолько материально, что моментами цвет тела девочки начинает

восприниматься как нечто физически нереальное. Рисунок фигуры, узор платья, жесты чуть-чуть вывернутых рук с характерно искривленными мизинцами кажутся нарочито стилизованными, но зато выражение лица поражает своей удивительной правдой. В русском искусстве даже XIX века трудно найти художника, способного так непосредственно и точно передать детское лицо. И подобный конгломерат противоречий говорит не только об индивидуальности мастера: в нем как в зеркале отражаются те сложные процессы, которые происходили в национальной живописи второй четверти XVIII столетия.

Казалось, от Ивана Одольского, Никитина, Матвеева искусство должно было пойти по пути стремительного и наглядно выраженного развития. Но в искусстве нет прямых дорог, и его эволюция никогда не представляла некой неуклонно поднимающейся вверх линии. Существуют художники, предопределяющие своим творчеством развитие национальной живописи. Однако это развитие осуществляется не только ими самими, но и теми безвестными мастерами, которые, осваивая достижения своих учителей, создают фундамент национального художественного метода. Вишняков был не великим, но большим живописцем своего времени, и в его произведениях воплотилась именно такая работа.

Если проследить путь русского искусства от первого десятилетия XVIII века, то на начальном его этапе на фоне художников, в общем еще близко стоявших к живописи Преображенской серии, работают мастера, подобные братьям Никитиным или Матвееву. Они плоть от плоти и кровь от крови тех же живописцев, но благодаря одаренности и школе вырываются значительно вперед, как бы выявляя будущие возможности родного искусства. Поэтому не удивительно, что рядом с выдающимися полотнами соседствуют работы, далеко от них отстающие в смысле развития метода, не освободившиеся от архаических черт. К середине века этот разрыв существенно сокращается, но не за счет исчезновения подлинно больших талантов. Хотя большинства петровских пенсионеров уже не было в живых, тем не менее уровень русской живописи становится очень высоким. Здесь безусловно большая роль принадлежит Канцелярии от строений и тому количеству заказов, которые ее художникам приходится выполнять, но главное — в живописи происходит не зависящий от подобных побочных обстоятельств процесс становления русского национального художественного метода. В эти годы оформляется понимание сюжета в искусстве, роли натуры, характера изобразительного языка, по существу именно в эти годы разрабатываются принципы живописи, остающиеся во многом неизменными вплоть до начала следующего столетия.

Портрет Сарры Фермор, несмотря на как будто присущий ему налет архаизма, по своим сюжетно-пластическим и художественным особенностям является необходимой ступенью от искусства начала века к портретистам конца столетия. Как уже говорилось, русское искусство начала XVIII века исходило из традиционного для иконописи понимания того, что восприятие картинной плоскости должно быть сюжетным. Сюжетом могла послужить религиозная или чисто символическая сцена, но условные образы иконописи понимались зрителем

через правду выраженных в них чувств. Посылка, что искусство передает чувства человека, а не только его зрительные впечатления, что воплощенные в живописи эти впечатления должны вызывать те или иные чувства, обусловливалась эмоциональность произведений, их сильнейшую сторону, которая во многом облегчила переход к светскому искусству. Можно сказать словами Чистякова, что «искусство— это часть души художника, а не слепок с натуры». Подобная, условно говоря, сюжетность восприятия вела к тому, что изображение человека, а точнее даже—его лица, становилось тем путем, которым зритель в XVIII веке приходил к пониманию нового содержания искусства. Именно портрет (а не какой-нибудь другой жанр и тем более не сюжетная сцена) становится на пороге нового столетия вершиной русского искусства. Поэтому так велика роль Никитина—для того периода портрет обладал наибольшей «вместимостью» и мог выразить с наибольшей полнотой современное содержание живописи. Но та же самая причина обусловила меньшую популярность Матвеева, историческое место которого было ближе к елизаветинской и даже первому периоду екатерининской Академии художеств. И тем не менее Матвеев решил сложнейшую и насущную проблему национального искусства, расширив его метод и прежде всего его сюжетную сторону. Матвеев утверждает своим творчеством изобразительность, позволяющую зрителю осмысливать все, что представлено на плоскости. Она несомненно в определенной своей части была связана с принципами изобразительности, выдвинутыми Ватто, Буше и другими западноевропейскими мастерами, и ее утверждение делало возможным появление в русском искусстве станковой картины. Здесь решался вопрос о создании на холсте не второй натуры, а ее изображения, обладающего определенным сходством с природой. Отсюда следующий шаг вел к тому, чтобы язык натуры, ее пластических, переложенных на холст элементов превратился в новый изобразительный язык искусства, позволявший «сочинять» действие, передавать чувства в образах природы, то есть определенным образом воздействовать содержанием художественного произведения на зрителя. Творчество Вишнякова и явилось обязательным шагом в активном освоении принципов Матвеева. Поэтому присущие портрету Сарры Фермор несоответствия между стремлениями художника и их пластическим воплощением отражают происходившую в этот период в национальном художественном методе борьбу.

У Вишнякова не сохранилось подписных работ. По существу, приходится ограничиваться архивными данными, упоминающими его картины, иногда можно найти их приблизительные размеры, как правило, претерпевшие существенные изменения с годами из-за ветшавших краев, замены подрамников и чисто реставрационных поделок. Тем не менее несколько работ можно считать бесспорно принадлежащими кисти художника. В отношении них совпадают и архивные справки, и сопоставление работавших в эти годы в России мастеров, и, главное, пластические особенности построения изображения, сохраняющиеся во всех полотнах как своеобразная подпись мастера. Такую прямую аналогию с портретом Сарры Фермор представляет портрет

Елизаветы Петровны (ГРМ, ж 5326), попавший к тому же в музей из того места, для которого в свое время был написан художником. Итак, для Вишнякова изменилось понимание сюжета в живописи. Что он ни писал, будь то портрет или декоративное панно, с которыми художнику так часто приходилось иметь дело, он всегда пишет картину, трактуя ее в понимании, близком к искусству второй половины XVIII века. Работы Вишнякова строятся строго по законам композиции, однако расположение в них фигур, аксессуаров связывается с «матвеевскими» началами эмоциональной трактовки человека. Некоторые исследователи могли бы сказать, что это своеобразное сочетание аргументации искусства Каравакка с влиянием Матвеева. Подобные определения хотя и возможны, но они не раскрывают существа явления искусства, поскольку в большом художнике современная ему действительность всегда вызывает свои привязанности и антипатии. А Вишняков был быстро откликающимся на вопросы своего времени художником — достаточно обратиться к трактовке им света на форме. Сравнение его решения этой проблемы с Каравакком говорит о принципиальной разнице между двумя живописцами, хотя младший долгое время работал под руководством старшего, и Вишняков выглядит большим новатором в области принципов освещения формы, чем его многолетний руководитель. Позднее только П. И. Соколов в своих рисунках последней четверти века добивается такой же богатой моделировки. По существу, та изобразительность света, которая позволяла Матвееву с необычайной легкостью передавать то или иное мимолетное состояние человека, у Вишнякова превращается в светомоделировку формы, то есть в моделировку светом световой части формы. Однако это уже не метод работы пробелами по вохрению, идущий от иконописи и сохранявшийся у некоторых русских художников, но использование света как качества пластического. Построение формы светом необходимо Вишнякову в силу сюжетных и пластических требований новой трактовки человека и пространства в картине. Так, несколько белесоватый свет помогал эмоциональному решению образа, и вместе с тем декоративная изобразительность картинной плоскости, идущая от Матвеева, требовала создания своего рода рельефа формы. Матвеев строил изображение в некоей условной глубине холста, во многих же работах Вишнякова возникает ощущение формы, как бы выступающей из картинной плоскости. На следующей же стадии развития русской живописи художники начнут передавать определенную глубинность, изображая в ней реальный предмет.

Подобный характер выявления формы светом представляет один из основных моментов живописной манеры Вишнякова, особенно сказываясь в трактовке лица, рук, вообще тела. Причем именно этот момент говорит о сильнейшей связи художника с традициями петровского искусства и даже больше того — Оружейной палаты. Если метод западной живописи предполагал перекрытие всего рисунка на холсте красками, то русские мастера, начавшие осваивать технику масляной живописи еще во времена Симона Ушакова, выработали свою особую живописную манеру, в которой нашло своеобразное преломление

старое сочетание вохрения с пробелами. И то, что Вишняков, несмотря на долгие годы работы с Каравакком и другими западными мастерами, не отступает от нее, свидетельствует о ее соответствии тем проблемам, которые художник перед собойставил. Существовавшее в XVII веке вохрение заменяется в русской живописи своеобразным подмалевком, в принципе отличным от подмалевка в западной живописи. Это как бы покрытие близкой к цвету тела краской всех его частей, причем в основном световой стороны портрета. Эта краска всегда берется немногим темнее по тону, чем цвет тела, чтобы иметь затем возможность очень жидким, лессировочно начать писать выпуклости цветом, то есть иными словами, применяя моделировку светом, а не полутонаами, как то делается в западноевропейской живописи. Сама прокладка у Вишнякова, в частности, могла быть и зеленоватой и красноватой. Применение обоих вариантов было у художника очень четким: в детских портретах он использовал холодноватую прокладку, на портретах взрослых, как, например, Елизаветы Петровны, темную и несколько красноватую.

Другая характерная черта живописи Вишнякова, также представлявшая традицию русской технологии живописи, заключалась в особенностях написания одежды. По существу, очень многие исследователи, определяя вишняковские работы, исходят именно из них, усматривая здесь элементы неизжитой парсунности. В действительности же эти черты не отличаются ни архаизмом, ни связью с парсунностью. Напротив, костюмы в вишняковских портретах отмечены явным стремлением по возможности материализовать цвет, передавать не иллюзию той или иной ткани, а ее, условно говоря, вещность. Достаточно посмотреть на его переложение оригиналов Каравакка или на портреты детей Фермор. Любопытно, что Вишняков создает подобие реальной ткани, не ограничиваясь передачей зрительных впечатлений, но старается воспроизвести ее качественные особенности. Очень характерна в этом отношении ткань на платье Тишининой и в оригинале (полуфигура) и в копии К. И. Березина (фигура в рост). Эта подчеркнутая вещность в восприятии одежды человека Вишняковым перекликается с современными художнику натюрмортами, вроде работ Г. Теплова или П. Богомолова. Корешки книг, распил доски, рисунок кожи воспроизводятся ими с предельной тщательностью и точностью. И, учитывая характер восприятия зрителем произведений искусства в это время, нужно сказать, что не голландские, а именно эти натюрморты поражали современников своей натуральностью, потому что в них художник изобразительными средствами стремился добиться ощущения вещественности изображенного предмета, а не простой зрительной иллюзии. Для зрительной иллюзии требовалось иное понимание картинной плоскости и, следовательно, иное по качеству воспроизведение изображаемого предмета. В русской живописи этот переход к новому восприятию в известной мере осуществлялся декоративной живописью, теми многочисленными плафонами, панно и десюдепортами, которые украшали все здания. И в свете происходившего процесса период сороковых-пятидесятых годов был не периодом упадка или даже замедленного развития русского искусства, а временем

рождения новых черт национального метода. И если мы не можем назвать прямых предшественников Лосенко и Левицкого, то становление принципов, которые реализуются впоследствии в их творчестве, для нас очевидно.

Сравнивая портреты Сарры и Вилима Фермор (ГРМ, ж 1000), мы находим близкие по своей природе пластические решения, которые в свою очередь позволяют связать эти произведения с портретом мальчика Ф. Н. Голицына (ГТГ, ж 30686). Нужно отметить, что традиционное представление о рисунке, живописи и композиции претерпевает в первой половине XVIII века сложную трансформацию. Это тем более понятно, что до Преображенской серии подобных вопросов формально не возникало. Живопись возмешала собой рисунок, а «похожесть» оправдывала любые неправильности. Композиция же сводилась к тому, чтобы расположить фигуру на холсте в наиболее «представительном» положении. Перед Вишняковым эти новые задачи стоят, но решаются они сообразно общим происходившим в современном искусстве процессам. Взять, например, разворот ног, который характеризует постановку фигуры и в портретах детей Фермор, и в Голицыне, и в старшей Тишининой на березинской копии, — их однаковую распластанность в левую и правую стороны. Подобный рисунок ног, по существу, не имел отношения к стремлению художника правдиво передать портретируемого, так как в таком положении человек стоять не мог. Ноги, одетые в туфли, относились в представлении и художника и зрителя к тому платью, которое он писал. Живого тела живописец в них еще не видел, но фигура должна была стоять, и, руководствуясь принципами вещественности изображения, он передавал постановку, то есть то, что портретируемый вообще стоит, а не то, как именно он стоит. Отсюда возникало решение изобразительности постановки — условный разворот ступней. Здесь несомненно сказывались моменты, шедшие от иконописи, от того, как в иконе изображается не рука, держащая книгу, а «держание» книги, не благословляющий жест, а «благословение» и т. п. У Вишнякова же все это связывается с образом живого человека, приобретает глубоко переосмыслинный, «натуралистический» характер, в котором сказываются качества нового искусства. Таков же и вишняковский характер жеста в портретах с расставленными руками, несколько вывернутыми локтями и специфическим рисунком рук, особенно у женщин, где изогнутый мизинец, сам по себе встречающийся и на портретах Каравакка, служит созданию своеобразного образа женственности.

К индивидуальным особенностям живописной манеры Вишнякова относится и его как бы различный счет, с каким он пишет фигуру и окружающее ее пространство. Как уже говорилось, пространство в картине имеет для художника особое значение, оно трактуется им как среда, обладающая определенным эмоциональным смыслом. Именно то, что Вишняков начал воспринимать и писать пространство как среду, в которой находится изображаемый человек, сообщило значимость его портретам и сделало их вехами на пути развития национального искусства. Соответственно пространство не может быть у него пустым, как оно было, например, у Никитина. Художник вводит

в него отдельные предметы обстановки, пейзаж, которые, однако, не воспринимаются самостоятельно, не имеют самостоятельного существования. Они нужны как определенное художественное прочтение среды, имеющее отношение к сюжету, решаемому живописцем. Причем любопытно отметить, что использование общепринятых декоративных аксессуаров в виде колонн и занавесей обладает у Вишнякова определенным пластическим смыслом, усиливая присутствующий в портрете эмоциональный сюжет. В этой среде художник помещает очень существенно трактуемую фигуру, причем живописный прием, которым он ее пишет, несколько отличается от живописи фона. Здесь есть и конкретное освещение, очень убедительно освещдающее и костюм и тело, и известное чувство формы, ясная живописная манера в написании лица и его деталей. Лицо, как уже отмечалось, пишется Вишняковым по определенной тональной прокладке, живопись он ведет не от светлого к темному, а, наоборот, от темного к светлому. Благодаря этому к завершающей стадии работы лицо оказывается почти полностью переписанным. Пишет Вишняков, применяя мягкие кисти, большое количество масла, кладя мазок очень жидкно, почти лессировочно. Причем, поскольку работа художника строится на высыпании лица, видно, как мазки цвета растушевывают форму глазничных впадин, подготавливают веки, конец носа, чтобы затем очень мягко прорисовать ноздри, которые Вишняков обычно делает розовыми, веки, помечаемые более холодным коричневым цветом, губы. Мазки как бы «ощупывают» каждую деталь, создавая общее ощущение не телесности, а скорее вещественности облика человека.

Недавно раскрытие Центральными реставрационными мастерскими портреты супружеских Тишининых (Рыбинский историко-художественный музей) дают возможность существенно пополнить число достоверных работ Вишнякова. И это тем более важно, что, как оказывается, художник, следуя традициям русской живописи, уже в самом живописном приеме отмечал возраст изображенного лица, чему портреты Тишининых слушат прекрасным примером. Тот подмалевок, который Вишняков сначала делал для дальнейшей цветовой моделировки, целиком зависел у него от цвета лица портретируемого и выполнялся очень точно. Портреты сохранились неодинаково: мужской хуже, женский лучше — и оба подверглись существенному вмешательству реставраторов. Тем не менее в современном расчищенном виде они позволяют судить о руке автора и выявить те особенности живописи, которые чрезвычайно важны для атрибуции одного из интереснейших памятников русского портретного искусства первой половины XVIII века — портрета Анны Леопольдовны в повязке (ГРМ, ж 3999). Тишининские портреты обладают типичной вишняковской композицией: фигурам как бы тесновато на холсте, они заполняют почти всю его плоскость, что создает известную возможность при относительно плоскостной трактовке пространства передавать предметную форму. Женский портрет непосредственно перекликается с портретом Сарры Фермор: лицо решается тем же приемом световой моделировки, художник делает попытку вещественной передачи материала, то есть как бы дублирует изобразительные качества его поверхности. Под

плоскостно решаемым платьем тело не ощущается. На охре красной намечается не по форме узор его ткани. Кружева носят явно изобразительный, графический характер. Фон, взятый в контрасте к красноватому платью, «выталкивает» его, усиливая цветность. Задник, изображающий боскеты и аллею, прямо аналогичен по своей трактовке портрету Сарры Фермор.

В живописи лица и волос супругов Тишининых проглядывает красновато-коричневая прокладка, особенно заметная в пальцах рук. Этот подмалевок служит основой, на которой художник строит освещение формы. Живопись ведется путем вы светления и моделировки цветом наиболее выступающих мест на лбу, скулах, носу и подбородке. Общий цвет женского портрета отличается большей теплотой и красноватостью, чем в портрете Сарры Фермор, что объясняется возрастом модели. Несколько иначе написаны и глазничные впадины, более активно акцентированные полутенью. Зато так же мягко «вставлены» веки. Они, подобно ноздрям и губам, чуть тронуты красноватым тоном. Глаза с характерной бликовой зрачков очень мягко прорисованы коричневым цветом. Коричневатые тени на лице противопоставляются розоватой «телесности» кожи, а нарочито взятые в контрасте темные глаза подчеркивают светлоту тела, хотя на самом деле цвет последнего очень плотный.

Таким образом, здесь налицаует та же манера живописи и тот же живописный прием, что и в портрете Сарры Фермор, то же ведение живописи от первоначальной прокладки, однако сам по себе цвет и характер выявления формы отличаются большей сочностью, большей объемностью. Еще активнее аналогичные черты выступают в портрете Николая Тишинина, где в трактовке деталей появляется не только измененный, утяжеленный цвет, но и присутствует более ясная моделировка тенью. Трактовка одежды и обстановки характеризуется присущей Вишнякову изобразительностью, стремлением построить объем в плоскостно воспринимаемом пространстве. Портреты Тишининих позволяют прийти к выводу, что в изображении взрослых людей художник сочетал моделировку светом и полутона, тогда как в детских он ограничивался одной моделировкой светом. Отсюда возникают полутени в глазничных впадинах и в теневой части лица, общая краснота тона, поскольку первая прокладка, более темная и красная, должна была передавать возраст портретируемого. Эти характерные изменения живописного приема художника свидетельствуют о большой дисциплине его мастерства, тем более что в портретах Тишининых остается неизменной та внутренняя эмоциональность трактовки Вишняковым портретируемого, которая сообщает всем его портретам лиризм, граничащий с сентиментальностью, как она понималась в конце века. Характер живописи и общий метод ее ведения, а главное, трактовка образа человека позволяют признать портрет Анны Леопольдовны в повязке работой Вишнякова.

Портрет Анны Леопольдовны, особенно привлекавший к себе внимание мастеров «Мира искусства», долгое время не связывался с именем конкретного художника, поскольку производил очень странное и во многом не цельное впечатление. Платье, вещественное и вместе

с тем нарочито плоскостное, создавало своего рода образ сидения — торжественного и застылого, тогда как лицо, очень обобщенное и на первый взгляд чуть ли не смытое, поражало живыми глазами и характерным, подсказанным натурными впечатлениями рисунком. В свою очередь цвет лица, живопись глаз не находили аналогий в известных портретах этого периода. Отсюда естественно, что имя Вишнякова в связи с портретом Анны Леопольдовны вообще не всплывало. Тем не менее архивные данные говорят о том, что получивший непосредственно перед смертью Анны Иоанновны звание живописного мастера Вишняков выполнил несколько портретов правительницы, которую в принципе мог писать только чрезвычайно узкий круг художников. Известно и то, что репрезентативность, которой добивался художник, будучи вынужден подражать Каравакку, не была присуща его индивидуальности и в самостоятельных портретах он неизменно шел по иному пути. Современники ценили его за умение достигать большой «похожести», причем скорее не внешней, поверхностной, а относившейся во многом к особенностям душевного склада человека. Но именно эта эмоциональная настроенность, характерная для вишняковских работ, почти напряженность выявлены в портрете Русского музея удивительно активно. Автор портрета тяготеет к интимному решению, вполне допустимому в изображении Анны Леопольдовны с ее безлиkim, мягким, склонным к лени и внутренней замкнутости характером. Он ищет самостоятельного прочтения и образа и композиции.

Анализируя портрет Анны Леопольдовны в повязке и сопоставляя его с особенностями метода Вишнякова, можно отметить несколько любопытных черт. Так, трактовка пространства и понимание принципов расположения фигуры на картинной плоскости отвечают тому стремлению создать своего рода барельеф в среде, которое было присуще Вишнякову. Фигура женщины, сидящей со спокойно сложенными на коленях руками на обитом позументом стуле, кажется втиснутой в размер холста, как то обычно для портретов художника. Выдает Вишнякова рисунок, особенно деталей — складок на одежде, губ, посадка глаз, всегда чуть-чуть раскосых, пальцы рук с несколько вывороченными мизинцами, не имеющие прямой связи с натурой, но выражающие определенную особенность изображаемой женщины, в данном случае подчеркнутую женственность. Но, рассматривая живопись лица, можно увидеть, что под слоем тепловатой краски, одинаково покрывающей всю поверхность лица, шеи и отчасти рук, нет никакого другого слоя, что технологически невозможно для законченной живописи. Глазничные впадины растушеваны на объем, как и предплечье, однако кисти рук носят уже иной характер: на них появился другой цвет — белесоватый, холодный, очень мягко моделирующий их форму и высыпывающий цвет тела. Создается впечатление, что художник больше всего потрудился именно над изображением рук, начав решать в них ту световую моделировку, с помощью которой он всегда строит объем. Лицо же не подверглось этой моделировке, сохранив только первоначальную прокладку цвета и характер рисунка. В традициях русской живописи первой половины XVIII века было

вести портрет с натуры в два-три сеанса, причем в первый сеанс про-кладывался общий цвет по рисунку, сделанному прямо на холсте, затем в мастерской дописывался без натуры костюм, а в следующий сеанс прописывалось уже более окончательно лицо. Вот этого следую-щего, натурного сеанса у Вишнякова, по всей вероятности, не было. Портрет остался неоконченным, обнажив манеру живописи худож-ника. Уничтожить его не представлялось возможным в силу высокого положения изображенного лица — даже после ссылки Анны Леополь-довны с семейством она продолжала числиться принцессой царствую-щего дома, дописать же ее из головы Вишняков и не хотел и не мог. Прекращение работы было вызвано, по-видимому, свержением пра-вительницы, происшедшем в конце ноября 1741 года, значит, Виш-няков писал портрет в это же время. Если же представить себе, как бы шел дальнейший процесс живописи (по аналогии с законченным портретом Сарры Фермор), то можно сказать, что по рисунку и под-малевку художник тушевал холодноватым светом (как это видно на руках Анны Леопольдовны), добиваясь той мягкости, того свече-ния, той, наконец, моделировки, которая делает неповторимыми ви-шняковские холсты. После этого художник снова прописывал глаза, нос и губы. Подобная манера была принята в русском искусстве вообще, о чем свидетельствуют те же этюды голов Матвеева, влияние которого несомненно испытал на себе Вишняков, только у последнего она сочеталась с традиционными технологическими приемами.

О том, насколько сильно было влияние на художников самого Виш-някова, можно судить по работам живописцев Канцелярии от стро-ений, выполнявшимся под его руководством или при его участии. Именно такой работой представляется хранящийся в Русском музее образ Спаса — «Царь Славы с крестом» (жб 828). Несмотря на то, что картину характеризует иное сюжетное и композиционное построе-ние, выраженное в ней пластическое восприятие очень близко Вишня-кову. Отношение пространства и фигуры, живопись одежды, ее веще-ственность, общий характер цветового решения, а главное, наполнен-ность определенным эмоциональным состоянием, становящимся сво-его рода подтекстом изображения, свойственны методу этого мастера. Живопись лица и рук также строится по более темной и тональной прокладке, чем верхний слой. Тонкой характерной для его портретов моделировки здесь нет, поскольку художник работает из головы, не видя перед собой конкретной формы, и к тому же связан иным сюже-том. Однако сам по себе принцип построения объема лица предпола-гает эту моделировку. С ней связан и характер решения глаз, которые рисуются и пишутся так же, как в портретах Вишнякова. Рисунок рук, трактовка их положения в образе «держания» родственны манере Вишнякова.

Влияние Вишнякова было тем большим, что ему приходилось уча-ствовать в исключительно большом количестве работ. «А понеже ведомства Канцелярии от строений,— пишет сам мастер в 1743 го-ду,— у всех строений как в Санктпитеурбурхе, так в Петергофе и в прочих приморских местах в святых церквях, Петропавловской, Исаакиевской, Симеоновской, Питергофской и Стрельнинской и Шлю-

тербурхской и во всех вашего императорского величества дворцах и в оранжереях у исправления видов и починками живописных работ были мастера Андрей Матвеев, гезель Михаил Захаров да орнаментистов два человека и именованный: а ныне у всех тех дел обретаюсь я один, да орнаментист один, сверх того непрестанно употребляюсь я ко многим живописным же работам во дворцах вашего императорского величества по команде придворной интендантской конторы, при которых работах обращаюсь я. И данных мне учеников обучаю со всей моей ревностью и прилежностью и в неусыпных трудах везде безостановочен...»²⁸. Предметом особых забот Вишнякова были портреты Елизаветы Петровны, которые ему приходилось писать по самым разнообразным поводам вплоть до многочисленных триумфальных ворот. В этой области художник считался не имеющим соперников. Только что став мастером, он пишет в 1740 году портрет Анны Леопольдовны для придворной Конюшенной конторы, в 1741 году — для зала Синода. С вступлением на престол Елизаветы Петровны Вишняков выполняет ее портреты для Синода, Канцелярии от строений, для Летнего дворца и целого ряда триумфальных ворот в Петербурге и Москве. Не случайно после введения строгой регламентации живописцев в Канцелярии от строений он числится живописным мастером «для письма икон и портретов», что, впрочем, не мешает ему постоянно работать над плафонами и десюдепортами в Летнем, Зимнем и Петергофском дворцах.

Но подлинной основой воздействия Вишнякова не только на своих непосредственных учеников и сотрудничавших с ним художников, а на самый широкий круг современных ему живописцев было то, что его творчество заключало в себе попытки решения почти всех ведущих проблем национального искусства тех лет, которые касались и пластического решения картин и их сюжетного содержания. То, что Вишняков стремится развивать русский художественный метод, очень мало заимствуя непосредственно из западного искусства, является свидетельством его большого и самобытного дарования, которое позволяло воспитывать молодых художников, глубоко понимавших пути искусства своего времени. Ведь надо учитывать, что XVIII век не был для русской живописи веком заимствований. Его характеризует необычайно сложный процесс становления национального метода, в котором сохраняются элементы искусства прошлого века и который постепенно усваивает посылки западного искусства в той мере и том разрезе, какой был необходим для решения его собственных задач. Так было с парсуной, так было и с европейским портретом. Возникающая близость и относительная аналогия с искусством Запада обуславливались также известной общностью задач и испытываемых обществом потребностей. Но пути его сложны и часто гораздо более самостоятельны, чем даже в XIX веке, чему доказательством служит творчество Вишнякова, художника, сумевшего во многом наметить и закрепить этот характер национального искусства.

Глава 5

ХУДОЖНИКИ СЕРЕДИНЫ ВЕКА

Конец пятидесятых годов, когда не стало Вишнякова, явился своеобразным рубежом в истории живописной команды, который оказался связанным не только с личностью старого мастера. Утверждаемые его творчеством и деятельностью в команде художественные принципы оформились и нашли свое дальнейшее развитие в работах и его непосредственных учеников и просто сотрудничавших в Канцелярии от строений художников. Дорога, намеченная живописцем, быстро уходила вперед. Следующие шаги по ней делали художники нового поколения. К тому же административное руководство Вишнякова живописной командой никогда не преследовало цели подчинения ее членов творческим установкам мастера, а, наоборот, давало почву для самостоятельных поисков и в достаточной мере независимых решений. Вишняков выступал сторонником нарушения даже такого неоспоримого, с точки зрения предшествующих поколений, права мастера, как право ведения учеников. При его жизни живописные ученики доверяются целому ряду молодых художников, образуются внутри Канцелярии и рядом с ней своеобразные школы. Живописная команда превращается в творческое объединение очень различных по своим индивидуальным особенностям и устремлениям мастеров, что олицетворяло собой новую ступень развития национального искусства.

Не менее важным в историческом плане событием для живописной команды явилось открытие в последние годы жизни Вишнякова Академии трех знатнейших художеств. Посылки, определившие создание Академии, принципы, легшие в основу ее системы, были в значительнейшей своей части производными от многолетней деятельности Канцелярии от строений. Самая система преподавания на первых порах отталкивалась от принятой в живописной команде, не говоря уже о том, что преподавателями были художники, в большей или меньшей степени испытавшие влияние этого ведущего центра художественной жизни страны. До 1766 года, например, работают в Академии Г. Молчанов и И. Бельский как «подмастерья за хорошее в художестве знание», в рисовальных классах широко используются в качестве оригиналов рисунки Матвея Пучинова, наконец, в основном академическом классе — исторической живописи с 1762 года начинает преподавать, а с 1776 года становится старшим профессором Гаврила Козлов. Но, какой бы тесной и непосредственной ни была зависимость нового учебного учреждения от Канцелярии, с того момента как Академия художеств начала самостоятельно существовать, она неизбежно стала превращаться в соперницу живописной команды, а во многих

отношениях в ее антипод. Посылки, родившиеся в практике живописной команды, были скованы в ней старыми формами, над ними довлели традиции не только в лучшем, но и в худшем их значении, тогда как Академия представляла для их развития новую почву, новую соответствующую времени форму. Соревнование происходило не на равных началах и было для Канцелярии заранее обречено на неудачу, а точнее сказать — на исторически обусловленное поражение. Но это стало очевидным спустя несколько десятилетий, на первых же порах противоречия только намечались, находились как бы у своих истоков. Больше того — основная часть живописных работ осуществлялась художниками Канцелярии. О школе можно было думать только как о далеком будущем, в настоящее же время, казалось, практического значения она не имела.

К тому же Канцелярия делает со своей стороны шаги в направлении дальнейшего развития художественного образования. Занятия у одного только «рисовального мастера», который неизменно продолжает сотрудничать в живописной команде, не удовлетворяют художников. В связи с новыми требованиями к искусству, предъявляемыми обществом, которое хотело видеть в той же живописи ответ на волновавшие его гражданские проблемы, а в художнике общественного деятеля, ремесленные способы подготовки живописцев становились все более нетерпимыми. Расширялся сам по себе круг знаний, которые становились необходимыми для деятеля искусства. И это сказывалось не только на программах обучения. Рождалось представление о совокупности дисциплин, по старым представлениям не имевших отношения к искусству, но в новых условиях призванных решать задачу воспитания художника. В 1766 году при Канцелярии создается так называемая Российская школа, которая спустя два года переименовывается в Училище с соответствующими изменениями в плане обучения¹. Порядок подготовки будущих живописцев претерпевает существенные изменения.

Канцелярия от строений располагает двумя общеобразовательными школами — в Петергофе и на Пильном заводе, где обучаются дети преимущественно служащих Канцелярии грамоте и началам арифметики. В этом отношении мастеровые и служащие Канцелярии находились в льготных условиях, так как общеобразовательная сеть в стране была еще не настолько широкой, чтобы охватывать детей этих слоев населения. Окончание школы открывало для желающих путь в Рисовальное училище, рассчитанное на сто четыре человека. Лимит числа учащихся определялся не возможностями преподавателей, которых было по тому времени очень много — шесть человек, а суммой, отпускаемой на жалованье ученикам. По существовавшему распорядку поступление в училище рассматривалось как начало государственной службы и было сопряжено с назначением оклада, который увеличивался по мере прохождения учебной программы. Сам по себе состав педагогов говорит о своеобразном построении последней. Наряду с двумя учителями общих предметов здесь работали «архитектурии помощник» Самойла Сапожников, преподававший рисование архитектурных ордеров, начала перспективы и архитектуры, «рисовальный

мастер» Эрланд и живописный подмастерье Петр Пильников, знакомивший учащихся помимо рисунка с начатками живописи. Пильников, в отличие от Эрланда, был живописцем, участвовавшим в выполнении наиболее сложных работ, ведшихся в Канцелярии. О нем одинаково высоко отзывались и Иван Бельский, и Антропов, и ставший руководителем команды после смерти отца Иван Вишняков-младший. Вишняков-младший пишет за несколько лет до учреждения Рисовального училища: «Петр Пильников, Ефим Поспелов, Алексей Бельской находятся в службе ее императорского величества немалое время и в живописных работах, во святых образах, в архитектуре и орнаментах и в прочем живописного украшения в делах немалое же искусство имеют и исправляют оные с ревностью и прилежностью в домах ее императорского величества и в прочих казенных местах...»². К тому же Пильников был одним из старейших художников команды, поступив в нее для обучения еще в 1737 году.

Занятия, ведшиеся Сапожниковым и Пильниковым, сообщали проходившему в училище курсу большую профессиональную целенаправленность и вместе с тем связь с практическим кругом работ, который осуществляла Канцелярия. Но что очень характерно, выученики училища лишь в очень незначительной своей части попадали затем в живописные ученики, подавляющее же большинство расходилось по другим художественным специальностям и ремеслам, для которых знание рисунка и начал живописи признавалось уже в эти годы необходимым. Продолжаемые после училища занятия с мастерами, хотя и не имели соответствующего собственно классного и даже программного оформления, назывались «вышними классами». В отличие от предшествующих лет переход в них связывался с очень детальным ознакомлением со способностями ученика. Если в сороковых годах это происходило автоматически, по одному только отзыву «рисовального мастера», то теперь нужно было заключение двух живописных мастеров. Так, например, в 1766 году Иван Бельский и Иван Вишняков-младший пишут: «В силу посланного к нам указа из оной канцелярии велено освидетельствовать рисовального ученика Осипа Воробьеву: Оной по прошению его к определению в живописную науку быть способен и о сем Канцелярии репортовать. Того ради на оное Канцелярии строения ее императорского величества домов и садов сим репортом представляем. Означенный ученик Воробьев нами освидетельствован, по склонности его оказался способным быть в живописном художестве и о сем Канцелярия строения да соблаговолит быть известна»³. Для этой цели просматривались многочисленные рисунки и часто первые опыты в живописи, причем предлагаемый мастерами оклад определял степень и одаренности и продвинутости будущего живописного ученика.

Характерно, что, несмотря на значительные расходы, связанные с содержанием учеников, Канцелярия очень свободно смотрела на возможность перемены ими специальности или даже ухода из ее штата. Цели во что бы то ни стало выучить на художника не существовало, да это признавалось и просто невозможным. С течением времени все больше начинала учитываться одаренность, склад индивидуальных

качеств будущего художника. В этом отношении Академия художеств не имела пальмы первенства. В качестве характерного примера можно привести историю Ивана Савельева Апарина. «Из солдатских детей», он с 1748 года учился в Фридрихсгамской гарнизонной школе, с 1755 года был рисовальным учеником Канцелярии от строений, в 1764 году по собственной просьбе получил рекомендацию Вишнякова-младшего для поступления в живописные ученики, так как «понятие к живописной науке имеет весьма хорошее», но уже спустя полгода ходатайствует об увольнении из Канцелярии вообще ввиду намерения переменить специальность, и его просьба удовлетворяется⁴. Тем более свободно относилось руководство живописной команды к уходам учеников, находившихся в ней меньшее количество времени⁵. Иными словами, понятие службы сменяется понятием собственно профессионального обучения.

Хотя фактически «вышние классы» сводились для живописных учеников к занятиям одной живописью, сначала в учебном, а затем и в практическом плане, руководство Канцелярии сознает ограниченность подобной программы и старается пополнить ее главным образом в зависимости от одаренности молодых людей. Обычным становится положение, при котором талантливые юноши получали возможность заниматься несколькими иностранными языками. Так, после представления в «вышние классы» двух учеников рисовальных в 1766 году Канцелярия решает: «По репорту рисовального мастера Эрланда приказали ведомства сей канцелярии рисовальных учеников Козьму Разина и Василья Блохина, которые такое в рисовании знание достигли, что он их в вышние классы представляет, к каковому искусству и знание немецкого языка весьма за надобное признаетца, чего для реченному Эрланду их, Разина и Блохина, приискав вольного немецкого учителя не дороже двадцати четырех рублей на год заплаты отдать...»⁶. К августу 1767 года оба ученика овладевают чтением и письмом и в октябре направляются для занятий, на этот раз французским языком, к следующему учителю. В июне 1769 года, как получившие достаточную подготовку, Блохин и Разин назначаются архитектурными учениками к М. Ю. Фельтену. Тремя языками владел и работавший инспектором Рисовального училища бывший таможенный цензор по иностранной литературе Рафаил Ракович⁷.

Но классический пример художественного образования, сообщавшегося Канцелярией от строений своим выученикам, являет собой сменивший Вишнякова на месте мастера его сын, Иван Вишняков-младший. Это художник и поныне представляющий достаточно загадочную фигуру, потому что его творчество смешивалось с творчеством его отца, чему способствовала не только общность лет их творческой деятельности, но и аналогия имен и званий. Вновь открытые архивные данные позволяют достаточно подробно восстановить биографию живописца и основной круг его работ.

«Имею я нижеследующий при себе сына своего родного Ивана, — пишет И. Я. Вишняков в 1742 году, — которому отроду ныне пятнадцатый год, и обучен он живописной науке как грамоте и писать, так и живописной науке и рисовать на своем собственном коште, которой

живописную работу и рисунки исправляет со всей прилежностью и рачением: о чем в ево науке могут засвидетельствовать прочие живописные мастера; которые рисунки оного сына моего искусства при сем представляю и дабы высочайшего вашего императорского величества указом повелено было означенного сына моего Ивана определить в ведомство канцелярии от строений по ево искусству к живописным работам...»⁸. Это было начало пройденного художником долгого пути. По-видимому, вместе со своим младшим братом Гаврилой, определившимся в Канцелярию несколькими годами позже, Иван Вишняков занимался среди учеников отца, хотя тот, в отличие от Матвеева, и не держал их в своем доме, предпочитая иметь для занятий с ними отдельное помещение на дворе Канцелярии от строений⁹. Отзыв Тарсия, Каравакка и Земцова не отмечал особых способностей или степени продвинутости мальчика, ограничиваясь замечанием, что он «в рисовании и живописном художестве имеет склонность, как и прочие имеющиеся того художества учения»¹⁰.

В качестве живописного ученика Вишняков-младший прозанимался в Канцелярии десять лет, получил звание живописного подмастерья, и тогда в связи с дальнейшей его профессиональной подготовкой встал вопрос о посыпке молодого художника в Италию.

По существу, идея заграничного пенсионерства никогда не переставала обладать привлекательностью для русских художников. Изменившиеся государственные обстоятельства, а главное, изменившееся положение самих живописцев, сведенных в глазах бюрократического аппарата на положение простых ремесленников, обусловили то, что на протяжении почти четверти века ни один пенсионер не выехал за границу. В пятидесятых годах эта мысль снова появляется в художественной среде, поддерживаемая самой Елизаветой Петровной. Сначала Елизавета проявляет интерес к бывшим пенсионерам своего отца, в связи с чем предпринимается специальное выяснение, кто из них не воспользовался приобретенной специальностью и не занят на работах при дворе. «Явилось шесть человек, — сообщал соответствующий рапорт, — и о себе показали, что они все из шляхетства и из них обучились Алексей Каравашев, Осип Селунской, Сергей Ивашин замошному делу, Андрей Шарыгинов столярному кроватному, Матвей Мантуров столярному же полатных уборов, князь Михайло Нерыцкой столярному кабинетному мастерству, и были они при дворе его императорского величества и в разных годах уволены в домы своя до указу и по указу ее императорского величества правительственный сенат приказал оных мастеров отослать при указе во оную канцелярию, а той канцелярии определить их к казенным работам каждого по их искусству и для обучения таких художеств, которых они сами искусны, придать им потребное число учеников и оных обучать со всякою прилежностию...»¹¹. Следующим этапом было появление мысли о возобновлении пенсионерства, но уже только для отдельных специальностей, к числу которых была отнесена и живопись. Личный выбор Елизаветы Петровны падает на молодого подмастерья, и Вишняков-младший назначается к посыпке в Италию, к чему его и начинают готовить летом 1753 года. Помимо обычных занятий

живописью, которыми в данный период руководил П. Градици, а точнее сказать, вместе с которым молодой художник участвовал в выполнении многочисленных декоративных работ во дворцах, ему вменяется в обязанность начать изучение итальянского языка. «По именному ее императорского величества высочайшему указу повелено Канцелярии от строений живописного подмастерья Вишнякова, — гласил рапорт Канцелярии в Кабинет императрицы, — отдать ко обучению итальянского языка в католицкой монастыре для посылки ево к совершеннейшему обучению живописной науки в Италию, а буде он работает у живописного мастера Градици, то ему быть при нем во время работы половину дня, а другую учитца языку в монастыре...»¹².

Занятия Вишнякова-младшего с «патером Антонием» начались в июне того же года и продолжались около полутора лет, после чего художник получил аттестат, в котором указывалось, что основами языка он овладел хорошо и нуждается теперь только в разговорной практике¹³. Архивные данные не позволяют установить, какая причина помешала осуществлению пенсионерской поездки живописца, тем более, что Елизавета Петровна с неизменной симпатией продолжала относиться к нему. Скорее всего сыграла роль болезнь отца, когда сыну фактически пришлось взять на себя его обязанности, достаточно сложные не только в творческом, но и главным образом в организационном отношении¹⁴. Доказательством подобного предположения служит то, что смерть И. Я. Вишнякова не вызвала никаких заминок в работе живописной команды, причем его многочисленные функции автоматически перешли к сыну. Это обстоятельство послужило одной из причин возникших впоследствии неясностей при разделении творчества обоих художников. О профессиональных возможностях Вишнякова-младшего можно судить по рапорту 1753 года, составленному его отцом, Валериани и Перезинотти, которые пишут, что он, а также Алексей Бельский, Антропов и Андрей Позняков «чрез немалые времена будучи при сем мастера обучили писать в церкви святые образа и плафоны, а в покоях плафоны, портреты и десюдепортные и прочие картины, и в оперные дома декорации достаточно, за что они в подмастерья произведены, да и потом в тех живописных делах как в здешние так и в Петергоф оно и Царском селе ее императорского величества дома употребляют себя, Антропов и в Киеве и в Москве был, исправляя иконы, здесь каждой исправляет в своем художестве прилежно и состояния доброго, а Вишняков несколько итальянского языка обучен...»¹⁵.

Первое десятилетие работы Вишнякова живописным мастером может считаться периодом по-своему знаменательным в истории живописной команды, которая никогда не достигала такой численности. В шестидесятых годах она насчитывает восемнадцать художников, среди которых находятся Иван, Алексей и Ефим Бельские, А. Перезинотти, Л. Пфандцельт, Г. Молчанов, Ф. Данилов и двадцать семь живописных учеников. Помимо собственных штатных мастеров молодыми художниками руководит М. Пучинов, у которого, между прочим, занимается Иван Тонков¹⁶. Штат команды был строго регламентирован,

каждый мастер и классный живописец имел свою область заказов, в которой преимущественно работал, возможность известной специализации была открыта и перед каждым учеником. Однако 9 октября 1769 года выходит указ Екатерины II о слиянии Канцелярии от строений с Гоф-интенданской конторой, явившийся на этот раз роковым для живописной команды¹⁷. Новый штат предполагал наличие двух живописных мастеров, двух подмастерьев, трех живописцев разных классов и шести учеников. Тремя годами раньше один Вишняков-младший имел их девять человек.

Но здесь сказывались не только конструктивные соображения администрации — появились первые выпущенные Академией художеств мастера, и с этим фактом нельзя было не считаться. Канцелярия безусловно не могла соперничать с порожденной, по существу, ею же или, во всяком случае, при непосредственном ее участии систематической школой, основывающейся на последовательной разработке определенного метода, каким бы родственным художникам живописной команды он ни был. И если живописцы Канцелярии тем не менее продолжали играть немаловажную роль в развитии национального искусства, то это объясняется тем, что в ее руках продолжала сосредоточиваться значительная часть заказных работ, дававших великолепную почву для творческих поисков. Значительно ослабевает по сравнению с предшествующим периодом влияние мастеров. В этом находит свое выражение большая, условно говоря, индивидуализация творчества художников, выявление их самостоятельных устремлений, не подчинявшихся никаким административным установлениям. К тому же положение мастеров бывшей живописной команды — название, потерянное ею после слияния, — становится до крайности шатким. Чуть ли не каждый год им приходится доказывать необходимость своего пребывания в штате, перечисляя все предстоящие и ведущиеся работы. «По известном же конторе делам,— указывается в заключении 1772 года,— в нынешнем году исправить надлежит живописных работ здесь и в Петергофе во дворцах, некоторые плафоны вычистить и поправить, да в Зимнем дворце в столовую вновь написать: а кроме того, Вишнякову во втором и третьем садах против садовых дорог живописные на холсте щиты по ветхости все вновь исправить; в стрелинскую церковь образа написать, также и в петергофскую (которая начата строиться) образа же написать; Перезиноту определенных к нему во обучение четырех человек принадлежащих к плафонам, десюдепортам, театральным живописным, историческим работам и орнаментам доучить; из которых два же действительно под наставлением ево Перезинота многие истории в требующие места исправляют, а два еще обучаются, и так для объявленных известных дел им, Перезиноте и Вишнякову, на весь вынешний год работы будет; и попрежнему в службе оставить надобно; а ежели их из службы выключить, то не токмо неизвестных, но и известных сей конторе живописных работ оставшими штатными живописцами не исправить, и в таком случае нанимать будет должно вольных живописцев, коих против исходящего ныне на упомянутых двух жалованья вытти может сумма весьма более»¹⁸.

Правда, и это очень примечательно, незыблемым во всех происходивших административных перипетиях оставалось положение третьего мастера — Ивана Бельского. Вопрос о Перезинотти был во многом связан с его преклонным возрастом, когда художник оказывался уже физически не в состоянии выполнять сложные плафонные и декоративные росписи. Таким образом, вся тяжесть постоянной угрозы сокращения висела в основном над Вишняковым, чья творческая ориентация уже переставала совпадать с общей устремленностью художников бывшей команды Канцелярии от строений. Семидесятые годы в истории команды, как и последующие десятилетия, — это время Бельских, когда именно эти художники олицетворяют собой основные тенденции творчества всей группы живописцев и возглавляют подготовку молодых, которая постепенно начинает восстанавливаться. Смерть Вишнякова-младшего проходит незаметно главным образом потому, что его творчество не отвечает передовым требованиям искусства того времени, по-прежнему чутко воспринимаемым мастерами теперь уже Гоф-интенданской конторы.

Обращаясь к общей характеристике художников середины века, надо прежде всего отметить то новое качество творчества, которым все они обладают. В основе их произведений лежит более систематическое обучение, более разработанный и сознательно воспринятый метод. Но помимо образованности и общего значительного повышившегося профессионального уровня их отличает и иная направленность поисков в искусстве. Среди них нет имен, способных соперничать по своей яркости и славе с художниками, которых мы встречаем в первые сорок лет века, но зато они представляют единую тенденцию, которая может быть определена как ведущая тенденция национальной живописи. Они ближе друг к другу в своем профессионализме и в том пути, по которому идут. Не менее важно и то, что по существу, для всех них, а не только для выдающихся личностей работа в искусстве перестает ограничиваться простой реализацией своего мастерства. Самый средний художник Канцелярии от строений делает попытки, иногда более, иногда менее выраженные, иногда удачные, иногда нет, как бы определить себя в искусстве, найти формы, наиболее соответствующие его индивидуальности, вопрос о которой впервые начинает возникать в живописи. Отсюда может появиться известный разрыв между «своей», близкой внутреннему складу живописца и потому предпочтаемой им работой, и обязательными заказами, тенденция выбора, которой раньше никогда не существовало.

Иными словами, мы сталкиваемся в их лице с художниками, представляющими новую ступень развития русского искусства. Искусство начинает осознаваться средством формулировки художником своего отношения к действительности, что непосредственно связывается с проявлением его индивидуальности. Эта связь сама по себе приобретает очень любопытную форму. Она сказывается не только на том, как живописец передает натуру и что именно заимствует из нее, — здесь власть единого метода была еще слишком сильна, — а на том, к затачкам какого жанра он тяготеет. Художникам Канцелярии от

строений, да и не только Канцелярии, в повседневной практике приходилось сталкиваться с выполнением самых разнообразных по своему характеру живописных работ. Выбора ему не представлялось, специализации, по существу, не было. Тем более важно для правильного определения особенностей формирования национального метода, что подобная потребность в жанрах возникает не как нечто привнесенное извне и насилиственно утвержденное Академией художеств, а как органическое проявление эволюции искусства и вместе с ним зрителя. В свете этого не представляют ничего исключительного жанры М. Шибанова, И. Фирсова или Александра Вишнякова и понятно появление портрета, условно говоря, интимного, находящего свою наиболее полную реализацию в семидесятых-восьмидесятых годах столетия. В начале второй половины века рождается пейзаж, но не в том его истолковании, которое выдвигала Академия, а как своеобразный отклик художника на природу, близкий по внутреннему строю к Констеблу. Больше того, среди мастеров, не имевших прямого отношения к Академии и опережавших ее по времени своей работы, появляется историческая картина как необходимая форма отражения определенной концепции, определенной идеи, не сравнимая ни с одним другим жанром по своей «вместимости», по той возможности высказать свои мысли, которую она представляла художнику. Рождающийся чаще всего неожиданно для самого живописца контакт его внутренней настроенности с конкретным жанром отличается во многих случаях большой точностью и непосредственностью.

Таким образом, в середине века завершается определенный цикл в развитии русского искусства, в небывало короткий относительно европейских школ срок сумевшего сформулировать основные принципы нового метода. После художников середины XVIII века становилось необходимым появление Академии, которой, по существу, предстояло обобщать и развивать их достижения. По-прежнему ведущая роль в постановке наиболее острых проблем национальной живописи сохраняется и в этот период за портретом, но само по себе понимание последнего художниками претерпевает существенные изменения. Если у Никитина, Матвеева и в значительной степени даже у Вишнякова он был картиной в смысле широты и, условно говоря, «вместимости» содержания, то теперь он приобретает более специфическое, свойственное данному жанру наполнение, как то можно проследить на творчестве одного из наиболее выдающихся представителей плеяды художников третьей четверти XVIII века А. П. Антропова.

Алексей Петрович Антропов связан с Канцелярией теснее, чем большинство когда-либо работавших в ней живописцев. Его семья в нескольких поколениях представлена в штатах Оружейной палаты, Оружейной канцелярии, наконец, Канцелярии от строений, повторяя тот путь, который проделывали в петровское время все лучшие ремесленники. Мостовая перепись Москвы 1716 года упоминает в приходе «всех святых что на Кулишках, двор № 402 приказа артиллерии кузнеца Антропа Иванова». Его профессию наследуют сын Яков и внуки Степан и Петр. Последние становятся мастерами Канцелярии от

строений, причем Петр по слесарному делу. Петр Яковлевич Антропов, отец художника, работает сначала в Типографской конторе в Москве, откуда в 1723 году переводится в Петербург¹⁹. Нарушение будущим живописцем семейной традиции в смысле выбора профессии могло произойти после появления нового родственника — в 1728 году его двоюродная сестра Ирина Степановна вышла замуж за только что вернувшегося из пенсионерской поездки Андрея Матвеева, который спустя два с небольшим года становится мастером живописной команды. В тех условиях это означало, что юноша, обращаясь к живописи, приобретал в лице Матвеева учителя и постоянную поддержку. Однако с Антроповым этого не случилось. Как сообщает о нем отец, «в прошлом «733» году по желанию ево отдал он ево для обучения живописной науки к бывшему гезелю Михаилу Захарову, при котором он и обучался и содержался во всем на ево коштес»²⁰. Михаил Захаров был очень мало связан с Матвеевым, их сотрудничество при выполнении отдельных и притом крайне редких совместных работ носило случайный характер. И тем не менее Антропов упорно держится своего первого учителя. В 1736 году, впервые возбуждая ходатайство о зачислении его живописным учеником в штат Канцелярии, он, вопреки существовавшим порядкам, пишет, что хочет «в науке до обучения моего быть по-прежнему при помянутом же гезеле Захарове, а чему я обучаюся при сем прилагаю рисунки»²¹.

То ли эта оказавшаяся неудачной просьба, то ли какое-то иное нам неизвестное обстоятельство приводят к тому, что дело о принятии Антропова затягивается на целых три года — случай беспримерный в делах Канцелярии. Будущий художник продолжает заниматься у Михаила Захарова, но зачисляется в штат Канцелярии только в ноябре 1739 года, когда ни Захарова, ни Матвеева уже не было в живых. Антропов был направлен к вновь назначаемому мастеру Ивану Вишнякову, который сообщает о молодом художнике: «Засвидетельствуя, что оной Петров весьма охоту и склонности имеет и надеюсь в нем доброе происхождение всей науке, почему можно признать, что явствует ево руки рисунки»²². Последующие десять лет в жизни Антропова были самыми обычными с точки зрения существовавших в живописной команде распорядков. Сначала он только учится, не принимая участия в выполнении практических работ Канцелярии, в 1742 году его имя впервые появляется среди учеников, помогавших Вишнякову в росписи триумфальных ворот в Москве, а затем художник беспрерывно участвует в заказах, среди которых в эти годы преобладали декоративные росписи. Сюда относится и плафон в парадной опочивальне «нового Зимнего дома», и роспись купола Мыльни «нового Летнего дворца», и плафон в золотом люстгauзе (там же), и плафон в новопостроенной церкви Царского Села, и даже чисто малярная работа, вроде «росписи по холсту к стенным обоям на подобие квадратной работы» в антикамерах бывшего Адмиральского дома, не говоря о постоянной работе над образами, к которой Антропов привлекался чаще своих товарищей. В каждом отдельном случае ему приходилось сталкиваться с новым руководителем заказа, среди которых были помимо самого Вишнякова

Валериани, Перезинотти, в дальнейшем Градици. В этом сказывался новый распорядок живописной команды, при котором преимущественной работы мастера с теми или иными живописцами уже не существовало. Подобно другим художникам Канцелярии, Антропов выступает в качестве исполнителя, способного справиться с любым видом заказа. Его возведение в 1749 году в ранг живописного подмастерья вместе с Иваном Бельским и Иваном Вишняковым-младшим опять-таки не ставило художника в исключительное положение и не свидетельствовало об особом его признании²³. Оно явилось закономерным результатом длительной службы и достигнутого уровня профессионального мастерства, отражая, впрочем, и стремление Вишнякова дать большую свободу и самостоятельность молодым художникам. И только последующий ход событий позволяет говорить о каких-то особых отношениях, возникающих у Антропова с Канцелярией от строений.

В 1752 году ему поручается «письмо икон в куполе и в прочих местах нового храма Андрея Первозванного» в Киеве. Работа была достаточно объемной, требовала длительных отлучек из Петербурга, определенных организационных способностей, поскольку привлечь к ней надо было местных живописцев — Канцелярия не располагала достаточным штатом, — но можно ли ее считать достаточно значительной, с точки зрения руководителей команды? В специальной литературе высказывались соображения, что получение Антроповым подобного заказа означало полное его признание администрацией, тем более что формально он оставался всего лишь подмастерьем. Однако надо иметь в виду, что в пятидесятых годах руководителями самостоятельных работ были все без исключения подмастерья, чьей команде поручались постоянно живописцы Канцелярии. Яркий пример тому деятельность Ивана Бельского, имевшего параллельно многочисленных учеников и фактически признанную собственную школу из числа учеников в Канцелярии от строений. Но все эти подмастерья получали работу в Петербурге, во дворцах, наравне с «иноземными мастерами», тогда как Антропову предстояло и оторваться от общего хода дел команды и ограничиться на несколько лет достаточно узким профилем, тем более что образа считались наименее интересным видом работ. Канцелярия старалась привлекать к их выполнению «вольных» живописцев и, в частности, москвичей. Поэтому представляется, что назначение Антропова в Киев имело иной смысл. Руководители команды не могли не отдавать должного одаренности и профессиональным навыкам молодого художника, но его творческий метод не вполне совпадал с их требованиями, почему, оказавшись перед проблемой, с кем именно из подмастерьев они могут расстаться на длительный срок, они остановили свой выбор на Антропове.

Правда, за время работ в Андреевском соборе Антропов неоднократно приезжает в Петербург — доказательством тому служит хотя бы портрет А. М. Измайловой (ГТГ, ж 61), надпись на котором указывает, что он был выполнен в столице, — но в работах Канцелярии не участвует. Когда же Андреевский собор оказывается законченным, Канцелярия находит возможным на другой «выездной» заказ отправить

опять-таки Антропова. Летом 1755 года ему поручается написать плафон в новом зале Головинского дворца. Казалось бы, ответственное задание на поверку представляется совсем не таким почетным; это всего лишь рядовая работа, которую предстояло выполнить с группой случайно набранных живописцев. Эскиз плафона принадлежал Градицци, эскизы росписи падуг живописцу Горяинову, вместе с которым Антропов и должен был сделать роспись. Любопытно само по себе имя Горяинова. Судя по косвенным архивным указаниям, это родственник известного в тридцатые годы живописца В. Г. Горяинова, сотрудничавшего в Канцелярии от строений, в частности в росписи церкви Симеона и Анны. Штепelin писал о нем в своих рукописных заметках: «Горяинов двадцати четырех лет был славный живописец. Своей химии искусством делал краски и писал сверх искусства, так что нет ни у кого искусства скопировать с его дел за неровностью красок»²⁴. Крепостной С. А. Салтыкова, ведавшего Гоф-интенданской конторой, он принимал участие и в живописных работах последней. По-видимому, во многом в память его Канцелярия предпочла авторство С. Н. Горяинова оставшемуся и в данном случае простым исполнителем Антропову.

Возвращение после всех выполненных работ в Петербург не оказалось для Антропова связанным с возвращением к работам Канцелярии. Поступки художника выдают его неудовлетворенность живописной командой, желание обратиться к какому-то другому поприщу применения собственных сил, хотя формально отношение к нему Канцелярии остается хорошим. По ходатайству Валериани, Перезинотти и Градицци он с теми же художниками, с которыми когда-то был возведен в ранг подмастерья, — Иваном Бельским и Иваном Вишняковым-младшим — получает в декабре 1759 года чин подпоручика, что имело большое значение для общественного положения современного мастера, а в 1760 году — живописных дел мастера²⁵. Тем самым Антропов достигает высшей ступени профессиональной лестницы и почти сразу же уходит из Канцелярии от строений, чтобы больше уже туда не возвращаться. Он ходатайствует о назначении его в Синод на давно никем не занимаемое место Ивана Зарудного по надзиранию за иконописью. В декабре 1761 года его просьба удовлетворяется, причем Антропов берет также на себя обязательство обучать иконописи и живописи по два ученика от каждой епархии. Подобное обязательство не было для художника слишком обременительным, поскольку он уже имел целую группу частных учеников, но спустя полгода после назначения на новую должность ему приходится вернуться и надолго к старой работе в связи с подготовкой к коронационным торжествам. С июля 1762 по июль 1765 года только для двора Антропов пишет восемь портретов Екатерины для триумфальных ворот, два ее же портрета «в малом виде» — в гвардейском мундире и в коронационном одеянии, «в большом» — в полный рост, поясной для синода, портрет Павла Петровича, подносные образа и другие. Вернувшись в синод, Антропов обнаруживает свою должность упраздненной, тогда как аналогичные функции выполняются другим художником — Миной Колокольниковым. Новое ходатайство

живописца удовлетворяется только к 1766 году, когда Антропов и вступает в исполнение своих обязанностей²⁶.

По-видимому, новая работа привлекала художника главным образом тем независимым положением, которое он на ней приобретал, хотя приносила ему и свои огорчения в виде мелких и подчас достаточно болезненных столкновений с синодальной администрацией. Художнику снова приходилось искать защиты у двора, обращаясь к той памяти, которую он оставил по себе за годы работы в Канцелярии. Впрочем, связь с последней продолжает сохраняться и притом в очень своеобразной форме. Живописная команда обращается к нему за аттестацией отдельных своих художников, у Антропова занимаются по специальным контрактам ученики Канцелярии. «Государь мой Алексей Петрович, — обращается к нему руководитель Канцелярии в 1761 году, — состоящей в команде моей ведомства конторы строений села Царского казенный живописный ученик Ларион Федоров да Василий Андреев пред сим находились в обучении по определению канцелярии от строений у покойного живописного мастера Вишнякова, а ныне по смерти его они состоят при Царском селе без работ праздны и обучатца более не у кого; того ради прошу, невозможно ли показанных учеников для живописных работ принять под смотрение ваше, ибо оные копировать и всякую к тем работам подготовку знают, нежели в том оставлены не будут...»²⁷. Занятия молодых художников с Антроповым продолжались шесть лет, после чего ими был получен от него соответствующий аттестат, с большим уважением принимаемый Канцелярией от строений²⁸.

Эта если и не сложность, то, во всяком случае, своеобразие отношений Антропова с Канцелярией не может быть сведено к особенностям характера художника или неудачно сложившейся на каком-то этапе его творческой биографии. Проблема имела более глубокие корни, в которых сам живописец вряд ли отдавал себе отчет. Именно в лице Антропова мы сталкиваемся с художником, у которого возникающий контакт творческих устремлений с определенным жанром оказался наиболее ощутимым. Метод мастера, как прорвавший плотину поток, обращается к одному виду искусства и, найдя в нем наиболее полную свою реализацию, накладывает соответствующий отпечаток на все другие области живописи, в которых он работает, нарушая в свою очередь их зарождающуюся специфику. Трудно себе представить Антропова за несколько лет до написания той же Измайловой в качестве участника одной из декоративных росписей — слишком большой определенностью установок отличается и его метод и даже живописный прием. Интерес к конкретному человеку, к передаче в искусстве его образа мог найти относительную свою реализацию в церковных образах, тем более единоличных, которые вообще предпочитал художник и которые естественно тянули его к портрету. Первые из известных нам образцов портретного творчества Антропова относятся ко времени его возведения в ранг живописного подмастерья и становятся особенно многочисленными с момента перехода художника в синод, где он мог уделять любимому делу много сил, будучи вполне избавлен от декоративных росписей.

Антропов — художник, которого обычно называют в числе характернейших живописцев XVIII века, наиболее полно воплотивших в своем творчестве особенности и тенденции времени. Это действительно мастер, обладающий очень индивидуальным, неповторимым видением и активной живописной манерой. Вместе с тем исследователям неизменно бросаются в глаза элементы, условно говоря, парсунности, известной примитивизации в трактовке формы и цвета, как бы означающие возврат к искусству начала века. Однако неправильно искать именно в этих чертах, притом взятых независимо от всего искусства того времени, ключ к пониманию художника. В данном случае они выступают как своеобразные средства выражения живописцем своего мироощущения, к которым он обращается ради активизации образной выразительности. И в этом смысле особенности живописи Антропова никак не обращены вспять, но знаменуют собой очередной этап в развитии национального художественного метода. Антропову свойственна объективность в изображении портретируемого лица. В любом портрете он дает очень яркую характеристику человека, которая заключает в себе и лучшие и худшие стороны его характера и внешности. Но подобная объективность, своего рода откровенность художника не рождает у него стремления изображать все, что он видит, идти на поводу у натуры, напротив — Антропова отличает наличие четко выраженной творческой направленности. На каждую модель он смотрит под своим углом зрения, который концентрируется на одних чертах и, по существу, игнорирует другие. Формально все антроповские портреты из-за этого похожи друг на друга. Их объединяет не физическое сходство изображенных людей, а характер видения художника, то, как и что именно он видел в данном человеке. По существу, подобная индивидуальность видения оказывается чертой, аналогичной портретному творчеству Ротари с той, конечно, глубокой и принципиальной разницей, что итальянский мастер приукрашал людей, а Антропов выискивал в каждой модели характер человека. Поэтому сила индивидуальной окраски портретируемого у него не менее активна, чем, например, у Рокотова. То есть Антропов передает характер в собственном истолковании, выбирая в изображаемом те черты, которые соответствуют его собственному представлению о модели и человеке вообще. В конечном счете это та же условность видения, как бы резко ни обозначались в портрете отдельные черты характера изображенного лица. Достаточно сравнить его молодых, пышущих здоровьем, но всегда чуть туповатых молодых женщин, вроде Т. А. Трубецкой или В. А. Шереметевой, с близкой им по возрасту Прасковьей Иоанновной в изображении И. Никитина, характеристика которой к тому же достаточно хорошо известна, чтобы увидеть своеобразие истолкования Антропова. Антропов как бы «прочитывает» человека и свой вывод о нем предлагає зрителю, причем в той художественной форме, которая делает этот вывод для него безусловным. По существу, мы здесь впервые можем говорить о творческом расчете, позволяющем художнику безошибочно идти к поставленной цели. И совершенно закономерно, что именно у Антропова брал свои уроки Д. Г. Левицкий, обладавший

иным подходом, иным «прочтением» натуры, но умевший также уверенно «диктовать» зрителю свою трактовку образа, не допуская ни колебаний, ни двойственных впечатлений. Относительно произведений Рокотова зритель мог отозваться или нет на внутренний строй художника, выраженный в его портретах в самых разнообразных моделях, в зависимости от того, оказывался ли он емуозвучным. Левицкий же не допускал мысли, что зритель может вынести иное представление о модели, чем то, которое вынес и воплотил в портрете он сам.

Расчет Антропова совершенно очевиден. В стремлении овеществить свое представление о человеке, сделать его материально ощутимым художник акцентирует не только черты, выражающие склад характера, но и общие пластические его особенности. Прямая связь с Михаилом Захаровым и Вишняковым проявляется в плоскостности трактовки пространства картины и своеобразном «выпячивании» формы на зрителя: обычно люди в антроповских портретах несколько выступают из холста. Живописная манера, понимание цвета тесно связаны у Антропова с его художническим видением, и здесь любопытно лишний раз подчеркнуть, что живописная команда и сам Вишняков не мешали ученикам находить свой собственный изобразительный язык, не видели необходимости во введении единого эталона. Уже в самых ранних портретах Антропова художник высказываеться до конца во всем, начиная с трактовки портретируемого, композиции, кончая характером изобразительного языка. Для Антропова цвет связан с его пониманием предметности, но это еще не вещность будущего выученика Антропова Левицкого, который добивается впечатления материальности натуры в картине, не ограничиваясь изображением формы предмета. Поэтому художник так свободно оперирует неким телесным цветом, который сам составляет и, почти не изменяя, применяет во всех портретах. Такова же трактовка костюма, волос — они всегда ясны по форме, как бы обозначаются в цвете, что делает в своих портретах и Вишняков.

Однако между обоими художниками существует и принципиальное различие. Антропов пишет очень активным мазком с малым количеством масла, а главное — строит объем цветом. Схема розового света, зеленых полутеней и красных теней проводится им всегда очень настойчиво и определенно. С помощью такого цветового построения Антропову легче отойти от копирования натуры и предложить в живописи свое понимание модели. Та же задача для Вишнякова с его световой моделировкой формы представлялась значительно более трудной для разрешения. И поэтому, какой бы своеобразной ни была индивидуальность Вишнякова, осуществлению творческих замыслов мастера во многом мешал характер его метода. Очень любопытно проследить подобный подход Антропова на выполнявшихся им копиях, как, например, портрета детей Марии-Терезии (1760; ГТГ, ж 20776) с оригинала М. Мейтенса или портрета А. М. Воронцовой (1761; ГТГ, ж 6113) с оригинала П. Ротари. Ни заданная композиция, ни трактовка иного, чем он сам, художника не помешали Антропову по-своему их осмыслить и, главное, — сообщить им свое, образное наполнение.

Даже не видя живой модели, только по портрету Антропов усиливает «прочтение» характера изображенного лица, добиваясь присущего ему одному раскрытия человека.

Но в то же время антроповские портреты — это образцы собственно портретного жанра, поскольку в них не только намечается, но и реализуется круг проблем, очень важных в этом роде живописи. Не случайно Антропов создал схему классического для второй половины века портрета в серии своих архиереев. От их продуманного композиционного и пластического решения не смог в дальнейшем отойти ни один русский художник и, во всяком случае, не мог избежать этого влияния. И тем не менее, говоря об Антропове, о его творческом методе, нужно его оценивать прежде всего с точки зрения реализации видения живописца, потому что он, как никто из современников, нашел активную форму подобного подхода к натуре, что сделало имя портретиста таким значительным для русского искусства. Однако, каким бы принципиальным ни был вклад Антропова в национальный художественный метод, в своих поисках живописец не был одинок. С реализацией тех же посылок выступает ряд его современников и среди них близкий Антропову по темпераменту Мина Колокольников, биография которого стечением обстоятельств оказалась связанной с биографией нашего мастера.

Семья Колокольниковых представляла очень типичное явление для художественной жизни середины века. Три брата, все вольные петербургские живописцы — Федот, Иван и Мина, — переживали расцвет своей деятельности в пятидесятых годах, сотрудничая со многими производившими живописные работы учреждениями, начиная с Канцелярии от строений и кончая Синодом, где Мине и пришлось столкнуться с Антроповым. Выступление Федота Колокольникова в качестве декоративного живописца оказалось наиболее удачным. В 1753—1754 годах он пишет по эскизу Перезинотти плафон «в левом флигеле в антикамору» Царскосельского дворца и заслуживает исключительно высокую по тому времени оценку. «По присланному запросу ко мне ис канторы строений села Царского, — пишет Перезинотти, — сего марта 11 дня о волном живописце Федоте Колокольникове представляю. Исправленной оным Колокольниковым плафон в одну антикамору и по моему художеству точно освидетельствовал, что по данному от меня чертежу во всякой исправности, понеже особливо всегда находился завсегда в моем смотрении, а по договору заключенного им контракта ценою за девятьсот рублей я доношу по совести моей, что оной плафон против договорной цены и с немалым излишеством достоин...»²⁹. Вслед затем художнику поручаются одиннадцать десюдепортов — достаточно сложного исторического содержания многофигурные композиции с обнаженными телами, вроде «Прокрис, помирившись, дарила мужа своего собакою, которую ей дала Диана» или «Дияна, не хотящая купаться», и одновременно хоругви для царскосельской церкви, свидетельствуемые на этот раз Вишняковым³⁰. Федот Колокольников зарекомендовывает себя таким образом, что Канцелярия от строений решает поручить ему на договорных началах обучение нескольких своих живописных учеников, из которых у художника

складывается своеобразная школа. Он много занимается с ними рисунком, а спустя год после начала обучения обращается и к живописи³¹. Неожиданная смерть художника в 1761 году заставляет Канцелярию передать всю группу учащихся Антропову, ставшему к этому времени синодальным живописцем, у которого молодые живописцы и заканчивают свое обучение.

По сравнению с братом Мина Колокольников, уже состоявший в пятидесятых годах синодальным живописцем, больше работал над написанием образов, хотя ему и приходилось участвовать в декоративных росписях. В 1754 году, например, он выполняет живописную работу «в новопостроенной церкви Преображения в лейб-гвардии Преображенском полку», откуда его для аналогичного же заказа вызывают в Царское Село³². В 1758 году он вместе с братом Иваном поновляет и дописывает образа в иконостас соборной церкви Преображения в Копорье, но также сотрудничает с Валериани и Перезинотти, причем последний передает в 1753 году в его ведение всех живописцев, вызванных для написания плафона³³. У Мины Колокольникова постоянно состоят ученики, часть которых направлялась к нему синодом как к «монастырскому служителю», то есть крестьянину, принадлежавшему какому-то монастырю. К концу пятидесятых годов относится и обнаруженный авторами портрет А. И. Васильева, выполненный художником (частное собрание, Ленинград).

Портрет А. И. Васильева при первом взгляде на него поражает своим профессионализмом и одновременно несовпадением отдельных элементов живописи. В нем есть живописные достижения, которые станут общим достоянием русского искусства только через пятнадцать-двадцать лет, но есть и черты эпохи, помнящей деятельность Никитина и Матвеева. Портрет представляет мужчину около тридцати лет в небольшом пудреном парике, лиловом камзоле с черным галстуком и маленьким кружевным жабо поверх цветного жилета. Фигура изображенного рисуется на светло-зеленом фоне, высветленном у теневой стороны. Само это высветление, а главное, общая трактовка формы свидетельствуют о новом понимании пространства в картине, о стремлении художника передать объемность. Портрет очень целостно решает освещение, точнее сказать — лицо и костюм находятся в едином световом состоянии. Характер написания камзола существенно отличается от современных портретов, поскольку в нем присутствует попытка передать материальные качества предметов, собственно вещность. Сама по себе манера живописи Мины Колокольникова близка к манере Рокотова по лепке формы и по своей технологической основе. Камзол вообще кажется написанным Рокотовым семидесятых годов. Но эти передовые для своего времени тенденции сочетаются с несколько архаической трактовкой волос, разбликованных, как у Вишнякова, с рисованностью глаз. Образ изображенного человека, если можно так сказать, настойчиво правдивый и не лишенный лиризма, мягкости трактовки, говорит об очень самостоятельном и интересном мастере середины века, который мог бы быть учителем Рокотова.

Живописный метод Мины Колокольникова нес в себе начала русского искусства второй половины века с новым осмыслением пространства,

с интересом к веществности, и его манера была также направлена на реализацию этих устремлений. М. Колокольников не пишет еще цвет тела таким, каким он будет представляться, положим, Левицкому, но он обращается в нем к повышенному цветовому сочетанию, которое является у него всегда усиленным оттенком телесного цвета. Подобная искусственность, или, точнее, некоторое преувеличение позволяет легче передавать объем в цвете. Так, решая розоватым цвет тела на свету, М. Колокольников берет его лиловатым, а не зеленоватым в полутенях, как то делали современные русские художники, причем берет открыто, не замазывая полутоном. Подобная красочность, живописность вообще характерна для М. Колокольникова. Любопытно, что, вводя красно-коричневый грунт, он очень мало его использует, полностью прописывая лицо и волосы. Портрет свидетельствует о том, что живописная техника легкодается художнику, кисть его, строя форму лица, ходит удивительно свободно. Интересно отметить и еще одну индивидуальную особенность мастера — трактовку им освещения лица. М. Колокольников пишет свет не боковой, как то делали его современники, а как бы падающий на лицо сверху. В результате у него получается «подвернутый» к фону объем, то есть нарочитое усиление объемности формы. Совершенно своеобразно решает художник соотношение волос и лица. Несмотря на то, что волосы у него трактованы несколько суховато, они не производят впечатление парика, поскольку связаны с формой лба. Это постоянное прослеживание краев живописи, отсутствие чистого рисунка, очень энергичный, сильный мазок сочетаются с несколько суховато написанными глазами. Трактуя объемно все лицо, М. Колокольников в живописи глаз нижнее веко пишет более плоско, чем верхнее. Он старательно растушевывает глазничную впадину, отмечает объем глазного яблока, бликует с рефлексом зрачок и тем не менее нижнее веко дает плоскостно. Характерно пишется художником кончик носа — с бликом и точным рисунком крыльев, ясно и определенно вылеплены губы. Это сочетание широкой, «мясистой» живописи, повышенной по цвету, с четкостью в выявлении деталей лица вообще присуще М. Колокольникову. В одежде свободно, широким мазком написанный камзол также вступает в противоречие с выписаным, как у Каравакка, жабо. Можно предположить, что подобное соотношение служило мастеру для того, чтобы точнее решить проблему передачи материала, которая его особенно занимала.

Небезынтересно привести состав красок, которыми преимущественно пользовались Антропов и М. Колокольников и которые существенно разнятся между собой. У Антропова — это белила русские кашинские, охра темная, охра светлая московская, умбра, шифервейс, кость слоновая жженая, вдвое меньшее количество киновари, шижгелью светлого, бакана ржевского, вчетверо меньшее количество желти неаполитанской, лазори берлинской, бакану веницейского. М. Колокольников применяет русские белила, охру темную и светлую, черлень, териверду, умбру, неаполитанскую желть, нестерптую киноварь, простой бакан, шижгель светлый и темный, берлинскую лазорь, бакан ржевский. При всем том, что каждый отдельный портрет решался в раз-

личных красочных сочетаниях, излюбленный художником состав красок позволяет уточнить атрибуцию отдельных холстов³⁴.

Анализ портрета А. И. Васильева позволяет высказать предположение о принадлежности М. Колокольникову «Портрета мужчины в зеленом камзоле», считающегося, хотя и без специальных доказательств, написанным Антроповым (ГРМ, ж 20). Портрет поступил в Русский музей из Эрмитажа в 1930 году и имеет единственную надпись мелом на обороте холста: «Антропов русская школа», — в отношении обоснованности которой неоднократно высказывались сомнения. Действительно, в портрете Русского музея отсутствует характерная для Антропова статичность и замкнутость в трактовке формы, иным является пластическое понимание пространства и формы. В нем есть та среда и та глубинность, которые ни в один из периодов творчества не появляются у Антропова. Противоречит манере художника и характер живописи с прокладкой и ясным членением цветов. Но главное — в портрете нет свойственного Антропову объективного анализа модели, того своеобразного видения художника, которое сообщает каждому его холсту неповторимость и значительность. С другой стороны, эмоциональная взволнованность образа, специфический живописный метод позволяют говорить об авторстве М. Колокольникова. Организация пространства, само понимание формы и глубины в «Портрете мужчины в зеленом камзоле» аналогичны портрету А. И. Васильева. Они также позволяют художнику рассматривать человека не как часть пространства, а как определенной формы предмет, находящийся на холсте. Живопись лица, камзола, характер живописного приема, направление строящих живопись мазков, а также свет и цветовые отношения в лице почти буквально повторяют колокольниковский портрет. Здесь присутствует и усиленный цвет тела, и лиловатые полутени, и стремление художника сочетать свободную манеру с детализацией кружев, позумента. Не менее, чем кладка красок, характерны для М. Колокольникова и падающий сверху свет и выявление деталей лица: написание глаз с плосковатым нижним веком, форма зрачка, кончика носа с наметкой его крыльев, лепка формы рта.

Тем не менее далеко не случайно портрет, обладающий чертами, которые свойственны М. Колокольникову, длительное время приписывался Антропову. Художников роднит интерес к форме, звучность цвета, хотя в остальном они руководствуются принципиально различными посылками. Если Антропов оказал сильнейшее влияние на русскую живопись своим, условно говоря, изобразительным ходом в организации портрета, то вкладом М. Колокольникова явилось новое предложенное им пластическое решение. Для него нет уже плоскости фона, который трактуется им как определенное пространство. Он не отделяет, в отличие от Антропова, голову от костюма, делая первую более объемной. Для него и голова и костюм становятся единым целым — объемной формой. Иначе понимается М. Колокольниковым и композиция: изображенный человек не выходит на зрителя, а хорошо уравновешен в глубине холста. Художник утверждает и новое понимание цвета, при котором материальность предмета пере-

дается не в его окраске, как в портретах Антропова, но представляет цветовое, пусть несколько и повышенное в цвете, выражение вещности. Отсюда возникает своеобразное написание одежды, перекликающееся с позднейшими работами Рокотова, решение тела с сине-зелеными тенями. Но главное — для М. Колокольникова существует иное понимание характера модели, иная трактовка человека.

В то время как Антропов открыто и настойчиво утверждает в живописи свое восприятие мира, М. Колокольников более скрытен в выражении своего видения. Его тоже интересует человек, но человек с определенными чувствами, которые зачастую мешают выявить в нем наиболее характерное. Отсюда большая как бы расплывчатость состояния модели. Но и Антропов и М. Колокольников обладают смелым творческим подходом к натуре. Им чуждо желание создавать репродукцию с нее и тем более желание льстить модели. Для них правда изображения — это безусловная честность художника в выражении своего понимания окружающего, своего видения.

Но если Антропов и М. Колокольников представляют собой художников, начавших активно привносить в натуре свою собственную трактовку, то другая группа современных им мастеров, опять-таки тесно связанных с Канцелярией от строений, понимает задачу портрета несколько иначе. К их числу можно отнести Ивана Лигоцкого, Григория Молчанова и Григория Сердюкова. Пути, приведшие их в живописную команду, были разными, как по-разному сложилось для них и обучение своему мастерству, тем не менее их объединяет единство метода. Проблема ученичества, роли учителя еще не приобрела такого значения, которое она будет иметь в последующий период и особенно в связи с Академией. В условиях живописной команды творческие устремления молодых художников обретали общую целенаправленность, вне зависимости от особенностей готовивших их педагогов. Влияние Канцелярии от строений было огромно, потому что в деятельности живописной команды, как в фокусе, сосредоточивались поиски и достижения современного искусства. По существу, Канцелярию от строений можно рассматривать как единую огромную мастерскую, где с большой силой проявлялся коллективный дух творческой деятельности. Выдвигаемые здесь посылки художественного метода связывались и определялись практической работой живописцев над едиными по своей сюжетике и замыслам объектами. И, несмотря на это, в Канцелярии не возникало нивелировки индивидуальности художника. Об этом свидетельствует полное несходство оставленных произведений, существенно затрудняющее их атрибуцию. Почти каждый сохранившийся холст предполагает другого автора. Живописная команда не была школой мастерства, но школой метода, почему художники, подготовленные даже противоположными ей по своим установкам мастерами, оказывались в конце концов выразителями тех художественных принципов, которые лежали в основе деятельности Канцелярии от строений.

Эту особенность разделяют и рассматриваемые живописцы. При всем различии истоков их творчества и достижений они едины в своей школе, связанной с определенным пластическим интересом к натуре,

своебразной организацией композиции, особым пониманием цвета, а главное — неповторимой трактовкой человека. Им не присуща такая яркая индивидуальность, как у Антропова, но каждый из них обладает своим голосом, своим видением, своим изобразительным почерком.

«Польской нации» Иван Лигоцкий может служить типичным примером тех художников, которые приходили в Канцелярию, закончив основную часть обучения «своим коштом». Его первым учителем был Карл Легрен, в тридцатых годах преподававший рисунок в Кадетском корпусе, а с 1741 года участвовавший в декоративных работах Гоф-интенданской конторы, причем ему приходилось сталкиваться и с «подволовочным письмом», и с образами, и с декорировкой интерьеров. В середине сороковых годов Канцелярия, использовавшая его как живописца, поручает Легрену обучение нескольких учеников, в том числе Павла Бахмарева, Ивана Бубнова и Василия Глаткова. Решение это принадлежало Вишнякову. Лигоцкий должен был по времени столкнуться с последними, так как занимался у Легрена с 1747 до 1752 года. Аттестат о достаточном его профессиональном уровне был выдан не только самим учителем, но также Караваком и Перезинотти, причем Перезинотти писал: «Сим засвидетельствую, что Яган Лигоцкий, которой у мастера Карл Легрена в живописной науке обучался орнаментам, фигурам и прочему, достоинство имеет в службе ее императорского величества быть...»³⁵. В это время Лигоцкий уже работал помощником у Перезинотти, одновременно возбудив вопрос о зачислении его в живописную команду. В 1753 году молодой художник был принят в штат с очень интересной мотивировкой: «... понеже в оных подмастерьев [имеющихся в составе команды] Фанзель, которому жалованья производителя и с квартирными по шести єот рублей, обретающа в силу именного ее императорского величества указу у содержания и починки особо придворных разных картин и к тому же у скопирования до пяти десять картин и больше с орегиналов для убору кабинета в Москве, Антропов в Киеве, а прочие как подмастерья, так живописцы и ученики обретающа при разных живописных работах как в санкт питеорбурхе, так в Петергофе и в Царском Селе и за множеством живописных работ, а паче за непрестанными командированиеми в Царское Село в таковых работах за недовольством таковых художников имеютца крайние остановки, а при живописном мастере Градиции, которой в прошлом 752 году выписан с сыном своим из Италии на жалованье по тысячи по пяти сот рублей в год, имеютца токмо определенные к нему для обучения ученики приказали вышеписанного Ягана Лигоцкого... определить для исправления работ к мастеру Градиции з жалованьем по шестидесят рублей в год...»³⁶.

Сначала участие в декоративных работах Канцелярии, по-видимому, полностью поглощает живописца, причем сотрудничать ему приходится не с одним Градици, но уже в середине шестидесятых годов он обращается к портрету, который позднее становится основной областью его творчества. Из наиболее характерных для эволюции мастера работ можно назвать портрет А. П. Шереметевой в костюме Белоны

(1769; ГИМ, № 62348/3384), И. И. Глебова (1770; ГТГ, ж 6047) и Е. С. Власовой (1783; ГРМ, ж 76). Во всех этих работах чувствуется стремление художника к тому, чтобы человек находился в более конкретных пространственных условиях. Его модели всегда изображены в своего рода среде; материальные особенности их тела, лица, одежды достаточно точно выявлены. Однако это стремление приводит Лигоцкого к известному ослаблению колористических поисков, к более тональной живописи. Последняя не может быть отнесена только к особенностям дарования живописца, но иногда выглядит как прямой творческий расчет. На примере портрета девочки Власовой особенно ясно видно, что подобный подход непосредственно связан с принципами Антропова и Колокольникова, которые вообще можно рассматривать как традицию вишняковской школы, — с выявлением художником своего отношения к портретируемому. Лигоцкий подчеркивает болезненность девочки, почти пергаментную желтоватость ее лица с припухшими нижними веками, с которым контрастирует острый взгляд живых темных глаз. Самый поворот головы в противоположную относительно корпуса сторону воспринимается как непосредственное движение ребенка, скованного модным «взрослым» платьем с глубоким прикрытым кружевами вырезом. Темно-вишневое с голубыми бантиками платье в приглушенной тональной гамме художника не звучит, не привлекает к себе внимания.

Та интимность, камерность, которые характеризуют и девочку Власову, и портрет неизвестной Русского музея, и другие портреты Лигоцкого, являются развивающейся с годами особенностью его видения. В отношении их можно сказать, что они в известной мере перекликаются с портретами Рокотова, как портретами настроения. Подобный подход к человеку определяет и живописную манеру художника. Известная выбеленность лиц становится и оправданной и необходимой так же, как и отсутствие красочности. Таким образом, в лице Лигоцкого перед нами предстает живописец, сознательно использующий живописное умение для реализации своего мироощущения, своего отношения к действительности, и эта тенденция объединяет его с рядом других мастеров Канцелярии от строений.

Начало творческой биографии Григория Дмитриевича Молчанова складывается совсем иначе, чем у Лигоцкого. Вся его эволюция как живописца служит прекрасным доказательством органичности развития современной русской живописи. Художник в третьем поколении, приехавший впервые в Петербург по вызову Канцелярии в сороковых годах как иконописец, он становится портретистом и декоратором, причем последним в таком качестве, которого мало кто из его современников достигал. Его дед, Яков Молчанов, был «иконописного дела мастер ведомства мастерской и оружейной палаты», там же сначала состоял и отец, Дмитрий Яковлев, который после «отрешения за штат» был в живописном московском цехе. В тридцатых-сороковых годах он, продолжая числиться иконописцем, принимал участие в декоративных росписях московских дворцов и, между прочим, Анненгофского³⁷. Старший брат художника, Михаил Дмитриев, формально числившийся иконописцем третьего класса, в сороковых годах состоял

живописцем при Московском оперном доме и в этом качестве вызывался постоянно в Петербург для участия в росписях. Родившийся около 1730 года, Григорий Молчанов первые уроки живописи получил, по-видимому, у брата, вместе с которым работал в конце сороковых годов при Московском оперном доме. Будучи впервые испробован мастерами Канцелярии, он остается затем на долгие годы в Петербурге, лишь временно приезжая в родной город. Так, он пишет несколько плафонов в Царском Селе и в «новом Зимнем деревянном дворце» под руководством Валериани, сотрудничает с Иваном Бельским и постоянно выполняет декорации к различным спектаклям и в Петербурге и в Москве.

Основная группа известных портретных работ Молчанова представляет копии, причем с очень ранних по времени оригиналов — первой трети века, но даже они позволяют говорить о совершенно своеобразном подходе художника к этому жанру. Портреты Молчанова отличаются своей красочностью, но не той, которая присуща работам М. Колокольникова, а несколько условно красивой. По сравнению с оригиналами, с которых писал копии художник, его портреты грубее по живописи, но и звучнее по цвету. В них есть нечто от натюрморта в том смысле, что и цвет лица и цвет ткани интересуют Молчанова, по существу, одинаково, но таково только первое впечатление. Для художника цветовое решение портрета служит средством определения изображаемого лица. Тот красочный, хотя и несколько грубоватый колорит, которым увлечен Молчанов, помогает ему конкретизировать характеристику модели. При проработке же лица он пишет очень уверенной кистью, когда мазок кажется слишком смелым для простого повторения. Несомненно, эта живописная манера и само по себе понимание цвета тесно связаны с профессией Молчанова, с тем, что он был одним из первых русских профессиональных театральных декораторов. И любопытно отметить, что у него интерес к цвету, как и у многих последующих театральных художников, возникает не как у декоратора, но он видит в нем как бы элемент сюжета при решении образа портрета.

Судя по таким работам художника, как портрет Алексея Петровича (1772; ГРМ, ж 1452) или его жены Шарлотты Христины Софии Браншвейг-Бланкенбургской (1772; ГРМ, ж 1453), Молчанов много писал собственно портретов. Он плохо рисует, но очень материально берет цвет, не занимаясь его разработкой. Для его произведений характерны большие цветовые плоскости, но взятые не сами по себе, а в связи с попыткой определить свое отношение к изображаемому человеку, причем художник умеет избежать какого бы то ни было приукрашивания модели, даже через чужой оригинал идя к характеру. Не случайно тот же образ сына Петра был принят последующими поколениями именно в молчановской копии, хотя известен целый ряд других современных изображений. Слишком активно привносит в него художник свое представление о царевиче, и слишком это представление оказывается убедительным для зрителя. Присущее Молчанову новое понимание цвета, очень органичная трактовка формы, чувство трехмерности пространства — все, казалось, противоречило

иконописи, и тем не менее в его лице перед нами предстает художник, через икону пришедший к «светскому» искусству. Национальный художественный метод был единым в своих основных посылках, и иконопись, которая и в начале XVIII века сохраняла верность традициям предшествующего столетия, имела непосредственные, живые связи с новой живописью.

Родившийся около 1740 года, Григорий Сердюков является не только младшим среди названной группы портретистов, но и, в отличие от первых из них, всей своей биографией связан с живописной командой. Он поступает в нее в 1750 году, спустя пятнадцать лет числится живописным учеником первого класса, в 1766 году по аттестации Ивана Вишнякова-младшего и мастера Мириэля получает звание живописца 2-го класса. К этому времени относятся первые известные нам портреты Сердюкова, которых сохранилось по сравнению с работами других его современников много. Сердюков — художник с явно выраженным интересом к форме в изображении и человека и одежды. Его портреты заключают в себе не только определенную характеристику индивидуальных особенностей изображенного лица, но и как бы известное вещественное доказательство его существования. Таковы, например, портрет П. И. Рычкова (1774; ГРМ, ж 1926), П. И. Панина (ГТГ; 1785, ж 24697) или А. П. Бестужева-Рюмина (1772; ГРМ, ж 5054), где в подчеркнутости объема лица, костюма, рук чувствуется следование традициям живописной команды, стремление нарочито вещественно передавать мир. В портрете П. И. Панина эта объемность вызывает даже впечатление одутловатости. Художник как бы стремится убедить зрителя в трехмерности всего, что он изображает, но не для того, чтобы создать ощущение второй натуры, а ради более убедительного воплощения своего понимания человека. Можно сказать, что Сердюкову подобное усиление трехмерности нужно так же, как Молчанову общая цветовая решенность всех его работ: это путь к большей убедительности в передаче реального человека. И здесь одной из наиболее полно выражавших тенденции художника работ следует назвать портрет Романа Воронцова (ГРМ; ж 5054). Несмотря на то, что люди на сердюковских портретах обладают безусловным сходством и характер их достаточно точно намечен, понимание художником задачи портретности, его индивидуальное сознание мира непосредственно связываются с подобной трактовкой формы. Любопытно, что все остальное в портрете — живопись лица, тканей, несмотря на ее выразительность, — более домыслено, написано как бы по представлению, хотя возможно, что художник и работал с натуры. Иными словами, для художника убедительность портретного изображения заключалась не в материальности воспроизведимых вещей, а в их трехмерности на холсте. Возможно, впрочем, что здесь сказалось и то, что Сердюков, занимаясь, подобно Молчанову, декорациями, понимал различие пространственной организации в декоративной живописи и портрете, почему его внимание и концентрировалось на трехмерности.

Однако проявление индивидуальности художника находит свое место не только в портрете — оно сказывается даже в таком «неиндивидуаль-

ном» жанре, как собственно декоративная живопись, наиболее широко с самого начала представленная в практике живописной команды. Для декоративных росписей, которые выполняет Канцелярия от строений в эти годы, характерен определенный отбор живописцев. Еще Андрей Матвеев, подбирая художников для реализации того или иного заказа, руководствовался не только степенью их профессионального умения, но и личными особенностями исполнителей, которые должны были составлять своеобразный ансамбль. Руководитель должен был себе представить правильное сочетание мастеров, которое бы к тому же отвечало характеру предстоящей работы: кто пишет в более холодной, кто в более теплой гамме, кому больше удаются десюдепорты, кому плафоны и какие именно. И по многим из этих соображений Вишняков так свободно трактовал проблему ученичества и так поощрительно относился к младшим товарищам по искусству, поддерживая неизменную тенденцию Канцелярии от строений — создавать возможно большее число различных по своему творческому характеру художников, способных каждый по-своему решать специфические проблемы декоративной живописи. Подобное отношение к индивидуальности живописца, определяемое во многом самой спецификой деятельности Канцелярии от строений, сыграло большую роль в формировании художников середины века.

Если сравнить декоративную живопись Б. В. Суходольского, Ивана и Петра Фирсовых и И. М. Тонкова, то прежде всего выступает разница творческих индивидуальностей мастеров, а затем уже вопрос о профессиональном уровне, мастерстве, композиционных и колористических особенностях и т. п. Это положение объясняет странный на первый взгляд факт, что постоянное коллективное, «командное» выполнение росписей не мешало художникам проявлять себя и в смысле видения и в смысле манеры. Наиболее одаренные выступают даже с собственным методом, в общем связанным, конечно, со школой и требованиями времени, но все же во многом осмысленным и выработанным самим живописцем.

Сведения о Борисе Васильевиче Суходольском во временном отношении ограничиваются началом сороковых — концом пятидесятых годов, но, как художник, он начинает работать значительно раньше. Для того чтобы Иван Одольский в 1743 году отобрал его среди лучших московских живописцев для посыпки в Петербургскую Гоф-интендантскую контору, Суходольский, тем более являвшийся в то время крепостным, или, иначе, «служителем дому Николая Юрьева сына Ржевского», должен был уже проявить себя на значительных и ставших достаточно известными заказах³⁸. В мае того же года он уезжает из Москвы вместе с Романом Никитиным и с тех пор постоянно участвует в работах Канцелярии. За следующие десять лет у него меняется владелец, которым становится на этот раз князь Никита Егорьевич Трубецкой, но вывозы художника не прекращаются. В 1753 году, например, Перезинотти называет его имя в числе московских живописцев, потребных для выполнения декоративных росписей в Царском Селе. Суходольский участвует в написании нескольких плафонов и самостоятельно работает над десюдепортами³⁹. К концу

пятидесятых годов могут быть отнесены и те образцы десюдепортной живописи художника, которые хранятся в настоящее время в Третьяковской галерее,— «Прогулка» (ж 20767), «Астрономия» (ж 20768), «Жанровая сцена» (ж 22672), тогда как десюдепорты Русского музея «Живопись и «Музыка» (ж 1456) датируются серединой того же десятилетия. Все эти работы отмечены чертами глубокого и, можно сказать, творческого понимания задач живописи. К тому же явно для Суходольского декоративная живопись была наиболее внутренне близкой областью, как для Антропова портрет. При всей натуральности отдельных деталей художник очень точно чувствует плоскость, создавая на ней, условно говоря, изобразительный, а не вещественный мир, чем подтверждается понимание им специфики этого вида искусства.

Десюдепорты Суходольского отличаются подлинным профессионализмом, но не относительно других живописцев Канцелярии, а в смысле повышенного интереса художника к своему заданию. И если представить себе характер оформления интерьеров того времени, обработку стен, обивку мебели, то панно Суходольского окажутся наиболее точно отвечающими этой общей задаче. В его полотнах есть открытый цвет, который иногда даже рождает ощущение неумения живописца работать отношениями, есть известная цветовая преувеличенностъ, почти раскраска, немыслимая в станковой живописи, но здесь во многом необходимая. Однако при этой красочности, в которой преобладает условный сине-зеленый цвет, Суходольский остается художником, умеющим и рисовать и, по-видимому, писать с натуры. Во всяком случае, деревья на его десюдепортах, пейзажные фоны не могли быть взяты ни с какой иностранной гравюры или живописного образца. Живопись фигур, правда, носит традиционный характер в том смысле, что ее источником являются чьи-то оригиналы, заученные живописцем, но отдельные изображения людей обладают теми неправильностями, которые могут быть только при работе с натуры. Таков, например, в десюдепорте «Живопись» сидящий в левой его части мужчина в синем камзоле. Характер посадки фигуры и ее рисунок выдают непосредственную работу с натуры.

В то время как Суходольский был художником, для которого декоративная живопись исчерпывала круг его творческих интересов и поисков, работавший рядом с ним Иван Фирсов представлял явление гораздо более сложное и в конечном счете более перспективное для общего развития национального искусства. Уже в аналогичном Суходольскому задании — десюдепорте «Цветы и фрукты» (1754; ГРМ, ж 1459) — он выступает с утверждением иных принципов. Художник не нарушает специфики жанра, сохраняя обязательное для него уплощение и декоративную трактовку пространства, использование преимущественно холодных цветов, известную выбеленность всего колорита, но в то же время его панно смотрится как натурная постановка. Он своеобразно понимает свет, который у него организует планы. Планы есть и у Суходольского, но они строятся кулисами почти по принципу сцены, тогда как у Фирсова появляется конкретное освещение, что превращает его десюдепорт в своего рода жанровую картину.

Так, тень от колонны, падая на вазу с цветами, одновременно открывает часть стола с цветочной корзиной, залитой светом. В свою очередь стол, очень ясный по светотени, аранжируется тенью на третьем плане, а вся композиция в целом, пронизанная светом, с очень точной моделировкой, расчетом светотени при небольшой цветности создает активное цветовое звучание. Здесь налицо совершенно новые для декоративной живописи тех лет моменты — это не простая роспись, а творческое решение художником определенной сюжетной задачи. Иными словами, десюдепорт превращается в станковую картину, с чем связаны многие особенности живописной манеры Фирсова. Станковость требует большей «натуральной» убедительности изображаемого, и художник пишет отдельные детали своей картины буквально с натуры. В самой кладке цвета, в стремлении разнообразить мазок есть та же направленность на вещественную доказательность различных материальных качеств входящих в постановку предметов. Все эти черты роднят панно Русского музея с картиной того же мастера «Юный живописец» (ГТГ, ж 69) и позволяют настаивать на ошибочности атрибуции десюдепортов Третьяковской галереи — «Амуры, опрокинувшие Терму» и «Амуры с охотничьей добычей» (ж 15175 и 15176), в последнее время оказавшихся приписанными Фирсову.

Хотя основная часть сведений о творчестве художника сохранилась в архивах Канцелярии от строений, Фирсов никогда не состоял в ее штате и относился к числу «вольных московских живописцев», вызывавшихся в Петербург по мере появления соответствующей работы. Сам он, как и брат его Петр, были «второй гильдии купецкими сыновьями» и обучались живописи в Москве «на своем коште». Сословная принадлежность помогала им избежать записи на государственную службу, и в этом смысле положение обоих художников было исключительным. В Москве Петр и Иван Фирсовы выдвинулись как театральные художники, в качестве которых их продолжала в дальнейшем использовать Канцелярия от строений. Они много работали в течение пятидесятих годов в Царском Селе, периодически возвращаясь в Москву для «исправления» театральных декораций. Современники отзывались о Петре Фирсове как о художнике, писавшем «совершенно в духе Валериания», тогда как Ивана Фирсова отличали за умение писать фигуры, искусство для тех лет редкое и высоко ценное⁴⁰. В те же годы, когда мог бы находиться за границей Иван Вишняков-младший, Иван Фирсов уезжает во Францию. Как гласил указ Екатерины II Придворной Конторе, «всемилостивейше повелеваем оной Конторе находящегося в слубже при дворе нашем живописца Ивана Фирсова, для лучшего живописной и театральной науке обучения, отпустить в чужие края на два года...»⁴¹. Картина «Юный живописец», написанная художником, вероятнее всего, во время его пребывания в Париже, является одной из наиболее характерных работ середины века. Сам факт, что она столько времени приписывалась Лосенко, вне зависимости от наличия оказавшейся поддельной подписи, говорит об ее профессиональном уровне и о том значении, которое она сразу же приобрела в глазах исследователей

русского искусства. Примечательно и то, что ее автором был художник театральный и декоративный, обладавший совсем иными творческими устремлениями, чем исторический живописец Лосенко. В то время как Лосенко, прошедший, по существу, полный курс академического обучения, правильную, методически выверенную программу подготовки, попав за границу, испытал явное влияние своих новых руководителей, обладавший почти ремесленной выучкой Иван Фирсов сохранил формально значительную независимость. Несомненно, большие познания в искусстве давали возможность Лосенко понимать значение профессионального мастерства, в чьем бы творчестве оно ни достигалось, и это в первый момент могло довлечь над непосредственным отношением художника к живописи и его стремлением к наиболее близким ему методам. Занимавшийся же в некоем подобии мастерской, какое складывалось у любого вольнопрактикующего художника тех лет, Иван Фирсов остается равнодушным к творчеству того же Вьенна, одного из парижских учителей Лосенко, поскольку оно не отвечает его внутренней направленности, и приходит к принципам, родственным принципам Шардена. «Юный живописец» лишний раз говорит о сложности путей и творческих поисков, переживаемых русским искусством.

Но здесь есть и другая сторона, которая касается не только школы, дававшей художнику в конечном счете значительную самостоятельность и веру в собственные силы, — это самостоятельность практической работы, с которой ему приходилось сталкиваться очень рано. И именно в условиях Канцелярии от строений, а точнее — круга выполнявшихся ею заказов рождается необходимость дифференцирования творческих интересов живописца, находящая свое закрепление в практике Академии художеств. В этом смысле картина Фирсова становится подлинным знамением своего времени.

Но, говоря об определенном сходстве «Юного живописца» с принципами, выдвигавшимися Шарденом, не надо думать, что почвой для появления картины стали занятия художника в Париже. Они могли стимулировать творческую активность Фирсова в данном направлении, но само это направление определялось уже в русском искусстве. Отсюда элементы жанровой живописи приходят в классы Академии, проникают в методику, причем не только портретного, но и исторического класса, которыми, кстати сказать, руководили Левицкий и Козлов. По времени жанр опережает историческую живопись, поскольку у художников, шедших к натуре через портрет, через изображение конкретного человека, естественно появляется потребность передавать действительность не через литературные сюжеты, а как прямой сколок с натуры. Отсюда происходит проникновение жанра, пусть еще в очень специфическом его понимании, в художественную педагогику. И если попытаться сравнить полотно Фирсова с работами французских художников-жанристов тех же лет, то основное отличие «Юного живописца» будет состоять в своеобразной трактовке сюжета. Правда этой сцены заключается в почти непосредственном воспроизведении живописцем натуры, где нет ничего от сочинения, от привнесения какого бы то ни было подтекста. Такая же непосредственность кон-



А. И. (?) Вишняков. Крестьянская пирушка

такта с натурой присуща и другим жанристам третьей четверти века, вроде М. Шибанова или А. Вишнякова.

Фирсов свободно пользуется рисунком и очень убедительно передает увиденное. Трудно сказать, руководствовался ли он в картине заданием педагогов или собственным замыслом, но, во всяком случае, она свидетельствует о значительных знаниях, приобретенных в школе. Даже общий колорит живописи с известной выбеленностью цвета испытал на себе влияние современных французских мастеров. Знаменательно новое понимание пространства, еще не знакомое русским художникам, как определенной реальной глубины, при котором картина плоскость начинает трактоваться как некое окно. В этом образующемся словном пространстве Фирсов очень уверенно намечает световое решение. Свет, проникая через окно, оставляет в тени фигуру маленького художника, которая тем самым строит передний план, и, освещая позирующую девочку, создает ощущение реальной среды в интерьере. Отсюда Фирсов оказывается перед необходимостью писать предмет, как бы реально чувствуя его пространственную протяженность, глубинность. Эти пластические качества, предугадываемые такими работами живописца, как его панно Русского музея, в сочетании с непосредственностью реакции на натуру позволяют создать очень верную картину куска жизни.

Непосредственно перекликается с полотном Фирсова небольшое полотно Русского музея — «Крестьянская пирушка», несущее на обороте холста надпись: «Аригиналу Ал. Вишнякова» (ж 3144). Сцена изображает группу крестьян за столом, написанную необычайно сочно и уверенно. Известные недостатки в рисунке скрываются исключительной красочностью. Подобно «Юному живописцу», картина обладает жизненностью, натуральностью, но не в смысле иллюзорности передачи видимого, а в смысле правды события и тех чувств, которые испытывают его участники. Организация композиции отмечена тяготением к центрическому построению, характер трактовки пространства таков, что темный фон как бы несколько выталкивает фигуры вперед. Понимание света еще не приобрело органичности. В картине есть освещение, но не конкретное, как у Фирсова, а вносимое художником специально для того, чтобы выделить необходимые по сюжету повороты фигур, лица, отдельные детали. Практически единого освещения нет. Живописная манера художника отличается удивительной решительностью. Он без тени колебания берет и бросает на холст мазки, но за этим стоит жесткая профессиональная дисциплина, поскольку цвет очень верно попадает на нужное место. Иными словами, здесь можно говорить об определенном мастерстве художника, о его живописном умении, хотя картина сохраняет и целый ряд особенностей собственно ученической работы. Сюда прежде всего относится трактовка несколько выбеленного света, гротескность в выражении лиц, поз, характер цветовой кладки, когда красный, «жареный», колорит в полутенях сообщает всей сцене общую красноватость. Эта живопись мазками различных оттенков красного и коричневого, где изредка попадается зеленый, позволяет предположить школу Ивана Бельского, поскольку подобная красочная схема характерна именно

для его работ. Что же касается личности самого автора картины, то, по-видимому, это Александр Иванович Вишняков, последний сын И. И. Вишнякова, родившийся в 1750 году.

Из шести сыновей И. И. Вишнякова четверо занимались живописью и были профессиональными художниками. О старшем Иване говорилось выше; следующий по возрасту, Гаврила, был принят живописным учеником в Канцелярию от строений в 1746 году; Дмитрий и Александр, дети второй жены живописца, ко времени смерти отца были еще подростками. Судя по особенностям «Крестьянской пирушки», Ал. Вишняков начал заниматься у Ивана Бельского, имевшего к тому же и частных учеников, причем картина была написана им на рубеже шестидесятых-семидесятых годов.

Но не только характер живописи, а главное — стремление изобразить человека в определенном, пусть повышенном эмоциональном, состоянии позволяет говорить о яркой индивидуальности автора «Крестьянской пирушки». Ради решения своей основной задачи он допускает известные неправильности в трактовке глаз, как бы выворачивает щеки, активно подчеркивает кончики носов, не боится нарочитого колорита. Все эти особенности роднят подписьную картину с другим хранящимся в Русском музее холстом — «Мужик с кошкой» (жб 607). Небольшой по размеру, он представляет поясное изображение смеющегося мужчины, который левой рукой прижимает к плечу кошку, а правой показывает зрителям дулю. Гротескная экспрессия лица, общее колористическое решение, проработка деталей и даже характер красочного слоя перекликаются с «Крестьянской пирушкой». Но в целом это более зрелая вещь, в которой художник выступает со своим толкованием темы и по-своему применяет знания, приобретенные за годы учения. По сравнению с «Крестьянской пирушкой» он здесь больше дробит мазок, но сохраняет то же стремление кистью лепить форму. Любовь художника к цвету сказывается в том, как передается объем головы: на свету несколько разбеленными охрами, а в полутенях с активным применением красных охр и сиenn. Разворот фигуры, ее обращение к зрителю позволяют художнику свободно оперировать светом, строя форму своего рода «буграми». В результате возникают уже знакомые по предыдущей картине вывернутость щек, характер написания носа, лба. Живописец все время стремится ощущать мазками объем. Самый тип мужика с кошкой почти буквально воспроизводит центральную фигуру из «Крестьянской пирушки». Картина в значительной своей части списана с натуры, чем только и можно объяснить общую экспрессию и характер отдельных подробностей — то, как держит мужчина кошку, как показывает дулю. Самый разворот плечевого пояса свидетельствует о близком расстоянии, с которого писал модель художник.

Таким образом, в работах Ивана Фирсова и Александра Вишнякова русское искусство обретает новый вид живописи, само появление которого многое объясняет в процессе его формирования. На смену интереса к «живству», к человеку как таковому приходит интерес к действительности, намечая вехи совершенно своеобразного развития национального художественного метода. Русский художник, находив-

шийся в особых общественных, культурных и экономических условиях по сравнению с его западными собратьями, в своем творчестве не мог руководствоваться общими с ними рецептами. Русское искусство имело слишком большую традицию к началу XVIII века, и слишком самостоятельной была его дорога.

Но если эти два живописца олицетворяли собой зарождающийся интерес к жанру, в котором отражалась одна из сторон общего устремления национального метода к передаче действительности, то другая сторона того же процесса была представлена творчеством Алексея Бельского и Ивана Тонкова, художников, сыгравших, кстати сказать, особенно большую роль в истории живописной команды. И Бельский и Тонков всей своей учебой и творчеством были связаны только с Канцелярией. 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 760 году того художества подмастерьем, 1763 в ранг прaporщика, в 768 в ранг подпоручика, в 772 живописного художества мастером, в 773 годах по именному ее императорского величества высочайшему указу повелено ему быть с ево потомками вольным на основании конфирмованного ее императорского величества устава императорской Академии художеств, состоявшегося 4 ноября 1764 года, в 781 дан чин титулярного советника, в котором и ныне состоит...»⁴². Москвич по происхождению, Бельский первые годы своего пребывания живописным учеником был связан преимущественно с Московской Гоф-интенданской конторой, а с начала пятидесятых годов почти исключительно с Петербургом. Выполнявшиеся им работы отличались большим разнообразием. Сюда входили плафоны в Большом Царскосельском дворце, в Эрмитаже Царского Села, в «деревянном Зимнем дворце», картины для «новопостроенной галерии» 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 учеников, о чем усиленно хлопотал еще Вишняков-старший⁴³.

Творческое лицо художника представлялось руководителям Канцелярии настолько ярким, а его деятельность настолько значительной, что уже спустя семь лет Вишняков-младший рекомендует Алексея Бельского на звание мастера, заявляя при этом, что он «в живописном художестве знание имеет в архитектуре, перспективах, орнаментах, ленчавтах и цветах, а особенно в инвенциях и в лучшем согласии колеров»⁴⁴. Хотя по бюрократическим соображениям производство состоялось только в 1772 году, Алексей Бельский фактически был одним из наиболее деятельных и влиятельных живописцев команды. Начиная с середины шестидесятых годов ученики распределяются в основном между ним и Иваном Вельским в равных количествах, причем заключение художника об их способностях служило исчерпывающим основанием для перевода, повышения оклада или, наоборот,

увольнения. В этом отношении характерен один из рапортов Алексея Бельского в бытность его подмастерьем: «Состоят в команде моей ученики Николай Фадеев, Петр Густыщев, Лев Федоров, Андрей Судаков, Иван Козмин, из которых один ученик Андрей Судаков живописному художеству непонятен и просит оного того ради канцелярию Строений о оказанном ученике Судакове покорнейше рапортую, дабы оному за неспособностию ево к художеству живописному не продолжить время лет своих напрасно»⁴⁵. Характерно, что в данном случае требования Алексея Бельского не уступают требованиям Академии художеств, где А. Судаков прозанимался четыре года до перехода в Канцелярию. Приобретенные им в академических классах собственно ремесленные навыки не имели в глазах его нового учителя такого значения, чтобы ради них одних в числе живописных учеников держать недостаточно одаренного человека.

Однако для самого художника подлинным триумфом его службы явилось получение вольной. Для второй половины XVIII века 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 указать изволила, — сообщило придворное ведомство Канцелярии от строений, — ведомства оной contadorы живописного художества мастеру Алексею Бельскому в рассуждении видимых достоинств в ево искусстве живописного художества быть с ево потомками вольным»⁴⁶. Это было полное официальное признание и открытие перед живописцем перспективы более независимой в общественном отношении деятельности. Последние почти 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 от середины пятидесятых до начала девяностых годов. К числу наиболее ранних относятся десюдепорты типа десюдепорта Русского музея «Цветы, фрукты и попугай» (1754; ж 1458), затем панно для Смольного института (1764) и ряд пейзажей, как, например, «Орловские ворота и руина в Царском селе» (1788; ГРМ, ж 3148), «Архитектурный вид» (1789; ГТГ, ж 22444) или «Архитектурный пейзаж» (1792; ГРМ, ж 48). Уже сопоставление вышеназванного десюдепорта с аналогичным по форме, композиции и значению десюдепортом Ивана Фирсова позволяет установить творческие особенности мастера. В полотне Фирсова чувствуется момент собственно натюрмортный, жанровый, тогда как картина Бельского отмечена строгой продуманностью всего изображения, сознательной и четкой построенностью. Фирсов основывается на цветовом пятне и свете, Бельский на предмете, который играет в его десюдепорте ведущую роль. Даже связь со стеной, в которую вделялся холст, решается у Фирсова путем введения общей несколько условной цветовой гаммы, в которой выделяется все изображение. Бельский же достигает того же результата композиционными приемами. Этой цели у него служит затененная база колонны с волютой на переднем плане, корреспондирующая с архитектурной обработкой интерьера помещения, спущенная с края

стола гравюра, фигура и хвост попугая. Подчеркнутой предметности в картине Бельского соответствует и более звучная, чем у Фирсова, гамма цветов. И надо сказать, что всем работам мастера присущ высокий профессионализм, когда художник не импровизирует в смысле применения изобразительных средств и приемов, но сознательно и уверенно пользуется ими, руководствуясь определенными принципами организации изображения. Именно таким образом он строит планы в картине, удовлетворяет свой интерес к передаче материальных особенностей предметов и реализует свое понимание световой среды, а не освещения, как то было у Ивана Фирсова и других современных ему художников. Эти начала находят развитие в серии панно, написанных Алексеем Бельским для Смольного института.

Панно представляют собой несложные одно- или двухфигурные композиционные построения со сравнительно небольшим числом аксессуаров, центральное место в которых занимают нравоучительные надписи: «Не лги», «Не вреди никакому животному», «Не делай зла и не досаждай никому», «Не будь праздна» (ГРМ, ж 5, 3595, 3597, 3596) и т. д. Участвующие в композиции девочки либо читают их, либо показывают одна другой. При всем том, что формальный сюжет получает исчерпывающую реализацию, он не имеет для художника решающего значения. Каждое панно воспринимается жанровой сценой, замкнутое композиционное построение, характер размещения людей и предметов, цветовое решение которой обнаруживают расчет на станковую картину. Здесь нет жанровости трактовки изображения, как ее понимают И. Фирсов или Александр Вишняков. Можно сказать, что Бельский перерабатывает определенный литературный сюжет в своего рода живописный сценарий, который соответствующим образом и выражает. Принципиально новым в его работах является как раз то, что художник начинает видеть в живописи возможность реализации литературного сюжета, используя для этого ее специфические средства. При этом Бельский добивается убедительного зрительного подобия изображаемых предметов, не пытаясь имитировать природу ни в цвете, ни в протокольной передаче действительности. Особенности живописи используются сознательно и целенаправленно. Аналогичные качества отличают и позднейшие пейзажи мастера.

Относительно непосредственного воспроизведения природы, то есть того пути, по которому пойдут в дальнейшем русские художники, пейзажи Бельского кажутся сочиненными. Тем не менее это один из первых русских пейзажей в собственном смысле этого слова — жанра, который должен по своему характеру рождать у человека сюжетно-пластическое понимание окружающей природы. Их неправильно было бы соотносить с перспективами в чистом виде. Во всех случаях присутствующая в полотнах Бельского условная архитектурная композиция определенным образом направлена на создание у зрителя того или иного восприятия природы, в конечном счете связанного с его чувством. Документальность предшествовавших Бельскому зачатков пейзажа в живописи и гравюре оказывала влияние на развитие пейзажного жанра, но собственно пейзажами их считать нельзя, потому что в них отсутствует обязательное для таковых, как вида искусства,

стремление художника вызвать ощущение тех пространственных отношений, которые существуют в натуре. Эта задача и ставилась архитектурными композициями Бельского.

На первый взгляд пейзажи Тонкова трудно сравнить с пейзажами Алексея Бельского, поскольку им присуща большая натуральность в решении образов природы. Имеющаяся в них сочиненность — это, по существу, сочиненность происходящего события: реальный пейзаж наполняется условными фигурами ради решения формального сюжета. Но подобный прием позволяет художнику точнее передать свое отношение к изображаемому, что и для Тонкова и для Алексея Бельского составляет существо их метода работы над пейзажем. В путях же реализации этого метода оба художника расходятся.

Несмотря на то, что вся жизнь Тонкова связана с Канцелярией от строений, подлинные сведения о ней не нашли своего места в литературе. Придерживаясь фантастической версии биографии художника, некоторые искусствоведы признают его учеником Академии художеств и более того — Г. И. Козлова. Однако как полностью сохранившиеся списки академических воспитанников, так и личные документы живописца, не говоря об особенностях метода Тонкова, исключают подобную возможность. Тонков попал в Канцелярию от строений тем путем, по которому она получала основное свое пополнение — из гарнизонной школы Смоленска в 1756 году, будучи по происхождению «из оберофицерских детей». В Канцелярии он соответственно был зачислен в Рисовальную школу, а по специальности к мастеру резьбы по дереву⁴⁷. Но уже вскоре ведомости сообщают, что он занимается только геометрией и арифметикой, а затем, следуя природным склонностям, начинает обучаться живописи, причем, в отличие от большинства живописных учеников, Канцелярия определяет его к мастеру М. Пучинову. Хотя с момента поступления в Канцелярию до аттестации Тонкова художником проходит больше десяти лет, надо полагать, что живописец выделялся среди остальных своими способностями, так как в 1767 году его из учеников 2-го класса аттестуют сразу в живописцы 2-го класса (всего и тех и других классов было по три). При этом указывалось, что молодой художник «состояния доброго и трезвого и к науке прилежность и понятность хорошую имеет, за что достоин быть 2-го класса живописцем и в нынешнем жалованье прибавки весьма заслуживает». Постоянное увеличение жалованья свидетельствовало об успехах живописца, который фактически становится руководителем команды в конце восьмидесятых — девяностых годов. Со своей стороны получение в 1785 году звания академика утверждало его официальное признание⁴⁸.

В своем искусстве Тонков — прежде всего ученик и во многом последователь Пучинова, хотя введенная им в пейзаже интерпретация природы далека от собственно декоративных принципов. Полотна художника отмечены своеобразным противоречием. Изображенные на них сцены, обычно очень условные и театрализованные, разыгрываются стаффажными фигурами в окружении бутафорских архитектурных сооружений. Но живописная структура пейзажей, непосредственность передачи природных отношений намного опережают свое

время. Пространственные решения Тонкова, а главное то, что сочинение пейзажа не сводится у него, как у многих его современников, к сочинению кулис и разделению планов, но заключается прежде всего в определении отношений между землей, растительностью и небом, — необычно для рубежа третьей и четвертой четверти XVIII века в русском искусстве. Это появляющееся на рубеже нового столетия понимание природы как части единого пространства, из которого художник вправе убрать какие-то детали, но не сочинять данный мотив полностью, тесно связано у Тонкова с его мироощущением. Природа в картине существует для него такой, какой он ее видит и воспринимает в натуре. Сюжет пейзажа начинает связываться для него с определенным состоянием природы. И здесь его живопись поражает своей точностью и наблюденностью, как, например, в «Тайном крещении» (1782; ГТГ, ж 71), где отношение неба к растительности и земле по своей «натуралистичности» перекликается с полотнами Максима Воробьева. И поэтому стремление художника представить русские избы с колоннами или же заменить их вариантом немецких домов идет не от незнания действительности, а от желания сообщить изображению некоторую приподнятость. Стремясь сохранить сюжет в старом понимании, Тонков его как бы театрализует. Характер живописной манеры художника очень определен. В ней нет ни тех элементов декоративности, ни того соответствующего истолкования цвета, которые естественно было бы предполагать у мастера, работающего над плафонами и десюдепортами. Напротив, живописи Тонкова свойственны приближенные к натуральным цветовые решения. Его кисть очень точно берет сложнейшие цветовые отношения, причем пишет художник, учитывая взаимосвязь отдельных предметов. Он далек от присущей работам многих его современников раскраски. Цвет Тонкова достаточно сложен, особенно в зелени. Пейзажи его лишены собственно кулисной перспективы. Относительно их можно говорить уже о началах перспективы воздушной, потому что весь пейзаж решается в среде — особенность, присущая работам и Ивана Фирсова и Алексея Бельского.

Таким образом, пейзажи Тонкова говорят о качественно иной тенденции, появляющейся в Канцелярии от строений второй половины века. В соответствии с требованиями национального художественного метода ее мастера обращаются к передаче своего видения, что заставляет их выбирать для работы преимущественно интересующие и близкие им виды живописи. Первые шаги делаются в декоративной живописи, затем в жанре и пейзаже, намного опережая современников в смысле смелости поисков. С другой стороны, именно Канцелярия готовит живописцев, осознающих значение искусства для выражения общественных идей и потому обращающихся к проблеме станковой картины. К числу таких мастеров надо отнести в первую очередь Ивана Бельского, Матвея Пучинова и Гаврилу Козлова.

Подобно Алексею Бельскому, вся жизнь Ивана Бельского-художника сосредоточивается в Канцелярии от строений, в которой он работает с первых своих шагов в живописи и до самой смерти. В 1785 году художник сообщает о себе, «что обучась он отца его собственным

коштом живописному художеству, вступил в службу ее императорского величества 1743 года в марте в Московскую мастерскую и оружейную полату и того же году в апреле месяце по именному блаженныи и вечно достойные памяти государыни императрицы Елизаветы 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 ево 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 Вишнякова произведен был чинами 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 вашим превосходительством была представлена, за что всемилостивейше повелеть соизволено наградить ево чином, по которому высочайшему повелению 1768 года генваря 1 дня и произведен титулярным советником⁴⁹. Эта схема основных служебных событий в жизни художника 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 собственного круга творческих интересов.

По личному указу Елизаветы Петровны Иван Бельский вместе с художником Петром Сергеевым был направлен в 1750 году к Валериани для обучения⁵⁰. Собственно занятий не получилось, поскольку Иван Бельский был уже вполне сформировавшимся живописцем, но сотрудничать с итальянским мастером ему пришлось долгие годы, и, возможно, под его влиянием он обратил усиленное внимание на театральные декорации. Во всяком случае, у него были постоянно ученики, присылавшиеся к нему Канцелярией специально для обучения этому становившемуся все более нужным искусству. Так, в 1759 году, например, к Ивану Бельскому прикрепляются Семен Падерин, Ефим Алексеев, Николай Фадеев и Петр Селезнев, в 1763 году с той же целью присыпается Матвей Неелов, в 1765 году Григорий Носов и т. д. При этом сам живописец достаточно много работает и над живописью декоративной — причем преимущественно над десюдепортами, а не плафонами, и над образами, в частности в церкви Зимнего дворца, но главное — после него остается ряд полотен, которые уже могут быть с полным основанием названы станковыми картинами, приближающимися к живописи исторической.

Эскиз «Архиерей во время служения литургии» (ГТГ, ж 1770), выполненный художником до 1770 года, представляет своего рода жанровый набросок, сюжет которого кажется подсказанным самой жизнью. Но Бельский не ограничивается возможностью передать увиденное — он старается осмыслить происходящее, вложить в него определенную идею, почему полотно смотрится эскизом к картине, в которой эта

идея и должна найти свое исчерпывающее воплощение. В нем есть та необходимость дальнейшей разработки, та сюжетность мышления художника, которые предполагают завершение работы именно в картине. О том же говорит и живописная манера с активным мазком а-ля прима, которым строится форма и одновременно выявляются и материальные и светотеневые характеристики предметов.

Но едва ли не наиболее характерным произведением мастера является «Апостол Павел» (ГРМ, ж 4930) — поясное изображение погруженного в глубокое раздумье мужчины со склоненной головой. Это полотно говорит о художнике, очень свободно владеющем кистью и, по всей вероятности, испытавшем сильное влияние Андрея Матвеева. Вся живопись картины строится на темных грунтах с резкими световыми выходами отдельных частей формы, особенно напоминающими манеру петровского пенсионера. Но в ней сказывается влияние и поздней фламандской школы, поскольку уточнение формы И. Бельским ведется на активном выявлении ее полутонаами. Эти полутона, обычно красноватого оттенка, сосредоточиваются не в тенях, а в полутенях, создавая общий красноватый колорит, который в свою очередь дает возможность говорить если и не о прямой учебе, то о влиянии нашего мастера на Александра Вишнякова.

Активная живописная манера, самый характер выявления формы цветом позволяют художнику с большой свободой решать ту напряженную внутреннюю экспрессию, которой наполнены его образы. Эта экспрессия дает себя знать и в «Архиерее во время служения литургии», но особенно сильна она в однофигурных изображениях И. Бельского. Апостол Павел, кажется, не в состоянии вместить того заряда энергии, который сообщает ему художник, так сосредоточенно он думает, переживая собственные мысли. Причем любопытно, что эта экспрессия не похожа на выражение эмоционального состояния в полотнах Вишнякова. У И. Бельского — это экспрессия сюжета, образа. Его не интересуют частные чувства, но только общечеловеческие, почему полотна живописца наполняются монументальным содержанием. И далеко не случайно ему оказалась близка работа в мозаичной мастерской. По характеру своего творческого мышления Иван Бельский не мог интересоваться простым воспроизведением натуры, где бы не присутствовала обобщающая мысль художника, отчего, как можно предположить, он и не писал портретов.

Вопрос о художественном наследии И. Бельского достаточно сложен. Целостность живописного метода художника, понимание им пространства как среды, в которой находится как бы тяжело написанный, полный напряжения образ человека, своеобразная трактовка объема на цветовом выявлении полутеней, наконец, характер живописной кладки — все заставляет отрицать авторство И. Бельского относительно числящегося за ним «Плача апостола Петра» (ГТГ, ж 22595). Ряд спорных вопросов возникает и в связи с «Головой апостола Петра» (1783; ГТГ, ж 4701). Хотя картина эта и принадлежит кисти И. Бельского, отдельные ее особенности заставляют предполагать, что она представляет собой либо авторскую реплику еще не обнаруженного оригинала, либо копию с работы какого-то другого

живописца. О почерке И. Бельского говорит характер построения цветом формы, но вместе с тем объем здесь очень слабо выявлен. Рисунок головы, расплощенность форм лица, манера написания глаз присущи скорее копиям, к тому же образ Петра лишен обычного для И. Бельского внутреннего драматизма.

Определяя общую тенденцию творческих поисков И. Бельского, можно сказать, что в его произведениях намечается концепция сюжетного осмысления действительности. Полотна художника отвечают требованиям картины не только по пластическим своим качествам, но и по существу — по тому, как он понимает и трактует образ. Поэтому само по себе зарождение образа в работах И. Бельского открывало путь к появлению в русском искусстве исторической картины, в жанре которой пробуют свои силы два других современника мастера — Матвей Пучинов и Гаврила Козлов, ставшие первыми русскими собственно историческими живописцами. В то время как портретисты обращаются к углубленному изучению конкретного человека сначала в плане выявления его характера, а затем чувств, эмоций, настроений, исторические живописцы апеллируют к общечеловеческим чувствам, к «страстям». Причем эти «страсти» нужны им для выражения определенных идей, гражданского содержания, для утверждения нового понимания человека как члена общества, обладающего относительно него обязанностями и долгом.

Анализ сохранившихся работ Матвея Пучинова заставляет согласиться с утверждением И. А. Акимова, что художник усовершенствовал свои профессиональные знания за границей, в частности, в Риме, однако первоначальную подготовку он получил в России и опять-таки в связи с Канцелярией от строений⁵¹. Последняя использовала его в числе других московских живописцев в росписях Царского Села и на московских работах. Косвенные указания, требующие дальнейших подтверждений, позволяют считать Пучинова крепостным художником, «человеком Василья Аврамовича Лопухина», жившим большей частью у брата своего владельца, Федора Аврамовича⁵². Крепостная зависимость наложила тяжелый отпечаток на жизнь живописца и стала причиной того, что, зачисленный во вновь открытую Академию художеств в августе 1762 года, он через полмесяца был уволен по указанию И. И. Шувалова⁵³. Разочарование было настолько велико, что Пучинов отказался даже от мысли выполнить картину на звание академика, хотя и получил перед этим предшествующую степень — назначенного за «Александра Македонского перед Диогеном». Независимое и обеспеченное положение преподавателя Академии, где ему был назначен очень большой по тому времени оклад в 500 рублей в год, художник вынужден переменить на место живописца Шпалерной мануфактуры. Но, не став педагогом Академии, Пучинов усиленно используется в этом качестве Канцелярией от строений, которая его высоко ценила как художника, способного обучать, подобно Ивану Бельскому, «инвенциям», то есть композиции и, иначе говоря, искусству создания картины.

По существу, Шпалерная мануфактура с момента своего возникновения была тесно связана с Канцелярией от строений, но не по

административному подчинению, а благодаря работавшим на ней художникам. Живописец Оружейной палаты Дмитрий Соловьев еще в Петровское время постоянно сотрудничает с живописной командой, принимая участие в выполнявшихся ею заказах и росписях вплоть до такого ответственного, как картины Петропавловского собора. Вместе с ним работает его сын Алексей, ставший также живописцем мануфактуры, а в пятидесятых годах Канцелярия вызывала для работ в Царском Селе и другого его сына, состоявшего при мануфактуре, Андрея. Живописный ученик, находившийся при Д. Н. Соловьеве в двадцатых годах, Трофим Буйнаков, автор ныне хранящихся в Русском музее шпалер с изображением частей света, принимал участие в декоративных росписях⁵⁴. Для «дела живописных шпалер» использовался начиная с 1743 года бывший ученик Андрея Матвеева Иван Скородумов⁵⁵. Скородумов стал живой историей Канцелярии. Он поступил в нее живописным учеником в 1729 году, причем занимался сначала у орнаментиста Федора Воробьева, а в девяностых годах, единственный из живописцев, получал от Канцелярии пенсию. Его постоянное занятие — «писание живописных шпалер» — не исключало работы над плафонами, театральными декорациями, и естественно, что в изделия мануфактуры он, как и другие его товарищи, привносил принципы художественного метода, утверждавшегося живописной командой. Тем более живой была эта связь в период деятельности Пучинова.

Среди сохранившихся работ Пучинова особое место занимают рисунки, значительная часть которых использовалась Академией в шестидесятых-семидесятых годах XVIII века в качестве оригиналов для рисования. Эти рисунки отличаются подлинным артистизмом. Они с необычайной свободой трактуют форму, строят ее с активным использованием представлений и образного осмысления модели, что является свидетельством не простой профессиональной грамотности, но виртуозного мастерства. Пучинову, как и Андрею Матвееву, присуща редкая органичность видения и реализации этого видения. По мастерству, багажу выраженных в них знаний и опыта его рисунки находят в XVIII веке единственную аналогию в рисунках П. И. Соколова. При этом натурные зарисовки делались Пучиновым очень быстро, за несколько часов — длительная штудировка модели в эти годы не допускалась. Пройденная художником школа, основанная на рисовании с гипсов, давала возможность, дополняя натуру, передавать ее на бумаге точно, жизненно и сюжетно.

Теми же чертами отличается и картина Пучинова «Александр Македонский перед Диогеном», о которой, между прочим, И. А. Акимов писал, что «подавала об нем хорошую надежду». По своему живописному строю она кажется более декоративной и поверхностной, чем работы Ивана Бельского. В ней есть та изобразительная плоскость, которая говорит о долгой работе художника в декоративной живописи и, в частности, в Шпалерной мануфактуре. Герои сцены несколько манерны, что раскрывает их большую связь с искусством рококо, чем с классицизмом, но композиция решается на ясном прочтении сюжета, где главным остается идея. Свобода построения,

как и уверенное владение кистью, свидетельствует о большом опыте художника в работе над картиной. Здесь возникает очень характерное и для самого Пучинова и для русского искусства того времени раздвоение. С одной стороны, художник обращается к идеям классицизма, к утверждению гражданственности в самом высоком значении этого слова. Ему близка свободная независимость Диогена и благородное понимание его идеалов Александром, но воплощение их чувств не укладывается для Пучинова в рамки изобразительных формул этого направления. Там, где ему удается выразить свои чувства средствами и приемами своего метода, как в «Диогене», картина приобретает жизненность, экспрессию, внутренний эмоциональный заряд, когда же художник обращается к сложившимся в западном искусстве решениям, композиции становятся выхолощенными, нарочито театрализованными и лишенными подлинной взволнованности. Примером этому может служить позднейшая работа Пучинова «Смерть Камиллы, сестры Горациев» (1787; ГТГ, ж 6044), где старательная грамотность каждой детали композиции и отдельных фигур заставляет думать об ученическом характере полотна, — настолько лишено оно присущего художнику эмоционального наполнения.

Начав свой путь с орнаментальных росписей и написания персон, живописная команда Канцелярии от строений завершает его тем, что руководство ведущим живописным классом Академии художеств — историческим — переходит в руки одного из ее художников, очень полно воплотившего в своем творчестве ее традицию, — Гаврилы Козлова. «Князя Тюфякина во дворе у Тверских ворот человек его Гаврила», как называют будущего профессора исторической живописи документы тех лет, ничем не выделяется среди других художников, привлекавшихся Канцелярией для выполнения декоративных росписей. В 1753 году он включается в список лучших московских живописцев, о вызове которых в Царское Село хлопочет Перезинотти. Перезинотти при этом заявляет, что «он сам тех живописцев, о которых от него в Контору строений села царского реэстр дан был, не знает, ибо де называли ему об них другие живописцы...»⁵⁶. В отличие от остальных москвичей Козлов с выездом задерживается на два с половиной месяца и доставляется в Царское Село под охраной. Обычно причиной подобных проволочек становилось бегство крепостного и его розыски, что, возможно, имело место в данном случае. Отношение о присылке Козлова гласило: «При сем посылается к вам к прежде отправленным в 9 день сего месяца из Кабинета ее императорского величества для работ в Царском Селе живописцев живописец дому князя Петра Тюфякина человек Гаврила Козлов и при нем для пропровождения ево послан лейб гвардии преображенского полку капрал Алексей Нестеров; того ради по получении сего имеете у него, Нестерова, показанного живописца Козлова принять и употребить в работу против прочих таковых же присланных к вам живописцев, а заработные деньги давать, смотря по работе, а капрала Нестерова изволите отпустить к его команде»⁵⁷.

Но уже спустя месяц положение Козлова совершенно меняется. Он оказывается в числе наиболее ценимых живописцев, способных произ-

водить самостоятельную работу, относительно него возникают споры, на каком именно заказе его использовать. В августе того же года В. Фермор требует вернуть его в Канцелярию от строений: «Живописной мастер Антон Перезинот доносил мне, что в находящихся в Селе Царском живописцах Петре Фирсове да в московском Гавриле Тюфякине такой нужды не имеетца, как прежде состояло, а ему и начать в летнем ее императорского величества доме для писания в галерею плафона и вспоможению зело потребны...»⁵⁸. Однако просьба теперь уже познакомившегося с москвичом Перезинотти остается неудовлетворенной, так как Козлова занимают работой над плафоном в Эрмитаже Царского Села. Позднее ему поручается писать образа для тамошней церкви, затем в течение 1754 — первой половины 1755 года плафоны и десюдепорты там же, причем Козлов оказывается, в конце концов, единственным оставленным в Петербурге живописцем из всего московского списка, как о том можно судить по его собственному прошению. «Бьет челом дому князя Петра Федорова Тюфякина служитель ево живописец Гаврила Козлов, а о чём мое прошение тому следуют пункты: 1. Прошлого 1753 году июля 21 дня по именному вашего императорского величества высочайшему указу прислан я именованный при сообщении от Кабинета вашего императорского величества из Москвы в Село Царское для исправления живописных работ, а о заработках денег в том сообщении упомянуто, чтобы производить, смотря по работе. 2. По приезде моем в реченное Царское Село во-первых в конторе строения Села Царского определен был я для усмотрения моих трудов к живописному мастеру Перезиноту в большую галерею плафона, где и находился до подлинного обо мне рассмотрения оного июля с 21 сентября по 3 число безо всякого обо мне аттестату, а как уже оный Перезинот довольно был усмотрен к работе пред прочими знающим, то там оставлен и, находяся при том плафоне до окончания и за усмотренное мое знание оного Перезинота того же сентября 3 дня в контору строений аттестатом представлено о произведении мне заработанных денег в месяц по осьми рублев, а вышепоказанной конторе строения определено мне производить и производится поныне только семь рублев в месяц. 3. Прочих находящихся в Селе Царском всем объявлено вашего императорского именного указу при исправлении живописных работ за неимением более до их дела все отосланы в их места, откуда кто был прислан попрежде. А я именованный оставлен доднесь нахожусь при Селе Царском неотлучно и повеленные живописные работы выполнял во усердии колейно, токмо за неотпуском предпрочими бескуражен...»⁵⁹.

Несмотря на все просьбы, Козлов с этого времени постоянно находится при работах Канцелярии, в число которых включается и оформление многочисленных театральных представлений и опер. В конце пятидесятых годов Козлов получает вольную, что дает ему возможность быть принятим в Академию художеств в 1761 году. В августе следующего года он производится в адъюнкт-профессоры, в 1765 году в академики, а в 1776 году назначается руководителем класса исторической живописи. Старая подготовка, приобретенная в связи с рабо-

тами Канцелярии, определила то, что он согласился стать три года спустя, кроме того, руководителем Шпалерной мануфактуры, получив возможность применения своих знаний и реализации поисков.

В художественном наследии Козлова довольно много рисунков, представляющих преимущественно эскизы или очень типичные для своего времени «инвенции». В них он выступает как живописец декоративного плана, обладающий вместе с тем умением мыслить, условно говоря, натуралистически. В его рисунке «Апофеоз» отдельные детали, вроде карабкающегося мальчика, облокотившегося воина, собаки, нарисованы прямо с натуры. Но наличие таких заимствованных непосредственно из натуры элементов не мешает художнику очень органично мыслить композицией, которая решается по всем правилам организации сюжета в картинной плоскости. Это особенно сказывается в картине Козлова «Отречение апостола Петра» (1762; ГРМ), картине, подводящей своеобразный итог тому пути, который прошла Канцелярия на протяжении почти полу века.

«Отречение апостола Петра» представляет интерес не только для истории живописной команды Канцелярии, но и для общего развития русского искусства, поскольку в нем есть то, что будет составлять тему творчества многих последующих исторических живописцев, — понимание истории как проявления человеческих чувств и страстей и притом чувств не частных, а народных. Это первый шаг на том пути, который в будущем приведет к полотнам Сурикова. Разыгрывающаяся среди фантастической архитектуры, переполненная действующими лицами, очень сложная по построению и пространству сцена в картине Козлова насыщена удивительно конкретной, почти жанровой экспрессией. Происходящее событие кажется лишенным всякой надуманности, оно увидено художником очень натурально. И вместе с тем «Отречение апостола Петра» является выражением определенной идеальной концепции художника, который изображает не просто сцену или действие, а человеческие отношения и собственное отношение к сюжету, поэтому однообразие типов, повторение профильных поворотов, движений здесь не имеет большого значения. В картине присутствует человечность оценки происходящего, которая в исторических полотнах рубежа века будет зачастую подменяться эрудицией живописца, нарочитостью поз, мимики, жестов — всем тем, что будет казаться необходимым в связи с задачей воплощения литературного сценария, но не человеческой оценки и переживания сюжета. В лице Козлова, одного из основоположников русской академической школы, выступает тенденция, характерная для метода национальной живописи того времени. Согласно этой тенденции, главным в изобразительном искусстве является человек, его духовная жизнь и отношение к окружающему, а искренность художника в воплощении правды своего видения сюжета или натуры составляет важнейшее условие творчества.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Русское искусство первой половины и середины XVIII века развивается в очень сложных условиях, сложных не только в смысле политических, экономических, но и культурных посылок. Обладая колоссальным зарядом еще от предшествующего столетия, оно исходило из таких прочных традиций и особенностей пластического мышления, которые во многом определили рождающийся метод. Хотя в этом методе удивительным казалось все: новое содержание, проникавшее сначала в старую форму и затем разрушавшее ее, новые по характеру творчества и самому строю мышления художники и большое влияние западноевропейского искусства. Никогда, ни позже, ни раньше, если не считать периода освоения византийской живописи в Древней Руси, русские мастера не использовали так широко достижений Запада. Они постоянно и непосредственно соприкасались с иностранцами в работе, но не становились на путь прямых заимствований, не теряли ничего в национальном пластическом мышлении и смело обращались к новаторскому изобразительному методу, не боясь учиться. Их искусство обладало той целенаправленностью и тем глубоким соответствием потребностям современной культуры, что все поглощаемые влияния могли легко перебродить в национальных мехах. В этом процессе западноевропейское искусство помогало им организовывать, дисциплинировать и разрабатывать свой метод.

Начав с Преображенской серии, русское искусство сделало за полстолетия громадный шаг вперед. От иконописи с ее эмоциональным изобразительным строем и отсутствием непосредственного контакта со зрительным образом природы русские живописцы пошли по очень своеобразному пути. Они отвергли парсуну как искусство репрезентативное и далекое от человека и обратились к «живству», к воспроизведению конкретных чувств человека (С. Ушаков), а затем конкретных людей со всеми их собственно человеческими особенностями. Поэтому портреты Преображенской серии составили органичный переход от иконописи к живописи. Непосредственно за ними искусство приходит к образному осмыслинию человека в творчестве Ивана Никитина и к передаче его эмоционального облика в портретах Андрея Матвеева. Создавший вслед за А. Матвеевым русскую «академию художеств» первой половины XVIII века, Иван Вишняков подходит к решению очередной задачи — выражению отношения художника к изображаемому, без чего невозможно было бы в дальнейшем создание станковой сюжетной картины.

Подобное расширение национального художественного метода позволило живописцам середины века обратиться к проблеме передачи

своего отношения к действительности и утверждения через искусство своих идей. Отсюда рождается разделение живописи на жанры, которое опять-таки глубоко органически происходит в ходе повседневной работы Канцелярии от строений. Характернейшая особенность национального искусства — интерес к человеку, к тому, что живет в нем самом, его окружает и волнует, — остается ведущим моментом этого метода, который находит свою реализацию и в портретах, и в жанрах, и в исторической картине с ее трактовкой события, изображаемого как коллизии человеческих чувств, и в пейзаже, который начинает определяться как зарисовка увиденного человеком состояния природы.

В этой стремительной эволюции русского искусства большую роль сыграла та лаборатория мастерства, которой фактически являлась Канцелярия от строений, представлявшая исключительно широкому для своего времени контингенту мастеров огромный объем практической работы, в ходе которой они формулировали свое искусство, находя все более точные пути реализации потребностей русского общества своего времени.

ПРИМЕЧАНИЯ

Глава 1

- ¹ ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, № 4. Указы Кабинета за 1725 г., л. 41.
- ² Там же, л. 16 об.
- ³ «Роспись компании маскарада, бывшего в Санкт-Петербурге 30 августа по 6 сентября 1723 года». — Дневник Ф.-В. Берхгольца, М., 1860. Приложение.
- ⁴ ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81, 1739 г., № 41172, л. 465.
- ⁵ Н. Сахаров, Записки русских людей, Спб., 1841, стр. 86.
- ⁶ «Письма и бумаги Петра Великого», т. 5, Спб., 1880—1892, стр. 561—562.
- ⁷ «Описание документов и дел, хранящихся в архиве святейшего правительствующего Синода», т. 3, Спб., 1911, № 28/528.
- ⁸ А. Нартов, Достопамятные повествования и речи Петра Великого. — «Москвитин», 1842, ч. 6, № 4 и 11.
- ⁹ «Письма и бумаги Петра Великого», т. 1, Спб., 1880, стр. 417.
- ¹⁰ Там же, т. 2, стр. 261.

Глава 2

- ¹ Я. Штелин. Подлинные анекдоты о Петре Великом, Спб., 1792; Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Отдел рукописей. Архив Я. Штелина, № 6, лл. 46—48.
- ² История школы давно стала предметом подробного изучения. См.: Н. Бранденбург, Приказ артиллерии, Спб., 1876; Н. В. Нечаев, К 250-летию первых указов Петра о школах. — «Советская педагогика», 1951, № 6; Л. Лалеев, История военно-учебных заведений, Спб., 1880, ч. 1 и другие.
- ³ ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 995.
- ⁴ Е. С. Овчинников, Портрет в русском искусстве XVII века, М., 1955.
- ⁵ ЦГАДА, ф. Оружейной палаты. Столбы, оп. 1, ч. 23, № 36194; там же, оп. 1, ч. 22, № 34606 и 35245; И. Е. Забелин, Материалы для истории, археологии и статистики города Москвы (в дальнейшем — Материалы), т. 2, М., изд. Московской городской думы, 1884, стр. 436.
- ⁶ Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Отдел рукописей. Архив Н. П. Собко, № 130, л. 1476; И. Е. Забелин, Материалы, т. 1, стр. 438 и 449.
- ⁷ ЦГАДА, ф. 282 (Юстиц-коллегия), оп. 1, ч. 1, № 186 (л. 205) и 1189 (л. 1089); там же, ф. 7, оп. 1, № 221, ч. 3, лл. 16 и об., 27 и об.
- ⁸ ЦГАДА, ф. 7, оп. 1, № 221, ч. 3, лл. 2—13 и об.
- ⁹ И. Е. Забелин, Материалы, т. 2, стр. 308—310.
- ¹⁰ Гос. Исторический музей, Отдел письменных источников, ф. 440, № 944, л. 105. Планы земельных владений в квартале между Тверской и Никитской улицами; «Переписные книги города Москвы (1737—1745)», т. 3 (Тверская часть), М., изд. Московской городской думы; «Ведомость домам, находившимся в Москве, составленная по высочайшему указу 1716 года для определения количества денежной подати, собиравшейся с оной ночныхи целовальниками».
- ¹¹ «Письма и бумаги Петра Великого», т. 1, стр. 594—595.
- ¹² М. Щекатов и Л. Максимович, Словарь географический Российского государства, ч. 1, стр. 683; А. А. Мартынов, Тверская улица. — «Известия Московской городской думы», 1877, вып. VIII.
- ¹³ И. Е. Забелин, Материалы, т. 1, стр. 616.
- ¹⁴ Там же, т. 2, стр. 584.
- ¹⁵ ЦГАДА, ф. 9, оп. 9/3, кн. 47, л. 401 и об.
- ¹⁶ ЦГАДА, ф. 9, оп. 9/3, кн. 31, 1717 г., л. 207.
- ¹⁷ Н. Молева, Э. Белютин

- ¹⁷ Т а м ж е, лл. 227 и об., 228.
- ¹⁸ ЦГАДА, ф. 9, Отд. 2, кн. 79, ч. 2, лл. 453—456.
- ¹⁹ ЦГАДА, ф. 9, оп. 9/3, кн. 40, 1719 г., лл. 151 и об.
- ²⁰ Т а м ж е, лл. 158 об., 159, 185.
- ²¹ ЦГАДА, ф. 9, оп. 9/3, кн. 45, 1720 г., лл. 89—93.
- ²² Т а м ж е, лл. 96 и об., 97.
- ²³ Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Отдел рукописей. Архив Я. Штелина, № 46, лл. 46—48.
- ²⁴ ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1721 г., № 4; ЦГАДА, ф. 9, Отд. 2, кн. 87, лл. 355—359.
- ²⁵ ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2 (73/187), 1722 г., кн. 27, № 4, л. 13.
- ²⁶ ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1721 г., № 28, лл. 55 и 56.
- ²⁷ ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2 (73/187), 1722 г., кн. 27, № 4, л. 14 об.
- ²⁸ ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2 (73/187), 1724 г., кн. 45, № 35, л. 746.
- ²⁹ ЦГАДА, ф. 9, Отд. 2, кн. 69, ч. 9, л. 634.
- ³⁰ ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1724 г., № 560, л. 1.
- ³¹ ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 43, 1721 г. (март—июнь), № 15, лл. 179 и 180; № 17, л. 154 об. Черновые отпуска писем из Кабинета Петра.
- ³² ЦГАДА, ф. 9, оп. 9/3, 1721 г., кн. 57, л. 48.
- ³³ ЦГАДА, ф. 9, Отд. 2, кн. 62, л. 612.
- ³⁴ ЦГАДА, ф. 9, Отд. 1, кн. 72, ч. IV.
- ³⁵ ЦГИАЛ, ф. 1239, оп. 1/51, 1725 г., № 312.
- ³⁶ «Каталог вещам и картинам». 1762—1772 гг. — Русский музей, Отдел рукописей, ф. 84, № 9; «Каталог оригинальным картинам его превосходительства Ивана Ивановича Шувалова и прочим вещам», 1773 г. — т а м ж е, ф. 84, № 28.
- ³⁷ «Вестник Европы», 1872 г., май.
- ³⁸ ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, № 4, л. 28 об. Указы Кабинета Ея величества Канцелярии от строений за 1725 г.
- ³⁹ «Каталог вещам и картинам». 1762—1772 гг. — Русский музей, Отдел рукописей, ф. 84, № 9, л. 13.
- ⁴⁰ ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2 (73/187), 1728 г., кн. 64, № 2.
- ⁴¹ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1729 г., № 70, лл. 88—89 и об.
- ⁴² Я. Шт е л и н, Подлинные анекдоты о Петре Великом, Спб., 1792, стр. 244—246.
- ⁴³ ГАВМФ, ф. 144, оп. 1, № 2, л. 197.
- ⁴⁴ ГАВМФ, ф. 144, оп. 1, 1726 г., № 17, лл. 38 и об.
- ⁴⁵ ГАВМФ, ф. 144, оп. 1, № 4, л. 13.
- ⁴⁶ Т а м ж е, лл. 2 и об.
- ⁴⁷ Т а м ж е, л. 3.
- ⁴⁸ Т а м ж е, л. 5.
- ⁴⁹ ГАВМФ, ф. 144, оп. 1, 1716—1730 гг., № 18, л. 76.
- ⁵⁰ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1729 г., № 72, л. 36.
- ⁵¹ ГАВМФ, ф. 144, оп. 1, № 4, лл. 15, 20, 27.
- ⁵² ГАВМФ, ф. 144, оп. 1, 1726 г., № 17, л. 44; 1726—1747 гг., № 23, лл. 315 и 369; № 4, лл. 37 и 49.
- ⁵³ ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2 (73/187), 1728 г., кн. 64, № 2, л. 70.
- ⁵⁴ Т а м ж е, л. 85.
- ⁵⁵ Т а м ж е, л. 75.
- ⁵⁶ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1729 г., № 72, л. 36.
- ⁵⁷ ЦГАДА, ф. 7, № 221, ч. 5, лл. 287—289 и об., 394.
- ⁵⁸ ЦГАДА, ф. 9, Отд. 2, кн. 78, ч. 13, лл. 870 и 871.
- ⁵⁹ ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2 (73/187), 1724 г., кн. 45, № 35, л. 765.
- ⁶⁰ ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2 (73/187), 1728 г., кн. 64, № 2.
- ⁶¹ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1728 г., № 62 (август), л. 133.
- ⁶² ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1729 г., № 75 (сентябрь), лл. 97 и об.
- ⁶³ Т а м ж е, л. 97 об.
- ⁶⁴ ЦГАДА, ф. 282 (Юстин-коллегия), оп. 1, ч. 1, 1731 г., № 414, л. 961 (№ 899); т а м ж е, л. 205 (№ 186).
- ⁶⁵ ЦГАДА, ф. 7, № 221, ч. 1, л. 68; т а м ж е, ч. 3, лл. 16—18, 27.
- ⁶⁶ ЦГАДА, ф. 7, № 221, ч. 6, лл. 28—39 и об.
- ⁶⁷ ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 39, № 18, л. 23. Экстракты по производившимся в Тайной канцелярии делах. 1732—1745 гг.
- ⁶⁸ Т а м ж е, л. 26.

- ⁶⁹ ЦГАДА, ф. 7, № 221, ч. 6.
- ⁷⁰ «Архив Александро-Невской лавры», т. 3, Спб., стр. 86 и 89.
- ⁷¹ ЦГАДА, ф. 7, № 221, ч. 2, л. 118; там же, ч. 4, л. 23 об.
- ⁷² ЦГАДА, ф. 7, № 221, ч. 2, л. 164.
- ⁷³ ЦГАДА, ф. 7, № 221, ч. 3.
- ⁷⁴ ЦГАДА, ф. 7, № 221, ч. 1; там же, № 266 (январская треть), 1732 г. Протоколы Тайной канцелярии.
- ⁷⁵ ЦГАДА, ф. 7, № 221, ч. 3.
- ⁷⁶ ЦГАДА, ф. 7, № 221, ч. 5, лл. 440 и об., 441 и об., 443 и об.
- ⁷⁷ ЦГАДА, ф. 7, № 221, ч. 2, л. 2.
- ⁷⁸ «Описание документов и дел, хранящихся в архиве святейшего правительствующего Синода», т. 2, ч. 1, Спб., 1912, № 480/408. Доношение И. Зарудного от 21 марта 1724 г.
- ⁷⁹ ЦГАДА, ф. 7, № 221, ч. 5, л. 394.
- ⁸⁰ ЦГАДА, ф. 7, № 221, ч. 1, лл. 61 и об.; там же, ч. 5, л. 431; ЦГАДА, ф. 7, № 266, 1733 г. (январская треть), л. 204.
- ⁸¹ ЦГАДА, ф. 7, № 272, ч. 2, лл. 72 и об.
- ⁸² ЦГАДА, ф. 7, № 266, 1732 г. (сентябрьская треть), л. 45.
- ⁸³ ЦГАДА, ф. 7, № 221, ч. 3, л. 43.
- ⁸⁴ Там же, лл. 37 и об.
- ⁸⁵ ЦГАДА, ф. 7, № 5, ч. 3, лл. 41 и об.; там же, ч. 2, л. 110; ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 39, № 19, лл. 3 и 7.
- ⁸⁶ Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Отдел рукописей. Архив Я. Штетлина, № 6.
- ⁸⁷ «Описание документов и дел, хранящихся в архиве святейшего правительствующего Синода», т. 1, Спб., 1911, № 555/63. Дело от 20 сентября 1722 — 25 января 1723 г.
- ⁸⁸ В. С а и т о в. Московский некрополь, т. 3, М., стр. 166; И. Е. З а б е л и н, Материалы, М., 1884, стр. 163 — Запись от 18 марта 7201 г.
- ⁸⁹ ЦГАДА, ф. 282 (Юстиц-коллегия), оп. 1, ч. 1, 1731 г., № 414, № 1189 (л. 1089).
- ⁹⁰ ЦГАДА, ф. 7, № 221, ч. 4, л. 12.
- ⁹¹ Гос. Исторический музей, Отдел письменных источников, ф. 440, № 586. Дело о починке триумфальных ворот.

Глава 3

- ¹ А. Е. В и к т о р о в, Описание записных книг и бумаг старинных дворцовых приказов, т. 2, М., 1883, № 967; «Письма и бумаги Петра Великого», т. 2, Спб., 1880—1892, стр. 603.
- ² «Письма и бумаги Петра Великого», т. 3, стр. 298.
- ³ ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1717 г., № 18; ф. 467, оп. 1 (73/187), 1719 г., кн. 4, № 190; ф. 467, оп. 4, 1718—1719 гг., № 213. В 1718 г. к двум первым художникам присоединяются Иван Стефанов и Федор Григорьев. В 1723 г., кроме того, у «Стреллинских заводов» числятся живописцы Данило Дудин, Ерема Евсеев, Емельян Шилков и семеро учеников (ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2 (23/187), 1723 г., кн. 36—1, лл. 64 и 72 об.; ф. 467, оп. 4, 1726 г., № 44, стр. 233). При этом характерно, что сначала канцелярия пытается и их использовать на различных работах, вызывая художников, между прочим, в Петергоф.
- ⁴ «Описание документов и дел... правительствующего Синода», т. 1, № 100/164.
- ⁵ В качестве образца подобных вызовов можно привести отношение У. А. Сенявина в Бергколлегию от июня 1723 г.: «Всепреставленный державнейший Петр великий император и самодержец всероссийский в бытность свою ныне в Петергофе указал для нужднейших живописных работ взять сюда ведомства оной коллегии живописца Дмитрия Соловьева на время, которой прежде сего у работ здесь бывал, того ради дабы по вышеупомянутому его императорскому величеству указу повелено было о присылке оного живописца немедленно определить указом чтоб в живописных работах не учинилось остановки» (ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1723 г., № 833, л. 2).
- ⁶ ГАВМФ, ф. 144, оп. 1, № 4, л. 31.
- ⁷ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1735 г., № 147, лл. 9—10 и об

- ⁸ ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 1 (73/187), 1721 г., кн. 18, лл. 493 и 494.
- ⁹ ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1721 г., № 57 и 825.
- ¹⁰ ЦГАДА, ф. 9, оп. 3/9, 1721 г., кн. 57, л. 49.
- ¹¹ ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2 (73/187), 1723 г., — кн. 32, № 65, л. 643; кн. 34, № 140, л. 788; кн. 36 — 1, л. 51 об.
- ¹² ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 1 (73/187), 1719 г. — кн. 3, № 111, л. 431; кн. 5 (ч. 3). ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1718 г., № 33.
- ¹³ ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2 (73/187), 1725 г., кн. 52, № 94, л. 565 об; а также оп. 4, 1722 г., № 86.
- ¹⁴ ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2 (73/187), 1723 г., кн. 37, № 172, л. 604.
- ¹⁵ ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1722 г., № 412.
- ¹⁶ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1722 г., № 1.
- ¹⁷ ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1718 г., № 806, л. 10. В это же время Пильман писал «картины маленькой мартышки» (ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 32, 1751 г., № 588, л. 1). В 1723 г. он просит отпустить его на родину, поскольку срок контракта истек год назад, а он уже два года не имеет никакой работы (ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1723 г., № 35).
- ¹⁸ ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1726 г., № 535; ф. 467, оп. 4. Указы Кабинета, 1725 г., № 4; ф. 467, оп. 2 (73/187), 1725 г., кн. 50, № 11, лл. 104 и об. Еще более случайным было участие в работах Канцелярии Г. Гзеля, от которого принимались только несколько раз приобретенные Екатериной картины (ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 1 (73/187), 1720 г., кн. 6, № 131).
- ¹⁹ ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2 (73/187), 1724 г., № 42, л. 8.
- ²⁰ ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1721—1727 гг., № 343, л. 2.
- ²¹ Там же, л. 6.
- ²² Там же, л. 10. Благодаря непреклонной позиции Канцелярии те же ученики, за исключением Ивана Смирнова, числятся при Каравакке и в конце тридцатых годов. См.: ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 34/83 (4), 1738 г., № 34, л. 21.
- ²³ ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2 (73/187), 1727 г., кн. 58, № 73, л. 361; ф. 467, оп. 4, 1721—1727 гг., № 343, л. 8; ф. 467, оп. 4, 1726 г., № 44, л. 145.
- ²⁴ ЦГАДА, ф. 9, оп. 3/9, 1721 г., кн. 57, л. 48.
- ²⁵ «Описание документов и дел... правительствующего Синода», т. VIII, № 2/209 и 23/210.
- ²⁶ ЦГАДА, ф. 9, оп. 3/9, 1721 г., кн. 57, л. 48.
- ²⁷ «Описание документов и дел... правительствующего Синода», т. VIII, № 2/209.
- ²⁸ ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4. Указы Кабинета, 1725 г., № 4, лл. 16 об. и 41 об.
- ²⁹ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1728 г., № 60, лл. 282 и об.
- ³⁰ «Описание документов и дел... правительствующего Синода», т. VIII, № 708/213 и т. X, № 9/20; ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2 (73/187), 1728 г., кн. 64, № 2, лл. 71, 85 об.
- ³¹ ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2 (73/187), 1722 г., № 29, л. 797. Характерным моментом для Каравакка является и то, что он легко приписывает себе умение того же М. Захарова, представляя необходимость его дальнейшего обучения под своим руководством. В том же году он пишет: «Михаил Захаров, который обучался во Флоренции, прислан ко мне с указом сего 723 году месяца марта 9 дня, который как пришед ко мне отдал свою науку, чему обучался [...] а ныне чрез сие время обретаясь при мне приусугбил себя свыше во означенных науках» (ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1724 г., № 41).
- ³² Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Отдел рукописей, ф. Н. П. Собко, № 478, «Андрей Матвеев».
- ³³ Василий Андреевич Матвеев, второй сын художника. Родился в апреле 1736 г., умер в чине статского советника в сентябре 1811 г. и был похоронен в Петербурге на Смоленском кладбище. Сообщенные им в начале XIX в. сведения были использованы И. А. Акимовым («Северный вестник», 1804, кн. 2).
- ³⁴ Картина Е. С. Сорокина «Петр Великий замечает за обедней в соборе рисующего с него портрет А. Матвеева и предугадывает в нем талантливого живописца». Специальная статья о ней была помещена в «Москвитянине» (1841, ч. IV, стр. 249—250).
- ³⁵ А. Н. Андреев, Живопись и живописцы главнейших европейских школ. Спб., 1857; И. Н. Божерянов, Очерк развития искусств в России в царствование Петра Великого, Спб., 1872
- ³⁶ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1730 г., № 89, лл. 118 и об.

- ³⁷ ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 963 (Окладная расходная книга казне за 1684—1685 гг.).
- ³⁸ Как указывалось в сопроводительном документе, А. М. Поспелов «был послан от его императорского величества морского флоту с капитаном Прокофьем Мурзиним».
- ³⁹ «Описание документов и дел... правительствующего Синода», т. XI, ч. 2, № 1177/1328.
- ⁴⁰ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1728 г., кн. 55, л. 56 и кн. 61, л. 203; 1730 г., кн. 80, л. 6, а также «Описание документов и дел... правительствующего Синода», т. VII (1727 г.), № 318/29.
- ⁴¹ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1730 г., кн. 89, лл. 118 и об. Между прочим, Андрея Меркульева особо отмечал в своих материалах А. И. Акимов, писавший: «В 1722 году известны были в Москве по делам тогда производимым: архитектор Иван Заруднев и иконописец Андрей Меркульев» («Северный вестник», 1804, кн. 2, стр. 215).
- ⁴² ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 43, 1717 г., № 4. «Книга приходо-расходная Екатерины I на 1717 г.»
- ⁴³ П. Баранов, Описи высочайшим указам и повелениям, хранящимся в петербургском сенатском архиве за XVIII век, т. 2, Спб., 1872—1878, стр. 215. Но самое любопытное, что ситуация, подобная той, которая приписывалась А. Матвееву, в действительности имела место при петровском дворе. При Петре, в частности во время его поездки за границу в 1716—1718 гг., состоял служитель Иван Кобельцын, или иначе Кобыляков, родом из Нижнего Новгорода, имевший сына Григория. Для этого сына он получил разрешение остаться учиться в Амстердаме «живописному делу» и в доношениях агента Фанденбурха регулярно сообщается об отправке в Петербург отчетных работ Григория Кобельцына — картин и «марморовой работы». В середине 1721 г. по приказу из Петербурга он был отправлен на родину (см. ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 43, 1721 г. (июнь — сентябрь), № 17, л. 173; ЦГАДА, ф. 9, оп. 4, 1721 г., кн. 57, лл. 768 об., 770, 776 и 788).
- ⁴⁴ ЦГАДА, оп. 4, 1720 г., кн. 47, лл. 299 и об.
- ⁴⁵ ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1727—1728 гг., № 46, л. 104. Екатерина I умерла 6 мая 1727 г., в конце июля того же года Матвеев уже был в Петербурге.
- ⁴⁶ ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1727—1728 гг., № 46, л. 105.
- ⁴⁷ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1731 г., № 96, л. 93.
- ⁴⁸ ЦГАДА, ф. 9, оп. 4, 1720 г., кн. 47, л. 299 об.
- ⁴⁹ Среди документов Петровского кабинета сохранилось любопытное прошение находящихся в Голландии пенсионеров от 1717 г., в котором они просят о том, чтобы мастера не занимали их посторонними работами. Среди подписей стоит имя Андрея Матвеева (ЦГАДА, ф. 9, оп. 3, 1717 г., кн. 34, лл. 368—369).
- ⁵⁰ Картина поступила в Русский музей в 1897 г. из Эрмитажа, которым была приобретена в 1890 г. от М. С. Кондратьевой, жившей в Сумском уезде Харьковской губернии. До этого, в 1882 г., П. И. Чайковский от лица владельцев предлагал приобрести ее П. М. Третьякову (архив Эрмитажа, д. № 34, 1890 г.).
- ⁵¹ Оригиналы А. Матвеева использовались, в частности, и для Шпалерной мануфактуры, где с его картины был выткан портрет Петра («Северный вестник», 1825 г., т. XXI, стр. 355).
- ⁵² ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1728—1729 гг., № 46, л. 104.
- ⁵³ Там же, лл. 167, 168 и об.
- ⁵⁴ ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1727 г., № 539.
- ⁵⁵ ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2 (73/187), 1728 г., кн. 64, № 2, л. 62.
- ⁵⁶ Там же, лл. 75 об., 85 об., 86.
- ⁵⁷ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1730 г., № 85, л. 110; 1729 г., № 70, лл. 88—89.
- ⁵⁸ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1728 г., № 64, л. 91.
- ⁵⁹ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1729 г., № 77, л. 122.
- ⁶⁰ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1730 г., № 88, л. 5.
- ⁶¹ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1738 г., № 170, л. 1.
- ⁶² ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1735 г., № 141, лл. 43 и об.; 1736 г., № 151, л. 108. Интересен список материалов, с которыми Матвеев начинал занятия. На обучение двух человек он требует:
- «бумаги александрийской четыре лести
бумаги пищей серой 4 лести
бумаги синей большой руки 4 лести

карандаша красного 15 фунтов
карандаша черного в дереве 1 дюжины
трубок медных две
циркулей семиножных 2

гото^вальни» (ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1735 г., № 145, л. 31).

⁶³ Это правило касалось даже учеников, поступавших учиться таким специальностям, как резное дело. Обычно они сообщали, что занимались рисованием, причем под руководством живописцев, например Иван Яковлев у Алексея Поспелова (ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (83/157), 1736 г., № 18).

⁶⁴ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (83/157), 1738 г., № 33, л. 2.

⁶⁵ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1734 г., № 129, лл. 35 и об.

⁶⁶ ГИАЛ, ф. 19, оп. 112, № 6. Исповедные книги по Петербургу за 1737 г., т. II, л. 887.

⁶⁷ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (34/83), 1738 г., № 34, л. 6.

⁶⁸ Той же благожелательностью и безусловной объективностью отмечены отзывы Матвеева и обо всех поступавших при нем в живописную команду художниках. Так, в 1736 г. он вместе с Земцовым пишет о Василии Белопольском: «оной Белопольской нами свидетельствован и находится против против его браты обретающихся в ведомстве Канцелярии от строений в деле живописном равенство имущин которые получают жалованного окладу по «10» руб. на месяц. Однако без сумнения возможно по мнению нашему наипервее определить ему на месяц по «8» рублей которого признаваем быть достоина. Понеже работы его обретаются как в церкви святых правоверных Апостол Петра и Павла писанные им четыре картины из страстей Христовых, также и в триумфальных воротах, которые имеются на прешпективой в Аничкове и у прочтых живописных касающихся ее императорского величества дел...» (ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (83/517), 1736 г., № 13, л. 5).

⁶⁹ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1730 г., № 90, л. 137.

⁷⁰ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1731 г., № 96, лл. 93 и об.

⁷¹ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1730 г., № 95, л. 17.

⁷² Синодский портрет был заказан Матвееву для зала присутствия в 1732 г. за 20 рублей, резная рама для него золотилась живописцем А. Захаровым («Описание документов и дел... правительствующего Синода», т. XII, № 291/110).

⁷³ Настоящий портрет довольно длительное время не находился в поле зрения хранителей академического музея. В январе 1910 г. Врангель пишет о нем как о «недавно найденном» в кладовых музея («Старые годы», 1910, январь, стр. 45) и, значит, традиционная атрибуция за ним сохраняться не могла.

⁷⁴ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1730 г., № 83, л. 85; 1730 г., № 82, л. 53; 1730 г., № 80, л. 117; 1730 г., № 86, л. 35; 1730 г., № 85, л. 95.

⁷⁵ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1731 г., № 91, л. 81; 1733 г., № 117, л. 70; 1733 г., № 120, лл. 23 и об.; 1733 г., № 126, л. 31; 1736 г., № 151, л. 160; «Описание документов и дел... правительствующего Синода», т. XVIII, № 504/4.

⁷⁶ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1731 г., № 94, лл. 17 и об.; 1731 г., № 97, л. 218.

⁷⁷ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1731 г., № 99, лл. 80 и об., 81; 1731 г., № 100, л. 75; 1732 г., № 103, лл. 109 и об., 124; 1732 г., № 110, лл. 6 и об.; 1733 г., № 122, лл. 8 и другие.

⁷⁸ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1731 г., № 100, л. 111.

⁷⁹ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1731 г., № 101, лл. 134 и об.

⁸⁰ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1736 г., № 151, лл. 114 и об., 314; 1739 г., № 183, л. 50.

⁸¹ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1737 г., № 162, лл. 164, 176; 1738 г., № 171, л. 136.

⁸² ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1739 г., № 185, л. 140.

⁸³ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1739 г., № 188. Журнал Канцелярии от строений от 25 июля и 29 августа 1739 г.

⁸⁴ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1743 г., № 21/87, л. 5.

Глава 4

¹ ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1736 г., № 852.

² ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 83/517, 1744 г., № 66.

³ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190, 1747 г., № 41; 1746 г., № 39.

⁴ ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 32, 1743 г., № 715; ф. 470, оп. 78/190, 1751 г., № 46.

⁵ ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1753 г., № 182, л. 3.

- ⁶ Там же, лл. 3 и об., 6, 33, 40 и другие; ф. 487, оп. 12, 1753 г., № 34.
- ⁷ ЦГАДА, ф. 1239, оп. 1/51, 1743 г., № 211, л. 2.
- ⁸ ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1745 г., № 870; ф. 470, оп. 1 (82/516), 1755 г., № 19; ф. 487, оп. 12, 1752 г., № 291, л. 1.
- ⁹ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (83/517), 1761 г., № 134.
- ¹⁰ ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 32, 1751 г., № 587, л. 4 об.
- ¹¹ Характерны в этом отношении прошения А. Б. Свешникова (ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190, 1748 г., № 94/83), И. Лигоцкого (ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 83/157, 1753 г., № 104) или С. А. Симакова (ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190, 1756 г., № 67; ф. 470, оп. 1 (91/525), 1759 г., № 17).
- ¹² ЦГИАЛ, ф. 476, оп. 4 (83/514), 1746 г., № 90, л. 9.
- ¹³ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 83/517, 1746 г., № 86.
- ¹⁴ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190, 1756 г., № 68.
- ¹⁵ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (83/517), 1753 г., № 102, л. 5.
- ¹⁶ Там же, л. 6.
- ¹⁷ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (83/517), 1757 г., № 125, лл. 5, 11.
- ¹⁸ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1756 г., № 8/90, л. 5.
- ¹⁹ ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1757—1758 гг., № 65.
- ²⁰ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190, 1759 г., № 81, 84, 86 и другие.
- ²¹ ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1761 г., № 87.
- ²² ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1760 г., № 61.
- ²³ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1743 г., № 21/87.
- ²⁴ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1729 г., № 70, лл. 88—89 и об.; ГАВМФ, ф. 144, оп. 1, № 30.
- ²⁵ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1731 г., № 100, л. 125.
- ²⁶ Там же.
- ²⁷ Настоящий портрет считался сначала работой Г. Таннауера, причем изображением Анны Леопольдовны. Уже в период хранения в Русском музее авторство Таннауера было отвергнуто и установлено иконографическое сходство изображенной девочки с сестрой Петра II Натальей Алексеевной, умершей в 1729 г.
- ²⁸ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1743 г., № 21/87; ф. 467, оп. 5, 1733 г., № 1, л. 725; ф. 467, оп. 4, 1748 г., № 714; ф. 470, оп. 1 (82/516), 1753 г., № 18.

Глава 5

- ¹ ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1769 г., № 48, л. 117.
- ² ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1760 г., № 61.
- ³ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (83/517), 1766 г., № 176.
- ⁴ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (83/157), 1764 г., № 149; 1766 г., № 72.
- ⁵ Примером такого решения может служить дело бывшего ученика Академии художеств Петра Тихонова (ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1765 г., № 62/84) и ряд других.
- ⁶ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1766 г., № 132.
- ⁷ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1766 г., № 122.
- ⁸ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (83/517), 1742 г., № 56.
- ⁹ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 85/157, 1746 г., № 87, лл. 1 и об.
- ¹⁰ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (83/517), 1761 г., № 134, л. 4.
- ¹¹ ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1744 г., № 443, лл. 1 и об., 2.
- ¹² ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 32, 1753 г., № 621, л. 3; ф. 470, оп. 4 (84/523), 1755 г., № 25.
- ¹³ ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 32, 1755 г., № 627.
- ¹⁴ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1760 г., № 61.
- ¹⁵ Там же, л. 4.
- ¹⁶ Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Отдел рукописей. Архив Я. Штелина. Штатный список Канцелярии от строений на 1767 г.
- ¹⁷ В результате этого слияния резко сократилось число штатных художников, но главное — они были сведены на положение штата, обслуживающего дворцовое хозяйство.
- ¹⁸ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1772 г., № 35/90.
- ¹⁹ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (83/517), 1736 г., № 21, л. 4 об.
- ²⁰ Там же.

- ²¹ Т а м ж е, л. 1.
- ²² Т а м ж е, л. 6.
- ²³ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1760 г., № 61.
- ²⁴ Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Отдел рукописей. Архив Я. Штелина, № 6, лл. 46—48.
- ²⁵ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1760 г., № 61.
- ²⁶ «Русский архив», 1870 г., стр. 745—750.
- ²⁷ ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1761 г., № 87.
- ²⁸ ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1761 г., № 87, л. 5.
- ²⁹ ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1753 г., № 37, л. 33.
- ³⁰ ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1754 г., № 149, л. 19 и др.
- ³¹ ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1755 г., № 45, лл. 5, 9 и др.; 1761 г., № 87.
- ³² ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 1, 1754 г., № 658.
- ³³ ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1756 г., № 776; ф. 487, оп. 12, 1753 г., № 182, л. 15 и др.
- ³⁴ ЦГИАЛ ф. 487, оп. 12, 1761 г., № 87.
- ³⁵ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (83/157), 1753 г., № 104, лл. 1 и об.
- ³⁶ Т а м ж е, л. 5 и об.
- ³⁷ ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3 (81), 1737 г., № 41167.
- ³⁸ ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81, 1743 г., № 41184, л. 6.
- ³⁹ ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1753 г., № 182, л. 3.
- ⁴⁰ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190, 1751 г., № 46; ф. 487, оп. 12, 1752 г., № 291.
- ⁴¹ Архив Дирекции императорских театров, вып. 1 (1746—1801), отдел III. Документы. Спб., 1892, стр. 82.
- ⁴² ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (87/521), 1785 г., № 170.
- ⁴³ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 84/518, 1767 г., № 76, л. 1; оп. 83/157, 1768 г., № 196.
- ⁴⁴ Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Отдел рукописей. Архив Я. Штелина, Штатный список Канцелярии от строений на 1767 г.
- ⁴⁵ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 84/518, 1767 г., № 76.
- ⁴⁶ ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2 (73/187), кн. 123, № 4, л. 43.
- ⁴⁷ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190, 1756 г., № 68.
- ⁴⁸ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1785 г., № 165/87.
- ⁴⁹ ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (87/521), 1785 г., № 170.
- ⁵⁰ ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1750 г., № 547, лл. 4, 5 об.
- ⁵¹ «Северный вестник», 1804, кн. III, стр. 351—352.
- ⁵² ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1753 г., № 182.
- ⁵³ ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, 1763 г., № 16.
- ⁵⁴ «Описание документов и дел... правительствуемого Синода», т. VIII, № 328/337; Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Отдел рукописей. Архив Собко, № 131, л. 505.
- ⁵⁵ ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1745 г., № 395.
- ⁵⁶ ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1753 г., № 182, л. 6.
- ⁵⁷ ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1753 г., № 182, л. 33.
- ⁵⁸ Т а м ж е, л. 129.
- ⁵⁹ ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1755 г., № 115.

МАТЕРИАЛЫ К СЛОВАРЮ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

Предлагаемые материалы к словарю русских художников представляют собой свод найденных авторами в ряде архивов данных о живописцах первых двух третей XVIII века, или точнее — периода до открытия Академии художеств, а также специально связанных с деятельностью Канцелярии от строений. Ввиду того, что те немногие справочники, которые существуют по этому разделу истории национального искусства, грешат многочисленными неточностями и ошибками, авторы ограничились сведениями, содержащимися в документах XVIII века, которые приводятся со ссылками на соответствующие источники. Обращение к печатным материалам допущено только в тех случаях, когда последние представляют публикацию архивного документа. Сведения о местожительстве художников приводятся для того, чтобы облегчить поиски данных о них в исповедных книгах, книгах земельного и административного учета, сведения о членах семьи — для идентификации данного лица.

Авторы пользуются случаем выразить сердечную благодарность за неизменную помощь и содействие в работе сотрудникам Гос. Исторического архива в Ленинграде, Отдела рукописей Гос. Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина, Отдела письменных источников Гос. Исторического музея и Центрального Гос. архива древних актов, а также члену-корреспонденту Академии наук СССР профессору А. А. Сидорову, любезно консультировавшему настоящий труд.

В «Материалах к словарю русских художников XVIII века» приняты для удобства следующие сокращения.

Канцелярия от строений, в течение времени своего существования неоднократно менявшая название, называется всюду Канцелярией от строений.

Центральный Государственный исторический архив в Ленинграде — ЦГИАЛ.

Государственный Исторический музей (Москва), Отдел письменных источников — ГИМ, ОПИ.

Государственный архив Военно-Морского флота СССР (Ленинград) — ГАВМФ.
Государственная Публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина. Отдел рукописей. Архив Я. Штелина — Архив Я. Штелина; Хранящийся в архиве Я. Штелина документ под названием «Штатный список Канцелярии от строений на 1767 г.» — Архив Я. Штелина, Список 1767 г.

Государственный исторический архив Ленинградской области — ГИАЛО.

Центральный государственный архив древних актов — ЦГАДА.

Архив Дирекции имп. театров, Спб., 1892, тт. I—III — Архив театров.

Описание документов и дел, хранящихся в архиве святейшего правительствающего Синода, тт. 1—11, Спб., 1911 — Архив синода.

Материалы для истории имп. Академии наук, тт. I—X, Спб., 1885 — АН.

И. Е. Забелин, Материалы по истории, археологии и статистике города Москвы, тт. 1—2, М., 1884 — Забелин, «Материалы».

Абросимов Иван — в 1701 г. выполняет работы для Оружейной палаты, иконо-писец. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, оп. 1, ч. 22, № 35274.

Алексеев Аврам — в 1716 г. состоит иконописцем Оружейной палаты. С 1715 г. имеет в Москве свой двор в приходе церкви Преображения на Песках, за Смоленскими воротами, под № 73. — ГИМ, ОПИ, ф. 440, № 619. ЦГАДА, ф. 282, оп. 1, ч. 1, кн. 448, № 890.

Алексеев Антон (р. ок. 1736) — поступил на службу в Канцелярию от строений в 1757 г. В 1765 г. — живописец 3-го класса с окладом 48 р., «учится копировать красками», атtestуется к прибавке. — ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, 1765 г., № 33.

Алексеев Василий — в 1740 г. состоит учеником Шпалерной мануфактуры. — АН, т. IV, № 684 (с. 483).

Алексеев Гаврила — в 1736 г. посылается из Царского Села в Петербург, на «Конюшенный двор», «для исправления живописной работы». — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 1, 1736 г., № 344.

Алексеев Ефим (р. ок. 1747—1788) — «rossийской школы учителев сын». В 1755—1759 гг. состоит учеником Рисовальной школы Канцелярии от строений, откуда по собственной просьбе переводится в живописные ученики к А. И. Бельскому. С 1765 г. живописный ученик 1-го класса с окладом 24 р. В 1767 г. А. И. Бельский отмечает его «отменную к науке прилежность», в 1770 г. назначается живописцем 3-го класса, в 1776 г. — 2-го класса, позднее — подмастерьем. Состоял в живописной команде до своей смерти. Имел сыновей: Михаила, живописца Канцелярии, и Федора, учившегося там же в Российской школе. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1759 г., № 81; 1772 г., № 35/90; 1790 г., № 4/122. ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, 1772 г., № 27. Архив Я. Штелина, Список 1767 г.

Алексеев Иван (р. ок. 1745) — в 1765 г. поступил в Канцелярию от строений живописным учеником 3-го класса с окладом 6 р., «обучается рисовать с кунштутов печатных и рисованных». — ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, 1765 г., № 33.

Алексеев Михаила — см. Ефимов Михаила Алексеев.

Алексеев Степан — брат шпалерного ученика Василия А. В сентябре 1740 г. определен рисовальным учеником при Шпалерной мануфактуре, в октябре того же года отослан в Академию наук «для обучения рисованию разных фигур, цветков и лиц» с окладом 12 р. — АН, т. IV, № 684 (с. 483), № 712 (с. 505—506).

Алексеев Федор — сын фигурной палаты работника Алексея Артемьева, в 1741 г. принят в Академию наук рисовальным учеником. В 1745 г. при сокращении штатов был уволен, хотя уже рисовал с натуры и находился при «рисовании коронационного дела». До 1748 г. жил и учился у И. Гриммеля. В августе 1748 г. принят в штат для обучения камнерезному и пунсонному художествам, а по вечерам рисованию. С декабря того же года направлен в Географический департамент для снимания петербургского плана. В конце 1749 г. ему разрешено оставаться там учиться «черчению архитектурных чертежей» с тем, однако, чтобы он обучался в гимназии арифметике и геометрии. В 1750 г. — рисовальщик 1-го класса. В 1753 г. взят на «поселенную мануфактуру». В 1754 г. как внештатный ученик рисовального департамента с окладом 36 р. находится «для письма водяными красками у С. С. Шлатера». — АН, т. V, с. 4 и далее; т. VII, № 510 (с. 433), 591 (с. 591); т. IX, № 419 (с. 352); т. X, № 218 (с. 152), 921 (с. 686).

Алмазников Александр Федоров — сын «купца третя гильдии», живописца Федора А. В 1743 г. находился вместе с отцом у живописных работ в Петербурге, откуда Гоф-интендантская контора командирует их обоих в Москву для «написания картин в триумфальные ворота» вместе с Романом Никитиным. В 1751 г. состоит живописцем иностранной коллегии и копирует по распоряжению Канцелярии от строений образ Спасителя в старой церкви Знамения в Царском Селе. — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1752 г., № 259. ГИМ, ОПИ, ф. 440, № 586.

Алмазников Федор — «купец третя гильдии». В 1743 г. по выбору И. Одольского отправлен из Москвы в Петербургскую Гоф-интендантскую контору вместе с сыном как живописец. В том же году оба возвращены обратно «для написания картин в триумфальные ворота» с Романом Никитиным. — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81, 1743 г., № 41184, л. 6. ГИМ, ОПИ, ф. 440, № 586.

Ананин Степан (р. ок. 1786) — сын живописца. С 1789 г. состоит живописным учеником Канцелярии от строений с окладом 24 р. В 1792 г. указывается, что «для обучения неспособен», однако в 1794 г. получает оклад 42 р., а с 1880 г. — 54 р. Жена — Федосья Леонтьева (р. ок. 1780). — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190) — 1790 г., № 4/122; 1792 г., № 441/83; 1796 г., № 6/122; 1800 г., № 3/136.

Андреев Андрей — в 1715 г. состоит иконописцем Оружейной палаты, тогда же занимает двор в приходе церкви Николы Чудотворца, что в Воробине. — ЦГАДА, ф. 282, оп. 1, ч. 1, кн. 448, № 802.

Андреев Борис — в начале XVIII в. имеет в Москве землю «Конюшенной Большой слободы в Угримовском переулке № 2288», живописец. — Актовые книги. т. 1.

Андреев Василий — в марте 1754 г. направлен как малолетний ученик Царско-сельской школы в обучение живописи к Ф. Колокольникову по контракту от Кан-

целярни от строений. В 1757 г. представляются в качестве отчета его картины: «Распятие Христово», «Архангел Гавриил», «Архангел Гавриил другим манером», «Спаситель в страдальческом образе» и «Весна». В 1761 г. в виду смерти Ф. Колокольникова переводится к И. Я. Вишнякову, затем к А. П. Антропову. В 1767 г. получает от последнего аттестат, выполнив для испытания копию портрета Петра I с неизвестного оригинала. — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12 — 1757/58 гг., № 65; 1761 г., № 87.

Андреев Дмитрий — см. Радбоев Дмитрий Андреев.

Андреев Иван — в 1755 г. состоит живописцем Вотчинной канцелярии, вызывается для живописных работ в Царское Село, но «за болезнию отпущен». — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1754 г., № 112.

Андреинов Иван — в 1743 г. посылается по выбору И. Одольского из Москвы в Петербургскую Гоф-интендантскую контору как живописец. В 1749 г. состоит живописцем для писания декораций в Оперном доме в Москве и тогда же посылается в Петербург «для писания в новые покон». В 1754 г. состоит при Московской Гоф-интендантской конторе кормовым живописцем 1-го класса. В 1755 г. пишет вместе с А. П. Антроповым плафон в новый зал Головинского дворца. В 1759 г. имеет в Москве свой двор. — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81 — 1743 г., № 41184, л. 10; 1749 г., № 41203, л. 23. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190, 1746 г., № 39.

Аникиев Иван — в 1685—1686 гг. состоит как живописец при стенной живописи: письме в новопостроенных хоромах царницы и царевен в Москве. В 1687—1688 гг. числится в штате Оружейной палаты иконописным учеником. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 963 и 964.

Анисимов Трифон — в 1753 г. состоит живописцем учеником у М. Колокольникова. — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1754 г., № 112.

Антильев Никита — в 1685—1686 гг. участвовал в стенной живописи: письме в новопостроенных хоромах царницы и царевен в Москве как иконописец. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 963.

Антропов Алексей Петрович — см. главу 5.

Антропов Николай Петров (р. ок. 1730) — с 1745 г. состоит в Канцелярии от строений учеником. В 1748 г. — живописный ученик с окладом 48 р. В 1757 г. находится при Градиции «у рисования фигур для историй». — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1756 г., № 8/90.

Антилофьев Семен — в 1687—1688 гг. состоит иконописцем учеником в штате Оружейной палаты. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 964.

Аргунов Иван Петров — в 1753 г. числится в списке московских живописцев, составленном Перезинотти по рекомендациям разных художников для вызова на живописные работы в Царское Село. Назван «человеком князя Петра Борисовича Шереметева». — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1753 г., № 182, л. 3.

Аргунов Федор Леонтьев (р. ок. 1717) — в 1737—1738 гг. живет в доме А. Матвеева в качестве его частного ученика, назван «дома тайного советника князя Алексея Михайловича Черкасского служителем». — Архив Н. П. Собко, № 478. ГИАЛО, ф. 19, оп. 112, № 6, 13.

Артемьев Алексей (р. ок. 1739) — «села Сарского крестьянский сын». В марте 1754 г. направлен как малолетний ученик Царскосельской школы в обучение живописи к Ф. Колокольникову по контракту от Канцелярии от строений. В 1757 г. представляются в качестве отчета его картины: «Спаситель в страдальческом образе», «Такая же штука другим манером», «Пророк Захария», «Великомученица Фекла», «Богоматерь», «Лицо во знанском убore», «Осень». В феврале 1758 г. принят в Академию художеств и по первому разделению специальностей назначен в живописный класс. В августе 1762 г. получил серебряную медаль, шлагу и 10 р. пенсии. В том же году выполняет копию с картины К. Лагрене «Милосердие римлянки». В 1769 г. пишет программу на малую золотую медаль «Пришествие Богоматери в дом Захария и целование Елизаветинно». В мае 1764 г., как «достаточный в рисовании и красках», выделен для обучения мозаичному мастерству. В январе 1765 г. по новому регламенту исключен из Академии и направлен на «поселенную мануфактуру». — ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1 — 1762 г., № 28; 1763 г., № 42; 1764 г., № 56; 1765 г., № 53. ЦГИАЛ, ф. 19 (Отд. IV), 1762 г., № 1. ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12 — 1757/1758 г., № 65; 1761 г., № 87.

Артемьев Иван — см. Гусятников Иван Артемьев.

Артемьев Федор Алексеев — см. Алексеев Федор.

Артемьев Филипп — в 1720 г. прислан от «императорского величества морского флота с капитаном Прокофием Мурзиным» в Петербургскую типографию как иконописец для обучения «в иконном художестве, а наипаче в рисовании». Одновременно писал иконы в «доме его императорского величества». В 1726 г. назначен писать иконы в иконостасе Петропавловского собора, в 1730 г. — в церкви Симеона и Анны. Постоянно сотрудничал с Андреем Меркульевым Постеповым. — ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2 (73/187), 1727 г., № 59, ч. 11, л. 675. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5 — 1730 г., № 89; 1731 г., № 91.

Афанасьев Иван — в 1696—1700 гг. состоит иконописцем в штате Оружейной палаты. В 1700 г. посыпается на Украину с клейменой бумагой. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, оп. 1, ч. 22, № 34328; кн. 967.

Афанасьев Михаил — в 1747 г. был направлен Придворной конторой для живописных работ в новом флигеле нового Зимнего дворца, в 1750 г. работал в новом Оперном доме. В 1753 г. живописец ведомства Шпалерной мануфактуры, вызывается для участия в росписях в Царское Село, в июле — сентябре 1755 г. находится там же — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12—1753 г., № 34; 1755 г., № 115.

Афанасьев Николай (р. ок. 1729 — ум. (по данным Собко) 1772) — московский вольный живописец. Сын живописца Афанасия Семенова, дьякона дома князя И. Ю. Трубецкого. С 1750 г. состоял в штате Гоф-интенданской конторы. С июня по декабрь 1752 г. помогал Валериани в написании плафона в Царском Селе, с декабря 1752 по май 1753 г. находился в Москве «для исправления тамо оперы», с мая 1753 по август 1757 г. писал в Царском Селе плафоны и десюдепорты. В сентябре 1755 г. временно отыскивался для написания декораций к опере «Александр Македонский». В августе 1757 г. направлен писать плафон в «новом Зимнем деревянном доме». С 1760 г. состоит в штате Канцелярии от строений с окладом 96 р. как живописец 2-го класса, в 1767 г. «за искусство свое в художестве» рекомендован И. И. Вишняковым в живописцы 1-го класса. В 1764 г. выполнял живописные работы в Академии художеств, в 1765 г. — фрески в церкви «Зимнего дома». — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190, 1751 г., № 46. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 82/516, 1755 г., № 19, ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12—1752 г., № 291; 1754 г., № 112; 1755 г., № 115; 1757 г., № 58 и 127.

Афанасьев Петр — в 1687—1688 гг. состоит иконописцем в штате Оружейной палаты. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 964.

Ахтель Антон (р. ок. 1736) — в 1757 г. рисовальный ученик Канцелярии от строений, просит о переводе в живописные ученики. В январе 1758 г. зачислен на три года к И. Я. Вишнякову по собственной просьбе. В 1767 г. — живописец 3-го класса с окладом 48 р., аттестуется к прибавке. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (83/517), 1757 г., № 125. Архив Я. Штелина. Список 1767 г.

Баларини Паоло — итальянец, живописного дела мастер. В декабре 1753 г. берет подряд на выполнение плафона «Армии» во вновь сделанную аудиенц-камеру Петергофского дворца. При нем работали Иван Лигоцкий и Филипп Нестеров. В 1758 г. уехал в Италию. Жил в Петербурге, на Адмиралтейской стороне, на Миллионной улице в доме купца Лицмана. — ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1745 г., № 871. «С.-Петербургские ведомости», 1757 г., № 50, 55; 1758 г., № 42—44.

Балашов Дмитрий — в 1685—1686 гг. состоял у стенного живописного письма в новопостроенных хоромах царицы и царевен в Москве как живописный ученик. Находится в штате Оружейной палаты вплоть до 1696 г., когда направляется в Воронеж «для прописки судов». В 1701 г. исключается из штата и приговаривается к ссылке за кражу клейменой бумаги, назван живописцем. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, оп. 1, ч. 22, № 35679; оп. 1, ч. 23, № 37112; кн. 967.

Балашов Федор — в 1685—1686 гг. состоял у стенного живописного письма в новопостроенных хоромах царицы и царевен в Москве как живописец. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, оп. 1, ч. 23, № 37112; кн. 963.

Бароцци Серафино — живописный мастер. В 1766 г. у него находятся в обучении два живописных ученика Канцелярии от строений. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (83/517), 1766 г., № 176.

Бахамарев Павел (р. ок. 1731) — в 1746 г. прислан в числе учеников Ревельской гарнизонной школы в Канцелярию от строений и назначен обучаться рисованию к К. Легрену. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 83/517, 1746 г., № 86.

Башмаков Родион Алексеев — сын кирпичника новых заводов. В ноябре 1729 г. направлен для обучения живописи к А. Матвееву. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1729 г., № 77.

Башмаков Степан — в 1723 г. находится на новых кирпичных заводах ведения Канцелярии от строений, живописный ученик из «переведеновцев». Вызывается в Петергоф для золочения железных решеток и других живописных работ. — ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1723 г., № 35.

Бедин Степан (р. ок. 1751 — ум. до 1800) — «гвардии солдата сын». В 1765 г. зачислен в штат Канцелярии от строений учеником 1-го класса с окладом 12 р., в 1767 г. аттестован к увеличению оклада «за рачительность к науке». В 1772 г. получает оклад 55 р., в 1775 г. — 65 р., в 1776 г. — 80 р. В 1789 г. получил звание подмастерья с окладом 160 р. Жена — Дарья Иванова (р. ок. 1760). — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190) — 1772 г., № 35/90; 1790 г., № 4/122; 1792 г., № 441/83.

Безмин Иван — в 1687—1688 гг. состоит живописцем в штате Оружейной палаты с пометкой «послан в разъезд». В 1690—1691 гг. находится там же «у живописных дел» с окладом 144 р. и 50 р. кормовых. В 1695—1696 гг. числится «у живописных дел» вместе с Иваном Салтановым. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 964, 965, 967.

Белопольский Василий Игнатьев (ум. после 1746) — сын священника Московского Архангельского собора Игнатия Матвеева. При жизни отца обучился живописному мастерству. В 1730 г. пишет подрядом для Петропавловского собора 4 картины «над гзымсом» как вольный живописец: «Льстивое Иудино лобзание в предании Христа Спасителя на страсти», «Изведение из града Христа к Голгофе на Распятие», «Распятие с предстоящими и прободение ребра Христова от воина», «Во гроб положение». В 1731 г. эти картины свидетельствуются А. Матвеевым, М. Г. Земцовым, М. Захаровым и В. Грузинцем и оплачиваются. В 1733—1736 гг. находится «у письма картин в новой императорского величества каменной большой дом что близ Адмиралтейства при придворном первом живописце Людовике Каравакке». В 1736 г. просит о приеме в живописную команду и зачисляется в штат Канцелярии от строений живописцем с окладом 96 р. В 1736 и 1737 гг. вызывается для выполнения декораций опер и комедий в «новом Зимнем доме». Последний раз упоминается в штате команды в 1746 г. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (83/517) — 1736 г., № 13, 21; 1738 г., № 33; 1742 г., № 56; 1744 г., № 66; 1746 г., № 90. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 5, 1740 г., № 16. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5 — 1730 г., № 90; 1731 г., № 97; 1736 г., № 151; 1737 г., № 160; 1739 г., № 181. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 34/83, 1738 г., № 34.

Белопольский Павел Игнатьев (1713—1746) — сын «церкви воскресения Христова что на Московской стороне, в доме блаженныя памяти государыни царевны Наталии Алексеевны священника Игнатия Матвеева», брат В. И. Белопольского, упоминавшегося выше. В марте 1735 г. зачислен в штат команды живописным учеником к А. Матвееву, у которого оставался до его смерти. Первоначальный оклад 12 р. увеличен в 1738 г. до 36 р. В 1739 г. переводится учеником к Л. Дорицкому и почти сразу затем к И. Я. Вишнякову все с тем же окладом. В 1745 г. состоит у него же. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (83/517) — 1736 г., № 13 и 21; 1738 г., № 33; 1742 г., № 56; 1744 г., № 66, 1746 г., № 87, 90. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 5, 1740 г., № 16. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5 — 1735 г., № 144, 145 и 147; 1736 г., № 151; 1739 г., № 189. ГИМ, ОГИ, ф. 440, № 627. ЦГИАЛ, ф. 470 — оп. 34/83, 1738 г., № 34; оп. 4, 1739 г., № 43/83. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4, 1739 г., № 43/83. ГИАЛО, ф. 19, оп. 112, № 13, л. 76.

Бельский Алексей Иванович — см. главу 5.

Бельский Ефим (р. ок. 1732 — ум. до 1790) — «из мастеровых детей», московский живописец. С 1751 г. в штате живописной команды. С сентября 1752 г. до октября 1757 г. находился «при письме плафонов и десюдепортов» в Царском Селе. Работает под руководством Валериани, Перезинотти и И. И. Бельского. В сентябре 1755 г. вызывается для написания декораций к опере «Александр Македонский», в 1757 г. — к новой опере. С октября 1757 г. участвует в росписях деревянного Зимнего дворца, в 1764 г. — Академии художеств. В 1765 г. получает звание живописного подмастерья с окладом 120 р. «До 766 года он же Молчанов и Бельский в Академии художеств подмастерья за хорошее в художестве знание». В 1768 г. получил чин прапорщика, оклад 180 р., в 1775 г., — 210 р., в 1776 г. — 240 р. — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12 — 1752 г., № 26 и 291; 1754 г.,

№ 112; 1755 г., № 115; 1757—1758 гг., № 127. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190 — 1751 г., № 46; 1772 г., № 35/90. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 1 (82/516), 1755 г., № 19. Архив Я. Штепинна, Список 1767 г. ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1 — 1765 г., № 18; 1769 г., № 28; 1771 г., № 27; 1772 г., № 27.

Бельский Иван Иванович — см. главу 5.

Бельский Михаил Иванович (1754—1794) — сын живописного мастера Канцелярии от строений Ивана Б. В 1764 г. поступил в Академию художеств и годом позже был назначен в класс живописи портретной. Посещал также архитектурный класс. В 1770 г. получил Вторую серебряную медаль за рисунок с натуры, в 1772 г. — Первую серебряную медаль. В 1773 г. удостоен Первой золотой медали за программу «по собственной композиции» — «Картина, представляющая учителя с двумя воспитанниками, упражняющегося в истолковании наук третьяму возрасту». За годы занятий в Академии выполнил копии с «Портрета Петра I» и «Гетмана» И. Н. Никитина, «Девочки с куклой» Ж.-К. Грэза, а также «Старушку с петушком», «Девицу с ягодами», «Философа», «Портрет принца Саксонского» (копия), образа Иоанна Богослова и Богородицы. — ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1 — 1764 г., № 32 и 56; 1765 г., № 34; 1766 г., № 30; 1767 г., № 42; 1770 г., № 27, 34, 37; 1774 г., № 75; 1776 г., № 32.

Беляков Михаил (р. ок. 1703 — ум. после 1757) — «из каменщиков детей». В 1717 г. зачислен в штат живописной команды краскотером к Каравакку, с 1722 г. ввиду его способностей Каравак стал заниматься с ним рисунком. В 1725 г. по просьбе Каравакка зачислен живописным учеником, которым состоит до смерти своего мастера (1754) с неизменным окладом 50 р. После 1754 г. числится живописцем, но к прибавке жалованья не рекомендуется. Работал всегда с Караваком. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5 — 1730 г., № 86 и 88; 1731 г., № 100; 1732 г., № 103; 1733 г., № 117; 1737 г., № 165, 166; 1738 г., № 177; 1739 г., № 184; 1740 г., № 16. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (83/517), 1736 г., № 21; 1738 г., № 33; 1742 г., № 56; 1744 г., № 66; 1746 г., № 90. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4 — 1721 г., № 28, 343; 1723 г., № 32; 1724 г., № 41; 1727 г., № 429. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 34/83, 1738 г., № 34. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1756 г., № 8/90. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4, 1739 г., № 43/83. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 5, 1740 г., № 16. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2 (23/187), 1723 г., кн. 36—I.

Березин Козьма Иванов — живописец из Великого Устюга. Работал в 1720—1730-х гг. на родине и в Москве. В конце 1720-х гг. писал на продажу «персоны благоверных великих князей и царей российских» и образа, между прочим для духовника Анны Иоанновны Варлаама. В 1732 г. был привлечен Тайной канцелярией по делу М. Родышевского вместе с братьями Никитиными, бит плетьми и отпущен. — ЦГАДА, ф. 7, № 5, ч. 3; № 221, ч. I, IV, VI; № 266 (Протоколы Тайной канцелярии); № 267, ч. 1; № 272, ч. 1 и 2.

Беркган Иван — живописец. В 1732 г. был отправлен в Камчатскую экспедицию Академии наук художником с окладом 500 р. В 1747 г. числится в штате Академии вернувшимся и срисовывает «с колерами» «платье азиатских народов». В 1750 г. состоит при Кунсткамере как «малер зверей и цветов», тогда же вызывается для временных работ в Герольдмейстерскую контору. — АН, т. II, № 226 (с. 167); т. V, с. 4 и др.; т. VII, № 280 (с. 214), 623 (с. 560); т. X, № 347 (с. 276), 773 (с. 588), 858 (с. 642).

Бессонов Борис — в 1695—1696 гг. состоит живописным учеником в штате Оружейной палаты. В 1697 г. был «у прописки судов» в Воронеже и под Азовом. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 967. Архив Н. П. Собко, № 131, л. 65.

Бобylev Григорий — в 1723 г. состоит живописного дела учеником при Стрельнинских заводах с окладом 7 р. 20 к. и провиантом, «из рекрутов». — ЦГИАЛ, ф. 467, оп. (23/187), 1723 г., кн. 36—I.

Бовыкин Никифор — в 1687—1688 гг. состоит иконописцем в штате Оружейной палаты. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, оп. 1, ч. 23, № 37112; кн. 964.

Богданов Евстафий — в 1685—1686 гг. состоит живописным учеником у стенного живописного письма в новопостроенных хоромах царицы и царевен в Москве. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 963.

Богомолов Петр — в музее «Кусково» есть его натюрморт «Книги» 1737 г. Бодягин Сергей Фомин — московский иконописец. В 1716 г. имеет в Москве свой двор «идучи от Таганых ворот к церкви Николая Чудотворца» за № 66. — ГИМ, ОПИ, ф. 440, № 619.

Брукер Иоганн Готфрид — художник, уроженец города Киля. В октябре 1735 г. принят в Академию наук в качестве рисовальщика «при анатомии» и учителя гимназии с окладом 200 р. В марте 1737 г. выполнил «живописную картину умершего японца Козьмы Шульца», в апреле того же года увольняется и уезжает на родину. — АН, т. II, № 870 (с. 801), 876 (с. 803); т. III, № 137, 388 (с. 357), 421 (с. 384).

Бубнов Иван (р. ок. 1731) — в 1746 г. прислан из Ревельской гарнизонной школы в живописную команду Канцелярии от строений, откуда направлен обучаться рисованию к К. Легрену. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 83/517, 1746 г., № 86.

Будутин Степан (р. ок. 1675) — «отец ево и он Степан были по мастерству своему в ведомстве мастерской и Оружейной палаты московские жители и от той налаты был отрешен и записан в цех». В 1737 г. поступил в ведомство Московской Гоф-интендантской конторы как иконописец, живет «за Яузскими вороты в приходе церкви Николая Чудотворца что на [...] свое строение на земле Рогожской ямской слободы». — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81, 1737 г., № 41167.

Буйнаков Борис Трофимов — сын художника Шпалерной мануфактуры Трофима Б. В сентябре 1740 г. был зачислен рисовальным учеником при Шпалерной мануфактуре, в октябре того же года отослан в Академию наук «для обучения рисованию разных фигур, цветков и лиц» с окладом 12 р. в год. В марте 1743 г. находится среди учеников «Рисовального департамента» с пометкой, что рисует посредственно. В октябре 1745 г. рисует еще с оригиналами, в марте 1747 г. направлен в обучение к Л. Каравакку. В 1749 г. Кабинет переводит его к Л. Пфандцельту «в научение живописного мастерства», но тот, несмотря на успехи ученика, отказывается от него «из-за невоздержного его жития». То же происходит и с И. Громом, к которому Буйнаков был отослан для обучения «зерописи». В июне 1753 г. переводится в Царское Село, где работает под руководством Перезинотти в 1753—1754 гг. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190, 1754 г., № 63. ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1753 г., № 34 и 211. АН, т. IV, № 684 (с. 483), 712 (с. 505—506); т. V, № 516 (с. 552—553); т. VII, № 509 (с. 432—433), 679 (с. 655—656).

Буйнаков Трофим — ученик Шпалерной мануфактуры, в 1727—1739 гг. находился в ведении Мануфактур-коллегии. Автор картонов к «тканым картинам» в Екатерингофе. — Архив синода, т. VIII, № 328/337. Архив Н. П. Собко, № 131, л. 505.

Булыгин Иван Иванов — «дому княжны Прасковеи Андреевны Ромодановской живописец». В 1753 г. вызывается в числе вольных московских живописцев в Оперный дом для написания декораций к опере «Евдокия». Живет «на Тверской улице в приходе Всемилостивейшего Спаса подле Егорьевского монастыря». — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81, 1753 г., № 41301.

Буинин Петр — в 1701—1705 гг. состоит в штате Оружейной палаты как рисовальный ученик при А. Шхонебеке. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 966, 987, 990, 995; оп. 1, ч. 22, № 35460 и 35679.

Бурцов Иван (р. ок. 1745—1786) — «сын мастерового». С 1756 г. состоит в штате Канцелярии от строений как живописный ученик с окладом 6 р. и провинтам. До 1765 г. — ученик 3-го класса с окладом 15 р., с 1765 г. — ученик 1-го класса с окладом 24 р., «обучается красками копировать с писаных кунштов». В 1767 г. состоит при Перезинотти, который отзыается о нем, что «дело выполняет со всякой прилежностью и содержит себя добродорядочно и науке своей довольное приращение имеет». В 1772 г. получает оклад 55 р., в 1775 г. — 65 р., в 1784 г. — 70 р. В 1783 г. был послан в Херсон к Г. А. Потемкину. Жена — Анна Петрова (р. ок. 1745). — ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, 1765 г., № 33. ЦГИАЛ, оп. 4 (78/190) — 1756 г., № 8/90; 1772 г., № 35/90; 1788 г., № 3/122.

Буткеев Федор — тобольский живописец, дворянин. В 1729 г. выполняет «фарбами» портрет Петра II. — ЦГАДА, ф. 7, № 606.

Бутковский Артемий Николаев — уроженец Киева. Обучался живописи «на своем коште». Состоял при доме А. П. Бестужева-Рюмина живописцем «для обучения художеству собственных его людей». С 1768 г. живописный подмастерье в Герольдмейстерской конторе. — ЦГАДА, ф. Герольдмейстерской конторы, книга решенных дел 8-я (1767—1770 гг.), № 14.

Бухин Прохор — в марте 1768 г. по приказанию И. И. Бецкого прислан из Московской Гоф-интендантской конторы в Канцелярию от строений как живописный

ученик. В Москве получал оклад 6 р. и провиант, в команде назначено 24 р. Зачислен к А. Бельскому. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 83/517, 1768 г., № 196.

Бу ш у е в Степан (ум. 1728) — живописец ведения Оружейной канцелярии, откуда был переведен в Берг-коллегию, а из нее в Канцелярию от строений. В 1720 г. послан в Петергоф для обучения у Пильмана «орнаментному делу». В 1724 г. числится живописцем, имеет собственный двор «на Петербургском острову во оружейной улице», работает преимущественно в Петергофе. В 1727 г. выделен вместе с А. Матвеевым для написания 16 баталий в «Летнем доме». Имеет оклад 75 р. и провиант. Жена — Василиса Петрова. — ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2 (73/187) — 1722 г., № 29; 1723 г., кн. 36—I; 1723 г., кн. 34, № 140; 1724 г., кн. 39, № 117; 1725 г., кн. 52, № 94; 1729 г., № 42; 1722 г., № 25, ч. IV; 1723 г., кн. 32, № 65. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4 — 1720 г., № 811; 1721 г., № 28; 1724 г., № 413, 421; 1726 г., № 44; 1727 г., № 48, 539. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5. 1728 г., № 60.

Бу ш у е в Федор (р. ок. 1671) — «отец ево был Помесного приказу подьячим, а он Бушуев был царицы Прасковьи Федоровны истопником... и по мастерству своему записан был в цех». В 1737 г. поступил в ведомство Московской Гоф-интендантской конторы, живет «за Яузскими вороты в приходе церкви Покрова Богородицы что на горке свой двор», иконописец. — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81, 1737 г., № 41167.

Бы к о в Иван — московский живописец. В 1755 г. был прислан в Петербург в распоряжение Валериани для написания декорации к опере «Александр Македонский». — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 1 (82/516), 1755 г., № 19.

В а л е р и а н и Джузеппе — «перспективного художества мастер». В декабре 1747 г. сочинял и рисовал план департаментам Академии наук и тогда же начал обучать академических учеников перспективному художеству. С 1 марта 1748 г. Академия наук заключила с ним договор на 2 года на обучение своих художников. В 1750 г. состоит при АН вне штата, к нему по собственной просьбе направляется для обучения Алексей Греков и постоянно работают подмастерье Михаила Махаев и ученик Иван Лапкин. От Канцелярии от строений В. обучает по личному указу Елизаветы Петровны Петра Сергеева и Ивана Бельского. В 1752 г. пишет плафон в Эрмитаже Царского Села, в 1753 г. вместе с Перезинотти — в большой галерее Царскосельского дворца, в 1754 г. вместе с Градини — другой плафон в той же галерее и оформляет новую оперу. В 1755 г. пишет декорации к опере «Александр Македонский», в 1757 г. — новый плафон в «новом Зимнем деревянном доме». — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12 — 1752 г., № 26, 291; 1753 г., № 37; 1757 г., № 127, 154. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 83/157 — 1753 г., № 104; 1761 г., № 133. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (83/517), 1753 г., № 102. ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 1, 1754 г., № 650. АН, т. X, № 347 (с. 276), 423 (с. 340), 492 (с. 387). ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1745 г., № 871. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190, 1751 г., № 46. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 1 (82/516), 1755 г., № 19. «С.-Петербургские ведомости», 1761 г.

В а с и л ь е в Алексей — в 1685—1686 гг. состоит у стенного живописного письма в новопостроенных хоромах царицы и царевен в Москве как живописный ученик. В 1687—1688 гг. живописец в штате Оружейной палаты. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 963, 964.

В а с и л ь е в Алексей — см. Вирровский Алексей Васильев.

В а с и л ь е в Борис — см. Суходольский Борис Васильев.

В а с и л ь е в Василий — см. Морозов Василий Васильев.

В а с и л ь е в Василий — московский живописец. В 1755 г. присыпается в Петербург к Валериани для написания декораций к опере «Александр Македонский». — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 1 (82/516), 1755 г., № 19.

В а с и л ь е в Дмитрий — в 1685—1686 гг. состоит у живописного стенного письма в новопостроенных хоромах царицы и царевен в Москве как живописный ученик. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 963.

В а с и л ь е в Иван — в 1727 г. состоит живописцем на кирпичных заводах. Отмечено, что стар. — ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1727 г., № 429.

В а с и л ь е в Иван — московский живописец, «человек светлейшей княгини Настасьи Ивановны Гесенгомбурской». В 1753 г. вызывается для живописных работ в Царское Село, 8 мая выслан из Москвы, 19 июля в Твери бежал. — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1753 г., № 182.

В а с и л ь е в Константин — рисовальщик мануфактуры, присланный для обучения в Академию наук. В 1745 г. состоит в числе академических

учеников рисовального художества, рисует с оригиналами. В 1747 г. вместе с остальными учениками Шпалерной мануфактуры отправлен в обучение к Л. Каравакку. — АН, т. VII, № 509 (с. 432—433), 679 (с. 655—656).

Васильев Максим — см. Гарканецкий Максим Васильев.

Васильев Сидор — в 1702 г. состоял живописцем в Оружейной палате и выполнил «чертежи корабельного дела». — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, оп. 1, ч. 23, № 35939.

Васильев Федор — в 1685—1686 гг. состоит у стенного живописного письма в новопостроенных хоромах царицы и царевен в Москве как живописный ученик. В 1705 г. Петр I сообщает Меншикову, что В. явился к нему и он направляет его в Петербург в распоряжение архитектора И. Матвеева. Вплоть до 1722 г. выполняет для Петра различные чертежи и «чертежные книги». — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 963. Письма и документы Петра I, т. 3, с. 298; т. VII, в. 1, с. 120, 178, 511, 512; т. VIII, в. 2, с. 576, 760, 1045, 1046. Сборник выписок из архивных бумаг о Петре Великом, М., 1872, т. II, с. 87, 105. Голиков, «Деяния Петра Великого», изд. 2, т. II, с. 530.

Васильев Яков — московский живописец. В 1716 г. имеет в Москве свой двор по Вознесенской улице под № 524. — ГИМ, ОПИ, ф. 440, № 619.

Васильевский Василий Иванов — московский иконописец. В августе 1729 г. выступает в качестве поручителя за А. М. Поспелова по подряду на живописные работы в церкви в Кронштадте. Я. Штелин указывает, что он «иконы писал по живописному манеру и композитору рисунок на святые иконы; дела его Спас и Богоматерь в Петропавловской церкви». Тот же Штелин называет его в числе заграничных пенсионеров Петра I, а автор «Списка художников» в «Месяцеслове на 1840 год» добавляет, что он умер в нищете в Москве. — ГАВМФ, ф. 144, оп. 1, № 80. Архив Я. Штелина, № 6, лл. 46—48. Я. Штелин, «Подлинные анекдоты о Петре Великом», ч. 1, с. 245—246. Месяцеслов на 1840 год, с. 172.

Ведекинд Иоганн Генрих — в конце 1720-х гг. работает в Ревеле, пишет царские портреты. В 1734 г. выполняет для Академии наук портрет Анны Иоанновны, назван живописцем Кадетского корпуса. В декабре 1734 г. написал для Академии наук «живописную персону» Петра I, причем с ним заключено соглашение на портреты всех лиц императорской фамилии, выполнявшиеся как оригиналы для гравированной серии Вортмана. В феврале 1735 г. представляет портрет Екатерины I. — АН, т. II, № 574 (с. 522), 591 (с. 528), 676 (с. 594).

Велков Гаврила Петров (ум. до 1715) — в 1685—1686 гг. пишет живописное стенное письмо в новопостроенных хоромах царицы и царевен в Москве. В 1695—1696 гг. состоит в штате Оружейной палаты живописным учеником. Жена — Марина Семенова. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 963, 967; оп. 1, ч. 23, № 37112. ЦГАДА, ф. 282, оп. 1, ч. 1, кн. 448, № 690.

Вельяминов Гаврила Иванов — живописец, «госпожи Протасьевой во дворе ее в Китае за посольским двором человек ее». В мае 1753 г. высылается в Петербург для участия в живописных работах в Царском Селе. — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1753 г., № 182. ЦГАДА, ф. Московской Сенатской конторы, кн. 7853.

Венцель Иоганн — в 1732—1737 гг. состоит учителем рисования в Кадетском корпусе. — АН, т. III, № 496. ЦГВИА, ф. 314, оп. 1, 1710 г., № 1679.

Вернер Лоренц — в 1750 г. получает заказ на выполнение плафона «по собственному чертежу» «в петергофском каменном правом флигеле в одном большом покое пред галерею где во время присутствия ее императорского величества уповательно имеет быть столовая». В 1753 г. подписывает аттестат, полученный живописцем И. Лигоцким от мастера К. Легрена. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 83/157, 1753 г., № 104. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1745 г., № 871.

Вилимский Константин — в 1687—1688 гг. состоит живописцем в штате Оружейной палаты. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 964.

Вировский Алексей Васильев (р. ок. 1727) — «семинарист из дома епископа Новгородского Феофана». После смерти Ф. Прокоповича в 1736 г. был зачислен в штат живописной команды с окладом 36 р. вместе с М. Гарканецким. По аттестации А. Матвеева, «в научении живописные науки имеет, как видно, добрую склонность как явствуют в присовокупленных его рисунках и картинках». До смерти А. Матвеева состоял его учеником, после 1739 г. — у Каравакка. В 1742—1757 гг. получает оклад 48 р., продолжая числиться живописным учеником. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (83/517) — 1736 г., № 21; 1744 г., № 66; 1746 г., № 90.

ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 5, 1740 г., № 16. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (34/8), 1738 г., № 34. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1756 г., № 8/90. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1739 г., № 189. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4, 1739 г., № 43/83.

Виропский Максим Яковлев (ум. до 1725) — московский живописец, «из дома митрополита Рязанского и Муромского Стефана». В 1718 г. написал портрет Варлаама Косовского. Его вдова, Маремьяна Петрова, вышла замуж вторым браком за Романа Никитина. — ЦГАДА, ф. 282, оп. 1, ч.1, кн. 414, № 1189. **Вишневский** Семен — в 1753 г. вызывается для написания декораций к опере «Евдокия» в Московский Оперный дом, иконописец 2-го класса. В 1754 г. участвует во временных живописных работах Московской Гоф-интенданской конторы. — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81, 1753 г., № 41301. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190, 1746 г., № 39.

Вишняков Гаврила Иванович (р. ок. 1731), сын живописца И. Я. Вишнякова. В феврале 1747 г. зачислен в штат Канцелярии от строений живописным учеником. С 1756 г. числится живописцем с окладом 96 р. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 85/157, 1746 г., № 87. ЦГИАЛ, оп. 4 (78/190), 1756 г., № 8/90.

Вишняков Иван Иванович (р. ок. 1729 — ум. до 1776) — сын живописца И. Я. Вишнякова. В 1743 г. зачислен в штат Канцелярии от строений живописным учеником с окладом 24 р. и провинтом. В 1753 г. — живописный подмастерье с окладом 75 р. С 1755 г. имеет оклад 120 р. В 1760 г. — живописный мастер. В 1762 г. посыпается в Москву для работы над триумфальными воротами. С 1763 г. имеет ранг поручика и оклад 400 р. В последний раз упоминается в штате живописной команды в 1773 г. Жена — Мавра Михайловна (р. ок. 1736). — ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1 — 1765 г., № 18; 1768 г., № 16; 1769 г., № 28; 1771 г., № 27. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (83/17) — 1742 г., № 56; 1744 г., № 66; 1746 г., № 90; 1753 г., № 102; 1766 г., № 176. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190) — 1756 г., № 8/90; 1760 г., № 61; 1772 г., № 35/90. ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 32 — 1753 г., № 621; 1755 г., № 627. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (89/523), 1755 г., № 25. Архив Я. Штелина, № 6 (34) и Список 1767 г. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1756 г., № 776. ГИМ, ОПИ, ф. 440, № 627.

Власов Филат (р. ок. 1684) — московский иконописец. «Отец ево был комнат царевны Екатерины Алексеевны истопником, а он Филат по мастерству своему записан был в цех в московском магистрате». В 1731 г. участвовал в росписи новой церкви в Домодедове. В 1737 г. записывается в ведомство Московской Гоф-интенданской конторы, живет «за Петровскими воротами в приходе церкви Знамения Богородицы той же церкви у священника на земле у иконописца Александра Степанова». В 1754 г. вызывается Московской Гоф-интенданской конторой на временные живописные работы. Иконописец 3-го класса. — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81, 1730/32 гг., № 41089; 1737 г., № 41167. ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 32, 1743 г., № 720. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190, 1746 г., № 39.

Войнов Михаил — в 1685—1686 гг. состоит живописцем у стенного живописного письма в новопостроенных хоромах царицы и царевен. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 963.

Войлоков Семен (р. ок. 1745) — с 1756 г. был учеником Рисовальной школы Канцелярии от строений, в 1761 г. назначен живописным учеником к мастеру живописи исторической Р. Джорджи с окладом 9 р. В 1765 г. — ученик 1-го класса с окладом 18 р., в 1766 г. по ходатайству мастера оклад увеличен до 36 р. Тогда же определен в обучение к М. Пучинову. — Архив Я. Штелина, Список 1767 г. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (83/157), 1761 г., № 133.

Волков Гаврила — как живописного дела ученик был у прописки судов в Азове, затем во Владимирском судном приказе и у прописки судов в Воронеже в июле 1697 г. — Архив Н. П. Собко, № 131, л. 65.

Волков Иван — в 1753 г. в качестве ученика при живописце Преображенского полка Д. Сальникове был отозван вместе с ним для живописных работ в Царское Село. Находился у поставки в Эрмитаж плафонов, у починки старых плафонов в галерею, у грунтования в антикамеры плафона, у рисования плафона в галерею и у письма плафона в аванзал. До этого работал в новой полковой церкви. Умер в 1766 г. — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1753 г., № 34.

Волков Никифор — с сентября 1703 по 1706 г. состоит в штате Оружейной палаты как рисовальный ученик при А. Шхонебеке. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 990, 995.

Вологдин Михайла (р. ок. 1741) — принят в Рисовальную школу Канцелярии от строений в 1753 г., в 1757 г. зачислен в живописные ученики с окладом 3 р. 60 к. С 1765 г. — ученик 1-го класса с окладом 24 р., в 1767 г. аттестован к прибавке жалованья. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1756 г., № 8/90. — Архив Я. Штеплина, Список 1767 г.

Волоховы — три родных брата-живописца, крепостные «князя Волоского». В пятидесятых годах жили в Москве. Василий и Федор как «умеющие лучше живописную работу исправлять» в 1753 г. вызываются из Москвы для участия в росписях Царского Села, где Перезинотти назначает их писать образа для церкви. Федор, кроме того, состоял при Градиции для написания плафона во дворце. — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1753 г., № 182, 34.

Воробьев Александр Осипов (р. ок. 1780), сын живописца Осипа В. С 1796 г. зачислен в штат команды живописным учеником с окладом 24 р. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190 — 1790 г., № 4/122; 1796 г., № 6/122.

Воробьев Осип (р. ок. 1752 — ум. до 1796), «из мастерских детей». С 1760 г. рисовальный ученик в штате Канцелярии от строений, с 1766 г. переведен в живописные ученики по аттестации И. И. Вишнякова и И. И. Бельского. В 1767 г. — ученик 1-го класса, с 1772 г. оклад 45 р., с 1775 г. — 60 р. С 1779 г. — живописец 3-го класса, с 1789 г. получает оклад 125 р. Жена — Матрена Васильевна (р. ок. 1760 г.), сыновья: Василий (р. ок. 1777), Александр (см. выше) и Николай (р. ок. 1783), занимавшийся в Российской школе Канцелярии с 1790 г. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190 — 1772 г., № 35/90; 1796 г., № 6/122. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (83/517), 1766 г., № 176. Архив Я. Штеплина, Список 1767 г.

Воробьев Федор Савин (ум. 1737) — иконного дела мастер ведения Оружейной канцелярии, откуда был переведен в Берг-коллегию. В 1720 г. по указу Петра I вместе с М. Негрубовым был отдан в обучение Пильману, по окончании которого получил похвальные отзывы Тарсия, Каравакса и Растрелли и вошел в штат Канцелярии от строений. С 1724 г. числится живописцем, работает преимущественно в Петергофе, имеет оклад 35 р. и кормовые. После окончания работ в Петропавловском соборе в 1730 г. свидетельствуется А. Матвеевым, Трезини и Земцовым и получает оклад 120 р. В 1732 г. привлекается к золочению всех деталей в Петропавловском соборе. В 1734 г. находится «у написания подвальных картин в новостроящейся каменный Зимний дом», в 1736 г. — в Ораниенбауме и «у написания ширм и занавесу» в театре «Зимнего дома». Имел ученика И. Скородумова, перешедшего после его смерти к А. Матвееву. Жена — Прасковья Иванова. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5 — 1730 г., № 86, 87, 88; 1731 г., № 93; 1732 г., № 106; 1733 г., № 117, 123; 1734 г., № 132; 1736 г., № 150, 155; 1737 г., № 163. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2 (73/187) — 1722 г., № 25, ч. IV; 1723 г., № 32, 34, 36 (1); 1724 г., кн. 39, № 117; 1725 г., кн. 52, № 94; 1729 г., № 42. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4 — 1720 г., № 811; 1721 г., № 28; 1724 г., № 421; 1726 г., № 44; 1727 г., № 46. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (83/517) — 1742 г., № 56; 1746 г., № 90.

Воронин Василий — в 1745 г. присыпается в Академию наук как ученик семинарии Кашинского и Тверского архиепископа обучаться «рисовальному и живописному художеству», направлен к И. Гриммлю. В 1753 г. вызывается для живописных работ в Царское Село, назван «города Твери архиерейского дома служителем». Назначается Перезинотти писать образа для церкви, позднее состоит «при письме плафона» у Градиции. — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1753 г., № 182. АН, т. VII, № 698.

Гаврилов Василий — в 1685—1686 гг. состоит живописным учеником при стенной живописи письме в новопостроенных хоромах царицы и царевен в Москве. В 1697 г. направлен из штата Оружейной палаты под Азов и в Воронеж для «прописки судов». — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, оп. 1, ч. 23, № 37112; кн. 967. Архив Н. П. Собко, № 131, л. 65.

Гаврилов Герасим Игнатьев (р. ок. 1759 — ум. ок. 1799) — сын «квадратора» Канцелярии от строений. Обучался «на собственном коште» у М. Пучинова. В 1773 г. принят сверх штата живописным учеником в команду с окладом 15 р., поскольку «и рисует изрядно и живописному художеству, как свидетельствуют ведомства оной конторы живописные мастера весьма способен». В 1775 г. назначен оклад 24 р., в 1776 г. — 32 р. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1772 г., № 35/90.

Гаврилов Иван (р. ок. 1776) — «мастерской сын». С 1794 г. принят в штат команды живописным учеником с окладом 27 р. В 1796 г. отмечаются его при-

лежность и хорошее поведение. С 1800 г. назначен оклад 42 р.— ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190,—1796 г., № 6/122; 1800 г. № 3/136.

Гаврилов Козьма — в 1723 г. состоит живописного дела учеником на новых кирпичных заводах ведения Канцелярии от строений, «из переведенцев». В том же году вызывается в Петергоф для золочения железных решеток и других живописных работ. В 1727 г. присыпается с заводов на строительство Летнего дома. Имеет сына Ивана (р. ок. 1723).— ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4—1723 г., № 35; 1727 г., № 429.

Гаврилов Логин — см. Дорицкий Логин Гаврилов.

Гаврилов Петр — «дому конной гвардии ротмистра князя Александра Яковлевича Голицына живописец». В 1753 г. вызывается в числе московских живописцев для написаний декораций к опере «Евдокия», живет в «доме на устременке подле Варсонофеевского монастыря».— ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81, 1753 г., № 41301.

Гамановский (Гомнадский) Артемий — московский живописец. В 1715 г. вместе со своими учениками расписывал фонари «в виктории, которая была для новорожденного государя царевича Петра Петровича» на Большом Конюшенном дворе «что на Ленивом торжкю». В 1722 г. И. Зарудный называет его в числе 10 лучших московских художников, способных выполнить живописные работы в церкви 12 апостолов. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 1012. Архив синода, т. 2, ч. 1, № 480/408.

Гангаев Панкратий Степанов — художник, «в нове городе Хутияня монастыря служитель». В 1753 г. вызывается для живописных работ в Царское Село, где назначается Перезинотти к писанию образов в церковь. — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1753 г., № 182.

Гандини — живописец, в 1768 г. приглашается в числе почетных гостей в торжественное собрание Академии художеств.— ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, 1768 г., № 16.

Гарканицкий (Арганецкий, Арканецкий, Аранецкий, Васильев) Максим Васильев (ум. 1747) — «семинарист дому архиепископа Новгородского Феофана». После смерти Ф. Прокоповича в 1736 г. был направлен в Канцелярию от строений, где зачислен живописным учеником с окладом 48 р. к А. Матвееву. По свидетельству последнего, «в обучении живописной науки имеет, как видно, добрую склонность как явствуют в присовокупленных его рисунках и картинках». После смерти А. Матвеева в 1739 г. работал с Л. Караваком. В январе 1744 г. переведен в Герольдмейстерскую контору «для рисования гербов и прочего». В 1746 г. числится там же живописцем с окладом 96 р.— ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 83/517—1736 г., № 21; 1742 г., № 56; 1746 г., № 90. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5—1739 г., № 189; 1740 г., № 16. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4, 1739 г., № 43/83. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (34/83), 1738 г., № 34. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, № 393.

Гатовский Базилий — художник. В 1753 г. подписывает аттестат, выданный живописцу И. Лигоцкому мастером К. Легреном. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 83/157, 1753 г., № 104.

Гзель Георг (ум. 1740) — «голанской живописец», по определению современных документов. В 1720 г. получает по указанию Екатерины I деньги «за картину, которую он писал в Неаполе до царского величества» и за плафон в одной из комнат Монплезира в Петергофе. С открытием в 1726 г. Академии наук вступает в ее штат и ведет 4 дня в неделю занятия по рисунку. Получает вместе с женой, М.-Д. Гзель, оклад 600 р. В 1729 г. пишет по подряду Канцелярии от строений картину в купол Петропавловского собора «Снятие со креста тела Христова». В августе 1729 года Академия наук направляет в обучение к нему живописи Андрея Грекова и Ф. Черкасова, но последнего через месяц отчисляет за пьянство. В 1730 г. пишет по подряду Канцелярии от строений девять картин «над гzymсом» для Петропавловского собора: «Славный вход Спасителем во Иерусалим на вольное страдание», «Отвержение Петрово от Христа во дворе архиепреев», «Ударение Иисуса в ланиту при архиерее от бесчинного раба», «Извещение к народу Христа от судища и речи Пилатова се человек», «Осуждение на смерть Христа и изречение Пилатово чист есть от крове праведного сего», «Возлечение Христово в Вифании в дому Симона прокаженного, в котором жена грешница возливала на главу Спасителеву многоценное миро», «На тайной Христовой вечери умовение ног», «Коронование Христово терновым венцом», «Пришедшие жены с миром помазати тело Христово и изречение ангелово к ним несть зде но восста». В 1731 г. направлен Академией наук работать над

триумфальными воротами. В 1732 г. заканчивает обучение Андрея Грекова. С 1738 г. занимается живописью с И. Некрасовым, И. Шерешперовым, с 1740 г. — с А. Дедешином. Продолжая состоять преподавателем рисунка, в 1732—1733 гг. выполняет для триумфальных ворот на Троицкой пристани «69 картин прозрачных на полотне» по данным ему эмблемам и девизам. В 1735 г. предлагает свои услуги для росписи зала сената, но представленные эскизы забраковываются и заказ передается Григорию Мусицкому. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5—1728 г., № 64; 1729 г., № 70; 1732 г., № 110; 1733 г., № 122; 1735 г., № 147; 1730 г., № 90. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2 (73/187), 1728 г., кн. 64, № 2. АН, т. 1, № 362 (с. 169—172), 365 (с. 173), 503 (с. 274), 766 (с. 533—534), 812 (с. 559), 898 (с. 650—651), 858; т. 11, № 521 (с. 484—485), 541 (с. 502—503), 702; т. III, № 137, 286 (с. 284), 423 (с. 385), 495; т. IV, № 62 (с. 38—39), 95 (с. 61), 212 (с. 147—148), 466 (с. 341—342), 515 (с. 368), 597 (с. 419), 704 (с. 496), 789 (с. 579—580); т. VII, № 327 (с. 267—269); т. VIII, № 29 (с. 24—25); т. IX, № 225 (с. 172—173).

Г з е л ь Мария Доротея (ум. 1743) — художница, жена Георга Гзеля. В 1723 г. по повелению Петра I назначена быть при Кунсткамере и «оную кунст-камору по классирам водяными красками смалевать и, как надлежит, всяким украшением украсить». С 1726 г. состоит в штате Академии наук, получая общий с мужем оклад 600 р. С августа 1729 г. вместе с ним занимается с учениками Андреем Грековым и отчисленным через месяц Ф. Черкасовым. В течение 1728—1729 гг. «написала всех редких птиц кунсткамеры и иллюминировала «Centrien» Буксбаума». В 1734 г. супруги получают оклад 720 р. В августе того же года уезжают ненадолго в Голландию, «чтоб отправить мои нужды», как пишет в своем прошении. С 1738 г. занимается с учениками И. Некрасовым и И. Шерешперовым. В 1740—1741 гг. содержит у себя дома для работ «академических гезелей». — АН, т. 1 — с. 12—14, № 365 (с. 173), 503 (с. 274), 766 (с. 533—534), 812 (с. 559), 858 (с. 600), 893 (с. 650—651); т. II, № 519 (с. 483—484), 541 (502—503), 702; т. III, № 137, 495; т. IV, № 704 (с. 496), 763 (с. 500), 769 (с. 564—565); т. V, № 5 (с. 4), 607 (с. 660); т. IX, № 225 (с. 172—173).

Г и н т ц Петр (р. ок. 1732) — иностранец, уроженец Петербурга. С 1744 г. занимался в Академии наук рисованием на своем коште, причем аттестуется И. Гриммелем как очень способный. В январе 1747 г. зачислен в штат рисовальным учеником с окладом 18 р. В 1745 г. был при «коронационном деле», учился рисовать с натуры. В мае 1748 г. просит направить его обучаться «перспективной науке» к Д. Валериани, в июне того же года посыпается с архитектором Шумахером в Москву, чтобы сверить находящийся в Академии наук московский план с оригинальным. В 1754 г. числится среди учеников рисовального департамента с окладом 36 р. «при архитектуре». — АН, т. VII, № 599 (с. 524—525); т. VIII, № 433 (с. 364); т. IX, № 268 (с. 217), 392 (с. 310); т. X, № 347 (с. 276).

Г л а т к о в Василий (р. ок. 1733) — в 1746 г. прислан в числе учеников Ревельской гарнизонной школы в Канцелярию от строений и назначен учеником к живописному мастеру К. Легрену. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 83/517, 1746 г., № 86.

Г л а т к о й Дмитрий Семенов (р. ок. 1672) — сын «иконописного дела мастера ведомства мастерской и оружейной палаты», иконописец. Состоял в штате этой палаты, а затем в московском цехе. В 1737 г. записался в ведомство Московской Гоф-интенданской конторы, «жительство имеет на Петровской улице в приходе церкви Воскресения Христова у иконописца Степана Петрова». Имел сыновей — художников — Ивана, Михаила и Степана. — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81, 1737 г., № 41167.

Г л а т к о й (Гладкой, Гладкин) Иван Дмитриев (р. ок. 1703) — сын «иконописного дела мастера», записанного в московский цех. В 1731 г. расписывал новую церковь в Домодедове. В 1737 г. записался в ведомство Московской Гоф-интенданской конторы и назначен десятиком иконописцев, «жительство имеет меж Тверской и Никитской улице в приходе церкви Ильи Пророка у вдовы Аграфены Григорьевой дочери». В 1743 г. вызывается для живописных работ в Петербург, иконописец. В сороковых годах состоит при Московском Оперном доме. В 1749 г. вызывается в Петербургскую Гоф-интенданскую контору «для писания в новые покои», но оставлен при Оперном доме. В 1754 г. участвует во временных живописных работах Московской Гоф-интенданской конторы, иконописец 3-го класса. Жена — Акулина Захарова. — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81—1730—1732 гг., № 41089; 1737 г., № 41167; 1749 г., № 41203. ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 32, 1743 г., № 720.

Глаткой Михайла Дмитриев — московский иконописец. «Отец ево был иконописного дела мастер и записан был в цех в московском магистрате». В 1731 г. участвует в росписи новой церкви в Домодедове. В 1743 г. вызывается для живописных работ в Петербург. — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81, 1730—1732 гг., № 41089. ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 32, 1743 г., № 720.

Глаткой Степан Дмитриев (р. ок. 1717) — сын иконописца Дмитрия Семенова, брат Ивана и Михаила Г. В 1737 г. записался в ведомство Московской Гоф-интендантской конторы, «живет у сусального дела мастера Ивана Федорова сына Бревхова», иконописец. — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81, 1737 г., № 41167.

Гленцер (Глецнер) Якоб Антониус — в 1742 г. состоит в штате Академии наук живописным подмастерьем, назван вольным иноземным живописцем. В 1744 г. временно зачисляется в штат Академии наук, чтобы «отправлять печатанные о коронационной процессии фигуры иллюминированием золотом» без раскраски цветом. В 1745 г. расписывает гризайлью на красном мраморном грунте конференц-зал Академии наук за 120 р. — АН, т. V, № 249 (с. 298); т. VII, № 246, № 247 (с. 187), 637 (с. 608); т. VIII, № 335 (с. 267).

Глоткин Марка Иванов (р. ок. 1670) — «был по мастерству ево в ведомстве мастерской и Оружейной палаты и от той палаты за штат отрешен». В 1737 г. записался в ведомство Московской Гоф-интендантской конторы, иконописец, живет «на Вшивой горке в приходе церкви Космы и Дамиана на дворе той церкви священника Мартеяна Иванова». Жена — Авдотья Иванова. — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81, 1737 г., № 41167.

Гндин Тимофей Васильев — в 1720 г. поступил в штат Партикулярной верфи живописным учеником. В ноябре 1721 г. просит о временном отпуске для выполнения частного заказа. В 1726 г. был «для молярных работ в Зимнем доме», с 9 ноября того же года был послан к герцогу Гольштейнскому «для письма элюминации». В 1731—1732 гг. выполняет декоративные отделочные росписи в «доме ее императорского величества что близ Адмиралтейства», в Петропавловском соборе и в триумфальных воротах «что на Троицкой пристани». В 1754 г. командривается к Перезинотти в «новый летний дом» для «под потолком живописной работы». — ГАВМФ, ф. 144, оп. 1, № 2, 4, 23.

Гопкин Алексей — в 1754 г. состоит в штате Петербургской Гоф-интендантской конторы как живописный ученик при мастере Алексее Поспелове с окладом 100 р. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190, 1746 г., № 39.

Гордеев Дмитрий — в марте 1754 г. направлен от Канцелярии Села Царского обучаться живописи к вольному живописному Федоту Колокольникову, «из малолетних учеников Царскосельской школы». В 1757 г. находится у него же и представляет в качестве отчета картины: «Спаситель в страдальческом образе», «такая же штука другим манером», «Пророк Захария», «Великомученица Фекла», «Лицо францисканца», «Лицо старицово», «Лето». — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12 — 1757—1758 гг., № 65; 1761 г., № 87.

Горинский Тихон — работает в 1717 г. в Москве, иконописец. Состоял в штате Синодальской конторы. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 1016.

Горланов Сергей — в 1754 г. вызывается для временной работы Московской Гоф-интендантской конторой, живописец 1-го класса. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190, 1746 г., № 39.

Горнов Артемий — в 1695—1696 гг. состоит живописным учеником в штате Оружейной палаты. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 967.

Горскин Алексей Иванов (р. ок. 1734) — сын иконописца Ивана Петрова Горскина. С января 1752 г. состоял в штате Гоф-интендантской конторы живописным учеником, в 1765 г. аттестуется к прибавке, так как «в писании икон искусен», с 1766 г. оклад 60 р. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1765 г., № 24/90; оп. 4 (84/518), 1767 г., № 79.

Горскин Иван Петров (р. ок. 1701 — ум. после 1769) — «сын вольного иконописца». В 1729 г. выступает поручителем за Андрея Меркульева Поспелова по его подряду на живописные работы в церкви в Кронштадте. В 1740 г. писал икону для новорожденного императора Иоанна Антоновича, в 1741 г. по поручению синода — образ великомученицы Екатерины для поднесения правительнице по случаю рождения у нее дочери. С 1733 до 1737 г. по вызову придворной интендантской конторы находился в Петербурге «для исправления живописных работ в новом Зимнем доме також и у записания образов в церкви Рождества пресвя-

тыя Богородицы». С 1743 по 1745 г. писал «Праздники» для той же церкви. В 1745 г. вступил как иконописец в штат Гоф-интенданской конторы. В 1765 г. получает оклад 140 р., но к прибавке не атtestуется «за дряхлостию», в 1767 г. переведен на половинный оклад с тем, чтобы только обучал молодых художников. В 1769 г. просит об увольнении по болезни, но вместе с тем хочет жить «своими трудами». — ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1745 г., № 395. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190) — 1765 г., № 24/90; 1766 г., № 27/90; 1769 г., № 104/84. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (84/518), 1767 г., № 79.

Горяин Иван — в 1739 г. выполняет копию с «персоны юродивого Тимофея Архипова», в прошлом иконописца, жившего в Саровской пустыни. — Архив синода, т. XIV, № 5/354.

Горяинов Василий Григорьев (р. ок. 1710—1736) — «служитель графа С. А. Салтыкова». По указанию Я. Штелина, «своей химии искусством делал краски и писал сверх искусства так, что нет ни у кого сил скопировать с его дел за неровности красок. Дела его у Симеона Богопринимца: Симеон, имеющий младенца на руках. Похоронен в церкви Алексея митрополита, что на Глинницах. — Архив Я. Штелина, № 6, лл. 46—48. «Русский архив», 1895 г., вып. VI.

Горяинов Сергей Никитин — живописец. В 1755 г. по его «чертежу» расписываются падуги к плафону в новом зале Головинского дворца в Москве, а сам он участвует в выполнении этого плафона. В том же году свидетельствует качество красок для окраски иконостаса Андреевского собора в Киеве. В 1759 г. живет в Москве. — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81, 1755 г., № 41334.

Градици Пьетро — итальянский живописец, приехавший по контракту с Канцелярией от строений в Россию в 1753 г. вместе с сыном, художником Франциском. В том же году пишет плафон в левом флигеле Царскосельского дворца в антикамере. Состоит в штате Канцелярии и получает вместе с сыном оклад 1625 р. в год. В 1754 г. пишет плафон в аванзале Царскосельского дворца и вместе с Д. Валериани плафон в галерее, а также плафон в одной из новопостроенных антикамер. В 1772 г. продолжает состоять в штате живописной команды. — ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1 — 1765 г., № 18; 1769 г., № 28; 1771 г., № 27; 1772 г., № 27. ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12 — 1752 г., № 26; 1753 г., № 37; 1754 г., № 112; 1755 г., № 115. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 83/157, 1753 г. № 104. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (83/517), 1753 г., № 102. ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 1, 1754 г., № 650. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1745 г., № 871. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1760 г., № 61.

Греков Андрей Ангилеев — сын греческого моряка, уроженца острова Мило, боцмана, поступившего на русскую службу в 1698 г. В 1726—1729 гг. учился у Андрея Матвеева на свой счет. С отъездом последнего в командировку из Петербурга поступил в Академию наук, где до 1732 г. занимался у Г. Гзеля «живописным делом». В марте 1732 г. назначен в анатомический театр «для срисовывания» и живописцем при Кунсткамере. В отсутствие Г. Гзеля заменяет его как учитель рисования в академической гимназии. В 1737 г. получает оклад 60 р. и производится в подмастерья. В 1744 г. по-прежнему состоит при Кунсткамере как подмастерье с окладом 120 р. В 1745 г. при Гмелине рисовал и иллюминировал травы из Камчатской экспедиции. С января 1748 г. назначен рисовальным учителем. В 1750 г. временно направлен в Герольдмейстерскую контору для рисования гербов и дипломов. В 1754 г. состоит в Академии наук учителем рисования при гимназии с окладом 150 р. В 1765 г. там же рисовальный мастер. — ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, 1765 г., № 18. АН, т. I, № 766 (с. 533—534), 893 (с. 650—651); т. II, № 521 (с. 484—485), 541 (с. 502—503), 702, 721 (с. 489), 722 (с. 490); т. III, № 495, 578 (с. 520—521); т. IV, № 339 (с. 233), 466 (с. 341—342), 515 (с. 368), 690 (с. 486), 763; т. V, № 5 (с. 4), 249 (с. 298), 516 (с. 552—553), 811 (с. 902), 882 (с. 964—965); т. VII, № 201 (с. 138—139), 280 (с. 214), 433 (с. 372), 623 (с. 560), 687 (с. 658—659), 783 (с. 718); т. VIII, № 399 (с. 320), 825 (с. 612—613); т. X, № 773 (с. 588), 858 (с. 642).

Греков Иван Егоров — московский вольный живописец. В 1753 г. вызывается для выполнения декораций к опере «Евдокия» в Московский Оперный дом, «жительство имеет за Арбаския вороты у Николы в Плотниках свой двор». — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81 — 1753 г., № 41301; 1755 г., № 41334.

Григорьев Гаврила — в 1736 г. зачислен в штат Канцелярии от строений как живописный ученик с окладом 3 р. 60 к. и провиантом, малолетний. Состоял при А. Матвееве, после его смерти при И. Я. Вишнякове. В 1742 г. имеет тот же

оклад. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 83/517 — 1736 г., № 21; 1742 г., № 56. ЦГИАЛ, ф. 470 — оп. 4, 1739 г. № 43/83; оп. 5, 1739 г., № 189.

Григорьев Иван — в 1753 г. вызывается в Московский Оперный дом для написания декораций к опере «Евдокия», московский вольный живописец, «жительство имеет на Вшивой горке в приходе старого Козмы и Дамиана в доме брата своего живописца Василия Павлова». — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81, 1753 г., № 41301.

Григорьев Козьма — в 1716 г. состоит иконописцем Оружейной палаты, имеет «пустое место», «идучи от Земляного города Барышенкою, по правой стороне к Мальцову переулку, № 662». — ГИМ, ОПИ, ф. 440, № 619.

Григорьев Спиридон — в 1687—1696 гг. состоит иконописцем в штате Оружейной палаты. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 964, 965, 967.

Григорьев Федор — с 1718 г. состоит живописцем на Стрельнинских кирпичных заводах «у прописывания обрасцов» — «гамбургских» и «ленишавтов», числится в штате Канцелярии от строений. В 1723 г. получает оклад 10 р. 25 алтын, тогда же посыпается в Петергоф для золочения железных решеток и других живописных работ. В 1726 г. находится «у золочения резной подволоки в сале» Летнего дворца, у «разных живописных работ» в Петергофе и «у раскрашивания церкви в доме его императорского величества». В 1727 г. «работал при строении Иордани», отмечается, что «стар». — ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2 (73/187) — 1718 г., кн. 67; 1723 г., кн. 36 (1); 1724 г., кн. 39. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4 — 1720 г., № 216; 1718—1719 гг., № 213; 1721 г., № 28; 1723 г., № 35; 1727 г., № 429. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 1 (73/187), 1719 г., кн. 4, № 190.

Гримель Иоганн Элиас — живописного дела мастер, «немецкой нации»; уроженец города Мемингена. В 1741 г. вызывается по контракту Академии наук на пять лет с тем, чтобы «иметь правление над академическими рисовальщиками, живописцами и гридирами и их верно обучать; все, что ему от Академии будет дано инвентировать, рисовать и малевать, масляными или водяными красками». В июле того же года приехал в Петербург и приступил к выполнению своих обязанностей. В мае 1742 г. начинает с академическими учениками рисунок с натуры, к нему направляются для обучения живописи И. Шерешперов, И. Иконников, Я. Нечаев и Н. Любецкий, как художник руководит живописными работами по триумфальным воротам у Аничкова моста. В 1744 г. выполняет чертежи коронационных «шествий, прешпектов и иллюминаций». В 1745 г. направляются к нему для обучения живописи Д. Крыжев и В. Воронин. В 1748 г. назначается повышенный оклад — 660 р. В 1750 г. продолжает состоять в штате Академии наук. — АН, т. IV, № 765 (с. 562—563), 787 (с. 579—580), 882 (с. 707—708), 920 (с. 737), 924 (с. 744—745), 949 (с. 763); т. V, № 5 (с. 4), 145 (с. 127), 249 (с. 298), 254 (с. 307), 298 (с. 346), 425 (с. 458), 538 (с. 602), 665 (с. 722), 667 (с. 723—724), 696 (с. 774); т. VII, № 89 (с. 65), 159 (с. 112—114), 171 (с. 119—120), 201 (с. 138—139), 280 (с. 214), 361 (с. 291—292), 456 (с. 389), 463 (с. 392), 465 (с. 395—396), 467 (с. 396—397), 493 (с. 417—418), 496 (с. 424—425), 591 (с. 514), 625 (с. 598), 623 (с. 560), 633 (с. 603—604), 698 (с. 664), 783 (с. 718), 769 (с. 709—710); т. VIII, № 8 (с. 5—6), 60 (с. 47—48), 143 (с. 109), 217 (с. 160), 178 (с. 136), 209 (с. 155), 401 (с. 321), 404 (с. 323), 659 (с. 506), 606 (с. 471—472), 636 (с. 488—489), 779 (с. 579), 643 (с. 495—496), 664 (с. 508—509), 843 (с. 624); т. IX, № 47 (с. 35—36), 229 (с. 174), 431 (с. 360—361), 231 (с. 175), 263 (с. 214), 272 (с. 220—221), 317 (261—262), 419 (с. 352), 737 (с. 610), 857 (с. 703—704); т. X, № 186 (с. 123—124), 347 (с. 276), 407 (с. 331), 411 (с. 333), 532 (с. 408), 758 (с. 574—575).

Гринев Александр — Главной артиллерии и фортификации капрал, находящийся «при театруме при обучении иллюминационного искусства». В декабре 1748 г. зачислен в Академию наук обучаться «ручному рисованию» и одновременно быть в академических солдатах. — АН, т. IX, № 737 (с. 610).

Гроот Георг Христофор — в 1750 г. состоял смотрителем картин царского собрания. — ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1745 г., № 871.

Грубе Иоганн Генрих — живописного дела мастер. В 1744 г. принят временно в Академию наук «для исправления живописью» книги о коронационной процесии. В 1745 г. ему поручено «малевание» привезенных из Камчатской экспедиции трав и растений. — АН, т. VII, № 242 (с. 185—186), 244 (с. 186), 623 (с. 560), 687 (с. 658—659).

Грузинец (Грузинцов) Василий — до 1701 г. состоял в штате Оружейной палаты как живописец. Тогда же был сослан за кражу клейменой бумаги. В 1729 г. в качестве «адмиралтейского ведения живописного дела мастера» свидетельствует выполненные для Петропавловского собора станковые картины и стенную живопись, в 1730 г. — образа для церкви в Кронштадте. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, оп. 1, ч. 22, № 35064 и 35679. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1729 г., № 70. ГАВМФ, ф. 144, оп. 1, № 30.

Гурьянов Василий (р. ок. 1764 — ум. после 1796) — «из мастеровых детей». В 1778 г. поступил в штат Канцелярии от строений живописным учеником. До 1789 г. имел оклад 55 р., позже 125 р. В 1792 г. числится «в бегах». В 1796 г. снова состоит в штате, живописец 3-го класса. Жена — Авдотья Никитина (р. ок. 1768). — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190 — 1790 г., № 4/122; 1792 г., № 441/83; 1796 г., № 6/122.

Густышев Петр (р. ок. 1741 — ум. после 1801), «из приказных». В 1753 г. принят в штат Канцелярии от строений, с 1756 г. находится в штате живописной команды. В 1757 г. числится живописным учеником с окладом 12 р. и провиантом. С 1765 г. — ученик 2-го класса при А. И. Бельском. В 1767 г. состоит учеником 2-го класса с окладом 21 р., «обучается копировать красками с писаных кунштотов». С 1772 г. получает оклад 50 р., с 1775 г. — 60 р., с 1776 г. — 70 р., с 1779 г. — живописец 2-го класса, с 1796 г. — живописец 1-го класса. С 1789 г. получает оклад 115 р., в 1801 г. аттестуется к прибавке. Жена — Василиса Иванова (р. ок. 1754). — Архив Я. Штелина, Список 1767 г. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190) — 1756 г., № 8/90; 1772 г., 35/90; 1790 г., 4/122; 1792 г., 441/83; 1796 г., 6/122; 1800 г., 3/136. ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, 1765 г., № 33.

Гусятников Иван Артемьев — в 1709 г. «починивает» и пишет заново 40 образов для Воскресенского монастыря на Истре, иконописец. В 1715 г. покупает и через несколько месяцев продает за 200 р. двор в Замоскворечье, «в приходе Николая Чудотворца в Кузнецкой слободе», назван иконописцем Оружейной палаты. В 1716—1721 гг. состоит «дозорчиком у приема оружия» в Оружейной палате. В 1726 г. участвует в написании образов для церкви 12 апостолов в Москве. В 1730-х гг. состоит иконописцем в цехе. С 1731 по 1735 г. у него учится Илья Иванов. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 1006, 1007, 1013. ЦГИАЛ, ф. 282, оп. 1, ч. 1, кн. 448, № 321 и 1189. Забелин, «Материалы», т. 1, стр. 204—205.

Гусятников Петр — в 1722 г. посылается по выбору И. Зарудного из Москвы, из ведения синода в сенат для герольдмейстерских дел. — Архив синода, т. 2, ч. II, 1722 г., № 1163/1322. ЦГАДА, ф. Герольдмейстерской конторы, книга решенных дел 278(2), № 19.

Давыдов Борис — в 1685—1686 гг. состоит живописным учеником у стенного живописного письма в новопостроенных палатах царицы и царевен в Москве. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 963.

Данилов Андрей — до 1768 г. состоял живописным учеником Московской Гоф-интендантской конторы. Затем по приказу И. И. Бецкого направлен в Канцелярию от строений, где был зачислен в штат живописным подмастерьем к И. И. Бельскому с окладом 36 р. вместо ранее получаемых им 15 р. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 83/157, 1768 г., № 196.

Данилов Дмитрий (р. ок. 1730) — в 1761 г. переводится из штата Вотчинной канцелярии в Канцелярию от строений для писания декораций при итальянце Урбани. В связи с этим был освидетельствован Д. Валериани и принят живописцем 2-го класса с окладом 72 р. В 1765 г. — живописец 2-го класса с окладом 72 р., «пишет с кунштотов». В 1767 г. аттестуется к прибавке. — Архив Я. Штелина, Список 1767 г. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (83/517), 1761 г., № 134. ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, 1765 г., № 33.

Данилов Иван (р. ок. 1712) — «дома графа Федора Андреевича Апраксина служитель». В 1737 г. состоит частным учеником А. Матвеева. — ГИАЛО, ф. 19, оп. 112, № 6, т. II. Архив Н. П. Собко, № 478.

Данилов Михаил — дьячок церкви Благовещения на Житном дворе в Москве. В 1743 г. берется написать стенное письмо в церкви «Распятия что на верху и в трапезе при ней». — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 1/51, 1743 г., № 484.

Данилов Федор (р. ок. 1742) — «архитектурии помощника сын». Учился «на коште отца» геометрии и рисованию. В 1754 г. поступил в Канцелярию от строен-

ний архитектурным учеником, в 1756 г. переведен в живописные ученики с окладом 9 р. и провиантом. Спустя год аттестуется к прибавке. С 1762 г. живописец 3-го класса, посылается в Москву для работы над триумфальными воротами. С 1764 г. живописец 2-го класса с окладом 42 р. В 1765 г. — живописец 2-го класса с окладом 72 р., «красками пишет с кунштов и копирует с портретов». В 1772 г. получает звание подмастерья и оклад 200 р., в 1773 г. — 250 р., в 1775 г. — 325 р. В 1779 г. произведен мастером с окладом 500 р., в 1785 г. — титулярный советник, в 1787 г. — коллежский асессор. С 1789 г. назначен оклад 700 р. В 1783 г. посыпался для «цсправления живописных работ» в Херсон. В 1790—1800 гг. подписывает ведомости живописной команды вместе с другими мастерами. Жена — Федосья Васильева (р. ок. 1744), сыновья — Василий, Павел, Петр, Иван. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190) — 1756 г., № 8/90; 1772 г., № 35/90; 1790 г., № 4/122; 1792 г., № 441/83; 1796 г., № 6/122; 1800 г., № 3/136. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (87/521), 1785 г., № 170. Архив Я. Штелина, Список 1767 г. ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1 — 1765 г., № 33; 1772 г., № 27.

Дедешин Александр — в июне 1740 г. переводится из учеников академической гимназии «обучаться рисовальному художеству» у Г. Гзеля. — АН, т. IV, № 597 (с. 419).

Декер Иоганн Корнильев — в 1737 г. был послан от Академии наук в Камчатскую экспедицию вместо заболевшего художника И. Беркгана. До 1742 г. находился в Сибири при профессоре Гмелине «для рисования натуральных вещей, також и ботанических трав». В 1742—1744 гг. находился при нем же в Петербурге с окладом 250 р. (в экспедиции — 500 р.), в 1744 г. уволился. В 1750 г. просит о восстановлении в академическом штате, вместо чего Академия хочет использовать его на договорной работе, но и этот вопрос остается открытым. — АН, т. III, №№ 341 (с. 331), 343 (с. 332), 348 (с. 335—336), 502 (с. 458—459); т. V, № 5 (с. 4); т. VII, № 280, (с. 214); т. X, №№ 613 (с. 464—465), 757 (с. 574), 762 (с. 578—579).

Демидов Петр Тихонов — сын кучера двора. В 1764 г. был принят в Академию художеств, в 1766 г. уволен и поступил в рисовальные ученики Канцелярии от строений, откуда освобожден в том же году по желанию отца. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1765 г., № 62/84.

Денисов Илья — в 1723 г. состоит на новых кирпичных заводах ведения Канцелярии от строений живописного дела учеником, «из переведеновцев». Вызывается в Петергоф для золочения железных решеток и других живописных работ. — ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1723 г., № 35.

Дерягин Гаврила Григорьев — «сын города Торопца купецкого человека». В 1753 г. вызывается Перезинотти для живописных работ в Царское Село. — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1753 г., № 182.

Джорджи Ринальдо — сын певчего двора Елизаветы Петровны Филиппо Д. В 1761 г. поступает в Канцелярию от строений по контракту на 5 лет «к исправлению живописных исторических дел» как мастер с окладом 600 р. Аттестуется П. Градицци, А. Перезинотти и Д. Валериани. К нему прикрепляются два рисовальных ученика — Савелий Хвостов и Семен Войлоков. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (83/157), 1761 г., № 133. ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, 1765 г., № 18.

Дмитриев Богдан — в 1687—1688 гг. состоит живописным учеником в штате Оружейной палаты. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 964.

Дмитриев Василий — «дому покойного генерала майора Антона Федоровича Томилова живописец. Дом на Мясницкой улице в приходе церкви архидиакона Евпла». В 1753 г. вызывается для написания декораций к опере «Евдокия» в Московский Оперный дом. — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81, 1753 г., № 41301.

Дмитриев Егор — в 1754 г. состоит живописным учеником в штате Московской Гоф-интенданской конторы. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190, 1746 г., № 29.

Дмитриев Иван — «сын садовых ее величества дел столяра Дмитрия Максимова». В январе 1725 г. принят по просьбе отца в Канцелярию от строений живописным учеником и направлен к Каравакку. В 1727 г. назначен на строительство Петропавловского собора, причем с 1728 и до 1732 г. является учеником А. Матвеева. В 1732 г. А. Матвеев указывает, что при Каравакке научился только рисовать, а при нем начал писать. Тогда же ему назначается оклад 24 р. и коромысловые. В августе 1732 г. вызывается «для малевания картин к предбудущей плюминации». — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1730 г., № 88; 1731 г., № 99; 1732 г..

№ 104 и 110. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2 (73/187), 1725 г., № 35, кн. 49. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1727 г., № 429.

Дмитриев Михайла — см. Глаткой Михайла Дмитриев.

Дорицкой Логин Гаврилов — живописец дома Феофана Прокоповича, в связи со смертью которого зачисляется в 1736 г. в штат Канцелярии от строений с окладом 200 р. по аттестации А. Матвеева, Каравакка и Тарсия. После смерти А. Матвеева некоторое время ведет его учеников, затем состоит при Каравакке. В 1744 г. получает оклад 300 р. В декабре 1744 г. просит о назначении к нему учеников, в 1748 г. имеет одного из числа малолетних. В 1753 г. состоит в штате живописным подмастерьем с окладом 200 р. В 1754 г. должен был писать падуги в аудиенц-камере Петергофского дворца.— Архив синода, т. XV, 1735 г., № 376/309; т. XVI, 1736 г., № 375/60. ГИМ, ОПИ, ф. 440, № 627. Архив Я. Штелина, № 6, лл. 46—48. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5—1736 г., № 155; 1737 г., № 164, 166; 1738 г., № 173; 1739 г., № 183 и 192; 1740 г., № 16. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (83/517) — 1736 г., № 21; 1738 г., № 33; 1742 г., № 56; 1744 г., № 66; 1746 г., № 90; 1753 г., № 102 и 104. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (34/83), 1738 г., № 34. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190, 1748 г., № 94/83. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1745 г., № 871.

Дробышев Василий — в 1685—1686 гг. состоит в числе живописцев Оружейной палаты при стенином живописном письме в новопостроенных хоромах царицы и царевен.— ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, оп. 1, ч. 23, № 37112.

Дубовской Иван (р. ок. 1740—1771) — в 1757 г. поступил в штат Канцелярии от строений живописным учеником. С 1763 г. — ученик 1-го класса с окладом 30 р., в 1767 г. аттестуется к прибавке жалованья. В 1770 г. не включается в штат и потому отпускается с временным паспортом.— ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1770 г., № 36/101. Архив Я. Штелина, Список 1767 г.

Дудин Данила — в 1723—1726 гг. состоит живописцем на Стрельнинских новых кирпичных заводах ведения Канцелярии от строений живописцем с окладом 10 р. 80 к. и провиантом.— ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2 (23/187), 1723 г., кн. 36—1. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1726 г., № 44. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 5, 1733 г., № 1.

Дункель Георг — уроженец Кенигсберга. В 1735 г. получает аттестат Г. Гзеля в связи со своим поступлением на должность «знаменования учителя» в Сибирской экспедиции Академии наук.— АН, т. II, с. 816 и 820.

Дураков Даниил — в 1730 г. состоит живописцем в числе служителей Синодального дворцового приказа.— Архив синода, т. 1, с. CXV.

Евдокимов Иван (р. ок. 1777) — «из мастеровых детей». В 1793 г. поступил в Канцелярию от строений живописным учеником, с 1794 г. получает оклад 42 р., с 1800 г. — 54 р. и аттестуется в дальнейшем к прибавке.— ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190 — 1796 г., № 6/122; 1800 г., № 3/136.

Евсевьев Артемий — иконописец. В 1718—1723 гг. имеет в Москве свой двор «идучи от Земляного города по левую сторону 1-я Девича монастыря слобода» за № 1656.— ГИМ, ОПИ, ф. 440. «Книга сбора мостовых денег в Москве».

Евсевьев Ерема Емельянов — в 1723—1726 гг. состоит живописцем на Стрельнинских новых кирпичных заводах ведения Канцелярии от строений с окладом 10 р. 80 к. и провиантом.— ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1726 г., № 44. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 5, 1733 г., № 1. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2 (23/187), 1723 г., кн. 36—1.

Евтихеев Карп — в 1721 г. прислан по указу Петра I из Москвы в Петербургскую типографию для обучения рисованию, иконописец. В 1724 г. назначен И. Зарудным свидетельствовать иконы вместе с Тихоном Филатьевым, иконописец 1-й статьи.— ЦГАДА, ф. 9, оп. 4, кн. 57, 1721 г. Архив синода, т. II, ч. 1, № 480/408.

Евтихеев Федор — в 1687—1688 гг. состоит иконописцем в штате Оружейной палаты.— ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 964.

Егоров Василий (р. ок. 1753) — в 1766 г. зачислен в штат Канцелярии от строений живописным учеником 1-го класса с окладом 12 р. В 1757 г. состоит при А. Перезинотти, аттестуется к прибавке.— Архив Я. Штелина, Список 1767 г.

Ежевский Никифор (р. ок. 1742) — в 1753 г. состоит в штате Канцелярии от строений живописным учеником. С 1765 г. — живописный ученик 1-го класса с окладом 24 р. В 1767 г. аттестуется к прибавке.— Архив Я. Штелина, Список 1767 г.

Елина Ерофей (ум. 1695) — в 1687—1695 гг. состоял в штате Оружейной палаты живописцем.— ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 964, 967.

Елфимов Агафон Екимов — в 1728 г. состоит в штате Партикулярной верфи

молярного дела учеником, в 1738 г. «молярного и живописного дела учеником» с окладом 14 р. 25 к.— ГАВМФ, ф. 144, оп. 1, № 28 и 40.

Ерофеевский Андрей Васильев (р. ок. 1720) — сын живописца Канцелярии от строений. Обучался рисованию у отца, в марте 1735 г. принят в штат Канцелярии живописным учеником с окладом 12 р. и назначен к А. Матвееву. После смерти А. Матвеева переведен к И. Я. Вишнякову. В 1740 г. получает оклад 48 р. В 1755 г. работает в Царском Селе. В 1757 г. числится живописцем с окладом 96 р. и аттестуется к прибавке.— ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5 — 1735 г., 141, 144, 145, 147; 1736 г., № 151; 1739 г., № 189; 1740 г., № 16. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 83/517 — 1736 г., № 13 и 21; 1738 г., № 33; 1742 г., № 56; 1744 г., № 66; 1746 г., № 90. ГИМ, ОПИ, ф. 440, № 627. ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1755 г., № 115. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1756 г., № 8/90. ГИАЛО, ф. 19, оп. 112, № 6. Исповедные росписи по Петербургу за 1737 г., т. 11. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4, 1739 г., № 43/83. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 34/83, 1738 г., № 34.

Ерофеевский Василий Антонов (ок. 1679—1741) — живописец ведения Оружейной канцелярии, затем Берг-коллегии, с 1720 г. Канцелярии от строений. Получает оклад 60 р. и кормовые. В 1720—1723 гг. работает преимущественно в Петергофе в Монплезире, где участвует в росписи галерей, «палаток» и «чертаков», часовых кругов. В 1722 г. моет свинцовые золоченые фигуры, «которые у Зимнего дома у гроба», в 1725 г. пишет в Летнем дворце иконостас и потолок в зале. В 1727 г. участвует в написании 16 баталов для Летнего дворца вместе с А. Матвеевым. В 1728 г. пишет по подряду картину «Павлово обращение» для купола Петропавловского собора. В 1730 г. просит о прибавке, в связи с чем свидетельствовавшие его А. Матвеев, Трезини и Земцов указывают, что он искуснее М. Негрубова и Ф. Воробьева «и также орнаменты по рисункам писать может». Тогда же дан оклад 120 р. В 1731 г. пишет вместе с А. Матвеевым картины и эмблематы для триумфальных ворот на Адмиралтейской стороне, в 1733 г. свидетельствует вместе с А. Матвеевым и А. Захаровым «прозрачные картины» Г. Гзеля для триумфальных ворот на Троицкой пристани. В 1734 г. писал иконы для церкви Симеона и Анны, в 1734—1736 гг. находился у «написания подвальных картин в новостроящемся каменном зимнем доме» при Каравакке. Обе работы продолжались с перерывами до 1740 г. Жена — Степанида Герасимова.— ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5 — 1728 г., № 64; 1723 г., № 2; 1728 г., № 63; 1730 г., № 85, 88, 89; 1731 г., № 99; 1732 г., № 106; 1733 г., № 117, 120, 122, 123; 1734 г., № 132; 1735 г., № 149; 1736 г., № 151; 1737 г., № 164, 168, 174; 1739 г., № 181, 183, 192. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4 — 1718 г., № 806; 1721 г., № 28; 1724 г., № 413, 421; 1726 г., № 44; 1727 г., № 539; 1727—1728 гг., № 46. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 1 (73/187) — 1721 г., кн. 15, № 18; 1722 г., № 29; 1723 г., кн. 32, № 65. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2 (73/187) — 1722 г., № 29; 1725 г., кн. 52, № 94; 1724 г., кн. 39, № 117; 1723 г., кн. 36—I; 1723 г., кн. 34, № 140; 1728 г., кн. 64, № 2; 1729 г., № 42. ЦГИАЛ, ф. 470, ф. 83/517 — 1736 г., № 13, 21; 1738 г., № 33; 1742 г., № 56. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 34/83, 1738 г., № 34. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 5, 1740 г., № 16. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (83/516), 1746 г., № 90.

Ершов Семен (р. ок. 1784) — в 1800 г. вступил в штат живописной команды учеником с окладом 36 р.— ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1800 г., № 3/136.

Ефимов Михаил (р. ок. 1775), сын живописного подмастерья Ефима Алексеева. С 1789 г. состоит в штате живописной команды учеником с окладом 24 р. и в том же году 30 р. В 1794 г. получает оклад 45 р. с 1800 г.— 57 р.— ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190 — 1790 г., № 4/122; 1792 г., № 441/83; 1796 г., № 6/122.

Жеребцов Иван — в 1717 г. получает жалованье из Канцелярии городовых дел, назван живописцем Оружейной палаты. В 1718—1723 гг. состоит живописцем на кирпичных заводах ведения Канцелярии от строений, расписывает «обрасцы», получает оклад 18 р. и провиант.— ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4 — 1717 г., № 18; 1718—1719 гг., № 213; 1720 г., № 216; 1721 г., № 28. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 1 (73/187), 1719 г., кн. 4, № 190. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2 (23/187), 1723 г., кн. 36—I.

Жеребцов Иван Петров (р. ок. 1726) — сын живописца ведомства Московской Гоф-интенданской конторы. С 1736 г. состоял там же живописным учеником, в 1743 г. вызывался вместе с отцом для исполнения живописных работ в Петербург (в списке ошибочно назван Петром), позднее перешел в архитектурные ученики. В 1754 г.— архитект-гезель, в 1769 г. состоит заархитектором. Строитель колокольни Новоспасского монастыря в Москве.— ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 32,

1732 г., № 720. ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81 — 1737 г., № 41167; 1769 г., № 41493. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190, 1746 г., № 29.

Жеребцов Петр (р. ок. 1685) — сын дьячка церкви Вознесения в Коломенском, «и он из того села вышел собою и в Москве изобучился иконописному мастерству и был при государевых работах в мастерской и оружейной полате и в цеху по мастерству своему записан». В 1731 г. принимает участие в росписи церкви в Домодедове, в 1737 г. записался в ведомство Московской Гоф-интенданской конторы, в 1743 г. вызывается для живописных работ в Петербург вместе с сыном, живописным учеником Иваном. — ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 32, 1743 г., № 720. ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81 — 1730/1732 гг., № 41089; 1737 г., № 41167. Животекин Андрей Васильев — в 1722 г. назван И. Зарудным в числе 10 московских живописцев, способных выполнить росписи церкви 12 апостолов. — Архив синода, т. 2, ч. II, № 1177/1328.

Жиреев Илья — в 1753 г. состоит живописным учеником при живописце Преображенского полка Д. Сальникове. В апреле отозван вместе с ним для живописных работ в Царское Село. Работал у постановки в Эрмитаже плафонов, у починки старых плафонов в галерее, у грунтования, рисования и письма плафонов в антикамере и аванзале. До этого находился у живописных работ в новой полковой церкви. — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1753 г., № 34.

Заварзин Петр — в 1714 г. числится живописцем при государевом дворе. В 1721 г. состоит в штате двора «у садов», в 1732 г. — в штате живописной команды, в 1736 г. показан умершим. — ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 43, 1721 г., № 20. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (83/517), 1742 г., № 56. ЦГИАЛ, ф. 476, оп. 4 (83/517), 1746 г., № 90. «Доклады и приговоры... Петра Великого», т. IV, кн. 1, стр. 485. Задубской Федор — в 1755 г. работал по вызову в Царском Селе, «инженерного корпуса живописный мастер». Выполняя заказы Герольдмейстерской конторы. — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1755 г., № 115.

Закройщиков Стефан — в 1705 г. состоял в штате Оружейной палаты рисовальным учеником при А. Шхонебеке. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 995.

Закури Никита — в 1723 г. состоял живописного дела учеником на Стрельнинских новых кирпичных заводах ведения Канцелярии от строений с окладом 7 р. 20 к., «из рекрутов». — ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2 (23/187), 1723 г., кн. 36—I.

Закусев Кирилл Федоров — в 1758 г. принят живописным учеником Канцелярии от строений к И. Я. Вишнякову с окладом 12 р. и провиантом. В 1761 г. просит об увольнении из-за болезни глаз. — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12 — 1758 г., № 97; 1761 г., № 158.

Захаров Александр Иванов (р. ок. 1670) — в 1701 г. поступил в штат Оружейной палаты, «чинил заново» шкафик с выдвижными ящиками. В 1702 г. числится живописцем. Посыпался для живописных работ в Петербург и Нарву. В 1709 г. участвовал в росписи триумфальных серпуховских ворот и палат А. Д. Меншикова в Москве, назван живописцем. В 1711 г. переведен в Петербург в ведение Оружейной канцелярии, затем Канцелярии от строений. В 1715 г. числится живописцем Оружейной канцелярии с окладом 60 р. и 25 юфтей хлеба, занимает второе место после И. Одольского. В 1721 г. работает от Канцелярии от строений в Петергофе. В 1722 г. делает пробу золочения по дереву, оцененную выше, тем образом иностранного мастера. Тогда же направляется для «крашения и золочения крак штынов, базов и орла и зымзов» в Петропавловском соборе. В 1724 г. имеет собственный двор «на петербургском острову в посацкой улице», при нем состоят два ученика: Егор Моченый и Василий Морозов. В 1728 г. пишет по подряду картину для Петропавловского собора «Беседа Христова с самарянкою при кладезе». В 1729 г. получает оклад 90 р., в 1731 г. ходатайствует о прибавке. По свидетельству А. Матвеева, Земцова и Микетти, «оной находится в живописной работе в заданных ему гисториях как божественных так светских за обыкновенно и исправлять может без нужды в золотарном же как на полимент золотом и серебром и поталью к тому же прикрытие фернизом изрядно превзошел». Тогда же назначен оклад 200 р. Работает почти всегда с А. Матвеевым, вместе с ним свидетельствует от Канцелярии от строений различные живописные работы. С 1733 до 1739 г. участвует в написании образов для церкви Симеона и Анны и «подвальных картин» для «нового зимнего дома». С 1742 г. именуется в документах живописным мастером. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5 — 1722 г., № 1; 1728 г., № 61, 63; 1730 г., № 79,

83 и 85; 1731 г., № 93, 96, 99; 1732 г., № 106; 1733 г., № 117, 120, 122, 123; 1734 г., № 132; 1735 г., № 149; 1736 г., № 151; 1737 г., № 164, 168; 1738 г., № 175; 1739 г., № 181, 187, 188. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4—1721 г., № 28; 1722 г., № 622; 1724 г., № 41, 413, 421; 1726 г., № 44; 1727—1728 гг., № 46. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 1 (73/187) — 1721 г., кн. 15 и № 18; 1722 г., № 28. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2 (73/187) — 1723 г., кн. 32 (№ 65), кн. 34 (№ 140), кн. 36—1; 1724 г., кн. 39; 1725 г., кн. 52 (№ 94); 1728 г., № 64, 67; 1729 г., № 42. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 83/517—1736 г., № 13, 21; 1738 г., № 33, 34; 1742 г., № 56, 57. ЦГИАЛ, ф. 476, оп. 4 (83/517) 1746 г., № 90. ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 1007, л. 239; оп. 1, ч. 22, № 35050; оп. 1, ч. 23, № 35758.

Захаров Алексей — в 1701—1703 гг. состоит в штате Оружейной палаты живописным учеником. В 1709 г. работал «у росписи палат Меншикова и у триумфа Серпуховских ворот в Москве». В 1710 г. раскрашивает компас для «государева двора в Преображенском». — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 986, 987, 1006-8

Захаров Иев (р. ок. 1766) — «из мастеровых детей». С 1780 г. состоит в штате Канцелярии от строений живописным учеником, с 1789 г. оклад 40 р. Жена — Анна Савельева (р. ок. 1771). Последний раз упоминается в штатном списке в 1790 г. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190, 1790 г., № 4/122.

Захаров Михаил (ум. 1739) — в 1716 г. был направлен в Италию пенсионером вместе с братьями Никитиными, в 1723 г. вернулся в Петербург и с февраля 1724 г. был направлен в ведомство Канцелярии от строений живописным учеником. По аттестации Каравакка «против живописцев Александра Захарова, Степана Бушуева, Василия Ерошевского и других и Ивана Одольского имеет и сверх против которого он де еще не видал ни от одного мастера таких изрядных рисунков, а в писании красками может сделать копии так, как другие, да сверх той науки имеет доброе начало в архитектуре, преспективе, геометрии и анатомии подлежащие к живописному художеству, которых де наук он Каравакка вышеупомянутых мастерах не признавает». Прикреплен к Каравакку с окладом 100 р. Писал картины для Петропавловского собора и для Летнего дворца, «сочинял инвенции» и делал рисунки как для них, так и для триумфальных ворот в Петербурге и Москве. В 1730 г. получает звание подмастерья с окладом 250 р. В 1736 г. находится у живописных работ в «новом Зимнем доме». В 1739 г. назначается живописным мастером. Его частным учеником с 1733 до 1739 г. был А. П. Антропов. Жена — Марья Федорова. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5—1728 г., № 64; 1730 г., № 80—83, 86, 89; 1731 г., № 91, 99; 1732 г., № 106; 1736 г., № 152; 1737 г., № 165, 166; 1738 г., № 177; 1739 г., № 184, 188, 187. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 73/187—1718 г., кн. 67; 1722 г., № 29; 1725 г., кн. 52 (№ 94). ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1724 г., № 41, 421; 1727 г., № 46. ЦГИАЛ, ф. 470 — оп. 4 (83/517), 1736 г. № 21; 1738 г., № 33; 1742 г., № 56; 1746 г., № 90. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 34/83, 1738 г., № 34. Архив Я. Штелина, № 6, лл. 46—48. Архив синода, т. 7, № 301/32. ЦГАДА, ф. 9, оп. 3, кн. 40, 45, 47.

Зимиин Василий Гаврилов (р. ок. 1739) — «гоф-интенданской конторы шпалерного мастера сын». В декабре 1750 г. зачислен в штат Московской Гоф-интенданской конторы, в 1768 г. переведен в Петербург в живописную команду учеником с увеличенным жалованьем. В 1769 г. просит об увольнении из Канцелярии «за цынготною болезнию», хочет работать на дому. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190, 1746 г., № 39. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 83/517, 1769 г., № 204. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1769 г., № 48.

Зимиин Гаврила (р. ок. 1691) — «отец ево был ведомства мастерской и оружейной палаты солдат и получал жалованье, а он Гаврила по мастерству своему после отца записан был в цех». В 1737 г. записывается в ведомство Московской Гоф-интенданской конторы, живет «за Пречистенскими вороты в приходе церкви Покрова Богородицы что словет в Левшине иностранной коллегии у канцеляриста Ивана Небогатова». — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81, 1737 г., № 41167.

Зиновьев Георгий — в 1687—1696 гг. состоит как иконописец в штате Оружейной палаты. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 964, 967.

Злобин Афанасий (р. ок. 1676) — сын московского «иконописного за мастера». В 1737 г. записывается в ведение Московской Гоф-интенданской конторы как иконописец, «жительство имеет за Москвою рекою в приходе церкви Георгия Неокесарийского, что на Полянке на земле той церкви просвирни свой дом». — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81, 1737 г., № 41167.

- Золотарев Дорофей Ермолов — в 1690—1691 гг. состоит в штате Оружейной палаты «у дозору золотых дел», живописец. В 1718—1723 гг. имеет в Конюшенной большой слободе двор за № 2248. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 965. ГИМ, ОПИ, ф. 440. «Книга сбора мостовых денег в Москве».
- Золотой Петр Семенов — в 1685—1700 гг. состоит живописным учеником в штате Оружейной палаты. В 1696 г. посыпался в Воронеж «для прописки кораблей». — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 963, 967; оп. 1, ч. 22, № 34391.
- Золотой Семен — в 1685—1686 гг. состоял среди живописцев Оружейной палаты при стенной живописном письме в новопостроенных хоромах царицы и царевен в Москве. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, оп. 1, ч. 23, № 37112.
- Зубов Алексей — в 1695—1700 гг. состоит в штате Оружейной палаты как иконописный ученик, в 1701—1705 гг. — как рисовальныи ученик при А. Шхонебеке. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 967, 990, 986, 987, 995; оп. 1, ч. 22, № 35679.
- Зубов Иван — в 1695—1696 гг. состоит иконописным учеником в штате Оружейной палаты. В 1703—1705 гг. числится рисовальныи учеником при Шхонебеке. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 967, 990, 995.
- Зубин Петр (ум. 1732) — «бывший Меншикова» живописец. В 1728 г. состоит в ведении гоф-интенданта, тогда же берется написать в Петропавловском соборе «под сводом кругом самых средних в надлежащих местах облака с светом и с херувими и с ангел, держащие в руках от страстей Христовых орудия по назначенным рисункам». Работа свидетельствуется А. Матвеевым и М. Захаровым. В 1730 г. вызывается А. Матвеевым для написания баталий в Летний дворец, в 1731 г. — для живописных работ в триумфальных воротах на адмиралтейской стороне, в 1732 г. Миних требует его для «сочинения иллюминации». Жена — Марфа Петрова, сыновья — Петр, Федор, Яков. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5 — 1728 г., № 64; 1730 г., № 81, 85; 1731 г., № 99; 1732 г., № 106, 114.
- Иванов Алексей — в 1695—1696 гг. состоит живописным учеником в штате Оружейной палаты. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 967.
- Иванов Алексей — в 1757 г. был послан от Конторы строений Села Царского в обучение к вольному живописцу Федоту Колокольникову, малолетний ученик Царскосельской школы. В 1761 г. в связи со смертью мастера направляется к И. Я. Вишнякову, а затем по контракту к А. П. Антропову, который в декабре того же года признает его неспособным. — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12 — 1758 г., № 97; 1761 г., № 87.
- Иванов Антон — в 1737 г. вызывается в Петербург «для приготовления к новой опере». — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1737 г., № 180.
- Иванов Василий — в 1687—1688 гг. состоит в штате Оружейной палаты как иконописец. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 964.
- Иванов Герасим — живописец ведения Оружейной канцелярии. В 1720—1721 гг. работает в Петергофе «у чердачного расписывания». — ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 1 (73/187), 1721 г., № 18.
- Иванов Григорий (р. ок. 1743) — «из мастеровых детей». В 1753 г. зачислен в штат Канцелярии от строений живописным учеником. До 1765 г. получает оклад 12 р., позже — ученик 1-го класса с окладом 30 р., «обучается красками копировать с писаных кунштов». В 1767 г. дан оклад 45 р., в 1772 г. — 55 р., в 1775 г. — 65 р., в 1776 г. — 80 р. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190) — 1756 г., № 8/90; 1772 г. № 35/90. Архив Я. Штелина, Список 1767 г. ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, 1765 г., № 33.
- Иванов Егор (р. ок. 1743) — с 1761 г. состоит в штате живописной команды живописцем 3-го класса о окладом 36 р. В 1765 г. аттестован к прибавке, «учится копировать красками». В 1767 г. получает аттестат «от мастера Мириэла, у которого он состоит». — Архив Я. Штелина, Список 1767 г. ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, 1765 г., № 33.
- Иванов Елисей — в 1685—1686 гг. состоит живописным учеником при стенной живописном письме в новопостроенных хоромах царицы и царевен в Москве. В 1697 г. был «у прописки судов» в Воронеже и под Азовом. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 963; оп. 1, ч. 23, № 37112. Архив Н. П. Собко, № 131, л. 65.
- Иванов Иван — кормовой иконописец Оружейной палаты. После сокращения в ней работ был зачислен в цех, а в 1734 г. ввиду «разрушения цеха» назначен по собственной просьбе пономарем в придел церкви Гребневской Божьей Матери

- за Никольскими воротами. В 1715 г. приобрел в Москве «двор порожней земли в Белом городе, меж Тверской и Дмитровки». — ЦГАДА, ф. 282, оп. 1, ч. 1, кн. 448, Забелин, «Материалы», т. 1, стр. 471.
- Иванов Иван — иконописец, в 1737 г. зачислен в ведомство Московской Гоф-интендантской конторы. В 1738 г. мать сообщает, что он «пропал безвестно». — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81, 1737 г., № 41167.
- Иванов Иван (р. ок. 1755) — «из мастеровых детей». Состоит в живописной команде учеником с 1767 г. В 1772 г. имеет оклад 34 р., в 1775 г. — 60 р. В 1786 г. числится уволенным по болезни. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190) — 1772 г., № 35/90; 1786 г. № 350/83.
- Иванов Илья (р. ок. 1745) — с 1754 г. состоит в штате команды живописным учеником с окладом 6 р. и провиантом. В 1757 г. атtestуется к прибавке. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1756 г., № 8/90.
- Иванов Илья — московский иконописец и сын кормового иконописца Оружейной палаты Ивана Иванова. Учился у Тихона Иванова Филатьева (1722—1731) и у И. А. Гусятникова (1731—1735). В 1735 г. определен по собственной просьбе на место пономаря в церковь Петра Митрополита в Кремле. — Забелин, «Материалы», т. 1, стр. 204—205.
- Иванов Илья (р. ок. 1782) — по данным Собко сын столярного ученика. В 1800 г. принят в штат живописной команды учеником с окладом 36 р. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1800 г., № 3/136.
- Иванов Кирилл — см. Уланов Кирилл Иванов.
- Иванов Леонтий — в 1685—1686 гг. состоит живописным учеником при стенной живописи в новопостроенных хоромах царицы и царевен в Москве. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 963.
- Иванов Лука — «чухломец иконописец». В октябре 1702 г. Оружейная палата выплачивает ему прогонные для поездки в Азов. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 987.
- Иванов Павел — в 1753 г. направлен Конторой строений Села Царского по контракту обучаться у живописца Ф. Колокольникова. — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1761 г., № 87.
- Иванов Парфен — в 1703—1705 гг. состоит в штате Оружейной палаты как рисовальщик ученик при А. Шхонебеке. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 990, 995.
- Иванов Родион — московский иконописец. В 1718—1723 гг. имеет свой двор в Москве «иуди от Земляного города по левую сторону 1-я Девича монастыря слобода» под № 1619. — ГИМ, ОПИ, ф. 440. «Книга сбора мостовых денег в Москве».
- Иванов Савва — иконописец. В 1716—1723 гг. имеет двор в приходе церкви Покрова Богородицы «что на Могилицах» под № 703. — ГИМ, ОПИ, ф. 440. «Мостовая перепись Москвы».
- Иванов Сергей Козыч — в августе 1745 г. принят в Канцелярию от строений живописным учеником и назначен к Л. Дорицкому. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1745 г., № 31.
- Иванов Степан — московский иконописец. «Отец его был города Кинешмы посажен в цех». В 1716—1723 гг. имеет в Москве свой двор в приходе церкви Успения Богородицы «что на Покровке в Котельниках» под № 749. В 1731 г. участвовал в живописных работах в новой церкви в Домодедове. В 1737 г. записывается в ведомство Московской Гоф-интендантской конторы, указано, что «работал у разных мастеров». В 1743 г. отсылается в Петербургскую Гоф-интендантскую контору как живописец. — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81 — 1730—1732 гг., № 41089; 1737 г., № 41167. ГИМ, ОПИ, ф. 440. «Мостовая перепись Москвы». ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 32, 1743 г., № 720.
- Иванов Степан — см. Корчемской Степан Иванов.
- Иванов Тихон — московский иконописец. В 1687—1708 гг. состоит в штате Оружейной палаты. В 1708 г. участвует в починке иконостаса Благовещенского собора. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 964, 965, 967, 986, 1003.
- Иванов Трофим — в 1731 г. состоит в штате Канцелярии от строений живописным учеником с окладом 3 р. 60 к. и провиантом, назван малолетним. С 1732 г. состоит учеником орнаментиста М. Негрубова. В 1738 г. все еще называется малолетним. В 1742 г. получает оклад 7 р. 20 к. и провиант. В 1746 г. числится

«в бегах». — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (83/517) — 1738 г., № 33; 1742 г., № 56; ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (34/83), 1738 г., № 34. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1739—1742 гг., № 8. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 5, 1740 г., № 16. ЦГИАЛ, ф. 476, оп. 4 (83/514), 1746 г., № 90.

Игнатьев Василий — см. Белопольский Василий Игнатьев.

Игнатьев Герасим — см. Гаврилов Герасим Игнатьев.

Игнатьев Назар — в 1685—1686 гг. состоит живописным учеником при стенной живописи письме в новопостроенных хоромах царицы и царевен в Москве. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 963; оп. 1, ч. 23, № 37112.

Игнатьев Павел — см. Белопольский Павел Васильев.

Иконник Семен — «солдат Козлова полку». В ГРМ имелся образ его работы «Глава Иоанна Предтечи» 1728 г.

Иконников Иван Петров — сын «при приказных делах канцеляриста из Уфы». На родине получил начальные сведения по живописи, в марте 1740 г. просит принять его в Академию наук, представляя «две малеванные картинки». В апреле того же года принят с годовым жалованьем 42 р. и отослан к Вортману. В 1742 г. получает оклад 48 р. В 1743 г. просит направить его обучаться живописи к И. Гриммеля, причем помечено, что он «хорошо малюет и рисует». Несмотря на полученное разрешение, в марте того же года вызывается в Герольдмейстерскую контору для рисования гербов, а в июне просит об увольнении из Академии наук, поскольку «по принятии, в скорых временех, обязан был малеванием патентов при кунсткаморе, для рисования тамошних вещей и украшения оной, такожде между художественными полатами в средней зале у роскрашивания стен, и при многих случающихся работах проводил время без дальнего учения». С согласия И. Гриммеля отпущен. В 1745 г. выполняет подсобную живописную работу — грунтовку и роспись панелей при росписи академического конференц-зала. В дальнейшем привлекается к работе в Герольдмейстерской конторе. Портретист. — ЦГАДА, ф. Герольдмейстерской конторы, кн. решенных дел №№ 5, 6, 7. АН, т. IV, № 492 (с. 354—355), 516 (с. 368), 659 (с. 719), 763; т. V, № 5 (с. 4), 516 (с. 552—553), 522 (с. 557—558), 535 (с. 600), 566 (с. 621), 538 (с. 602), 665 (с. 722), 696 (с. 774); т. VII, № 608.

Иконников Степан — в 1724 г. состоит живописцем на Стрельненских новых кирпичных заводах «у письма кафлей» с окладом 30 алтын в месяц. — ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1726 г., № 44.

Ипатов Гаврила — см. Мелентьев Гаврила Ипатов.

Исаков Андрей — с 1734 г. зачислен в штат Канцелярии от строений живописным учеником к орнаментисту М. Негрубову. В 1738 г. получает оклад 3 р. 60 к. и провиант, назван малолетним. В 1742 г. оклад 24 р. и провиант. В 1744 г. состоит вместе с М. Негрубовым при Каравакке, в 1750 г. в штате. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (83/517) — 1738 г., № 33; 1742 г., № 56; 1744 г., № 66. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (34/83), 1738 г., № 34; оп. 5, 1739—1742 гг., № 8. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 5, 1740 г., № 16. ЦГИАЛ, ф. 476, оп. 4 (83/514), 1746 г., № 90.

Искрицкий Максим Калинин (р. ок. 1702) — в 1734 г. работает в Псковопечерском монастыре. В 1744 г. живет в Петербурге в приходе Исаакия, назван живописцем двора. Жена — Анна Андреева (р. ок. 1706). — ГИАЛО, ф. 19, оп. 112, № 54. Архив синода, т. XV, 1735 г., № 303/368.

Истомин Осип — в 1685—1686 гг. состоит среди живописцев Оружейной палаты при стенной живописи письме в новопостроенных хоромах царицы и царевен в Москве. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, оп. 1, ч. 23, № 37112.

Кавелин Иван (ум. 1764) — информатор рисовального класса при Казанской гимназии. — «Заволжский муравей», 1834 г., ч. 1.

Калугин Афанасий (в документе 1731 г. назван Калуриным) — «отец ево был дому князя Юрья княж Юрьева Адоевского служитель и ис того дому уволен с отпускным письмом, а оной Афанасий имеетца в ведомстве конторы интендантских дел» с 1741 г. В 1731 г. участвовал в росписи новой церкви в Домодедове. В 1750 г. вызывается Валериани в Петербург для работ в новом Оперном доме. В 1754 г. Конюшенного двора живописного дела подмастерье. — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81, 1730—1732 гг., № 41089. ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 32, 1743 г., № 720. АН, т. V, № 689.

Калугин Осип — Я. Штелин называет его в числе значительнейших художников петровского времени, указывая, что ему принадлежат «дела начальные в Петер-

бурге при раскрашивании маленьского дворца что на Петербургской стороне». — Архив Я. Штелина, № 6, лл. 46—48.

Канатчиков Иван — в 1753 г. состоит живописцем Вотчинной канцелярии. Вызывается для живописных работ в Царское Село в 1750 и 1753 гг., когда не может явиться по болезни. — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1754, г., № 112.

Каравак Людовик — французский живописец. Приехал в Россию по контракту, заключенному с ним Ф. Лефортом в Париже в ноябре 1715 г., согласно которому он должен был в течение трех лет «работать в живописи на масле для гисторической картины, портретов, баталей, лесов, дерев и цветов как в больших, так и в малых размерах также самомалой суптильной живописи для портретов и исторических картин», а также обучать русских учеников. Состоял при Канцелярии от строений, хотя работу выполнял помимо нее, по указаниям двора. В 1718 г. «сделал двенадцать портретов сиречь чертежей триумфальной колонны соверенные, которые моделировал господин Растрелий», а также в Петергофе «две потолоки величиной по две сажени круглые». В 1720 г. расписывает плафоны в Летнем доме, в 1721 г. «сделал он чердак в миниатюре и три картины для кабинету в Момплезире в новом в Петергофе». В 1721 г. посыпается с двумя учениками в Москву. В 1725 г. пишет «подволочную картину» в Соловьевские палаты, в 1726 г. получает заказ «писать живописным художеством баталии и взятия городов на полотнах, которые поставятся в новопостроенном сале в летнем доме в каменных палатах». До этого писал в 1718 г. полтавскую баталию. В 1727 г. отправляется в Москву писать картины для триумфальных ворот, в 1731 г. возвращается в Петербург вместе с учениками. В течение 1730-х гг. находится при «домовых ее императорского величества делах», получая через Канцелярию от строений оклад 1625 р. В 1740 г. участвует в росписи Зимнего дома. В течение сороковых годов и вплоть до 1753 г. участвует в аттестации различных художников, в частности для Канцелярии от строений. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5 — 1728 г., № 55, 63, 64, 1729 г., № 80, 81, 86, 87, 88, 90; 1731 г., № 96, 100, 102; 1732 г., № 103, 106; 1733 г., № 116, 117, 120; 1736 г., № 155; 1737 г., № 165, 166; 1738 г., № 170, 177; 1739 г., № 184, 185, 188, 192. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4 — 1718 г., № 399, 806; 1721—1727 гг., № 343; 1723 г., № 35, 39; 1724 г., № 41; 1725 г., № 4, 583; 1726 г., № 44; 1727 г., № 46, 381, 539; 1725—1740 гг., № 376. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 1 (73/187) — 1721 г., № 18; 1722 г., № 29. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2 (73/187) — 1718 г., кн. 67; 1722 г., кн. 27 (№ 4), № 29; 1723 г., кн. 34 (№ 140); 1724 г., № 42; 1727 г., кн. 58 (№ 73) и 59 (ч. 1). ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 1 (172/227), 1720 г., № 172 (7). ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (83/517) — 1738 г., № 33; 1742 г., № 56. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 34/83 (4), 1738 г., № 34. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4, 1739 г., № 43/83. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1743 г., № 21/87. ЦГИАЛ, ф. 476, оп. 4 (83/514), 1746 г., № 90. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 83/157, 1753 г., № 104.

Караташев Леонтий — в 1685—1686 гг. состоит живописным учеником у стенного живописного письма в новопостроенных хоромах царицы и царевен. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 963; оп. 1, ч. 23, № 37112.

Караташев Михаила Ильин — в 1728 г. состоит в штате Партикулярной верфи живописным учеником, в 1738 г. — живописным и молярным подмастерьем с окладом 47 р. 52 к. В 1750 г. — мастер. — ГАВМФ, ф. 144, оп. 1, № 1, 2, 28.

Кассель Иоганн — «живописных дел мастер», уроженец Гамбурга. В июле 1734 г. был принят в Оренбургскую экспедицию в качестве художника с обязательством обучить трех учеников. Сам он обязался «не токмо все то, что до живописной работы касается, исполнять, но и всякие преспекты снимать и рисовать, и изобретаемые натуральные всякие вещи: материалы и минералы в настоящем подобии изображать». Тогда же к нему прикрепляются ученики: М. Некрасов, А. Малиновкин и И. Шерешперов. По истечении трехгодичного контракта К. последние направляются доучиваться в Академию наук, а сам К. увольняется. — АН, т. III, № 345 (с. 332—333), 412 (с. 378), 579 (с. 521).

Квашин Андрей — в 1718 г. зачислен в штат Партикулярной верфи живописным учеником. Учился у «молярного и золотарного дела мастера» Говена. В 1719 г. назван живописцем, выполняет за мастера все виды работ на верфи и в Петергофе. В 1721 г. получает звание живописного подмастерья, пишет семь картин «с книги на бумагу» для баржи Екатерины I и восемь живописных картин библейского содержания. Зимой 1723/24 г. принимает участие в написании пяти образов, двух евангельских притч и «потолков» в церкви Пантелеи-

- мона в Петербурге. В 1728 г. продолжает состоять в штате верфи. — ГАВМФ, ф. 144, оп. 1, № 1, 2, 4, 28.
- Квашин Алексей — в 1701 г. состоит в штате Оружейной палаты иконописным учеником. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, оп. 1, ч. 22, № 35138.
- Кирилов Иван — см. Уланов Иван Кирилов.
- Кирилов Мирон — в 1687—1688 гг. состоит иконописцем в штате Оружейной палаты. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 94.
- Кирилов Трифон — в 1687—1688 гг. состоит в штате Оружейной палаты иконописным учеником. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 964.
- Кириллов Трофим (ум. 1735) — в 1731 г. берется починить и написать заново 183 образа для Казанского собора «что в Китай-городе», назван иконописцем Оружейной палаты. — Забелин, «Материалы», т. 1, стр. 354.
- Клокунов Осип — в 1685—1686 гг. состоит живописцем у стенного живописного письма в новопостроенных хоромах царицы и царевен. Позднее был пушкарем Преображенского полка, из которого по распоряжению Петра I в 1718 г. послан в ведение Канцелярии городовых дел. В 1719 г. — там же. — ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 1 (73/187), 1719 г. — кн. 3 (№ 111), кн. 5, ч. III. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1718 г., № 33. ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, оп. 1, ч. 23, № 37112.
- Кобельцын (Кобельский, Кобеляков) Григорий — родом из Нижнего Новгорода. В 1719 г. был отправлен в качестве пенсионера в Голландию, в ноябре того же года из Амстердама в Петербург посылаются в качестве отчета его живопись и «мармовая работа». В 1720 г. русский агент Фанденбурх пишет, что он «на кораблях работает против голландских подмастерьев, ныне у того мастера оставил для состава красок и писать мрамор и золотом чему может в один год научиться» и посыпает его картины. В конце лета 1721 г. высыпается в Россию. — ЦГАДА, ф. 9, оп. 4, 1721 г., кн. 57, лл. 768, 770, 776, 778, 884 и другие.
- Ковалчиков Андрей — в 1722 г. И. Зарудный называет его в числе десяти московских живописцев, способных выполнить росписи церкви 12 апостолов. — Архив синода, т. 2, ч. 11, № 1177/1328.
- Ковалчиков Григорий — в 1722 г. посыпается И. Зарудным из Москвы из ведения синода в сенат для герольдмейстерских дел, живописец. — Архив синода, т. 2, ч. 11, № 1163/1322.
- Козлов Гаврила Иванов — см. главу 5.
- Козлов Иван — в 1728 г. состоит в штате Партикулярной верфи живописным учеником. В 1738 г. получает оклад 7 р. — ГАВМФ, ф. 144, оп. 1, № 2, 28.
- Козмин Василий — в 1687—1688 гг. состоит в штате Оружейной палаты иконописным учеником. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 964.
- Козмин Василий (р. ок. 1689) — иконописец. «Отец его был [...] человек города Кинешмы и в том городе умре а он из того города вышел собою в малые лета, научился иконописному мастерству и записан был в цехе». В 1731 г. участвовал в росписи новой церкви в Домодедове, в 1737 г. записался в ведомство Московской Гоф-интендантской конторы, «жительство имеет на Покровской улице у Земляного города в приходе церкви Иоанна Предтечи у школьника Сергея Иванова в наемном углу». В 1743 г. находится в Петербурге в ведении Канцелярии от строений. Имеет сына Ивана, иконописца. — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81, 1730—1732 гг., № 41089; 1737 г., № 41167. ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 32, 1743 г., № 720.
- Козмин Иван Васильев (р. ок. 1721), сын иконописца. Работал вместе с отцом, в 1731 г. участвовал в росписи новой церкви в Домодедове, в 1737 г. записан в ведомство Московской Гоф-интендантской конторы, в 1743 г. был послан в Петербург для выполнения живописных работ Канцелярии от строений. — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81 — 1730—1732 гг., № 41089; 1737 г., № 41167. ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 32, 1743 г., № 720.
- Козмин Иван (р. ок. 1752) — в 1765 г. вступил в штат Канцелярии от строений живописным учеником 1-го класса с окладом 30 р. В 1767 г. аттестуется к приватке жалованья, ученик А. И. Бельского. — Архив Я. Штейнина, Список 1767 г. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 84/518, 1767 г., № 76.
- Козмин Сергей (р. ок. 1732) — с 1745 г. находится в штате Канцелярии от строений. С 1754 г. получает как живописный ученик оклад 18 р. и провинант. В 1757 г. состоит при Градиции у «рисования фигур для историй» и «ко оному рисованию является себя понятным и неленостным». — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1756 г., № 8/90.

Козмин Яков — иконописец. В 1718—1723 гг. имеет в Москве двор под № 1640 «идучи от Земляного города по левую сторону 1-я Девича монастыря слобода». — ГИМ, ОПИ, ф. 440. «Книга сбора мостовых денег Москвы».

Колокольников Иван — в 1755 г. участвует в написании плафонов и десюдепортов в Царскосельском дворце, вольный живописец. В 1756 г. берется поновить и дописать образа для церкви в Копорье вместе с братом Миной К. В 1758 г. получает деньги за умершего брата. — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12 — 1755 г., № 115; 1758 г., № 179. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1756 г., № 776.

Колокольников Мина — живописец синодального ведомства. В 1750 г. ему было поручено синодом сделать «куншты» для вновь издаваемой славянской Библии, однако представленный спустя год образец признан неискусным. В 1752 г. участвует в росписи Царскосельского дворца, «летнего дома» и церкви Живоначальной Троицы. В 1753 г. вновь вызывается для работ в Царское Село, от которых уклоняется. Указано, что вольный живописец живет в Петербурге на Петроградской стороне, имеет ученика Трифона Анисимова. В июле того же года по указанию Перезинотти принимает на себя наблюдение за пишущими в Царскосельском дворце плафон живописцами. В 1754 г. работает в новой церкви Преображенского полка, откуда вызывается в Царское Село «для переправления написанных им в придворную церковь святых образов». В 1756 г. берется вместе с братом Иваном поновить и дописать образа в соборной церкви Преображения в Копорье. — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 1, 1754 г., № 658. ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1754 г., № 112. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1756 г., № 776. Архив синода, т. 3, 1723 г., № 38. Постановления и распоряжения по ведомству православной церкви, 1752 г. АН, т. X, стр. 686.

Колокольников Федот (ум. 1761) — вольный живописец, брат Ивана и Мины. В 1753 г. пишет подрядом плафон в антикамеру Царскосельского дворца по чертежу Перезинотти. С того же года обучает по контракту от Конторы строений Села Царского бывших малолетних учеников местной школы Павла Иванова, с марта 1754 г. — Василия Андреева, Лариона Федорова, Дмитрия Гордеева, Алексея Артемьева, с марта 1757 г. — Алексея Иванова. После его смерти деньги за их обучение выплачиваются его брату Ивану, а сами ученики переводятся к Вишнякову и Антропову. — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12 — 1753 г., № 37; 1754 г., № 149; 1755 г., № 45; 1756 г., № 70; 1757—1758 гг., № 65; 1758 г. № 179; 1761 г., № 87.

Колосов Денис — иконописец. В 1732 г. приговорен Тайной канцелярией к битью кнутом и ссылке в Сибирь. — ЦГАДА, ф. 7, отд. III, № 5, ч. 1, 1718 г., л. 194.

Колосов Николай Федоров (р. ок. 1722), сын и внук иконописцев. В 1754 г. вызывается Московской Гоф-интендантской конторой на временные живописные работы, иконописец 3-го класса. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190, 1746 г., № 39. ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81, 1737 г., № 41167.

Колосов Петр Федоров (р. ок. 1733), сын и внук иконописцев. В 1754 г. вызывается Московской Гоф-интендантской конторой на временные живописные работы, иконописец 3-го класса. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190, 1746 г., № 39. ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81, 1737 г., № 41167.

Колосов Федор (р. ок. 1699) — «отец ево был иконописного дела мастер ведомства мастерской и оружейной палаты и он в той палате записан и отрешен за штат он и в цеху был записан». В 1737 г. поступает в ведомство Московской Гоф-интендантской конторы, иконописец, живет «в Пушкарях в Последней улице в приходе Всемилостивого Спаса у пущечного ученика Ивана Федорова». Имел сыновей-живописцев: Николая и Петра. — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81, 1737 г., № 41167.

Колченогий Савин — в 1685—1686 гг. состоит живописным учеником при стенной живописи новопостроенных хором царицы и царевен в Москве. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 963.

Кондратьев Дмитрий (р. ок. 1724) — в 1745 г. состоит частным живописным учеником у Романа Никитина. — Архив Н. П. Собко, № 503.

Кондратьев Яким — в 1687—1688 гг. состоял иконописным учеником в штате Оружейной палаты. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 964.

Константинов Иван — вологодский «крепостных дел надсмотрщик». Выполнил изображение коронации Екатерины I, которое в марте 1724 г. было сдано в синодальную библиотеку. — Архив синода, т. I, № 238.

- Константинов Иван — см. Любецкой Иван Константинов.
- Константинов Петр — «живописец Ладожского канала». В 1753 г. вызывается по составленному А. Перезинотти списку для живописных работ в Царское Село. Я. Штелин называет его в числе значительнейших художников середины века. — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1753 г., № 182. Архив Я. Штелина, № 6, лл. 46—48.
- Копылов (Копытин) Степан — в 1753 г. вызывается из Москвы в Царское Село для живописных работ. Начал писать под руководством Градицци плафон в аванзале дворца, но был отчислен «за ненадобностью». — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1753 г., № 34.
- Корнеев Федор Михайлов (р. ок. 1734) — сын «портовой таможни досмотрщика». Обучался живописи «на своем коште» у И. Я. Вишнякова, по аттестации которого принят в 1752 г. в штат Канцелярии от строений живописным учеником. Был направлен в Киев для работ по росписи Андреевского собора как живописный ученик. В октябре 1755 г. выехал оттуда вместе с А. П. Антроповым. В 1763 г. — живописец 2-го класса с окладом 48 р. В 1765 г. «пишет с кунштров и портреты учится копировать изрядно». В 1767 г. аттестуется к прибавке. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190, 1752 г., № 49. Архив Я. Штелина, Список 1767 г. ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, 1765 г., № 33. ЦГАДА, ф. 1224, оп. 66, № 42178.
- Корнеев Федор Федоров (р. ок. 1761), сын художника. В 1786 г. принят в штат живописной команды живописцем 1-го класса с окладом 160 р. В 1794 г. установлен оклад 175 р., в 1796 г. утвержден подмастерьем с окладом 205 р. В 1800 г. «по знанию должности и поведению» аттестуется к прибавке. Жена — Анна Никитина (р. ок. 1772). — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190 — 1790 г., № 4/122; 1792 г., № 441/83; 1796 г., № 6/122; 1800 г., № 3/136.
- Корчемской Степан Иванов — московский живописец. В 1752 г. числится «дому вдовы (Прасковьи) Федоровны Шереметевой живописцем», пишет под руководством Д. Валериани плафон в Эрмитаже Царского Села. В 1753 г. вызывается для написания декораций к опере «Евдокия» в Московском Оперном доме, а затем для живописных работ в Царское Село, причем назван на этот раз живописцем «дому генерала лейтенанта и кавалера Петра Семеновича Салтыкова», живет «на Дмитревке против Егорьевского монастыря» в Москве. С июля 1753 до декабря 1757 г. работал над десюдепортами и плафонами Царскосельского дворца, получая оклад 8 р. в месяц. В 1755 г., в частности, участвует в росписи «большого зала, где парадная лестница». В мае 1754 г. был бит батогами за самовольные отлучки и пьянство. В конце 1757 г. вызывается для живописных работ «при деревянном Зимнем дворце». — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81, 1753 г., № 41301. ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12 — 1752 г., № 291; 1753 г., № 182; 1754 г., № 112; 1755 г., № 115; 1757—1758 гг., № 127. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190, 1751 г., № 464.
- Костоусов Герасим — в 1685—1686 гг. состоит среди живописцев Оружейной палаты при стенной живописи письме в новопостроенных хоромах царицы и царевен в Москве. В 1687—1696 гг. числится в штате как живописец. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 964, 967; оп. 1, ч. 23, № 37112.
- Костоусов Петр — московский живописец. В 1716 г. имеет в Москве свой двор в приходе церкви Благовещения Богородицы, что на Тверской за № 981. — ГИМ, ОПИ, ф. 440, № 619.
- Крыжев Дмитрий — ученик семинарии тверского и кашинского архиепископа. В октябре 1745 г. прислан в Академию наук обучаться рисованию и живописи и назначен к И. Гrimмелю. В 1753 г. вызывается из Твери в Царское Село для живописных работ и пишет образа для церкви. В другом документе того же года назван Дмитрием Радбоевым (см.). — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1753 г., № 34.
- Крылов Иван Терентьев — «дому покойной княгини Федосы Володимеровны Голицыной живописец». В 1753 г. живет в Москве, «двор свой имеет за Тверскими воротами на большой улице» или же находится «в доме госпожи своей на Тверской улице против князя Никиты Юрьевича Трубецкого». Вызывается для написания декораций в Московском Оперном доме к опере «Евдокия». — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81, 1753 г., № 41301.
- Крылов Иван (р. ок. 1742), «из мастеровых детей». В 1749 г. вступил в штат Канцелярии от строений, в 1763 г. живописный ученик 3-го класса с окладом 40 р. В 1764 г. писал театральные декорации в Академии художеств. В 1772 г. дан оклад 55 р., в 1775 г. — 65 р., в 1776 г. — 80 р. — Архив Я. Штелина, Список 1767 г. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1772 г., № 35/90.

- Куколев Петр — живописец Семеновского полка, солдат. В 1753 г. вызывается в Царское Село для живописных работ. — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1753 г., № 34.
- Куровской (Шуровской) Остафей (Евстафий) — «Иверского монастыря живописец». В 1753 г. вызывается из Москвы для живописных работ в Царское Село и назначается Перезинотти писать образа. — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1753 г., № 182.
- Кусов Максим — в 1685—1686 гг. состоит живописным учеником у стенного живописного письма в новопостроенных хоромах царицы и царевен в Москве. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 963.
- Лаптев Григорий — солдат Измайловского полка. В мае 1744 г. по ходатайству своего дяди, морского флота капитана Дмитрия Лаптева, принят в Академию наук к И. Гриммелю для обучения рисовальному художеству. — АН, т. VII, № 130 (с. 90).
- Лапшин Василий (р. ок. 1765), «из мастеровых детей». С 1778 г. вступил в штат живописной команды учеником, с 1789 г. оклад 45 р., с 1794 г. — 56 р. С 1797 г. назначен к архитектору Бренна, с 1800 г. оклад повышен до 66 р. Жена — Варвара Савельева (р. ок. 1766). — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190—1790 г., № 4/122; 1796 г., № 6/122; 1800 г., № 3/136.
- Лапшин Петр (р. ок. 1781) — с 1798 г. состоит в штате живописной команды учеником. С 1800 г. получает оклад 45 р. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1800 г., № 3/136.
- Ларешников Алексей — живописец Канцелярии главной артиллерии. В 1731 г. по вызову Канцелярии от строений пишет картины для триумфальных ворот «на перспективной дороге» в Петербурге под наблюдением А. Матвеева. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1731 г., № 101 и 102.
- Ларионов Василий (р. ок. 1745) — живописный ученик Московской Гоф-интендантской конторы с 1754 г. В марте 1768 г. по приказу И. И. Бецкого переведен в Канцелярию от строений, где назначен к И. И. Бельскому с окладом 60 р. вместо прежних 24 р. и званием ученика 1-го класса. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 83/157, 1768 г., № 196. Архив Я. Штелина, Список 1767 г.
- Ларионов Семен Федоров (р. ок. 1772) — сын «резьбы посуды мастерового» на Назинских заводах, умершего в 1775 г. В 1786 г. принят в живописную команду учеником. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1786 г., № 350/83.
- Левинский Дмитрий Григорьев — в 1762 г. вызывается вместе с А. П. Антроповым для живописных работ над триумфальными воротами в Москве. — Архив Я. Штелина, № 6 (34).
- Левкевич Даниэль — в 1744 г. состоит рисовальным подмастерьем в Кадетском корпусе. Академия наук свидетельствует написанный им «в церковь Воскресения Христова на холсте плафон, в средине которого образ Воскресения Христова, а по углам четыре евангелиста». — АН, т. VII, № 171 (с. 119—120).
- Легрен Карл — называется в современных документах живописным мастером. В 1737 г. состоял учителем рисования в Кадетском корпусе, в 1741 г. перешел в Интендантскую контору. В 1741 г. участвовал в написании плафонов в «новом Летнем дворце». В 1746 г. к нему направляются в обучение от живописной команды трое учеников ревельской гарнизонной школы, малолетние, — Павел Бахмарев, Иван Бубнов и Василий Глатков. В 1748 г. числится в штате Канцелярии от строений, участвует в написании образов для церкви Зимнего дворца, плафонов в «новом Летнем дворце» и театральных декораций. В 1749 г. под руководством Валериани пишет плафон в церкви Царского Села, затем расписывает «на подобие квадраторной работы» обон в бывшем Адмиральском доме. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 83/517 — 1746 г., № 86; 1748 г., № 94/83; 1753 г., № 104.
- Леонтьев Василий — в 1687—1700 гг. состоит в штате Оружейной палаты коромыслов иконописцем. В ГТГ находится его образ «Праотец Авель» 1690 г. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 964, 967; оп. 1, 22, № 34241.
- Леонтьев Игнатий (р. ок. 1733) — с 1748 г. состоит в штате Канцелярии от строений как живописный ученик. С 1754 г. получает оклад 48 р. В 1757 г. находится при П. Градицци «у рисования фигур для историй» и «ко оному рисованию являет себя понятен и неленостен». В 1765 г. — ученик 1-го класса с окладом 60 р., «красками с кунштотом пишет хорошо». — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1756 г., № 8/90. ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, 1765 г., № 33.
- Ливонский Алексей — «живописец из невольников», шведский пленный. В 1717—1723 гг. состоит на кирпичных заводах ведения Канцелярии от строений для

росписи «обрасцов», получает оклад 3 р. 20 к. и провиант. — ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4 — 1717 г., № 18; 1718 г., № 213; 1720 г., № 216; 1721 г., № 28. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 1 (73/187), 1719 г., кн. 4 (№ 190). ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2 (23/187), 1723 г., кн. 36—I.

Лигонский Иван (Иоганн), «польской нации». До 1752 г. учился как частный ученик у К. Легрена, в 1752—1753 гг. работал у Валернани, в 1753 г. принят на три года в штат Канцелярии от строений как живописный подмастерье на основании аттестатов Каравакка, Легрена и Перезинотти. Тогда же зачислен с окладом 60 р. к Градиции. В 1754 г. помогал П. Баларини в написании плафона «Арминия» в аудиенц-камере Петергофского дворца. Портретные работы Л. имеются в ГТГ, ГРМ и ГИМ. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 83/157, 1753 г., № 104. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1745 г., № 871.

Лисинский Семен — в 1685—1686 гг. состоит среди живописцев Оружейной палаты при стечном живописном письме в новопостроенных хоромах царицы и царевен в Москве. В 1687 г. продолжает числиться в штате. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 963, 964; оп. 1, ч. 23, № 37112.

Ломов Никифор (р. ок. 1732) — 1740—1746 гг. учился в Петербургской гарнизонной школе. В 1746 г. определен живописным учеником в Канцелярию от строений к И. Я. Вишнякову. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 83/517, 1746 г., № 86.

Лопаков Иван Яковлев (р. ок. 1752) — сын «приказного чину». Был учеником Александро-Невской семинарии, но за неспособностью уволен. В 1764 г. принят живописным учеником 3-го класса в штат Канцелярии от строений к И. Я. Вишнякову с окладом 9 р. В 1765 г. «учится рисовать с кунштосов рисованных и печатных». — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4, 1761 г., № 151/83. ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, 1765 г., № 33.

Лукьянов Иван — в 1724 г. состоит живописцем на гончарных заводах. — ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 5, 1733 г., № 1.

Лыткин Иван — живописец Семеновского полка, капрал. В 1753 г. вызывается в Царское Село, где назначается «к смотрению золотарных работ». — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1753 г., № 34.

Лыткин Матвей — живописец Семеновского полка, капрал. В 1753 г. вызывается в Царское Село для живописных работ, но за старостью работать не может. — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1753 г., № 34.

Любецкий Иван Константинов (ум. 1744) — украинец, уроженец Харькова. Состоял среди служителей царевны Марии Алексеевны, затем гравировальщиком Синодальной типографии. В 1720 г. М. Аврамов направляет его по требованию кабинет-секретаря А. В. Макарова в ученики «француженину» в Петергоф, где он и работает в течение 1720—1721 гг. «для чердачного расписывания». Называется живописцем ведения Оружейной канцелярии. Имел сыновей: Ивана, батырщика типографии Академии наук, и Николая, живописца. — ЦГАДА, ф. 9, оп. 4, кн. 46. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2 (73/187), 1725 г., кн. 52 (№ 94). АН, т. IV, № 685 (с. 483—484).

Любецкий Николай Иванов (р. ок. 1727), сын гравировальщика Синодальной типографии. Начинал учиться рисованию у отца. В октябре 1740 г. поступил учеником по рисованию и гравированию в Академию наук с окладом 18 р. В 1743 г. указано, что «хорошо рисует». В мае — июле того же года работает временно в Герольдмейстерской конторе при рисовании гербов. По возвращении в Академию назначается обучаться живописи у И. Гrimmеля. В 1744 г. привлекался к выполнению граверных работ по изображению коронационных торжеств, но признан неспособным, тогда как Гrimmель отмечает, что он хорошо овладел рисунком с гравюрами и гипсами, и начинает заниматься с ним собственно живописью. В 1745 г. временно работает у Гмелена «для малевания трав». В 1748 г. получает оклад 36 р. ввиду значительных успехов в овладении живописью маслом и «водяными красками». В 1750 г. — рисовальный ученик 1-го класса. В 1754 г. — «отправляет подмастерскую должность в малевании, в сочинении и в рисовании» с окладом 84 р. В 1761—1768 гг. числится в штате подмастерем с окладом 120 р. — ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, 1768 г., № 16. АН, т. IV, № 685 (с. 483—484), 772 (с. 568—569); т. V, № 5 (с. 4), 516 (с. 552—553), 566 (с. 621), 610 (с. 662), 665 (с. 722), 696 (с. 774), 826 (с. 914); т. VII, № 89 (с. 65), 280 (с. 214), 433 (с. 372), 599 (с. 524—525), 591 (с. 514), 623 (с. 560), 783 (с. 718); т. VIII, № 157 (с. 116), 160 (с. 118); т. IX, № 317; т. X, № 347 (с. 276), 773 (с. 588), 921 (с. 686).

Людден — живописец. В 1728 г. выполняет по заказу Академии наук в качестве оригиналлов для гравирования живописные портреты Петра II, Алексея Петровича и его супруги Щарлотты Софии. Умер в России до 1741 г. Вдова его продаёт в Академию наук две картины: «Бежение во Египет» и «Дианин портрет». Имел дочь-художницу Анну Марию. — АН, т. I, № 622, 853; т. III, № 906; т. IV, № 760; т. V, № 8.

Людден Анна Мария — дочь живописца. С августа 1741 до июня 1742 г. состояла в штате Академии наук как художница «для вспомоществования Гезельше», то есть М.-Д. Гзеля, с окладом 72 р. в год. В июне 1742 г. уволилась со службы с аттестатом. — АН, т. V, № 8 (с. 16—17), 198 (с. 262), 239 и 240 (с. 291).

Люрсенius Иоганн Вильгельм — в 1728 г. был выписан Академией наук из Пруссии в качестве рисовального мастера с окладом 150 р. в год. С 1733 по 1743 г. находился при Камчатской экспедиции. С 1743 г. находился в Академии наук, причем значился как живописных дел мастер, оклад 200 р. В том же году выполнял «чертежи коронационных регалий, которые из золота и серебра». В 1745 г. срисовывает листы трав и цветов. С 1746 до декабря 1748 г. находился на учреждаемой штофной фабрике «для рисования образцов и прочих рисунков». В январе 1749 г. восстановлен в штате Академии наук с обязательством «все, что надлежит до истории натуральной рисовать и малевать» и с окладом 300 р. В 1750 г. вызывается на временную работу в Герольдмейстерскую контору. В 1754 г. состоит в штате, «малая зверей и цветов». — АН, т. VII, № 201 (с. 138—139), 280 (с. 214), 623 (с. 560), 783 (с. 718), 778 (с. 715); т. IX, № 803 (с. 669—670), 867 (с. 709—710); т. X, № 347 (с. 276), 773 (с. 588), 858 (с. 642).

Максимов Василий — в 1695—1696 гг. состоит в штате Оружейной палаты как иконописец. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 967.

Максимов Егор (р. ок. 1779) — «из мастеровых детей». С 1794 г. состоит в штате живописной команды учеником с окладом 42 р. В 1800 г., назначен оклад 54 р. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190 — 1796 г., № 6/122; 1800 г., № 3/136.

Максимов Иван — в 1687—1688 гг. состоит в штате Оружейной палаты иконописцем. В 1716 г. имеет в Москве свой двор в приходе церкви священномученика Власия под № 563. — ГИМ, ОПИ, ф. 440, Перепись Москвы 1716 г. ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 964.

Максимов Иван — московский живописец. В 1755 г. присыпается в распоряжение Валериани в Петербург для написания декораций к опере «Александр Македонский». С мая 1756 до октября 1757 г. находится у живописных работ в Царском Селе с окладом 3 р. в месяц. В октябре 1757 г. запрашивается В. В. Растрелли для работ в «деревянном Зимнем дворце», в ноябре-декабре находится у Валериани для написания новых декораций. — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12 — 1757—1758 гг., № 127; 1757 г., № 127. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 1 (82/516), 1755 г., № 19.

Малиновкин Алексей — «пономарев сын». Учился в Московской Спасской академии, откуда в 1734 г. был откомандирован в Оренбургскую экспедицию обучаться живописи у Я. Касселя. С отъездом последнего на родину и виду того, что обучение за три года не было закончено, направлен в феврале 1737 г. в Академию наук. Тогда же назначен обучаться гравированию у Х. Вортмана, живописи у Г. Гзеля, танцам, немецкому и латинскому языкам в академической гимназии. Фактически начинает учиться с марта 1737 г. у Х. Матарнови, со смертью последнего в январе 1742 г. переводится по собственной просьбе к Г. Качалову. В октябре 1745 г. просит об увольнении из штата ввиду резкого ухудшения зрения и хорошо аттестуется И. Соколовым и Г. Качаловым. — АН, т. IV, № 230 (с. 155—156); т. VII, № 280 (с. 214), 623 (с. 560), 693 (с. 661—662), 783 (с. 718).

Малыгин Иван — в 1731 г. живописный ученик ведения Главной артиллерии, вызывается «для письма картин» к триумфальным воротам «на перспективной дороге» в Петербурге. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1731 г., № 101, 102.

Мартынов Алексей — в 1754 г. состоит в списке художников, вызываемых Московской Гоф-интендантской конторой на временные живописные работы, иконописец 2-го класса. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190, 1746 г., № 39.

Мартынов Иван — в 1685—1686 гг. состоял как живописец у стенного живописного письма в новопостроенных хоромах царицы и царевен в Москве. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 963.

Масюков Иван — в 1687—1696 гг. состоит в штате Оружейной палаты как иконописец. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 964, 967.

Матарнови Христиан — живописец и рисовальщик. С сентября 1724 до декабря 1726 г. находился в экспедиции «в турецкую и персидскую земли» с генерал-майором Румянцевым и ботаником Буксгомом как художник с окладом 120 р. в год. По дороге в Москву выполняет и присыпает в Академию наук «17 малеванных икон». По возвращении из экспедиции находился в штате Академии. В 1729—1737 гг. работал преподавателем рисования в Кадетском корпусе. В 1737 г. к нему были направлены для обучения рисованию ученики Оренбургской экспедиции — И. Некрасов, И. Шершперов, А. Малиновкин. — АН, т. I, № 96 и 97 (с. 55), 113 (с. 62), 452 (с. 209), 700 (с. 482), 755 (с. 515), 503 (с. 274), 858; т. III, № 423 (с. 385), 496.

Матвеев Алексей (р. ок. 1783) — в 1799 г. принят в штат живописной команды учеником, с 1800 г. получает оклад 36 р. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1800 г., № 3/136.

Матвеев Андрей — см. главу 3.

Матвеев Василий Андреев (р. ок. 1736) — сын живописца Андрея Матвеева. Начал учиться рисованию «на своем коште». В октябре 1750 г. принят в Академию наук «для совершенного рисованию и живописному художеству обучения» и направлен к И. Гриммелью. Ввиду того, что хорошо рисует, ему устанавливается оклад 30 р. В 1754 г. состоит учеником рисовального дела с окладом 36 р., обучался языкам и арифметике в академической гимназии. — АН, т. X, № 778 (с. 590—591), 786 (с. 595).

Матвеев Михаил — в 1687—1688 гг. состоит живописным учеником в штате Оружейной палаты. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 964.

Матвеев Федор — в 1687—1700 гг. состоит в штате Оружейной палаты как коромыслов живописец. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 964, 967; оп. 1, ч. 22, № 34241.

Медведев Иван (р. ок. 1778), «из мастеровых детей». В 1793 г. вступил в штат живописной команды учеником, с 1794 г. получает оклад 42 р., с 1800 г. — 54 р. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190) — 1796 г., № 6/122; 1800 г., № 3/136.

Мелентьев Гаврила Ипатов — московский живописец. Учился живописи «на свой кошт», выполняя в Москве различные живописные работы. В 1718 г. вызван в Петербург и определен на Партикулярную верфь живописным учеником, в 1721 г. получает звание подмастерья. В том же году «рисует с книги на бумагу» картины для баржи Екатерины I и пишет несколько картин по заказу верфи, в том числе три на сюжеты из Ветхого завета. В 1724—1725 гг. пишет 12 больших картин для церкви Пантелеимона, в 1726 г. выполняет живописную работу «в Летнем доме в большом деревянном зале и в новых палатах». В 1731 г. работал в «доме ее величества что близ Адмиралтейства у украшения и золочения панелей и расписания каминов и балюс и рам, у расписания внутри триумфальных ворот на Троицкой пристани и в церкви святых апостол Петра и Павла у починки золочением иконостаса». В штате верфи на 1738 г. М. нет. — ГАВМФ, ф. 144, оп. 1, № 1, 2, 4, 17, 23, 47. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1732 г., № 103.

Мелентьев Савин — в 1685—1686 гг. состоит среди живописцев Оружейной палаты при стенной живописи письме в новопостроенных хоромах царицы и царевен в Москве. До 1696 г. числится в штате живописным учеником, затем посыпается в Воронеж «для прописки кораблей». — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 964, 967; оп. 1, ч. 23, № 37112.

Мерзляков Василий — в январе 1721 г. посыпается Канцелярией от строений для живописных работ в Петергоф. — ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 1 (73/187), 1721 г., № 18.

Меркульев (Меркуерьев) Иван — М. Г. Земцов называет его в числе четырех наиболее талантливых пенсионеров Петра I по живописи, историческим живописцем, чьи работы находятся в ряде церквей Москвы и Петербурга. Те же сведения повторяют Я. Штелин, Нартов, Андреев, Божерянов и ряд других авторов. Упоминаний в архивах найти не удалось.

Мешков Иван (р. ок. 1774), сын живописца. Поступил в живописную команду учеником в 1787 г. С 1789 г. получает оклад 24 р., с 1792 г. — 30 р. — ЦГИАЛ, оп. 4 (78/190) — 1790 г., № 4/122; 1792 г., № 441/83.

Мещеряков (Мещерский) Иван (р. ок. 1742) — в 1755 г. зачислен в Канцелярию от строений живописным учеником с окладом 6 р. и провиантом. В 1757 г. аттестуется к прибавке. До 1765 г. получает оклад 12 р., позже — 24 р., «обучается копировать красками с написанных куншотов». В 1767 г. аттестуется к прибав-

ке. — Архив Я. Штелина, Список 1767 г. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1756 г., № 8/90. ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, 1765 г., № 33.

Миленьев Иван — в 1737 г. вызывается в Петербург «для приуготовления к новой опере, которая будет на день коронации ее императорского величества». — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1737 г., № 160.

Милюков Иван Лукьянов — сын поручика «Володимерского пехотного полка». После смерти отца по завещанию перешел жить к В. А. Ерошевскому, у которого обучался грамоте и живописи. В 1723 г. просит о приеме его в Канцелярию от строений живописным учеником. По свидетельству Каравакка «изрядно рисует». С ноября 1723 г. зачислен в штат с окладом 12 р. и прикреплен к Каравакку, с которым, начиная с этого времени, постоянно работает. С 1730 г. получает оклад 50 р. В 1750-х гг. работает в Герольдмейстерской конторе. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5 — 1730 г., № 80, 86, 88; 1731 г., № 99, 100; 1732 г., № 103; 1733 г., № 117; 1737 г., № 165, 166; 1738 г., № 177; 1739 г., № 184. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2 (73/187) — 1718 г., кн. 67; 1723 г., кн. 32 (№ 1); 1725 г., кн. 48. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4 — 1723 г., № 39, 353; 1724 г., № 41; 1726 г., № 44; 1727 г., № 429. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 83/517 — 1736 г., № 21; 1738 г., № 33; 1739 г., № 43/83; 1742 г., № 56; 1744 г., № 66; 1746 г., № 90. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 34/83 (4), 1738 г., № 34. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 5, 1740 г., № 16. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4, 1739 г., № 43/83. ЦГАДА, ф. 282 (Юстиц-коллегия), оп. 1, ч. 1, № 414, 1731 г., л. 961.

Милютин Михаил — в 1687—1691 гг. состоит в штате Оружейной палаты, иконописец, получает оклад 25 р. ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 964, 965.

Михайлов Дмитрий (р. ок. 1727) — в 1749 г. поступает живописным учеником в Московскую Гоф-интенданскую контору. С 1750 г. получает оклад 72 р., состоит при мастере А. Поспелове. Вместе с ним вызывается в 1754 г. для живописных работ в Царское Село. Участвует в написании плафона под руководством Перезинотти, во второй половине того же года пишет плафоны и десюдепорты в дворце. Назван «ведением гоф-интенданской конторы живописцем». В 1755 г. вызывается для выполнения декораций к опере «Александр Македонский» в Оперный дом к Валериани. В 1762 г. посылается в Москву для работы над триумфальными воротами. В 1764 г. выполнял работы по росписи здания Академии художеств. В 1767 г. состоит в штате Канцелярии от строений живописцем 2-го класса и аттестуется в 1-й класс. — Архив Я. Штелина, № 6 (34). Список 1767 г. ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12 — 1754 г., № 112, 223; 1755 г., № 115. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 1 (82/516), 1755 г., № 19.

Михайлов Иван — в 1701 г. пишет как кормовой иконописец по заказу Оружейной палаты «самым добрым мелочным письмом» месяцы сентябрь и октябрь для Минеи царевича Алексея Петровича. Образ находится в ГТГ (инв. № 14850). — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, оп. 1, ч. 22, 1701 г., № 34615.

Михеев Логин — в 1685—1686 гг. состоит живописным учеником при стенной живописном письме в новопостроенных хоромах царицы и царевен. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 963.

Моклков Иван (ум. ок. 1736) — в 1732 г. состоит в штате живописной команды учеником с окладом 7 р. 20 к. в год и провинтром. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (83/517), 1742 г., № 56. ЦГИАЛ, ф. 476, оп. 4 (83/514), 1746 г., № 90.

Молчанов Григорий Дмитриев (р. ок. 1732) — московский художник. С 1744 г. состоит в штате Московской Гоф-интенданской конторы, сын иконописца Дмитрия Яковлева М. В 1749 г. находится «в смотрении при Московском оперном доме». В июне 1752 г. вызывается в Царское Село к Валериани для работы над плафоном, в декабре возвращается в Москву «для писания тамо оперы». В 1754 г. числится в списке художников, вызываемых Московской Гоф-интенданской конторой для временных живописных работ, иконописец 3-го класса. С июня того же года до августа 1757 г. находится в Царском Селе для письма плафонов и десюдепортов. За это время вызывается в 1755 г. для написания декораций к опере «Александр Македонский» — под руководством Валериани. С августа 1757 г. вызывается В. В. Растрели для написания плафона в «новом Зимнем деревянном доме»; в ноябре — декабре того же года участвует в работе над новыми декорациями. В 1765 г. состоит в штате Канцелярии от строений и получает чин «подмастерья живописных дел ранга прaporщичья» с окладом 120 р. В 1767 г. аттестуется Перезинотти к прибавке жалованья, «находится при театральных делах в Москве». В том же году поступает в Дирекцию имп. театров. В 1779 г.

имеет учеников Ив. Козмина, П. Титова и З. Кирмова. В 1784 г. получает оклад 550 р., с 1785 г. — 650 р. В 1791 г. в штате Дирекции не состоит. — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81, 1749 г., № 41203. ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12—1752 г., № 291; 1754 г., № 112; 1755 г., № 19; 1757 г., № 127. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190, 1746 г., № 39. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 1 (82/516), 1755 г., № 19. ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, 1765 г., № 18. Архив Я. Штелина, Список 1767 г.

М о л ч а н о в Дмитрий Яковлев (р. ок. 1694) — иконописец, отец Григория и Михаила М. «Отец его был иконописного дела мастер ведомства мастерской и оружейной палаты и он в той палате записан и отрешен за штатом и в цеху был записан». В 1737 г. записался в ведомство Московской Гоф-интенданской конторы, «жительство имеет за Москвою рекою в Лужниках в приходе церкви Живоначальная Троицы тоя же церкви у просвирни». В 1743 г. в списке конторы не состоит. Жена — Арина Григорьевна. — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81, 1737 г., № 41167.

М о л ч а н о в Михаила Дмитриев (р. ок. 1720), сын иконописца Дмитрия Яковлева М. В 1749 г. состоит живописцем при Московском Оперном доме. В 1754 г. числится в списке художников, вызываемых Московской Гоф-интенданской конторой на временные работы, иконописец 3-го класса. — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81—1737 г., № 41167; 1749 г., № 41203. ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 32, 1743 г., № 720. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190, 1746 г., № 39.

М о р о з о в Василий Васильев — в 1720 г. состоит иконного дела учеником ведения Оружейной канцелярии, но присланным в распоряжение Канцелярии от строений. Тогда же посылается в Петергоф «для чердачного расписывания». В 1722—1723 гг. находится в Царском Селе при Каравакке, который называет его своим учеником. В мае 1723 г. Каравакк просит заменить его другим учеником, поскольку он «науки живописного дела фигурного мастерства не принимает» и может быть только «у роскрашивания и у письма и золочения дерев неискусным мастерством». В 1724 г. числится при «живописном мастере» А. Захарове. С 1732 до 1740 г. состоит при Тарсии, периодически помогая Каравакку, в 1740—1742 гг. при И. Я. Вишнякове, в 1743—1746 гг. при Каравакке. Все время числится живописным учеником, получая с 1736 г. оклад 24 р. — ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4—1721 г., № 28, 343; 1724 г., № 421; 1726 г., № 44, 376. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2 (73/187) — 1723 г., кн. 32, 34, 36—I; 1724 г., кн. 39; 1725 г., кн. 52; 1729 г., № 42. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 83/517—1736 г., № 13, 31; 1738 г., № 33, 34; 1742 г., № 56, 1744 г., № 66; 1746 г., № 90. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 — 1739 г., № 43/83; 1740 г., № 48. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1739—1748 гг., № 8. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 5, 1740 г., № 16. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 34/83 (4), 1738 г., № 34.

М о р о з о в Егор Васильев (р. ок. 1719) — сын живописного ученика Канцелярии от строений. В 1731 г. принят в ту же Канцелярию живописным учеником. В 1738 г. назван малолетним, получает оклад 3 р. 60 к. и провиант. В 1739—1746 гг. состоит при орнаментисте М. Негрубове. В 1742 г. — оклад 24 р. с провиантом. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5 — 1731 г., № 99; 1739 г., № 8. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 83/517—1738 г., № 33; 1742 г., № 56; 1744 г., № 66; 1746 г., № 90. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 5, 1740 г., № 16. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 34/83 (4), 1738 г., № 34.

М о р о з о в Иван (р. ок. 1750) — поступил в Канцелярию от строений живописным учеником 3-го класса с окладом 18 р., «учится рисовать с кунштов рисованных и печатных». — ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, 1765 г., № 33.

М о р о з о в Николай — в 1753 г. состоит учеником при живописце Преображенского полка Д. Сальникове. Вместе с ним вызывается для живописных работ в Царское Село, где находится у постановки, починки, грунтования, рисования и письма плафонов. Однако в том же году относительно него делается пометка: «Явился неспособен в работе и отослан обратно в полк». Ранее занимался живописью новой полковой церкви. — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1753 г., № 34.

М о ч е н о в (Моченов) Егор — иконного дела ученик Оружейной канцелярии, откуда был переведен в Берг-коллегию, а в 1720 г. в ведение Канцелярии от строений и направлен для «чердачного расписывания» в Петергоф. В 1722—1723 гг. работает в Царском Селе как живописный ученик при Каравакке, который просит его заменить другим человеком в силу отсутствия способностей. По его отзыву М. может быть только «у роскрашивания и у письма и золочения дерев неискусным мастерством». В 1724 г. находится при А. Захарове, в 1725 г. числится в штате живописным учеником. В 1736—1742 гг. состоит при Каравакке с окладом 24 р. и провиантом. В 1744 г. назван «лаковым учеником», в 1757 г. числится краскотером. —

ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5 — 1730 г., № 82; 1731 г., № 99; 1739 г., № 8, 184. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4 — 1721 г., № 28, 343; 1723 г., № 343; 1724 г., № 421; 1725 г., № 376; 1726 г., № 44; 1740 г., № 16. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 1 (73/187), 1721 г., № 18. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2 (73/187) — 1723 г., кн. 32 (№ 65), 34 (№ 140), 36—I; 1724 г., кн. 39; 1725 г., кн. 52 (№ 94); 1729 г., № 42. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 83/517—1736 г., № 13, 21; 1738 г., № 33; 1739 г., № 43/83; 1742 г., № 56; 1744 г., № 66. ЦГИАЛ, ф. 476, оп. 4 (83/514), 1746 г., № 90. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 34/83 (4), 1738 г., № 34.

Мурин Петр — живописец. В 1762 г. вызывается для работы над триумфальными воротами в Москве. — Архив Я. Штелина, № 6 (34).

Мусикийский Григорий Семенов — живописец. В 1709 г. выполняет на финифти 11 персон А. Д. Меншикова, в 1710 г. — 4 персоны Петра I на финифти и две персоны на золоте Петра I и Меншикова. В 1715 г. пишет несколько персон Петра I по заказу кабинет-секретаря А. В. Макарова. В 1721 г. М. Аврамов выдвигает его кандидатуру в преподаватели проектируемой им Академии живописи. По заказу Академии наук выполнил календарь на 1728 г. — «чрез весь год нынешний недельных дней, с настоящими гласы апостолов и евангелий, по уставу двенадцать календарей русских, да двенадцать же немецких». В 1735—1736 гг. по подряду Канцелярии от строений пишет картины для зала сената: «на подволочной вверху премудрость, при ней присутствующие правда, милость и верность, пониже их пениуся, держащие щиты, на которых изображаются герб первейших четырех государств в Российской империи, а на прочих семи картинах — совет, благородие, резолюция, любовь ко отечеству, добродетель, милость, великолодие». Числится Мануфактур-конторы финифтяным мастером. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5 — 1735 г., № 145, 147; 1736 г. № 150. ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 1006, 1007, 1008. АН, т. I, № 546 (с. 354); т. III, № 496. ЦГАДА, ф. 9, оп. 4, 1721 г., кн. 57.

Мусикийский Матвей Григорьев (р. ок. 1713) — сын живописца. Первые уроки рисования получил у отца. В 1730—1732 гг. находится в Академии наук как ученик гравировального дела с окладом 36 р. и направлен к Х. Вортману. В 1732—1743 гг. состоит учителем рисования в Кадетском корпусе, после чего направляется в Герольдмейстерскую контору как живописного дела подмастерье. В 1747 г. по болезни уходит из конторы и направляется в Ревельский гарнизон для обучения школьников. — ЦГАДА, ф. Герольдмейстерской конторы, книга решенных дел 279, № 31. АН, т. I, № 884 (с. 641), 885 (с. 642), 888 (с. 645), 893 (с. 650—651). ЦГВИА, ф. 314, оп. 1, № 1710.

Мухин Василий Михайлов — сын священника из Новой Ладоги. В 1753 г. вызывается для живописных работ в Царское Село и находится при письме плафона в аванзале дворца под руководством Градицци. — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1753 г., № 182.

Мхов Федор — крепостной живописец А. П. Бестужева-Рюмина. В ГРМ находится его копия с портрета А. П. Бестужева-Рюмина в ссылке работы Ф. Титова. Оригинал был написан с натуры в 1759 г.

Мякоткин Герасим — в 1754 г. состоит в списке художников, вызываемых Московской Гоф-интенданской конторой на временные работы, иконописец 3-го класса. В 1767 г. числится там же. — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81, 1767 г., № 41470. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190, 1746 г., № 39.

Мякоткин Павел Никифоров (р. ок. 1695) — московский иконописец. «Дед и отец ево были царицы Прасковы Федоровны истопники». Сам М. «был по мастерству своему в ведомстве мастеровой и оружейной палаты». В 1737 г. числится «отрешенным за штат» и записывается в ведомство Московской Гоф-интенданской конторы. «Жительство имеет за Москвою рекою в приходе церкви Иоанна воинственника своим двором». В 1731 г. принимал участие в живописных работах в новой церкви в Домодедове, в 1742 г. — в Анненгофском зимнем доме, в 1743 г. — в Петербурге, в 1754 г. состоит в списке художников, вызываемых Московской Гоф-интенданской конторой на временные работы, иконописец 3-го класса. — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81—1737 г., № 41167; 1730—1732 гг., № 41089. ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 32, 1743 г., № 720. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190, 1746 г., № 39.

Мясников Федор (р. ок 1766), «из мастеровых детей». С 1778 г. состоит в штате живописной команды учеником. До 1789 г. получает оклад 40 р., с 1789 г. — 45 р. В 1792 г. находится там же. Жена — Ирина Петрова (р. ок. 1768). — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190—1790 г., № 4/122; 1792 г., № 441/83.

Нарыков Иван — в 1722 г. назван И. Зарудным в числе 10 московских живописцев, способных выполнить росписи в церкви 12 апостолов. — Архив синода, т. II, ч. 2, № 1177/1328.

Негрубов Михаил Лукъянов (р. ок. 1690 — ум. 1745) — живописец-орнаментист. Состоял иконного дела учеником в Оружейной канцелярии, затем Берг-Коллегии, в 1720 г. направлен в ученики к Пильману от Канцелярии от строений. По окончании занятий с Пильманом получает высокую аттестацию от самого Пильмана. В. В. Растрелли и Тарсия, причем ему устанавливается оклад 72 р. До этого получал 26 р. и кормовые. В 1720—1724 гг. работает в Петергофе, затем в Петропавловском соборе. В 1730 г. проходит аттестацию А. Матвеева и Земцова, получает оклад 120 р. и звание орнаментиста. В тридцатых годах имеет учеников: Андрея Исакова, Трофима Иванова и собственного племянника Егора Васильева Морозова. В 1737—1738 гг. живет в доме А. Матвеева. Принимает участие в дворцовых росписях, в выполнении декораций, в декоративных работах в Петропавловском соборе и различных триумфальных воротах. В 1744 г. получает оклад 180 р. Жена — Степанида Прокофьева (р. ок. 1689). — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5 — 1730 г., № 86—88; 1732 г., № 106; 1737 г., № 160, 166; 1739 г., № 8, 184. ГИАЛО, ф. 19, оп. 112, № 6, т. II. ЦГАДА, ф. 9, оп. 4, кн. 46. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2 (73/187) — 1722 г., № 25, ч. IV; 1723 г., № 32, 34, 36—I; 1724 г., № 39; 1725 г., № 52; 1729 г., № 42. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4 — 1720 г., № 811; 1721 г., № 28; 1724 г., № 421; 1726 г., № 44; 1727 г., № 46. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (83/517) — 1738 г., № 33; 1742 г., № 56; 1744 г., № 66; 1746 г., № 90. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 34/83 (4), 1738 г., № 34. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 5, 1740 г., № 16. Архив Я. Штелина, № 6, лл. 46—48.

Неелов Иван (р. ок. 1745) — «садовников сын». С 1757 г. состоит рисовальщиком учеником при Морском госпитале, в октябре 1761 г. переводится в штат Гоф-интендантской конторы живописным учеником. В 1766 г. о нем указывается, что он «состояния доброго, в писании картин да и в рисовке искусство и прилежащие имеет». В 1767 г. получает оклад 36 р. В 1769 г. просит об увольнении для перехода в другую команду. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190) — 1765 г., № 24/90; 1766 г., № 27/90; 1769 г., № 104/84. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (84/518), 1767 г., № 79.

Неелов Матвей Петров (р. ок. 1753) — сын «архитектури помощника». В 1763 г. принят по просьбе отца в живописные ученики Канцелярии и назначен к И. И. Бельскому. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190, 1763 г., № 103.

Некрасов в Михаила — «подъяческой сын». Учился в Московской Спасской славяно-греко-латинской Академии, откуда в 1734 г. был откомандирован в Оренбургскую экспедицию к художнику Я. Касселю для обучения живописи. По истечении срока контракта последнего в 1737 г. ввиду того, что обучение не было закончено, направлен в Академию наук, где рисованию должен был обучать его Х. Вортман, а живописи Г. Гзель. Кроме того, предполагалось, что он будет обучаться в академической гимназии немецкому и латинскому языкам и танцам. Фактически с марта 1737 г. с ним начал заниматься Х. Матарнови. С 1738 г. находится в обучении у Г. Гзеля, который берется в три года научить его «живописному художеству водяными красками и рисовать виды зверей и птиц и разных трав ботанических, також и масляными красками ланшафты и ландкарты и что к тому принадлежит». В 1740 г. участвовал в росписи покоя «нового Зимнего дворца». В декабре 1741 г. отозван в Оренбургскую экспедицию, в связи с чем аттестован подмастерьем. В 1743 г. находится в Астрахани, причем о нем сообщается, что он выполнил «описание и сочинение чертежей древнему зданию, называемому Маджаром, на реке Куме». В декабре 1744 г. вернулся из экспедиции и был направлен Академией наук на «иллюминование коронационного дела». Одновременно выполнил ряд оренбургских видов. В мае 1745 г. определился в Главную канцелярию артиллерии и фортификации живописцем Петербургской крепости. Преподавал рисование в Артиллерийской чертежной школе. В январе 1748 г. уволился по слабому здоровью. Позднее состоял рисовальным мастером при Московском университете. — АН, т. III, № 345 (с. 332—333), 423 (с. 385), 596 (с. 549), 681 (с. 654—655), 892 (с. 838—839), 918 (с. 852); т. IV, № 62 (с. 38—39), 95 (с. 61), 318 (с. 220—221), 394 (с. 268), 713 (с. 506), 930 (с. 750—751), 947 (с. 762—763); т. V, № 13 (с. 20—21), 552 (с. 611—612); т. VII, № 469 (с. 398), 777 (с. 715), 778 (с. 715); т. IX, № 11 (с. 10), 12 (с. 10—11), 53 (с. 38—40), 225 (с. 172—173). «Архив князя Воронцова», т. I, 1870, с. 112.

Нестеров Филипп — в 1754 г. состоит в штате живописной команды Канцелярии от строений, направлен к П. Баларини для написания плафона «Армии» в аудиенц-камере Петергофского дворца. В 1761 г. направлен в мозаичную команду М. В. Ломоносова. После смерти последнего возвращен вместе со всей командой в Канцелярию от строений. — ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, 1766 г., № 34. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1745 г., № 871.

Неустроев Иван — московский живописец. В 1716 г. имеет в Москве свой двор «в улице Харитоньевской, у Лесного ряда», под № 836. — ГИМ, ОПИ, ф. 440, № 619.

Нечаев Яков — в январе 1735 г. принят в ведомство Академии наук с тем, чтобы занимался в академической гимназии немецким языком, чтением и письмом, а также в Кунсткамере у А. Грекова рисованием. В 1737 г. числится рисовальным учеником с окладом 24 р., в 1741 г. — 36 р. С 1742 г. оклад увеличен до 60 р., так как хорошо рисует с гипсов и натуры, подает надежды «и в малевании». В 1743 г. отмечается как лучший рисовальщик и по его просьбе направляется обучаться живописи к И. Гrimmelю. Однако спустя несколько дней после получения разрешения направляется в Герольдмейстерскую контору для рисования гербов и дипломов, а в январе 1744 г. переводится в штат Герольдмейстерской конторы. В 1745 г. участвует на договорных началах в росписи академического конференц-зала, выполняя подсобные работы — грунтовку и роспись панелей. — АН, т. V, № 200 (с. 263), 249 (с. 298), 516 (с. 552—553), 522 (с. 557—558), 538 (с. 602), 811 (с. 902), 903 (с. 980—981); т. VII, № 15 (с. 10), 23 (с. 16), 637 (с. 608).

Никитин Василий — московский живописец. В 1716 г. имеет в Москве свой двор в приходе церкви «Пресвятая Богородица Смоленская что бывал Федоровский монастырь» под № 299. — ГИМ, ОПИ, ф. 440, № 619.

Никитин Иван Никитич — см. главу 2.

Никитин Иван Андреев (?) — см. главу 2.

Никитин Иван, московский живописец — см. главу 2.

Никитин Петр — московский иконописец. В 1735 г. в связи со смертью иконо-писца Оружейной палаты Трофима Кириллова доделяет начатые им образа для Казанского собора «что в Китай-городе». — Забелин, «Материалы», т. I, с. 354.

Никиторов Данила — в 1687—1688 гг. состоит среди живописцев Оружейной палаты у стенного живописного письма в новопостроенных хоромах царицы и царевен в Москве. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 963.

Никиторов Иван — «дому Ивана Васильевича Чороканова живописец». В 1753 г. живет в Москве в доме «на Никицкой улице в приходе Вознесения Господня», вызывается в Оперный дом для написания декораций к опере «Евдокия». — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81, 1753 г., № 41301.

Никиторов Петр — в 1753 г. состоит учеником при живописце Преображенского полка Д. Сальникове и вместе с ним вызывается для живописных работ в Царское Село. Работает у постановки, починки, рисования, грунтовки и письма плафонов, однако имеется пометка, что «явился неспособен к работе и отослан обратно в полк». До вызова работал в новой полковой церкви. — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1753 г., № 34.

Носов Григорий (р. ок. 1745) — в 1765 г. был прислан в Канцелярию от строений как живописный ученик Канцелярии Преображенского полка. Освидетельствован И. И. Бельским и зачислен в штат учеником 1-го класса с окладом 12 р. В 1767 г. аттестуется к прибавке, так как «и в науке рачителен». — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (83/517), 1765 г., № 165. Архив Я. Штелина, Список 1767 г.

Нянин Иван Федоров (р. ок. 1670) — «отец ево был жалованным иконописцем в ведомстве мастерской и оружейной палаты и он, Иван, в оной палате был записан и от той палаты отрешен и записан был в цех». В 1731 г. принимает участие в живописных работах в новой церкви в Домодедове. В 1737 г. записывается в ведомство Московской Гоф-интенданской конторы, иконописец. В 1742 г. участвует в живописных работах в Анненгофском зимнем доме. В 1743 г. находится на живописных работах в Петербурге. Жена — Мавра Иванова. — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81—1730—1732 гг., № 41089; 1737 г., № 41167. ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 32, 1743 г., № 720.

Нянин Федор Матвеев — с 1665 г. жалованный иконописец Оружейной палаты. — ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 32, 1743 г., № 720. ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81, 1737 г., № 41167. ГИМ, ОПИ, ф. 440, № 619.

Обросимов Кирилл — московский иконописец. В 1716 г. состоит иконописцем Оружейной палаты. — ЦГАДА, ф. 282, оп. 1, ч. 1, кн. 449, № 236.

Овсов Андрей Григорьев — живописец на финифти. Работал в Петербурге в 1720—1730-х гг. преимущественно для двора. — ЦГАДА, ф. 7, № 221, ч. 5, лл. 288, 289 и об. Архив Я. Штелина, № 6, лл. 46—48.

Одольский Григорий Николаев — живописец. В 1684—1685 гг. участвовал как живописец в выполнении подволовочного и стенного письма в новопостроенных хоромах царицы и царевен. Состоит в штате Оружейной палаты. В 1700 г. находится «при клеймении бумаги». В 1701—1702 гг. получает оклад 47 р. В ноябре 1702 г. писал «на перегородку судейскую [в новую Оружейную палату] в клейма — в среднее большое персону великого государя в военной броне, а в меньшие шесть мест — разные оружейные клейноты», а также 7 знамен для Преображенского и Семеновского полков — «вверху из облока в руке меч, кругом того облока чепи с пламы, пониже чепи кресты кавалерские, в средине чепи воду и землю, на воде корабль, на земли древо». В 1706 г. «работал непрестанно у золоченых и у прописки драгунских и солдацких знамен». В 1707 г. руководит устройством А. Д. Меншикову «на слободской его двор в палаты шести тынков, мерою: вышина по три аршина, в ширину по осьми рам по аршину», на которых приказано «расписать леншавты и к ним что пристойно из библейских притч живописным письмом». В июне 1709 г. пишет «две триумфальные на знак победы картины мерою в вышину и в ширину по три сажени». В 1711 г. расписывает «два барабана потешных малых» и 6 знамен камчатных «в Донской отпуск». В 1716—1723 гг. имеет в Москве свой двор «в приходе церкви Николая Чудотворца явленного от Арбатской на Никитскую» под № 20. В 1723 г. пишет для синода портрет Петра I, в 1724 г. вместе с Иваном Одольским и И. Рефусицким — походную церковь для калмыков. Я. Штелин указывает, что он участвовал также в «раскрашивании маленького дворца что на Петербургской стороне». — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 963, 964, 986, 987, 1000—1001, 1006—1007, 1010 и др.; оп. 1, ч. 22, № 34298, 34492, 34615, 34928, 35665. ГИМ, ОПИ, ф. 440. «Мостовая перепись Москвы». Архив синода — т. 2, ч. 1, № 480/408; т. 3, 1723 г., № 28/528; т. 4, 1724 г., № 182/230. Архив Я. Штелина, № 6, лл. 46—48.

Одольский Иван-Большой — см. главу 3.

Одольский Иван-Меньшой — сын Григория Николаева О., живописец. В 1706 г. послан от Оружейной палаты вместо отца для живописных работ в Нарву. В 1722 г. И. Зарудный называет в числе 10 московских живописцев, способных выполнить живописные работы в церкви 12 апостолов. В том же году назначается И. Зарудным для исправления неискусно писанных персон Петра I и Екатерины I вместе с И. Рефусицким. Я. Штелин указывает, что им в Введенской церкви написаны два архангела. — Архив Я. Штелина, № 6, лл. 46—48. Архив синода, т. 2 — ч. I, № 480/408; ч. II, № 1177/1328.

Онофриев Иван — в 1701 г. пишет по заказу Оружейной палаты «самым добрым мелочным письмом» один месяц в Минеях царевна Алексея Петровича, назван иконописцем Новинского монастыря. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, оп. 1, ч. 22, № 34615 и 35246.

Опарин Иван Савельев — «из солдатских детей». Учился в Фридрихсгамской гарнизонной школе с 1748 г., в 1755 г. переведен в Канцелярию от строений рисовальными учеником, с 1761 г. — живописный ученик. В 1762 г. направлен в Москву для работы над триумфальными воротами. В 1764 г. просит его уволить в полк, в чем ему отказывают ввиду положительного отзыва И. И. Вишнякова о его живописных способностях. В 1766 г. просит о том же, так как хочет изменить специальность, на что и получает разрешение. — ЦГИАЛ, ф. 470 — оп. 83/157 (4), 1764 г., № 149; оп. 4 (78/190), 1766 г., № 72. Архив Я. Штелина, № 6 (34).

Осипов Петр (р. ок. 1787) — с 1800 г. принят учеником в живописную команду с окладом 36 р. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1800 г., № 3/136.

Остапов Николай — в 1753 г. состоит живописным учеником при живописце Преображенского пслка Д. Сальникове и вместе с ним вызывается для работ в Царское Село. Работает у постановки, починки, письма, грунтовки и рисования плафонов. До вызова работал в новой полковой церкви. — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1753 г., № 34.

Островский Григорий — автор хранящегося в ГИМ портрета Н. С. Черевиной 1774 г. (№ 2430).

Охлопков Василий (р. ок. 1731) — в 1745 г. поступил в штат Канцелярии от строений живописным учеником к И. Я. Вишнякову с окладом 12 р. и провиантом. С 1756 г. получает оклад 96 р. В 1762 г. вызывается в Москву для работы над триумфальными воротами как живописец. В 1763 г. назван «подмастерьем живописных дел ранга прапорщичья» с окладом 120 р. В 1765 г. указано, что «искусство копировать знает хорошо, пишет портреты». В 1767 г. работает вместе с Перезинотти и аттестуется им к прибавке жалованья. В 1769 г. имеет ранг подпоручика. — ГИМ, ОПИ, ф. 440, № 627. Архив Я. Штелина — № 6 (34); Список 1767 г. ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, 1765 г., № 33; 1769 г., № 28. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1756 г., № 8/90.

Павлов Антон — в 1685—1686 гг. состоит живописным учеником при стенной живописном письме в новопостроенных хоромах царицы и царевен в Москве. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 963.

Павлов Артемий — в 1685—1686 гг. состоит среди живописцев Оружейной палаты при стенной живописном письме в новопостроенных хоромах царицы и царевен в Москве. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, оп. 1, ч. 23, № 37112.

Павлов Борис — московский живописец. В 1685—1686 гг. состоит живописцем у стенного живописного письма в новопостроенных хоромах царицы и царевен. В 1716—1723 гг. имеет в Москве свой двор в приходе церкви «Покрова Бого-родицы что на Могилицах» за № 701. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 963. ГИМ, ОПИ, ф. 440, № 619.

Павлов Иван — живописец. В 1764 г. посылается Канцелярией от строений в Академию художеств писать театральные декорации. — ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, 1764 г. Архив Я. Штелина, № 6 (34).

Павлов Козьма — в июле 1755 г. принимает участие в живописных работах в Царском Селе. Назван живописным учеником. — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1754 г., № 112.

Павлов Фаддей — в 1745 г. состоит в штате Канцелярии от строений живописным учеником при И. Я. Вишнякове с окладом 24 р. и провиантом. — ГИМ, ОПИ, ф. 440, № 627.

Пагин Петр — учился в Московской Спасской греко-славяно-латинской академии, откуда был прислан в июле 1732 г. в Академию наук. В апреле 1733 г. ввиду неспособности к наукам был определен в Кунсткамеру «рисования учеником и у надзирания кунсткамерских вещей». С этого времени и до конца 1736 г. занимался у Г. Гезеля. В декабре 1736 г. был освидетельствован на предмет того, может ли обучать учеников, и по получении положительного ответа послан в Оренбургскую экспедицию. С января 1737 до мая 1741 г. находился в экспедиции «для обучения тамошних жителей живописного и рисовального художества». По возвращении ввиду отсутствия казенной работы был уволен и остался в Москве, но в декабре 1742 г. указом сената восстановлен в академическом штате. Из-за болезни смог приехать в Петербург только в феврале 1745 г. и сразу же был определен «для иллюминования коронационного дела». С мая 1746 по февраль 1747 г. временно находился в Канцелярии от строений. Ссылаясь на преимущественное владение им техникой миниатюры, Академия наук в 1747 г. ходатайствует об его определении в другое ведомство. В октябре 1748 г. получает по болезни увольнение на четыре года. — АН, т. II, № 702, 866 (с. 799); т. III, № 286 (с. 284); т. V, № 427 (с. 459); т. VII, № 327 (с. 267—269), 333 (с. 271); т. VIII, № 406 (с. 339—340), 467 (с. 380), 618 (с. 477—478); т. IX, № 65 (с. 48—49), 631 (с. 512—514).

Падерин Семен (р. ок. 1745) — с 1756 г. состоял в Канцелярии от строений рисовальным учеником. В июле 1759 г. переведен по собственной просьбе в живописные ученики к И. Я. Вишнякову с окладом 12 р. С 1765 г. — живописный ученик 1-го класса с окладом 18 р. В 1767 г. аттестуется И. И. Вишняковым в живописцы 2-го класса. — Архив Я. Штелина, Список 1767 г. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190, 1759 г., № 86.

Панов Захар — в 1723 г. состоит живописного дела учеником при Стрельненских заводах с окладом 7 р. 20 к. и провиантом, «из рекрутов». — ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2 (23/187), 1723 г., кн. 36—I.

Папафилон Николай Николаев — живописец. В 1747 г. просит принять его в штат Канцелярии от строений, обязуясь писать плафоны и стенные картины «итальянского и греческого манеру». Д. Валерiani и Г. Гроот дают о нем положительные отзывы, но И. Я. Вишняков на основании написанной под его наблюдением кар-

тины указывает, что П. «красками не весьма имеет искусство». В марте 1748 г. с ним заключается Канцелярией временный контракт из расчета 300 р. оклада в год, согласно которому он должен быть «при живописных работах и писать всякие гистории собственной моей инвенции как на потолоках, так в фигурах и стенных картинах». Тогда же поступает в ведение И. Я. Вишнякова. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (83/157), 1747 г., № 93.

Перезинотти Антонио (р. ок. 1711) — «живописный мастер итальянской нации». В русской службе находится с 1743 г. В 1752 г. пишет плафон в галерее Царско-сельского дворца, в 1753 г. там же вместе с Д. Валериани «плафоны в покоях». В 1753 г. числится в штате Канцелярии от строений с окладом 900 р. и фактически руководит живописными работами в Царском Селе. В 1754 г. пишет плафон в одной из новопостроенных антикамер, в 1755 г. — «в зале где парадная лестница», в «первой от галереи антикамере» и «для лестницы в среднем доме». В 1772 г. состоит в штате Канцелярии — «определенных к нему во обучение четырех человек принадлежащих к плафонам, десюдепортам, театральным живописным историческим работам и орнаментам» учит. В 1776 г. ввиду слабого здоровья сам писать уже не может и переводится на оклад 600 р. с тем, чтобы «обучать ему попрежнему учеников и над случающимися такими работами, кои можно в ево квартире исправлять, трудиться». — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12 — 1752 г., № 26 и 291; 1753 г., № 34, 37, 182; 1754 г., № 112; 1755 г., № 39. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 83/157 — 1753 г., № 104. ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, 1765 г., № 18. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190) — 1751 г., № 46; 1760 г., № 61. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (83/517) — 1753 г., № 102; 1766 г., № 176; 1772 г., № 35/90.

Петров Василий — в 1685—1686 гг. состоит живописным учеником при стенных живописном письме в новопостроенных хоромах царицы и царевен в Москве. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 963.

Петров Гаврила (р. ок. 1778) — «из мастеровых детей». В 1787 г. вступил в штат живописной команды учеником с окладом 24 р. В 1789 г. получил оклад 30 р., в 1794 г. — 45 р. В 1796 г. состоит в штате. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190 — 1790 г., № 4/122; 1792 г., № 441/83; 1796 г., № 6/122.

Петров Егор (р. ок. 1743) — поступил в штат Канцелярии от строений в 1759 г. С 1765 г. числится живописным учеником 3-го класса с окладом 9 р., «обучается копировать красками с писаных куншотов». В 1767 г. состоит на кирпичных заводах. — Архив Я. Штелина, Список 1767 г. ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, 1765 г., № 33. Петров Иван — в 1752 г. состоит частным живописным учеником у Романа Никитина. — Архив Н. П. Собко, № 503.

Петров Михайла — «живописец князь Владимира Петровича Долгорукова». В 1753 г. вызывается для живописных работ в Царское Село, где назначается А. Перезинотти писать образа для церкви. В Москве живет в доме В. Долгорукова «на Дмитревке в бел городе». — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 12, 1753 г., № 34, 182.

Петров Яким (р. ок. 1736) — в 1745 г. состоит частным живописным учеником Романа Никитина и живет в его доме. — Архив Н. П. Собко, № 503.

Печкин Алексей — в 1685—1686 гг. работает живописцем при стенных живописном письме в новопостроенных хоромах царицы и царевен в Москве. В 1694 г. ему заказывается 1 картина полевого боя «живописным письмом». В 1695—1696 гг. состоит в штате Оружейной палаты как живописец и посыпается в Воронеж «для прописки кораблей». В 1700—1701 гг. состоит «при клеймении бумаги» и пишет знамена в солдатские полки. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 963, 967, оп. 1, ч. 22, № 34241, 34492, 34615.

Пильман — в 1718—1719 гг. по указанию Петра I «в питер гофе в полатех верхних в двух каморах росписывает живописным письмом» и пишет картину, на которой изображена маленькая мартышка. В 1723 г. сообщает, что более двух лет не имеет никакой работы и потому просит отпустить его на родину. В 1724 г. получает заказ расписать потолки в Эрмитаже Петергофа. Имел учеников Ф. Воробьева и М. Негрубова. — ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4 — 1718 г., № 806; 1718—1719 гг., № 19; 1723 г., № 35; 1724 г., № 836. ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 32, 1751 г., № 588.

Пильников Лев Федоров (р. ок. 1744), сын слесарного мастера Канцелярии от строений. В 1751 г. поступил в штат той же Канцелярии учеником 3-го класса с окладом 12 р. С 1765 г. — живописный ученик 1-го класса с окладом 24 р., «учится копировать красками с писаных куншотов». В 1770 г. оказывается за

штатом и хочет поступить в контору Партикулярной верфи. — Архив Я. Штелина. Список 1767 г. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 83/157, 1770 г., № 216. ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, 1765 г., № 33. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 84/518, 1767 г., № 76.

Пильников Петр Семенов (р. ок. 1726) — поступил в штат Канцелярии от строений в 1737 г. В 1760 г. вместе с Ефимом Поспеловым и Алексеем Бельским получает звание живописного подмастерья, причем о них говорится, что в «живописных работах, в святых образах, в архитектуре и орнаментах и в прочем живописного украшения в делах немалое же искусство имеют и исправляют оные с ревностию и прилежностию в домах ее императорского величества и в прочих казенных местах». Аттестацию получает от И. Я. Вишнякова. В 1763 г. дан ранг прaporщика и оклад 150 р. В 1767 г. аттестуется И. И. Вишняковым, И. И. Бельским и А. П. Антроповым к повышению в чине. В 1769 г. назначен в Рисовальное училище Канцелярии от строений в помощь мастеру Н. Эрланду. — Архив Я. Штелина. Список 1767 г. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1760 г., № 61. ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1—1765 г., № 18; 1769 г., № 28. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4, 1769 г., № 48.

Познанский Василий — в 1695—1696 гг. состоит в штате Оружейной палаты как живописец и посылается для «прописки кораблей» в Воронеж. В 1707 г. «прописывает Иордань» и расписывает знамена. В 1708 г. работает в церкви Все-милостивейшего Спаса «что у великого государя на верху». В 1710 г. выполняет живописные работы на «Лефортовом дворе» в Москве. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 967, 1000, 1004, 1008.

Познанский Павел — в 1687—1688 гг. состоит в штате Оружейной палаты как живописец, но находится «под началом» в Каменном монастыре. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 964.

Позняков Андрей Иванов — живописец. В 1724 г. его семья была продана И. С. Анненковым П. И. Мусину-Пушкину, в доме которого в Москве и жила. В 1737 г. начал обучаться живописи. После конфискации в 1740 г. всех имений Мусина-Пушкина был выписан из Москвы и работал при Гоф-интенданской конторе в Петербурге у И. Я. Вишнякова, Д. Валериани и П. Градиции. В 1750 г. принят по их аттестатам живописцем в Канцелярию от строений (по другим документам в 1753 г.). С июня по ноябрь 1752 г. работает над плафоном в Царском Селе под руководством Валериани, в декабре посылается в Москву «для исправления тамо оперы». Продолжая оставаться в Царском Селе до 1757 г., вызывается в октябре 1754 г. «для исправления работ живописных новой российской оперы», в 1755 г. — для выполнения декораций к опере «Александр Македонский». В 1756 г. получил звание живописного подмастерья, в 1759 г. Канцелярия ходатайствует о возведении его в ранг подпоручика, но получает отказ в связи с тем, что П. продолжает оставаться крепостным. Во вторичном ходатайстве Канцелярии, сопровождавшемся специальным письмом Валериани, Переизнотти и Градиции, указывалось, что Позняков «справлять может церковные дела и плафонные и при театре в арнаментах и квадратуре, в ленчатах и цветах... и особенно при театрального дела у письма декораций». В ранге Познякову было отказано, и Канцелярия ограничилась увеличением ему оклада. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190) — 1750 г., № 43; 1760 г., № 61; 1751 г., № 46. ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12 — 1752 г., № 26, 291; 1754 г., № 112; 1755 г., № 115. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 1 (82/516), 1755 г., № 19.

Полосов Яков — живописец. Родом из Костромы. В 1719 г. был послан Петром I вместе с Г. Кобельцыным в пенсионерскую поездку в Голландию. В ноябре того же года высыпается в виде отчета в Петербург его «живопись и мраморовая работа», в 1720 г. его картины, причем российский агент Фанденбурх сообщает о нем в рапорте, что П. «отдал к другому мастеру для науки живописи в хороших и снаружи, он же пишет всякие картины, золотит и лаковое дело знает и учится у лучшего мастера [...] и хочет его еще у себя удержать два года дабы его [...] обучить, однако я его отдал только на один год». В конце лета 1721 г. высыпается обратно в Россию. В 1730 г. свидетельствует в числе живописных и малярных мастеров образа для церкви в Кронштадте. — ЦГАДА, ф. 9, оп. 4, 1721 г., кн. 57. ГАВМФ, ф. 144, оп. 1, № 30.

Полосухин Никита — в 1685—1696 гг. состоит живописным учеником в штате Оружейной палаты. В 1685—1686 гг. принимает участие в стенной живописи письме в новопостроенных хоромах царицы и царевен, в 1696 г. направляется в Воронеж «для прописки судов». В 1700 г. состоит «при клеймении бумаги»

- и пишет знамена в солдатские полки. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 963, 967; оп. 1, ч. 22, № 34492, 34615, 34928, 34991.
- Поляков Григорий (р. ок. 1731) — с мая 1742 г. учился в Петербургской гарнизонной школе, в 1746 г. направлен в Канцелярию от строений и зачислен живописным учеником к И. Я. Вишнякову. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 83/517, 1746 г., № 86.
- Поляков Павел (р. ок. 1742), сын подмастерья. В 1755 г. поступил в Канцелярию от строений учеником 3-го класса с окладом 12 р., с 1765 г. живописный ученик 1-го класса с окладом 24 р., «копирует красками изрядно с написанных кунштров». В 1767 г. attestуется к прибавке жалованья, в 1772 г. ему назначается оклад 55 р. вместо 50 р., в 1775 г. — 65 р., в 1776 г. — 80 р., в 1789 г. получает чин живописного подмастерья с окладом 150 р., в 1794 г. назначается оклад 160 р., в 1880 г. — 190 р. Жена — Анна Федорова (р. ок. 1752). — Архив Я. Штелина, Список 1767 г. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190) — 1772 г., № 35/90; 1790 г., № 4/122, 1792 г., № 441/83; 1796 г., № 6/122; 1800 г., № 3 (136). ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, 1765 г., № 33.
- Полянов Сергей (р. ок. 1734) — состоял в штате канцелярии от строений с 1745 г. В 1765 г. — живописный ученик с окладом 48 р., «обучается копировать красками». — ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, 1765 г., № 33.
- Понкратьев Никита — в 1753 г. числится «дому князь Якова Александровича Долгорукова живописцем», живет в «доме между Тверской и Никитской за двором князь Никиты Юрьевича Трубецкого». Московская Гоф-интендантская контора вызывает его для написания декораций к опере «Евдокия» в Оперный дом. — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81, 1753 г., № 41301.
- Пономарев Василий (р. ок. 1731) — с февраля 1744 г. учился в Петербургской гарнизонной школе, в 1746 г. направлен в Канцелярию от строений и зачислен живописным учеником к И. Я. Вишнякову. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 83/517, 1746 г., № 86.
- Порываев Данила Романов — в 1728 г. состоит в штате Партикулярной верфи как ученик молярного дела. — ГАВМФ, ф. 144, оп. 1, № 28.
- Поспелов в Алексея Яковлев (р. ок. 1705), сын иконописца Оружейной палаты Якова Меркульева П. В 1729 г. поступил на службу в Московскую контору интендантских дел иконописцем (в других современных документах назван живописцем). В 1731 г. свидетельствует объем живописных работ в церкви Тихвинской Богоматери и Алексея Божьего человека в селе Алексеевском. В 1733 г. вызывается в Петербург для участия в работах по новому каменному дому. В 1736 г. у него обучается рисованию сын иконного мастера Оружейной палаты Иван Тимофеев Яковлев. В 1741 г. получает звание живописного мастера. В 1754 г. состоит живописным мастером Гоф-интендантской конторы в Петербурге с окладом 250 р., имеет учеников Алексея Горскана и Михаила Дмитриева. Тогда же вызывается с учениками для живописных работ в Царское Село, где работает и весь 1755 год. В 1767 г. переводится на половинный оклад по старости с тем, чтобы только обучал учеников Гоф-интендантской конторы. Упоминается в штате 1769 года. — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81 — 1730—1732 гг., № 41089. ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 79 — 1731 г., № 35203; 1733 г., № 35473. ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12 — 1754 г., № 112; 1755 г., № 115. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190) — 1746 г., № 39; 1765 г., № 24/90; 1766 г., № 27/90; 1769 г., № 104/84. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 83/157, 1736 г., № 18. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (84/518), 1767 г., № 79.
- Поспелов Андрей Меркульев (ум. 1735), сын иконописца Оружейной палаты Меркула П. и брат иконописца той же палаты Якова Меркульева П. В 1720 г. был прислан по указу Петра из Москвы в Петербургскую типографию для «обучения в иконном художестве, а написание в рисовании», учился и одновременно писал иконы в «доме его императорского величества». В 1722 г. был назван И. Зарудным в числе 10 московских живописцев, способных выполнить живописные работы в церкви 12 апостолов. В связи с этим был разыскан и задержан полицией в декабре того же года, но отпущен, так как «повелено изготовить к приезду государя некоторые царские персоны, а при тех персонах в рисовании и отправлении тех персон обретается помянутый живописец». В 1726 г. назначен писать иконы в иконостас Петропавловского собора, в 1727 г. по поручению синода пишет образ апостола Петра для поднесения Петру II после коронации. В ноябре 1729 г. иконы для Петропавловского собора были закончены и освящены.

дательствованы Канцелярией от строений, в феврале 1730 г. П. выезжает в Москву. В связи с отъездом отказывается от ранее взятого им заказа на образа для церкви в Кронштадте. В 1731 г. П. «с товарищи» получается иконостас церкви Симеона и Анны. Имел сына Ефима, живописца Канцелярии от строений. — ГАВМФ, ф. 144, оп. 1, № 30. Архив синода, т. 2, ч. 11, № 1177/1328; т. VII, № 318/29. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5 — 1728 г., № 55, 61; 1729 г., № 77; 1730 г., № 79, 80, 89; 1731 г., № 91. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2 (73/187), 1727 г., № 59, ч. 11.

Поспелов Ефим Андреев (р. ок. 1728 — ум. 1768) — сын иконописца Андрея Меркульева П. Учился живописи у отца, в 1746 г. просил о приеме его в штат Канцелярии от строений. По представленной им картине И. Я. Вишняков признает его достойным принятия в штат с окладом 60 р. В 1755 г. как живописный ученик работает в Царском Селе. С 1756 г. назначен оклад 96 р. В 1760 г. по аттестации И. Я. Вишнякова получает звание живописного подмастерья. В 1762 г. вызывается в Москву для работы над триумфальными воротами. В 1765 г. получает оклад 150 р., «пишет исправно и с кунштов». — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190) — 1746 г., № 90; 1760 г., № 61; 1756 г., № 8/90. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1769 г., № 48. ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1755 г., № 115. ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, 1765 г., № 33. Архив Я. Штелина, № 6 (34).

Поспелов Иван Яковлев — сын иконописца Якова Меркульева П. В 1731 г. участвует вместе с отцом в живописных работах в новой церкви в Домодедове. В 1743 г. вызывается для живописных работ в Петербург. В 1754 г. работает под руководством А. Перезинотти в Царском Селе, назван «ведением гоф-интенданской конторы живописцем». — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81, 1730—1732 гг., № 41089. ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 32, 1743 г., № 720. ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1754 г., № 223.

Поспелов Меркула Яковлев — кормовой иконописец московский. В 1672 г. писал по наряду Оружейной палаты в Коломенское икону московских чудотворцев, назван иконописцем 1-й статьи. В 1685—1686 гг. участвовал вместе с живописцами в стенной живописном письме в новопостроенных хоромах царицы и царевен. Отец иконописец Якова и Андрея Меркульевых П. — ГИМ, ОПИ, ф. 440. ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 963. ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 32, 1743 г., № 720.

Поспелов Степан — живописец московский. В 1753 г. вызывается в Московский Оперный дом для написания декораций к опере «Евдокия», назван иконописцем. В 1754 г. состоит на временных живописных работах по вызову Московской Гоф-интенданской конторы, иконописец 2-го класса. — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81, 1753 г., № 41301. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190, 1746 г., № 39.

Поспелов Яков Меркульев — иконописец, сын иконописца Меркула Яковлева Поспелова. В 1731 г. участвовал в живописных работах в новой церкви в Домодедове с сыном Иваном. В 1733 г. пишет образа и стенные письма в церкви Спаса за золотой решеткой, в том числе икону Нерукотворенного Спаса, а также обследует по поручению Дворцовой канцелярии иконостасы церквей в Измайлове и Коломенском. В 1735 г. записывается в ведомство Конторы интенданских дел. В том же году берет на поруки жену находившегося под следствием в тайной канцелярии Романа Никитина. В 1738 г. берет подряд на написание образов и иконостасов в сгоревшие Сретенский собор и церковь Великомученицы Екатерины в Москве. В 1742 г. вызывается вызолотить и перекрасить Грановитую палату в Кремле. 1743 г. числится в списке московских иконописцев, вызываемых для живописных работ в Петербург. — ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 32, 1743 г., № 720. ЦГАДА, ф. 1239, оп. 1/51, 1742 г., № 482, 1193. ЦГАДА, ф. 1239 — оп. 3, ч. 81, 1730—1732 гг., № 41089; оп. 3, ч. 79, 1733 г., № 35558. ЦГАДА, ф. 7, № 221, ч. IV, л. 12. Забелин, «Материалы», т. 2, стр. 888.

Прокофьев Кондратий — в 1702 г. числится учеником живописца Михайлы Чоглокова в штате Оружейной палаты. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 987.

Протопопов Филипп Артемьев — см. Артемьев Филипп.

Пфандцельт Лука — в 1753 г. состоит в штате Канцелярии от строений как живописный подмастерье «у починки и копирования придворных картин». В том же году пишет 9 десюдепортов («Музы») над зеркалами в большом зале Петергофского дворца. — ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1745 г., № 871. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 83/157, 1753 г., № 104. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (83/517), 1753 г., № 102.

Пучинов Матвей Иванов — см. главу 5.

Радбоев Дмитрий Андреев — «города Твери архиерейского дому служитель», живописец. В 1753 г. вызывается для живописных работ в Царское Село, где участвует в написании плафона в аванзале дворца под руководством П. Гравдицы. В 1762 г. вызывается в Москву для работы над триумфальными воротами. — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1753 г., № 182. Архив Я. Штелина, № 6 (34).

Резанцев Тимофей — в 1687—1688 гг. состоит иконописцем в штате Оружейной палаты — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 964.

Рельев Василий Иванов — живописец. В 1718—1723 гг. имеет двор за № 630 «в Белом городе Покровской сотни на тяглой земле идучи от Покровских ворот в город по Большой Покровской улице на левой стороне». — ГИМ, ОПИ, ф. 440. «Книга сбора мостовых денег в Москве».

Рефусинский Иван Петров — живописец. В 1690—1691 гг. состоит в штате Оружейной палаты, иконописец, оклад 30 р. В 1703 г. Петр I вызывает его в Ладогу «писать некоторую персону». В 1710 г. пишет на серебряной дщице персону Петра I, которая посылается в армию, за 15 р. В 1716—1723 гг. имеет в Москве свой двор рядом со двором Г. Н. Одольского — в «приходе церкви Николы Чудотворца Явленного от Арбатской на Никитскую» за № 21. В 1722 г. И. Зарудный называет его в числе 10 лучших московских живописцев, способных выполнить живописную работу в церкви 12 апостолов. В феврале 1726 г. ему выплачиваются деньги за образа в эту церковь. В 1724 г. участвует в «построении» походной церкви для калмыков вместе с Григорием и Иваном-меньшим Одольскими. В том же году назначается И. Зарудным свидетельствовать живописные работы вместе с Григорием Одольским и «для исправления неискусно персон Петра и Екатерины» вместе с Иваном-меньшим Одольским. — ГИМ, ОПИ, ф. 440. «Мостовая перепись Москвы». ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 974, 1009, 965. Письма и документы Петра Великого, т. I, стр. 261. Архив синода, т. II, ч. 1, № 480/408; т. 6, № 216/16.

Ременской Петр Иванов — сольвычегодский «жилец»; в 1701 г. пишет по заказу Оружейной палаты как кормовой иконописец «самым добрым мелким письмом» один месяц в Минеях для царевича Алексея Петровича. Образ находится в ГТГ (инв. № 14851). — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, оп. 1, ч. 22, № 34615.

Рогожин Андрей — московский живописец. В 1755 г. посылается в распоряжение Валериани в Петербург для написания декораций к опере «Александр Македонский». — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 1 (82/516), 1755 г., № 19.

Родионов Федор — живописец. В частном собрании в Тарту имеется его копия 1763 г. с портрета А. П. Бестужева-Рюмина оригинала Ивана Титова, аналогичная копия есть в ГИМ (№ 96324/5802).

Рожков Сергей — в 1687—1688 гг. состоит в штате Оружейной палаты как иконописец. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 964.

Рудаков Андрей — в 1745 г. числится рисовальным учеником в Академии наук, был занят «при коронационном деле». Учится рисованию с натуры. — АН, т. VII, № 599 (с. 525).

Рудаков Иван Макаров — в 1726—1738 гг. состоит в штате Партикулярной верфи живописным и «молярным» учеником. В 1726 г. находится «у молярной работы» в Зимнем доме и с ноября месяца того же года у герцога Голштинского «для письма элюминации». Почти ежегодно берет отпуска за свой счет для выполнения подрядных заказов. В 1738 г. получает оклад 7 р. 20 к. В 1750 г. работает от верфи в Оперном доме. — ГАВМФ, ф. 144, оп. 1, № 23, 28, 79.

Рыков Максим (р. ок. 1730) — в 1736 г. поступил в академическую гимназию учиться немецкому языку, в 1740 г. переведен для обучения рисованию, дан оклад 12 р. В 1742 г. назначен оклад 24 р. В 1745 г. числится рисовальным учеником, был временно занят «при коронационном деле», рисует с натуры. В 1750 г. находился временно при Герольдмейстерской конторе для рисования гербов и дипломов. В 1754 г. числится при Кунсткамере «за подмастерья в малевании натуальных вещей» с окладом 84 р. В 1761 г. — подмастерье с окладом 100 р. — АН, т. V, № 96 (с. 31), 516 (с. 552—553), 940 (с. 1032), т. VI, № 280 (с. 214), 599 (с. 524—525), 591 (с. 514), 623 (с. 560), 783 (с. 718); т. IX, № 231 (с. 175); т. X, № 347 (с. 276), 773 (с. 588), 858 (с. 642).

Саврасов Андрей — в 1685—1686 гг. состоит живописным учеником при стенной живописи в новопостроенных хоромах царицы и царевен в Москве. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 963; оп. 1, ч. 23, № 37112.

Сазонов Артемий — в 1695—1696 гг. состоит живописцем в штате Оружейной палаты и посыпается в Воронеж «для прописки кораблей». — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 967.

Сазонов Игнатий — в 1685—1686 гг. состоит живописным учеником при стенной живописном письме в новопостроенных хоромах царицы и царевен. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 963.

Салтанов Иван Богданов (ум. до 1716) — армянин, живописец. В 1687—1688 гг. возглавляет штатный список живописцев Оружейной палаты с исключительным по тому времени окладом 256 р. В 1690—1691 гг. числится «у живописных дел», в 1695—1696 гг. «у живописных дел» вместе с Иваном Безминым. В августе 1696 г. выполняет «с товарищи» живописные работы при построении триумфальных ворот в Москве по случаю взятия Азова. В 1701—1702 гг. состоит в Оружейной палате «у живописных дел по московскому списку». Вместе с М. Чоглоковым назначается надзирать за разбором Стрешневского дворца в Кремле для строительства цейхгауза, указывается, что он «из дворян». В 1703 г. занимает ту же должность. Имел в Москве собственный двор — «от церкви Воскресения Христова к Москве реке к Земляному городу лицом» за № 935. В 1716 г. названа владелицей двора его вдова — Домна Федорова. — Письма и документы Петра Великого, т. II, стр. 603. ГИМ, ОПИ, ф. 440. «Перепись Москвы 1716 г.» ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 964, 965, 967, 986, 987; оп. 1, ч. 23, № 35782, 35825, 35845, 35861, 35920, 35924, 35936, 35952, 35958, 35970, 35996, 35997.

Салынский Иван — в 1731 г. участвует в написании картин для триумфальных ворот в Петербурге, на «прешпективной дороге». Живописный ученик Канцелярии главной артиллерии при живописце А. Ларешникове. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1731 г., № 101 и 102.

Сальников Дмитрий — живописец Преображенского полка. Имеет учеников: Ивана Шишмарева, Илью Жиреева, Николая Остапова, Петра Никифорова, Ивана Волкова, Николая Морозова. Выполнял с ними живописные работы в полковой церкви, в апреле 1753 г. был отозван с ними же в Царское Село, где занимался «приправкой» в Эрмитаж плафона, писал в новую церковь образа и в галерею плафона. — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1753 г., № 34.

Самодуров Максим (р. ок. 1740) — с 1754 г. состоит в штате Канцелярии от строений учеником. В 1757 г. — живописный ученик у И. Я. Вишнякова с окладом 9 р. и провиантом. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1756 г., № 8/90.

Сафьянов Алексей Мартынов (р. ок. 1699) — «отец его был ведомства мастерской и оружейной палаты портной мастер а он Алексей по мастерству своему записан был в цех в московском магистрате». В 1731 г. участвует в живописных работах в новой церкви в Домодедове. В 1737 г. записывается в ведомство Московской Гоф-интенданской конторы как иконописец, живет «в Спасской слободе в приходе церкви всемилостивейшего Спаса у вдовы Марфы Агаповой дочери». В 1743 г. состоит в списке московских художников, посылаемых для живописных работ в Петербург. — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81, 1730—1732 гг., № 41089; 1737 г., № 41167. ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 32, 1743 г., № 720.

Свендлеров Иван — Я. Штелин называет его в числе значительнейших живописцев первой половины XVIII в., указывая, что «дела его во многих живописных картинах». — Архив Я. Штелина, № 6, лл. 46—48.

Свешников Алексей Борисов (р. ок. 1734) — сын сторожа Петербургского Духовного правления, брат канцеляриста Канцелярии от строений. В январе 1748 г. по просьбе последнего зачисляется в штат команды живописным учеником к И. Я. Вишнякову с окладом 6 р. и провиантом. С 1753 г. получает оклад 12 р. и провиант. В 1757 г. И. Я. Вишняков аттестует его к прибавке, указывая, что в «рисовании понятен и не леностен». — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190) — 1748 г., № 94/83; 1756 г., № 8/90.

Селезнев Константин (р. ок. 1785) — в 1800 г. принят в штат живописной команды учеником с окладом 36 р. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1800 г., № 3/136.

Селезнев Петр (р. ок. 1745) — с 1754 г. состоял в штате Канцелярии от строений рисовальным учеником. В 1759 г. по его просьбе переведен в живописные ученики к А. И. Бельскому с тем, чтобы он обучался писать декорации. Назначен оклад 12 р. В 1765 г. ученик 1-го класса с окладом 18 р. В 1767 г. аттестуется в живописцы 2-го класса. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 1 (91/525), 1759 г., № 17. Архив Я. Штелина, Список 1767 г.

Селиванов Александр (р. ок. 1765), сын «архитектури помощника». В 1789 г. принят в штат живописной команды учеником с окладом 40 р., с 1794 г. — оклад 54 р., с 1796 г. — живописец 3-го класса, с 1800 г. получает оклад 62 р. Жена — Авдотья Андреева (р. ок. 1777). — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190—1790 г., 4/122; 1796 г., № 6/122; 1800 г., № 3/136.

Селиверстов в Михаил — в 1685—1686 гг. состоит среди живописцев Оружейной палаты у стенного живописного письма в новопостроенных хоромах царицы и царевен в Москве. В 1687—1697 гг. числится в штате палаты живописным учеником. В 1700 г. назван живописцем. В 1697 г. был послан «для прописки кораблей» в Воронеж и под Азов. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 964, 967; оп. 1, ч. 22, № 34226; оп. 1, ч. 23, № 37112. Архив Н. П. Собко, № 131, л. 65.

Семенов Афанасий, дьякон московский. В апреле 1743 г. посылается в Петербургскую Гоф-интенданскую контору для живописных работ. — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81, 1743 г., № 41184; ф. Московской сенатской конторы, кн. 7853.

Семенов Петр — в 1685—1686 гг. состоит как живописец при стенах живописном письме в новопостроенных хоромах царицы и царевен. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 963; оп. 1, ч. 23, № 37112. См. Золотой Петр Семенов.

Семенов Петр (р. ок. 1726), сын слесаря Канцелярии от строений Семена Матвеева. В 1735 г. поступил в российскую школу, в 1737 г. был назначен к лаковому мастеру, в ноябре 1739 г. просит перевести его в живописные ученики. Зачислен учеником И. Я. Вишнякова с окладом 3 р. 60 к. и провиантом. С 1742 г. получает оклад 12 р., с 1744 г. — 18 р. и провиант, с 1746 г. — 24 р. и провиант. Все эти годы состоит при И. Я. Вишнякове. В 1754 г. работает в Царском Селе «у плафона в Эрмитаже» под руководством Градицци. После повторного вызова отпускается оттуда для работы в Петергофе, назван живописцем. В 1755 г. продолжает работать в Царском Селе и только небольшое время занят написанием декораций к опере «Александр Македонский» у Валериани в Оперном доме. С 1756 г. назначен оклад 96 р., с которым числится и в 1757 г. В 1762 г. посылается в Москву для работы над триумфальными воротами, назван подмастерьем. В 1765 г. получает оклад 150 р., «искусство имеет хорошее писать красками». — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12 — 1752 г., № 26; 1753 г., № 34; 1754 г., № 112; 1755 г., № 115. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1756 г., № 8/90. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1739—1748 гг., № 8. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 5, 1740 г., № 16. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (83/517) — 1742 г., № 56; 1744 г., № 66. ЦГИАЛ, ф. 476, оп. 4 (83/514), 1746 г., № 90. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 1 (82/516), 1755 г., № 19. ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, 1765 г., № 33. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4, 1739 г., № 43/83. ГИМ, ОПИ, ф. 440, № 627.

Семенов Филипп — в 1701 г. пишет вместе с Матвеем Степановым иконы в собор Рождества Богородицы «что у государя на Сенях», назван кормовым иконописцем Оружейной палаты. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, оп. 1, ч. 22, 1701 г., № 35524.

Сергеев Василий — в 1719 г. состоит в штате Партикулярной верфи как живописец. — ГАВМФ, ф. 144, оп. 1, № 1.

Сергеев Василий (р. ок. 1732), сын церковника, московский художник. В 1754 г. числится в списке московских иконописцев, вызываемых для живописных работ в Петербург, назван иконописцем 3-го класса. В 1767—1769 гг., хотя и состоит в ведомстве Московской Гоф-интенданской конторы, вызывается только для временных работ с окладом из расчета 24 р. в год. В 1770 г. ему выдается «пашпорт до указу» за отсутствием работы. — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81 — 1767 г., № 41474; 1769 г., № 41493; 1770 г., № 41495. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190, 1746 г., № 39.

Сергеев Григорий — московский живописец. В 1749 г. вызывается в Петербургскую Гоф-интенданскую контору как живописец «для писания в новые покои». Указано, что болен. — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81, 1749 г., № 41203.

Сергеев Ларион — в 1695—1696 гг. состоит в штате Оружейной палаты, иконописец. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 967.

Сергеев Матвей — крепостной живописец, «Василия Аврамовича Лопухина человек ево которой живет у брата ево Федора Аврамовича Лопухина же». В мае 1753 г. высылается в Петербург для живописных работ, в июле находится в Царском Селе у написания плафона под руководством Перезинотти, получает 7 р. в месяц. — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1753 г., № 182.

Сергеев Петр — московский живописец. В апреле 1743 г. высылается в Петербургскую Гоф-интенданскую контору для живописных работ. В 1750 г. пишет вместе с И. И. Бельским «плафон в золоченом люстгаузе», в мае того же года направлен обучаться к Д. Валериани по личному указанию Елизаветы Петровны. В 1754 г. работает в Царском Селе, откуда временно отсылается к Д. Валериани «для исправления живописных работ новой российской оперы». В 1755 г., находясь постоянно в Царском Селе, выполняет в сентябре декорации для оперы «Александр Македонский», назван живописным подмастерьем Канцелярии от строений. — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81, 1743 г., № 41184. ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12 — 1752 г., № 26; 1754 г., № 112; 1755 г., № 115. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190, 1751 г., № 46. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1750 г., № 547. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 1 (82/516), 1755 г., № 19. Архив театров, т. II, с. 6—8.

Сергеев Семен (р. ок. 1756) — солдатский сын. В 1767 г. поступил в штат Канцелярии от строений. В 1772 г. — живописный ученик с окладом 34 р., в 1775 г. — 50 р., с 1779 г. — живописец 2-го класса, с 1789 г. получает оклад 125 р., с 1800 г. — 140 р. и аттестуется к новой прибавке. Жена — Мария Григорьева. Имел сына — Ивана (р. ок. 1790). — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190) — 1790 г., № 4/122; 1792 г., № 441/83; 1796 г., № 6/122; 1800 г., № 3/136.

Сердюков Григорий (р. ок. 1744) — в 1760 г. поступил в Канцелярию от строений учеником. В 1762 г. направлен в Москву для работы над триумфальными воротами как живописный ученик. До 1765 г. получает оклад 18 р., с 1765 г. — звание ученика 1-го класса и оклад 36 р., «красками пишет с кунштос, аттестован во второй класс живописцем с прибавкою жалованья». В 1766—1767 гг. состоит при мастере Мириэле. Известны подписные портретные работы С. 1770, 1772, 1774, 1775 и 1785 гг. — ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, 1765 г., № 33. Архив Я. Штелина, Список 1767 г., № 6 (34).

Серебреников Андрей Иванов, сын Московской мещанской слободы посадского человека, пасынок живописца на финифти А. Г. Овсова. С 1725 по 1732 г. обучался живописи у Ивана Никитина. — ЦГАДА, ф. 7, № 221, ч. V, лл. 288—289 и об., 394.

Серебряков Михаила (р. ок. 1748) — в 1759 г. поступил в Канцелярию от строений учеником. До 1767 г. получал оклад 9 р. В 1767 г. — живописный ученик 1-го класса с окладом 18 р. и аттестуется к дальнейшей прибавке жалованья. — Архив Я. Штелина, Список 1767 г.

Сидерицын Андрей — известен написанный им в 1784 г. портрет гр. Дмитриева-Мамонова ребенком. — ГИМ, № 4287/1654.

Сидор Тимофеевич — живописец на финифти из Троицко-Сергиевой лавры. Удачно выполнил портрет А. М. Еропкина, после чего был прислан в декабре 1764 г. к цесаревичу Павлу Петровичу, чтобы переписать портрет Эриксена. — Дневник С. А. Порошина. «Русская старина», 1881 г.

Симаков Семен Аммосов — сын купца Аммоса Андреева С., по просьбе которого должен был поступить в Канцелярию от строений живописным учеником. Был обучен «некоторой части рисовального и живописного художества на коште отца». — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190, 1756 г., № 67.

Симонов Илья — живописец, «церкви Космы и Дамиана в Москве церковной служитель». В 1743 г. по выбору И. Одольского отправляется в Петербургскую Гоф-интенданскую контору для живописных работ. — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81, 1743 г., № 41184.

Синицын Федор Михайлов — московский иконописец. В 1753 г. вызывается в Московский Оперный дом для написания декораций к опере «Евдокия», «жительство имеет у Сухаревой башни в приходе церкви Николая Чудотворца в Грачах». — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81, 1753 г., № 41301.

Сирицкой (Сиропской) Максим — Я. Штелин называет его «дела начальные — в Петербурге при раскрашивании маленького дворца что на Петербургской стороне». — Архив Я. Штелина, № 6, лл. 46—48. До 1742 г. живописец Вотчинной канцелярии. — ЦГАДА, ф. 14, № 64.

Скворцов Дмитрий Леонтьев (р. ок. 1667) — московский живописец, «тяглеш Басманной слободы». В 1731 г. принимает участие в живописных работах в новой церкви в Домодедове. В 1737 г. записывается в ведомство Московской Гоф-интенданской конторы, староста иконописцев. «Жительство имеет за Яузой [...] на Вшивой горке у вахмистра Анфима Павлова». В январе 1742 г. участвует

в живописных работах в «Аннингофском Зимнем доме». Жена — Матрена Федорова. — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81 — 1730—1732 гг., № 41089; 1737 г., № 41167. ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 32, 1743 г., № 720.

Скородумов Иван (р. ок. 1721) — в 1729 г. вступил в Канцелярию от строений учеником, причем почти сразу был назначен живописным учеником к орнаментисту Федору Воробьеву, у которого находился до 1737 г. В связи со смертью мастера переведен в том же году к А. Матвееву, а после смерти А. Матвеева в 1739 г. к И. Я. Вишнякову. До 1738 г. получал оклад 7 р. 20 к. и провиант, с 1738 г. по ходатайству А. Матвеева 48 р. В сентябре 1743 г. отсылается в Канцелярию двора «для дела живописных шпалер» с окладом 66 р., причем работает в Царском Селе. С декабря 1744 г. ему назначается оклад 96 р. В 1754—1757 гг. находится в Царском Селе «у живописных работ», в сентябре 1755 г. вызывается на временную работу — выполнение декораций к опере «Александр Македонский», в ноябре 1757 г. то же. В октябре 1757 г. запрашивается В. В. Растрелли для участия в живописных росписях в «деревянном Зимнем дворце». В 1762 г. направлен в Москву для работы над триумфальными воротами. В 1763 г. производится в живописцы 1-го класса с окладом 108 р., однако в 1765 г. указан оклад 72 р. и отмечено, что «пишет красками, находится при оперных делах». В 1793 г. является единственным живописцем, получающим от Канцелярии пенсию (54 р. в год). — Архив Я. Штелина, № 6 (34) и Список 1767 г. ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, 1765 г., № 33. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1745 г., № 395. ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12 — 1752 г., № 26; 1754 г., № 112; 1755 г., № 115; 1757 г., № 127. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 1 (82/516), 1755 г., № 19. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190) — 1756 г., № 8/90; 1793 г., № 197/84. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 83/517 — 1736 г., № 21; 1738 г., № 33; 1742 г., № 56; 1744 г., № 66. ЦГИАЛ, ф. 476, оп. 4 (83/514), 1746 г., № 90. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 34/83 (4), 1738 г., № 34. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4, 1739 г., № 43/83. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 5, 1740 г., № 16. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1739 г., № 189. ГИМ, ОПИ, ф. 440, № 627. ГИАЛО, ф. 19, оп. 112, 1738 г., № 13.

Скорчевский Игнатий — в 1685—1686 гг. состоит живописным учеником у стенного живописного письма в новопостроенных хоромах царицы и царевен в Москве. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 963; оп. 1, ч. 23, № 3712.

Слепухин (Слепохин) Василий — в 1754 г. состоит в списке московских художников, вызываемых Московской Гоф-интенданской конторой на временные работы, иконописец 3-го класса. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190, 1746 г., № 39.

Слепухин (Слепохин) Иван Степанов (р. ок. 1723) — сын казенного иконописца. Поступил на работу в Московскую Гоф-интенданскую контору в 1737 г., в 1754 г. числится в списке художников, вызываемых конторой на временную работу как иконописец 3-го класса. В 1757 г. производят осмотр икон в Казанском соборе на предмет их починки, назван штатным иконописцем. В 1769 г. состоит в числе художников, получающих от конторы оклад только во время производства работ, годовое жалование определяется как 36 р. без провианта. В 1770 г. получает «пашпорт до указу» за отсутствием живописной работы. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190, 1746 г., № 39. ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81 — 1757 г., № 41373; 1767 г., № 41474; 1769 г., № 41493; 1770 г., № 41495.

Смирной Иван Антонов — сын посадского человека Антона Давыдова С. из Москвы. «С малых лет» воспитывался у своего родного дяди, живописца ведения Оружейной канцелярии Леонтия Федорова, у которого обучался и началам живописи. В мае 1723 г. просит принять его живописным учеником в Канцелярию от строений. По представленным рисункам Каравакк считает возможным его принять с окладом 3 р. 48 к. и 4 деньги в месяц и с провиантом. В конце 1727 г. в связи с тем, что Каравакк, у которого он состоял в учениках, признает его неспособным, С. просит об отпуске его в магистрат. — ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2 (73/187), 1723 г., кн. 37, № 92. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1721 г., № 343. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1728 г., № 55.

Смирной Иван Степанов (р. ок. 1717), брат Михаилы Степанова С., — «отец их был города Кинешмы посацкой человек и жил в Москве и работал иконописное мастерство и умре, а они после отца своего остались в малых летах (...) отца записаны были в цех». В 1731 г. участвовал в живописных работах в новой церкви в Домодедове. В 1737 г. вступил в ведомство Московской Гоф-интенданской конторы, иконописец, живет «за устремленскими воротами в приходе церкви Николая Чудотворца что в Грачах своим двором». В 1743 г. присыпается

- в числе московских художников в Петербургскую Гоф-интенданскую контору для живописных работ. — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81—1730—1732 гг., № 41089; 1737 г., № 41167. ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 32, 1743 г., № 720.
- Смирной Михаила Степанов (р. ок. 1722), брат предыдущего, — в 1737 г. записывается в ведомство Московской Гоф-интенданской конторы, иконописец. Живет вместе с братом. — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81, 1737 г., № 41167.
- Смирной Степан (р. ок. 1728) — в 1744 г. вступил в штат Канцелярии живописным учеником с окладом 3 р. 60 к. и провиантом, зачислен к И. Я. Вишнякову. С 1752 г. оклад 24 р. и провиант. В 1755 г. находится у живописных работ в Царском Селе. В 1757 г. attestуется И. Я. Вишняковым к прибавке. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 83/517, 1744 г., № 66. ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1755 г., № 115. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1756 г., № 8/90.
- Смирной Федор, московский живописец. В 1718—1723 гг. имеет в Москве двор в Сущевской новой слободе под № 1113. — ГИМ, ОПИ, ф. 440, «Книга сбора мостовых денег в Москве».
- Смитной Иван (р. ок. 1703) — в июне 1720 г. был прислан к Каравакку от Канцелярии от строений в качестве живописного ученика. В 1722 г. Каравакк просит перевести его в краскотеры «за великовозрастностью». — ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1721—1727 гг., № 343.
- Смольянинов Лука — в 1685—1686 гг. состоит среди живописцев Оружейной палаты у стенного живописного письма в новопостроенных хоромах царицы и царевен в Москве. В 1687—1700 гг. состоит в штате палаты как живописец, в 1701 г. назван выбывшим. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты — кн. 964, 967; оп. 1, ч. 22, № 35665; оп. 1, ч. 23, № 37112.
- Соболев Иван — в 1729 г. состоит «дому императорского величества живописцем» и участвует в освидетельствовании картин для Петропавловского собора вместе с И. Никитиным. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1729 г., № 70.
- Соколов Степан (р. ок. 1742) — в 1755 г. поступил в штат Канцелярии от строений живописным учеником с окладом 6 р. и провиантом и направлен к И. Я. Вишнякову. В 1762 г. посыпается в Москву для работы над триумфальными воротами. В 1763 г. — ученик 3-го класса с окладом 18 р. В 1765 г. «обучается копировать красками с написанных кунштов». В 1767 г. находится на кирпичных заводах от Канцелярии от строений. — ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, 1765 г., № 33. Архив Я. Штелина, Список 1767 г. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1756 г., № 8/90.
- Соловьев Михаила (р. ок. 1741) — в 1753 г. поступил в штат Канцелярии от строений. В 1765 г. — живописный ученик 3-го класса с окладом 12 р., «учится копировать красками с писанных кунштов». — ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, 1765 г., № 33.
- Соловьев Алексей Дмитриев (р. ок. 1708), сын живописца Дмитрия Никифорова С. В 1728—1730 гг. помогал отцу в написании картин для Петропавловского собора. В 1739 г. состоял живописцем Шпалерной мануфактуры. Имел сыновей — Ивана (р. ок. 1735) и Прокопия (р. ок. 1736). — Архив Н. П. Собко, № 621.
- Соловьев Андрей Дмитриев (р. ок. 1713) — в 1753—1755 гг. работает по вызову в Царском Селе у живописных работ, живописец ведомства Шпалерной мануфактуры. — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12 — 1753 г., № 34; 1755 г., № 115.
- Соловьев Дмитрий Никифоров — московский живописец. В 1705—1708 гг. был по наряду в Петербурге и Нарве «у убору палат и церквей», после чего вернулся в Москву. Переходит в Петербург вместе с художниками ведения Оружейной канцелярии, зачисляется в штат Берг-коллегии, откуда вызывается для работ, производимых Канцелярией от строений. Получает оклад 65 р. и провиант. В 1720—1722 гг. находится в Петергофе для «чердачного расписывания» и живописных работ, в 1723 г. снова возвращается туда по личному указу Петра I. В 1728 г. берется написать подрядом 4 картины в куполе Петропавловского собора: «По восстании от гроба явление Христово Марии Магдалине в ветхограде», «Преображение Спасово на Фаворе», «Вознесение Богородицы на небо» и еще один сюжет, а также четыре картины «над гзымсом», от которых в дальнейшем отказывается: «Возлечение Христово в Вифании в дому Симона прокаженного в котором жена грешница возливала на главу Спасителеву многоценное миро», «На тайной христовой вечери умовение ног», «Коронование Христово терновым венцом», «Пришедшие жены с миром помазали тело Христово и изречение ангелово к ним несть зде, воста». В написании

этих картин помогает ему сын Алексей (см.). С. числится живописцем Шпалерной мануфактуры. В 1729 г. берется написать подрядом 36 образов для церкви в Кронштадте сначала вместе с Андреем Меркульевым Постеловым, после отказа последнего один. В 1735 г. Канцелярия от строений приглашает его принять участие в торге по поводу росписи зала сената, но тот отказывается из-за большого количества работы. В 1740 г. продолжает состоять живописцем Шпалерной мануфактуры. В 1727 г. жил в приходе церкви Воскресения на Васильевском острове, в 1739 г. — в приходе церкви Андрея Первозванного. Имел сыновей — вышеупомянутых художников Шпалерной мануфактуры Алексея и Андрея, Михаила (р. ок. 1700), Никиту (р. ок. 1717), Ивана (р. ок. 1727) и Василия (р. 1740). — Архив синода, т. 2, ч. 1, № 187/600; т. 9, № 34/253. Архив Собко, № 621. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5 — 1728 г., № 63; 1729 г., № 70; 1730 г., № 90; 1735 г., № 147. ГАВМФ, ф. 144, оп. 1, № 30. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4 — 1723 г., № 833; 1729 г., № 72. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 1 (73/187), 1721 г., кн. 18. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2 (73/187) — 1723 г., кн. 32, № 65; 1728 г., кн. 64, № 2; 1724 г., кн. 39, № 117.

Соловьев Мирон (р. ок. 1731) — в апреле 1744 г. направлен из учеников Петербургской гарнизонной школы в Канцелярию от строений и зачислен в живописные ученики к И. Я. Вишнякову. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 83/517, 1746 г., № 86.

Соломонов Николай, грек. В 1695—1700 гг. состоит в штате Оружейной палаты как кормовой иконописец. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 967; оп. 1, ч. 22, № 34241.

Соплини Петр — до марта 1768 г. состоял живописным учеником Московской Гоф-интендантской конторы. В 1768 г. по приказанию И. И. Бецкого переведен в Канцелярию от строений, где получает оклад вместо 12 р. — 36 р. Зачислен к А. И. Бельскому. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 83/157, 1768 г., № 196.

Стеклов Иван — московский живописец. В 1722 г. И. Зарудный называет его в числе 10 лучших московских художников, способных выполнить живописные работы в церкви 12 апостолов. Я. Штелин упоминает С. в списке значительнейших мастеров петровского времени: «Живописец в ландшафтах знающий и гравировальщик: купферштихов довольно и ландшафтов в разных в Москве дворцах и домах господских». — Архив Я. Штелина, № 6, лл. 46—48. Архив синода, т. 2, ч. 11, № 1177/1328.

Степанов Александр — московский иконописец. В 1737 г. имеет в Москве свой двор за Петровскими воротами в приходе церкви Знамения Богородицы. — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81, 1737 г., № 41167.

Степанов Иван — в 1719 г. состоит живописцем на новых кирпичных заводах ведения Канцелярии от строений, пишет «обрасцы». — ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 1 (73/187), 1719 г., кн. 4, № 190.

Степанов Леонтий — в 1687—1688 гг. состоит в штате Оружейной палаты как иконописец. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 964.

Степанов Матвей — в 1701 г. писал иконы для собора Рождества Богородицы «что у государя на Сенях», назван кормовым иконописцем Оружейной палаты. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, оп. 1, ч. 22, № 35524.

Степанов Панкратий — см. Гангаев Панкратий Степанов.

Степанов Петр — в 1738 г. состоит в штате Партикулярной верфи живописного и «молярного» дела учеником с окладом 2 р. 8 к. в треть года. — ГАВМФ, ф. 144, оп. 1, № 2.

Степанов Иван — в 1718—1720 гг. состоит живописцем на кирпичных заводах ведения Канцелярии от строений, пишет «обрасцы гамбургские и леншавты». — ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4 — 1718—1719 гг., № 213; 1720 г., № 216.

Стрежнев Илья, из Кинешмы. В ГРМ был его образ Спаса 1725 г.

Стрекачев Василий — в 1685—1686 гг. состоит среди живописцев Оружейной палаты у стенного живописного письма в новопостроенных хоромах царицы и царевен в Москве. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, оп. 1, ч. 23, № 37112.

Стрельников Степан (р. ок. 1742) — в 1757 г. вступил в штат Канцелярии от строений живописным учеником с окладом 6 р. и провиантром. До 1765 г. ученик 3-го класса с окладом 12 р. С 1765 г. назначается оклад 24 р. идается звание ученика 1-го класса — «обучается копировать красками с написанных кунштов». В 1767 г. рекомендуется к прибавке. — ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, 1765 г., № 33. Архив Я. Штелина, Список 1767 г. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1756 г., № 8/90.

Судаков Андрей Алексеев (р. ок. 1745) — сын поручика. В 1761 г. был принят в Академию художеств, в 1763 г. находился еще в общеобразовательных классах, в 1765 г. уволен и перешел в живописную команду Канцелярии от строений живописным учеником I-го класса с окладом 30 р. к А. И. Бельскому. В 1767 г. уволен по просьбе последнего за отсутствием способности. — Архив Я. Штелина, Список 1767 г. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 84/518, 1767 г., № 76.

Сухлянский Федор — в 1685—1686 гг. состоит в числе живописцев Оружейной палаты при стенных живописном письме в новопостроенных хоромах царицы и царевен в Москве. В 1687—1688 гг. числится в штате живописцем. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 964; оп. 1, ч. 23, № 37112.

Суходольский Борис Васильев — в мае 1743 г. отобран И. Одольским для отправки из Москвы в Петербургскую Гоф-интенданскую контору для живописных работ, «дому Николая Юрьева сына Ржевского служитель». В 1753 г. вызывается в числе других московских живописцев для работ в Царское Село, назван «человеком князь Никиты Юрьева Трубецкого», получает оклад 108 р. годовых. В том же году находится у написания плафона под руководством Перезинотти, пишет десюдепорты. Работает в Царском Селе до сентября 1755 г., после чего отправляется в дом Трубецкого. В 1758 г. находится там же. — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81, 1743 г., № 41184. ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12 — 1753 г., № 34, 182; 1755 г., № 115; 1757 г., № 127.

Суходольский Дмитрий — в 1754 г. состоит в штате Московской Гоф-интенданской конторы живописным учеником с пометкой «рисованной от руки». — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190, 1746 г., № 39.

Таназур Иоганн Готфрид — в октябре 1710 г. заключил в Вене контракт о поступлении на русскую службу со званием дворцового живописца. В марте 1711 г. приехал к Петру I в Смоленск, откуда вместе с ним направился в «турецкую кампанию» и обратно в Петербург. Согласно контракта, должен был писать портреты маслом и в миниатюре, а также заниматься часовым мастерством, оклад был установлен 641 р. в год. В 1720 г. соглашение продолжено, причем Т. вменено в обязанность иметь учеников, на что он выражает согласие. В 1722 г. у него числятся Еропкин и Усов. Его кандидатура выдвигается М. Аврамовым в число преподавателей предполагаемой Академии живописи. В 1726 г. выполняет для Академии наук две персоны — Петра I и Екатерины I, которые посылаются в Голландию в качестве образцов для гравирования. Имел сына Иоганна Себастьяна, гравировальщика, получившего образование при Академии наук. — ЦГАДА, ф. 9, оп. 4, — кн. 58, 1721 г., лл. 76—79 об.; кн. 59, 1722 г., л. 363. ЦГАДА, ф. 9, оп. 3, кн. 57, 1721 г. АН, т. I, № 397 (с. 187).

Тараканов Дмитрий — в 1709 г. принимает участие в росписи триумфальных серпуховских ворот и палат А. Д. Меншикова в Москве, назван живописцем Оружейной палаты. В 1720 г. кабинет-секретарь А. В. Макаров вызывает его через М. Аврамова для отсылки в Петергоф как живописца «которой бы умел самою лучшою живописною росписывать». — ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 43, 1720 г., № 6. ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 1007.

Тарсий Бартоломео — в августе 1725 — мае 1726 г. пишет плафоны в Летнем доме: «(1) в салу к саду большую картину в средине Гисторию Европы, которая обманывала Иовиша под образом белого быка, в четырех малых овалах Гисторию Семели, (2) в фонарь Гистории фабулов с принадлежащими орнаменты, (3) в девяти малых каморах Гистории из Священного писания, какия будут лучче и удобнее, (4) в сенях и в двух каморах Гистории Героглифические, (5) в большой галарее в саду триумф разных веселий с орнаментами, (6) в сале к реке большая картина будет изображать четыре времени года, то есть весну, лето, осень, зиму, а четыре посторонние овальные места будут изображать четыре века, то есть золото, серебряно, железно, медной...» С 1732 г. состоит в штате Канцелярии от строений живописным мастером с окладом 1000 р. В 1737 г. Академия наук приобретает у него «рисовальные разные фигуры». С начала 1738 г. обучает учеников Академии «рисованию с натуралей», с февраля 1741 г. его заменяет И. Гrimмель. В 1740 г. пишет «подволочные картины» в «новом Зимнем доме». В 1744 г. работает в Москве. В 1750 г. выполняет плафоны в большом зале и галерее Петергофского дворца. — АН, т. III, № 382 (с. 355), т. IV, № 48 (с. 27), 59 (с. 36—37); т. VIII, № 739 (с. 549), 29 (с. 24—25), 66 (с. 51), 60 (с. 47—48); т. IX, № 763 (с. 560), 787 (с. 579—580). ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5 —

1737 г., № 163, 166; 1739 г., № 183. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4 — 1725 г., № 4; 1726 г., № 535; 1725—1740 гг., № 376; 1745 г., № 871. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4 (83/517) — 1738 г., № 33; 1742 г., № 56; 1744 г., № 66. ЦГИАЛ, оп. 2 (73/187), 1725 г., кн. 50 (№ 11). ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1743 г., № 21/87. ЦГИАЛ, ф. 476, оп. 4 (83/514), 1746 г., № 90.

Теплов Григорий Николаев (1720—1770) — ученик Карповской школы Феофана Прокоповича в Петербурге. После смерти Прокоповича был направлен в 1738 г. «для обучения той семинарии других семинаристов на время, за совершенными летами». В ноябре 1740 г. Конторя интендантских дел вызывает его для участия в живописной росписи «нового Зимнего дома», но получает отказ от Академии наук, поскольку Т. занят работами по переводу. В Останкине и Кускове имеются картины работы Т. — АИ, т. IV, № 709 (с. 504—506), 875 (с. 702—703). Терехов Василий (р. ок. 1732) — с декабря 1745 г. учился в Петербургской гарнизонной школе, откуда в 1746 г. был направлен в Канцелярию от строений и определен живописным учеником к И. Я. Вишнякову. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 83/517, 1746 г., № 86.

Тимофеев Тимофей (р. ок. 1748) — в 1759 г. поступил учеником в Канцелярию от строений с окладом 9 р. В 1765 г. получил звание живописного ученика 1-го класса с окладом 18 р. В 1767 г. определен к Перезинотти, который отзыается о нем, что «к науке понятность имеет». — Архив Я. Штелина, Список 1767 г. Тимофеев Федор (р. ок. 1742) — поступил в Канцелярию от строений живописным учеником в 1755 г. с окладом 6 р. и провиантом. В 1757 г. аттестуется к прибавке, с 1763 г. получает звание ученика 3-го класса с окладом 18 р., однако в ведомости 1765 г. указан оклад 12 р. и то, что Т. «обучается копировать красками с написанных куншотов». В 1767 г. состоит на кирпичных заводах. — Архив Я. Штелина, Список 1767 г. ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, 1765 г., № 33. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1756 г., № 8/90.

Титов Дмитрий — в 1687—1688 гг. состоит в штате Оружейной палаты как иконописный ученик. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 964.

Титов Иван — в 1755 г. был на живописных работах в Царском Селе, писал плафоны и десюдепорты, назван «вольным живописцем». В 1759 г. им написан портрет А. П. Бестужева-Рюмина в подмосковном селе Горетове, который неоднократно копировался. — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1755 г., № 115. ГИМ, № 80235/4593.

Тиханов Гаврила Григорьевич, сын каменщика Канцелярии от строений. По просьбе отца определен в 1738 г. в штат Канцелярии живописным учеником к А. Матвееву. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1738 г., № 173.

Томилов Василий Ильин — в 1701—1705 гг. состоит в штате Оружейной палаты как рисовальний ученик при А. Шонебеке. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 967, 990, 995; оп. 1, ч. 22, № 35679.

Тонкок (Тонков) Иван (р. ок. 1741 — ум. до 1801), «из оберофицерских детей». В 1755 г. поступил в Смоленскую гарнизонную школу, откуда в июне 1756 г. прислан в Петербург, в Канцелярию от строений в числе 25 школьников. В декабре того же года числится учеником резного дела с окладом 6 р. и провиантом, затем переводится обучаться только арифметике и геометрии, но в 1757 г. числится живописным учеником. До 1765 г. ученик 3-го класса с окладом 18 р., позже — ученик 1-го класса с окладом 36 р., «кной красками пишет с куншотов изрядно, аттестован во второй класс живописцем с прибавкой жалованья». В 1767 г. состоит при М. Пучинове, за «к науке прилежность и понятность хорошую» рекомендуется к званию живописца 2-го класса. С 1770 г. живописец с окладом 100 р., в 1772 г. дан оклад 120 р., в 1775 г. — 180 р., в 1776 г. — живописец 1-го класса с окладом 200 р. В 1785 г. произведен Академией художеств в академику, назван живописным подмастерьем, в 1786 г. дан чин титулярного советника. С 1789 г. получает оклад 425 р. В 1796 г. подписывает ведомости живописной команды вместе с академиком Ф. Даниловым и мастером Щербаковым. В 1801 г. в связи с выплатой пенсии вдове Аксинье Естифеевой назван живописным мастером 9-го класса. Имел сыновей: Герасима (р. ок. 1766), Дмитрия (р. ок. 1767) и Василия (р. ок. 1771). — Архив Я. Штелина, Список 1767 г. ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1 — 1765 г., № 33; 1772 г., № 27. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190) — 1756 г., № 8/90, 68; 1772 г., № 35/90; 1785 г., № 165/87; 1790 г., № 4/122; 1792 г., № 441/83; 1796 г., № 6/122; 1801 г., № 255/84.

Трифонов Александр (р. ок. 1744), «сержантской сын». В службу в Канцелярию от строений вступил в 1755 г., с 1759 г. живописный ученик, с 1765 г. оклад увеличен с 12 р. до 30 р., «обучается копировать красками с писаных кунштов». С 1766 г. живописный ученик 1-го класса с окладом 45 р., в 1767 г. аттестуется Перезинотти к прибавке и повышению в чине. В 1772 г. получает оклад 80 р., в 1775 г. — живописец 3-го класса с окладом 90 р., с 1786 г. оклад 110 р., с 1787 г. — находится в Павловске, там же остается в 1792 г., позднее в штате Канцелярии не состоит. Жена — Аграфена Иванова (р. ок. 1750), сыновья: Иван (р. ок. 1781) и Дмитрий (р. ок. 1794). — Архив Я. Штелина, Список 1767 г. ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1 — 1765 г., № 33; 1772 г., № 27. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190) — 1772 г., № 35/90; 1790 г., № 4/122; 1792 г., № 441/83.

Трофимов Селиверст — в 1687—1688 гг. состоит в штате Оружейной палаты, иконописный ученик. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 964.

Трофимов Филипп (р. ок. 1731) — в службе состоял с 1745 г. С 1751 г. живописный ученик Канцелярии от строений с окладом 18 р. и провиантом, в 1757 г. то же. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1756 г., № 8/90.

Уланов Василий — в 1695—1696 гг. состоит в штате Оружейной палаты, иконописец. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 967.

Уланов Иван Кирилов — в 1672 г. писал икону Вознесение Христово по наряду Оружейной палаты для церкви Вознесения в Коломенском, кормовой иконописец 1-й статьи. В 1705 г. раскрашивает окна и двери в хоромах царевны Натальи Алексеевны в Преображенском. В 1706 г. находится «у письма палатки которую делал Петр Кузовлев на подобие солнечника» и пишет в хоромы царевича Алексея Петровича образ Страшного суда на кипарисной доске мерою три четверти. В 1715 г. называется «комнаты государя царевича Алексея Петровича иконописцем», имеет двор за Покровскими воротами на Воронцовом поле рядом с двором И. Зарудного, который продает так же, как свой второй двор «за Тверскими воротами в приходе церкви Иоанна Богослова что в Бронной». — ГИМ, ОПИ, ф. 440, Материалы по истории иконописи. ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 994, 995, 996, 998, 999. ЦГАДА, ф. 282, оп. 1, ч. 1, кн. 448, № 94, 163.

Уланов Кирилл Иванов — в 1690—1705 гг. состоит в штате Оружейной палаты, иконописец. В 1701 г. назван жалованным иконописцем, расписывает шахматную доску для царевича Алексея Петровича. В 1704 г. получает от палаты пособие за «его во искусстве иконописного художества прежде бывшие и нынешние дела» и пишет «образа избранных святых, 133 лица, которая будет над мощами святых». В 1716 г. продолжает оставаться иконописцем Оружейной палаты, имеет в Москве свой двор в «Старой Кузнецкой слободе к Москве реке к Большой Гончарной улице в приходе церкви Козмы и Дамиана на правой стороне» под № 13. — ГИМ, ОПИ, ф. 440, № 619. ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 965, 986, 987, 990, 992, 996; оп. 1, ч. 22, № 34615, 35399, 35686.

Уланов Петр — «живописец Ладожского канала». В 1730 г. берется написать по заказу синода плащаницу на черном атласе за 10 р. В 1753 г. вызывается для живописных работ в Царское Село, где Перезинотти поручает ему писать образа. — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1753 г., № 34, 182. Архив синода, т. 5, № 323/193.

Ульянов Трофим — ученик Карповской школы Феофана Прокоповича. После смерти последнего был отослан в 1738 г. в Медицинскую канцелярию. В 1740 г. участвовал в живописных работах во дворце под руководством Каравакка. В Музее-усадьбе Кускова имеется написанный У. натюрморт. — ЦГАДА, ф. Министерства юстиции, Дела Печальной комиссии, № 2, 3, 6, 7, 8.

Умброновский Кириан — в 1685—1686 гг. принимает участие в стенной живописном письме в новопостроенных хоромах царицы и царевен, живописец. В 1687—1696 гг. состоит живописцем в штате Оружейной палаты. В 1696 г. посыпается в Воронеж «для прописки кораблей». В 1700 г. числится в штате. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 963, 964, 967; оп. 1, ч. 22, № 34249; оп. 1, ч. 23, № 37112.

Урбани — «иноzemный живописец». В 1761 г. состоит при дворе «у театральных дел». — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 83/517 (4), 1761 г., № 134.

Усачев Василий (р. ок. 1740) — в марте 1754 г. поступил учеником в Рисовальный департамент Академии наук. В 1761 г. состоит в штате учеником ландшафтного художества с окладом 18 р., в 1766 г. — 48 р. — Ровинский, «Словарь граверов», с. 92.

- Уткин Григорий Еремеев — живописец, «Иосифова монастыря Ржевского уезду Осташковской слободы крестьянин». В 1753 г. вызывается для живописных работ в Царское Село. — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1753 г., № 182.
- Фадеев Варфоломей — в 1703—1705 гг. состоит рисовальным учеником при А. Шхонебеке в штате Оружейной палаты. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 990, 995.
- Фадеев Николай (р. ок. 1747), из солдатских детей. В 1754 г. поступил в Канцелярию от строений писарем, в 1757 г. определен в арифметические ученики Рисовальной школы, в 1759 г. по аттестации рисовального мастера Н. Эрланда переведен в живописные ученики к А. И. Бельскому, оклад 12 р. В 1765 г. переведен в ученики 1-го класса с окладом 24 р. В 1767 г. аттестуется А. И. Бельским к прибавке жалованья. — Архив Я. Штелина, Список 1767 г. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 84/518, 1767 г., № 76. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190, 1759 г., № 84.
- Федин Степан — см. Бедин Степан.
- Федоров Александр (р. ок. 1738) — в 1752 г. состоит частным живописным учеником у Романа Никитина в Москве. — Архив Собко, № 503.
- Федоров Артемий — в 1722 г. назван И. Зарудным в числе десяти лучших московских живописцев, способных выполнить живописную работу в церкви 12 апостолов. — Архив синода, т. 2, ч. 11, № 1177/1328.
- Федоров Афанасий — в 1701 г. пишет «самым добрым мелочным письмом» для Минеи царевича Алексея Петровича два месяца — март и апрель, назван кормовым иконописцем Оружейной палаты. Образ находится в ГТГ (инв. № 14842). — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, оп. 1, ч. 22, 1701 г., № 34615.
- Федоров Василий — московский живописец. В 1755 г. присыпается в Петербург в распоряжение Валериани для написания декораций к опере «Александр Македонский». — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 1 (82/516), 1755 г., № 19.
- Федоров Иван — в 1695—1696 гг. среди живописцев Оружейной палаты направлен в Воронеж «для прописки судов». В 1701—1705 гг. состоит в Оружейной палате в штате живописным учеником. В 1723 г. находится в Петербурге на новых кирпичных заводах ведения Канцелярии от строений как живописный ученик, тогда же вызывается в Петергоф для золочения железных решеток и других работ. В 1727 г. присыпается с заводов на строительство Летнего дома как живописец. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 967, 986, 987, 995. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4 — 1723 г., № 35; 1727 г., № 429.
- Федоров Иван — в мае 1729 г. принят в штат Академии наук. В 1734 г. числится художником при Кунсткамере, в 1737 г. состоит там же с окладом 30 р. В 1741 г. участвовал в живописных работах в бывшем Адмиральском доме. В 1749 г. в том же доме расписывает стенные полотняные обои в антикаморы. — АН, т. II, № 541, 702; т. III, № 495.
- Федоров Ларион (р. ок. 1739—1768) — в марте 1754 г. был направлен в числе других учеников Царскосельской школы для обучения живописи к Федоту Колокольникову по контракту от Конторы строений Села Царского. В 1757 г. в качестве отчета представляются его картины: «Распятие Христово, образ Господа вседержителя, нерукотворенный образ, обручение великомученицы Екатерины, зима, птичья, великомученица с Ватикана». В 1761 г. в связи со смертью Ф. Колокольникова переводится в ученики к И. Я. Вишнякову, а затем по контракту к А. П. Антропову. Антропов берется выучить Ф. за пять лет и в 1767 г. выдает ему аттестат, причем в качестве испытания Ф. пишет копию с портрета Елизаветы Петровны. — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1761 г., № 87.
- Федоров в Лев — см. Пильников Лев Федоров.
- Федоров Леонтий (р. ок. 1670) — в 1705 г. в штате Оружейной палаты, живописный ученик. В 1709 г. как штатный живописец просит о выдаче награды за роспись палат А. Д. Меншикова и триумфальных серпуховских ворот в Москве. Переходит в Петербург как живописец ведения Оружейной канцелярии, с 1720 г. участвует в работах Канцелярии от строений, получает оклад 50 р. и провиант. В 1720—1723 гг. работает в Петергофе. Имеет ученика, родного племянника, Ивана Антонова Смирнова, который поступает в 1723 г. в Канцелярию от строений, причем Каравакк по его рисункам определяет, что он «изрядно рисует». В 1724—1726 гг. принимает участие во всех живописных работах Канцелярии от строений, хотя числится живописцем Канцелярии главной артиллерии и фортификации. Имеет собственный двор в Петербурге, «на Петербургском

острову во Оружейной улице». В 1728 г. пишет по подряду в купол Петропавловского собора картину «Ангел Петра изведе из темницы». В 1729 г. получает новый оклад (старый составлял 55 р.) и провиант. В 1727—1730 гг. участвует по вызову А. Матвеева в написании батальных картин для Летнего дворца. Регулярно участвует в «написании иллюминаций». В 1732 г. пишет образа для церкви Симеона и Анны, работа над которыми продолжается и в 1734 г. С 1732 г., будучи оставлен в Петербургской и Шлиссельбургской крепостях, которые перешли из Канцелярии от строений в ведение Канцелярии главной артиллерии и фортификации, по своему основному ведомству остался фактически без работы. В 1744 г. просил о принятии в штат Канцелярии от строений и был зачислен живописцем. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5—1728 г., № 63, 64; 1730 г., № 85, 90; 1731 г., № 91, 99; 1732 г., № 106, 110; 1733 г., № 120, 123, 126; 1734 г., № 130, 132. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4 — 1718 г., № 806; 1724 г., № 413, 421; 1726 г., № 44; 1727 г., № 42, 539; 1727—1728 гг., № 46. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 1 (73/187), 1721 г., кн. 15 и № 18. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2 (73/187) — 1723 г., кн. 34 (№ 140), кн. 36—1; 1724 г., кн. 39 (№ 117); 1725 г., кн. 52 (№ 94); 1728 г., кн. 64 (№ 2); 1729 г., № 42; 1744 г., № 66. ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 1007.

Федоров Михаил — в 1755 г. состоит живописцем Гоф-интендантской конторы и участвует в живописных работах в Царском Селе. — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1755 г., № 115.

Федоров Никита — в 1723 г. состоит живописным учеником при Стрельнинских заводах с окладом 7 р. 20 к. и провиантом. — ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2 (23/187), 1723 г., кн. 36—1.

Федоров Петр — в 1695—1700 гг. состоит в штате Оружейной палаты кормовым иконописцем. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 967; оп. 1, ч. 22, № 34241.

Федоров Самойло — в 1685—1686 гг. находится как живописец у стенного живописного письма в новопостроенных хоромах царицы и царевен. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 963; оп. 1, ч. 23, № 37112.

Федоров Семен (р. ок. 1772), «из мастеровых детей». Поступил в живописную команду учеником в 1786 г. с окладом 24 р. С 1789 г. получает оклад 30 р., с 1794 г. — 45 р. С 1797 г. направлен к архитектору Бренна, с 1800 г. установлен ему оклад 57 р. Жена — Прасковья Федорова (р. ок. 1776). — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190, — 1790 г., № 4/122; 1796 г., № 6/122; 1800 г., № 3/136.

Федоров Степан (ум. 1742) — в 1736—1742 гг. состоял в штате Канцелярии от строений как живописец с окладом 24 р. и провиантом. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1740 г., № 16. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (83/517) — 1742 г., № 56; 1746 г., № 90.

Федоров Яков (р. ок. 1740) — состоит в службе в Канцелярии от строений с 1746 г. В 1757 г. живописный ученик с окладом 9 р. и провиантом. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1756 г., № 8/90.

Федосеев Иван — в 1685—1686 гг. состоит среди живописцев Оружейной палаты при стенной живописном письме в новопостроенных хоромах царицы и царевен в Москве. До 1696 г. числится в штате палаты живописным учеником, в 1697 г. посыпается во Владимирский судный приказ, а оттуда в Воронеж «для корабельного и бригантинного дела». — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 967; оп. 1, ч. 23, № 37112. Архив Н. П. Собко, № 131, л. 65.

Ферстер Фридрих Август — «вольный живописный подмастерье». В 1745 г. участвует в росписи гризайлью на красном мраморном грунте конференц-зала Академии наук за 20 р. В июле 1749 г. принимается туда же на временную работу «для вспомоществования в письме к презентованию при академии иллюминации картин и смотрения над учениками», гонорар определяется в 25 р. — АН, т. VII, № 637 (с. 608); т. VIII, № 335 (с. 267); т. X, № 186 (с. 123—124).

Филатов Савва (р. ок. 1731) — в 1745 г. состоит частным учеником Романа Никитина в Москве, живописец. — Архив Собко, № 503.

Филатьев Иван Иванов — в 1671 г. жалованный иконописец Оружейной палаты, под его руководством писались столы в «царские набережные хоромы». В марте 1716 г. покупает землю «между Тверской и Неглинной в приходе Сергия Чудотворца» и имеет двор в приходе церкви Дмитрия Селунского на Тверской под № 139. — ЦГАДА, ф. 282, оп. 1, ч. 1, кн. 449, № 176. ГИМ, ОПИ, ф. 440, № 619.

Филатьев Тихон Иванов — в 1707 г. состоит иконописцем Оружейной палаты. В 1722—1731 гг. называется жалованным иконописцем, в те же годы у него учится Илья Иванов. В 1724 г. был назначен И. Зарудным свидетельствовать

- вместе с Карпом Евтихиевым иконы. Известны подписьные работы 1689—1707 гг.—
Забелин, «Материалы», т. I, стр. 204—205. Архив синода, т. 2, ч. 1, № 480.
- Филимонов Петр (р. ок. 1717) — в 1737 г. «дома княгини Татьяны Борисовны Голицыной служитель», находится в частном обучении живописи у А. Матвеева и живет в его доме.— ГИАЛО, ф. 19, оп. 112; № 6. Исповедные росписи по Петербургу за 1737 г., т. 11.
- Филиппов Алексей — в 1695—1697 гг. состоит в штате Оружейной палаты, живописный ученик. В 1697 г. был «у прописки судов» в Воронеже и под Азовом.— ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 967. Архив Н. П. Собко, № 131, л. 65.
- Фирсов Василий — ранее 1786 г. состоял в штате Дирекции театров как живописец с окладом 300 р.— Архив театров, т. 11, с. 241, 242.
- Фирсов Дмитрий — в 1685—1686 гг. состоит живописным учеником при стенной живописном письме в новопостроенных хоромах царицы и царевен в Москве.— ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 963; оп. 1, ч. 23, № 37112.
- Фирсов Иван, «второй гильдии купецкой сын», — в 1752 г. числится среди московских вольных живописцев и в июне направляется в Царское Село в помощь Валериани для написания плафона в Эрмитаж. В декабре 1752 г. возвращен в Москву «для исправления тамо оперы». В 1753—1758 гг. работает в Царском Селе: в июне — декабре 1753 г. находится при Перезинотти у «рисования и исправления живописною работою плафона в галерее», в 1754 г. пишет другой плафон, в октябре того же года вызывается Валериани в Петербург «для исправления живописных работ новой российской оперы», осенью 1755 г. временно отзывается для написания декораций к опере «Александр Македонский» в Оперном доме, в январе — сентябре 1758 г. находится «у исправления в средний дом китайского плафона». — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12—1752 г., № 291; 1754 г., № 112; 1755 г., № 115; 1757 г., № 127. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190, 1751 г., № 46. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 1 (82/516), 1755 г., № 19.
- Фирсов Петр, «второй гильдии купецкой сын» из Москвы. Обучался живописи на своем коште. С 1749 г. вызван в Петербург для живописных работ в ведомстве Гоф-интенданской конторы, с 1751 г. «ко исправлению тогда в домех ее императорского величества живописных работ употреблялся» в ведении Канцелярии от строений. В июне — декабре 1752 г. писал в Царском Селе плафон под руководством Валериани, в декабре того же года отозван в Москву «для исправления тамо оперы». В сентябре 1753 — апреле 1754 г. находится снова в Царском Селе у Перезинотти «у рисования и исправления живописною работою плафона в галерее», в апреле 1754 г. временно направляется в Петербург к Перезинотти «для исправления во дворцах ее императорского величества живописных работ», получает оклад 4 р. в месяц. В 1755 г. участвует в выполнении плафона и десюдепортов в Царскосельском дворце с окладом 5 р. в месяц, в сентябре того же года временно вызывается для выполнения декораций к опере «Александр Македонский». В октябре 1757 г. В. В. Растрелли запрашивает его из Царского Села для работ «при деревянном зимнем дворце», но в ноябре — декабре Ф. пишет под руководством Валериани новые декорации для Оперного дома. В 1761 г. находится у выполнения декораций в Оранienбаумском «оперном доме», сообщает о себе, что состоит в ведении «Главной артиллерии». — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12—1752 г., № 291; 1753 г., № 34, 182; 1754 г., № 112; 1755 г., № 115; 1757 г., № 127; 1761 г., № 122. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190, 1751 г., № 46. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 1 (82/516), 1755 г., № 19.
- Фомин Иван — в 1685—1686 гг. состоит живописным учеником при стенной живописном письме в новопостроенных хоромах царицы и царевен в Москве.— ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 963; оп. 1, ч. 23, № 37112.
- Хвостов Савелий — в 1761 г. переводится из Рисовальской школы Канцелярии от строений в ученики к вновь принятому мастеру живописи исторической Ринальдо Джорджи. В 1766 г. мастер ходатайствует об увеличении его оклада с 18 до 36 р.— ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (83/157), 1761 г., № 133.
- Хлынов Михайло — в 1723 г. состоит живописного дела учеником на Стрельнинских заводах с окладом 7 р. 20 к. и провиантом, «из рекрутов». — ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2 (23/187), 1723 г., кн. 36—I.
- Часовников Петр, сын подканцеляриста. В 1738 г. принят в штат Канцелярии от строений живописным учеником к А. Матвееву, отмечено, что малолетний. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (83/517), 1738 г., № 33.

Черепанов Сидор — в 1723 г. состоит живописного дела учеником при Стрельнинских заводах с окладом 7 р. 20 к. и провиантом, «из рекрутов». — ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2 (23/187), 1723 г., кн. 36—I.

Черкасов Федор — в 1716 г. уехал в качестве пенсионера обучаться живописи в Италию вместе с братьями Никитинами. Вернулся в Россию в октябре 1723 г. и по собственному желанию начал обучаться миниатюре у Г. Таннауера. В апреле 1729 г. принят в Академию наук живописцем при Кунсткамере, в августе назначен заниматься у супругов Гзель, в сентябре того же года уволен за пьянство. В 1732 г. пишет по подряду Канцелярии от строений картину для триумфальных ворот «на прешпективе» за 20 р. — ЦГАДА, ф. 9, оп. 3, кн. 31, 40, 45, 47. АН, т. I, № 669 (с. 454—455), 674 (с. 457), 684 (с. 473), 705 (с. 483—484). ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 5, 1732 г.

Чижов Афанасий — иконописец. В 1722 г. И. Зарудный называет его в числе десяти лучших московских иконописцев, способных выполнить живописную работу в церкви 12 апостолов. — Архив синода, т. 2, ч. 2, 1177/1328.

Чоглоков Михаил — живописец. В 1685—1686 гг. находится среди живописных учеников при стенной живописи письме в новопостроенных палатах царицы и царевен. В 1687—1705 гг. состоит в штате Оружейной палаты. В 1700 г. состоит «в печатной палате у бумажного клеймения». В 1701—1702 гг. получает оклад 62 р., назначен вместе с Иваном Салтановым надзирать над разбором Стрешневского двора в Кремле для постройки цейхгауза. Ему же выдаются деньги для строительства математической школы. В 1701 г. ему поручается написать в хоромы царевича Алексея Петровича в Преображенском притчи «живописным письмом на полотне». В 1702 г. чернит липовые рамы для Преображенского дворца, при нем состоит ученик Кондратий Прокофьев. В 1703 г. Ч. получает прибавочное жалованье «за его во искусстве дел живописных непрестанно тщательные и во управлении строений по цейхгаузу усердно верные работы». В 1704 г. «устраивает и раскрашивает» большого деревянного резного орла на ворота князя Меншикова и расписывает створы «в подмосковном селе Меншикова Алексеевском во дворце». В январе 1704 г. посыпается на двор адмирала Лефорта «для письма новозавоеванного города Шлиссельбурга против печатных листов иноземца Шхонебека на завесе по зеленой тавте, которому завесу быть в комедии через большую полату» и раскрашивает для князя Меншикова два поставца. В 1705 г. расписывает гербы на двух знаменах для гетмана Мазепы. В 1718—1723 гг. имеет в Москве двор «в белом городе Покровской сотни на тяглой земле идущи от Покровских ворот в город по Большой Покровской улице на левой стороне» под № 629, назван живописцем Оружейной палаты. — ГИМ, ОПИ, ф. 440. «Книга мостовых денег». ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 963, 964, 967, 987, 989, 990, 995; оп. 1, ч. 22, № 34241, 34492, 35705; оп. 1, ч. 23, № 35782, 35825, 35845, 35861, 35920, 35924, 35936, 35952, 35958, 35970, 35996, 35997.

Шаврин Иван Петров (р. ок. 1743—1799) — сын петербургского купца. Обучался живописи на свой счет. В 1762 г. принят в штат Канцелярии от строений живописным учеником и направлен для доучивания к И. Я. Вишнякову. Тогда же назначен к живописным работам в Ораниенбауме с окладом 36 р. В 1765 г. указано, что живописец 3-го класса, «учится копировать краскам», аттестован к прибавке. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 83/157, 1762 г., № 138. — В 1782 г. и позднее работает в Герольдмейстерской конторе.

Шанин Андрей (р. ок. 1746) — «лейб-гвардии писаря сын». В 1758 г. поступил в Гоф-интенданскую контору учеником, в 1765 г. — живописный ученик. В 1766 г. получает оклад 15 р., указано, что «к рисованию чертежей и к писанию икон понятность и приложение имеет». В 1767 г. состоит в штате. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1765 г., № 24/90. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (84/518), 1767 г., № 79.

Шарков Илья Евсеев, «города Ярославля купецкий человек». В 1743 г. И. Одольский отбирает его среди других московских живописцев для отправки в Петербургскую Гоф-интенданскую контору к живописным работам. — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81, 1743 г., № 41184.

Шеин Мартын Ильин — ученик Карповской школы Феофана Прокоповича. После смерти последнего в 1738 г. был направлен в ведение Медицинской канцелярии. В 1740 г. участвовал в живописных работах «печальной комиссии» под руководством Каравакка. — ЦГАДА, ф. Министерства юстиции. Дела Печальной комиссии, № 2, 3, 6, 7, 8.

Шелков Емельян — в 1723—1726 гг. состоит живописцем на Стрельненских заводах с окладом 10 р. 80 к. и провиантом. — ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 5, 1733 г., № 1. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4, 1726 г., № 44. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2 (23/187), 1723 г., кн. 36—1.

Шенниг Яган Никлас — в 1749 г. состоит в академической гимназии рисовальным учителем. — АН, т. X, № 347 (с. 276).

Шерешеверов Иван — попов сын. Учился в Московской Спасской славяно-греко-латинской академии. В 1734 г. откомандирован в Оренбургскую экспедицию к И. Касселю для обучения живописи. В связи с отъездом последнего на родину и ввиду того, что обучение не было закончено, в апреле 1737 г. принят в Академию наук учиться рисованию у Х. Вортмана, живописи у Г. Гзеля, а также немецкому и латинскому языкам и танцам в академической гимназии. Фактически начал заниматься у Х. Матернова, а с 1738 г. у Г. Гзеля. Последний берется выучить его в три года «живописному художеству водяными красками и рисовать виды зверей и птиц и разных трав ботанических, також и масляными красками ландшафты и ландкарты и что к тому принадлежит». В декабре 1740 г. направлен участвовать в росписи нового Зимнего дворца. В декабре 1742 г. по собственной просьбе откомандирован доучиваться живописи к И. Гриммело, в 1743 г. помечено, что «малют и рисует хорошо». С февраля 1745 по июль 1746 г. находился в Монетной канцелярии. В ноябре 1745 г. утвержден живописным подмастерьем «рисовального и малевального художеств». Говоря о своей профессиональной работе, пишет, что упражнялся «в иллюминовании трав и патентов, в рисовании и малевании водяными красками кунсткамерских вещей, в грунтовании картин и малевании конференции залы, в иллюминовании грыздорованных листов коронационной книги и в прочем». — АН, т. III, № 345 (с. 332—333), 423 (с. 385), 596 (с. 549), 681 (с. 654—655), 918 (с. 852); т. IV, № 62 (с. 38—39), 95 (с. 61), 318 (с. 220—221), 394 (с. 268), 713 (с. 506), 930 (с. 750—751); т. V, № 425 (с. 458), 426 (с. 458—459), 490 (с. 527—528), 519 (с. 554—555), 516 (с. 552—553), 522 (с. 557—558), 538 (с. 602); т. VII, № 356 (с. 285—286), 599 (с. 524—525), 591 (с. 514), 637 (с. 608), 737 (с. 684—686), 762 (с. 706); т. VIII, № 157 (с. 116), 160 (с. 118); т. IX, № 225, с. 172—173.

Шерстнев Алексей — сын служащего Шпалерной мануфактуры. В сентябре 1740 г. зачислен рисовальным учеником Шпалерной мануфактуры, в октябре того же года переведен в Академию наук «для обучения рисованию разных фигур, цветков и лиц» с окладом 12 р. В 1743 г. отмечается, что хорошо рисует. В 1745 г. хорошо рисует и с оригиналов и с гипсовых статуй. В марте 1747 г. направлен в обучение к Л. Каравакку. С 1756 г. состоит в ведении Конторы строений Села Царского живописным учеником при И. Грооте, пишет «в Монбеже от охоты десюдепортные картины». В 1759 г. выполняет десюдепорты в «каменном доме что в зверинце». — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12 — 1756 г., № 56; 1757 г., № 112. АН, т. IV, № 684 (с. 483), 712 (с. 505—506); т. V, № 516 (с. 552—553); т. VII, № 509 (с. 432—433), 679 (с. 655—656).

Шеулов Данила — московский живописец. В 1755 г. присыпается в Петербург к Д. Валериани для написания декораций к опере «Александр Македонский». — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 1 (82/516), 1755 г., № 19.

Шилкин Иван — сын служащего Шпалерной мануфактуры. В сентябре 1740 г. зачислен рисовальным учеником Шпалерной мануфактуры, в октябре того же года направлен в Академию наук «для обучения рисованию разных фигур, цветков и лиц» с окладом 12 р. в год. В 1743 г. отмечается, что рисует посредственно, в 1745 г. — успешно и с оригиналов и с гипсовых статуй. В марте 1747 г. направляется к Л. Каравакку. — АН, т. IV, № 684 (с. 483), 712 (с. 505—506); т. V, № 516 (с. 552—553); т. VII, № 509 (с. 432—433), 679 (с. 655—656).

Шишмарев Иван — в 1753 г. состоит живописным учеником при живописце Преображенского полка Д. Сальникове и вызывается для работ в Царское Село. С апреля того же года находится у постановки, починки, рисования и живописи плафонов во флигелях, в галерее и антикамере. В 1755 г. пишет десюдепорты и плафоны, назван живописцем Преображенского полка. — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12 — 1753 г., № 34; 1755 г., № 115.

Шлыков Григорий — в 1723 г. состоит живописного дела учеником на Стрельненских заводах с окладом 7 р. 20 к., «из рекрут». — ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2 (23/187), 1723 г., кн. 36—I.

- Шмаков Иван (р. ок. 1715) — «дому князя Ивана Яковлева Лобанова служитель». В 1737 г. живет как частный ученик в доме А. Матвеева. — ГИАЛ, ф. 19, оп. 112, № 6. Исповедные книги по Петербургу за 1737 г., т. II.
- Шубин Федор Петров — с 1726 по 1738 г. живописный ученик в штате Партикулярной верфи. В 1726 г. работал вместе с И. А. Никитиным в Зимнем доме и «у ламинации». В 1728 г. И. А. Никитин берет его для выполнения своего подрядного заказа на роспись Александро-Невского монастыря. Получает оклад 2 р. 37 к. в третью, в 1738 г. — 1 р. 20 к. в месяц. Периодически берет от верфи отпуск «на свой кошт» для выполнения подрядных живописных работ. В 1750 г. вызывается в Оперный дом. — ГАВМФ, ф. 144, оп. 1, № 2, 4, 23, 28.
- Шулков Степан (р. ок. 1732 — ум. 1758) — с декабря 1745 г. занимался в Петербургской гарнизонной школе, в 1746 г. переведен в Канцелярию от строений и определен живописным учеником к И. Я. Вишнякову. С 1754 г. получает оклад 24 р. и провиант. В 1757 г. находится при Градиции «у рисования фигур для историй» и «ко оному рисованию являет себя понятен и неленостен». — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4, 1756 г., № 8/90. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 83/517, 1746 г. № 86.
- Шуровской Евстафей — см. Куровской Евстафей.
- Щербаков Денис — в 1695—1701 гг. состоит в штате Оружейной палаты кормовым живописцем. В 1696 г. посылается в Воронеж «для прописки кораблей». — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 967; оп. 1, ч. 22, № 35679.
- Щербаков Федот (р. ок. 1760), сын церковнослужителя. Поступил в штат живописной команды с чином живописного мастера и окладом 350 р. в 1795 г. В 1796 г. представлен к прибавке жалованья. Подписывает ведомости команды вместе с Ф. Даниловым и И. Тонковым. С 1797 г. определен оклад 500 р. В 1800 г. состоит в штате. Жена — Настасья Федорова (р. ок. 1775). — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190) — 1796 г., № 6/122; 1800 г., № 3/136.
- Щоткин Максим (р. ок. 1741) — состоит в службе с 1747 г. В 1757 г. живописный ученик с окладом 9 р. и провиантом, аттестуется к прибавке. В 1761 г. по указу сената направляется в Мозаичную команду М. В. Ломоносова. Со смертью последнего в 1766 г. возвращается в Канцелярию от строений, назван «учеником мозаичного набора». — ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, 1766 г., № 34. ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 4 (78/190), 1756 г., № 8/90.
- Эрланд Иоганн Никлас — художник, уроженец Риги. В 1753 г. приехал в Петербург и поступил по контракту в Канцелярию от строений для обучения учеников рисованию, причем в его ведение поручается арифметическая школа Канцелярии. Оклад установлен в 250 р. В. В. Растрелли отмечает, что «как в рисовании, так и живописной работе достаточное искусство имеет, токмо по печатным, а как от своей инвенции не так в пропорции искусство имеет, а для обучения рисованию арнаменту, статуй и для украшения архитектурной учеников обучать может». Аналогичное заключение дает Д. Валериани. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190 — 1763 г., № 101; 1766 г., № 132. ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 4 — 1745 г., № 871; 1769 г., № 48.
- Юрев Яков, в некоторых документах назван Петрулевым — ученик Карповской школы Феофана Прокоповича. После смерти последнего был отправлен в 1738 г. в Инженерный корпус «в мастера живописного дела, понеже он другому не учился» для преподавания живописного мастерства. В 1740 г. принимает участие в работах «Печальной комиссии» под руководством Л. Каравакка. С 1743 по 1751 г. состоял рисовальным мастером в Герольдмейстерской конторе, откуда был переведен по болезни в артиллерию с рангом инженер-прапорщика. — ЦГАДА, ф. Герольдмейстерской конторы, книги решенных дел 278(2), № 19; 279(3), №№ 1—7; 5, № 29.
- Якимов Иван — в 1687—1688 гг. состоит в штате Оружейной палаты как иконописный ученик. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 964.
- Яковлев Григорий — в 1743 г. живописец «морского флота ундер лейтенанта Федора Иванова сына Головина» в Москве. Тогда же был отобран И. Одольским в числе московских художников для отправки в Петербургскую Гоф-интендантскую контору для живописных работ. В 1750 г. вызывается Валериани в Оперный дом в Петербург. — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81, 1743 г., № 41184.

Яковлев Иван Тимофеев — сын иконного мастера Оружейной палаты. До 1736 г. жил в обучении иконному делу у Алексея Яковлева Поспелова. В 1736 г. просил принять его в Канцелярию от строений учеником резного дела. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 83/157, 1736 г., № 18.

Яковлев в Меркула — см. Поспелов Меркула Яковлев.

Яковлев в Михаил — в 1685—1686 гг. состоит живописным учеником при стенных живописном письме в новопостроенных хоромах царицы и царевен в Москве. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 963.

Яковлев в Михаил — в 1754 г. состоит в Московской Гоф-интендантской конторе живописным учеником. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190, 1746 г., № 39.

Яковлев в Петр — в 1754 г. состоит живописным учеником в Московской Гоф-интендантской конторе. В 1759 г. имеет двор в приходе Сергия в Пушкарях Сретенского сорока, назван живописцем. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 78/190, 1746 г., № 39.

Яковлев в Савва — в 1685—1686 гг. состоит живописцем при стенных живописном письме в новопостроенных хоромах царицы и царевен в Москве. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 963.

Яковлев в Савелий — в 1685—1686 гг. состоит живописцем у стенного живописного письма в новопостроенных хоромах царицы и царевен в Москве. — ЦГАДА, ф. Оружейной палаты, кн. 963.

Яковлев в Тимофеев Яковлев (ум. 1735) — иконный мастер Оружейной палаты. Имел сына Ивана, занимавшегося рисованием у живописца Канцелярии от строений А. Поспелова. — ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 83/157, 1736 г., № 18.

Яковлев в Трофим — в марте 1750 г. вызывается Валериани «из дома покойного генерала Ягужинского» для живописных работ в Оперном доме. — Архив театров, т. 11, с. 12—14.

Яковлев в Федор — в 1750 г. живописный ученик при Арсенале с окладом 6 р. в треть года, вызывается для работ в Оперном доме. В 1754 г. живописный подмастерье Канцелярии главной артиллерии и фортификации, участвует в живописных работах в Царском Селе. В 1760-х гг. преподает в Инженерном корпусе и рисует дипломы в Герольдмейстерской конторе. В 1768 г. в Петербурге продается «стоячей живописной портрет» Екатерины II его кисти. — ЦГИАЛ, ф. 487, оп. 12, 1754 г., № 112. ЦГАДА, ф. Герольдмейстерской конторы, книги решенных дел 5—7. «С.-Петербургские ведомости», 1768 г., № 48. Архив театров, т. 11, с. 12

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ СВЕДЕНИЯ К МАТЕРИАЛАМ

Аргунов Иван — в марте 1750 г. вызывается Валериани в Петербург для работ в Оперном доме, «из дома Шереметева». — Архив театров, т. 11, с. 12—14.

Быков Никита — в марте 1750 г. Валериани вызывает его как живописца Конюшенной конторы для работ в Оперном доме, но получает отказ. В течение 1750-х гг. работает от Конюшенной конторы в Герольдмейстерской конторе. — Архив театров, т. 11, с. 12—14, 22, 23. ЦГАДА, ф. Герольдмейстерской конторы, книги решенных дел 5—7.

Васильевский (правильнее — Василевский) Василий Иванов — в 1744 г. несет надзор за иконописцами и иконным писанием при учрежденной в Москве Синодом изографской конторе. В 1759 г. имеет свой двор в приходе церкви Харитона исповедника в Огородниках. В 1767 г. пишет 73 образа для московских церквей великомученицы Екатерины на Большой Ордынке и Кира и Иоанна на Солянке. Известны его подписные работы 1744—1758 гг. — ЦГАДА, ф. 1244, оп. 7, № 41466 и 41475. Н. А. Скворцов. Архив Московской св. Синодальной конторы. Материалы по Москве и московской епархии за XVIII в. (в дальнейшем — «Материалы»), т. 11, с. 667, 489, 490.

Вировский Алексей Васильев — в 1750 г. состоит в штате Канцелярии, работает в команде Вишнякова в Аничковом доме. Известен своим умением делать особые кисти. — Архив театров, т. 11, с. 6, 10, 11.

Волохов Василий — в 1759 г. живет в Москве, имеет дом в Ивановском сороке. Назван живописцем, служителем дома князя Матвея Дмитриевича Кантемира. — Скворцов, Материалы, т. 11, с. 665.

- Г л о т к и н Дорофей — в ГРМ имелась его работы икона Богоматери Иверской 1730 г., написанная по заказу Ивана Петровича Лодыженского.
- Д ж о р д ж и Ринальдо — в 1770 г. поступил на службу в Дирекцию театров с окладом 330 р., с 1785 г. получает 380 р. В 1792 г. уволен по старости с пенсиею 126 р. — Архив театров, т. 111, с. 139.
- Д о р н и ц к о й Логин Гаврилов (р. ок. 1707) — в 1749 г. имеет двор в Петербурге в приходе Андреевской церкви. Жена — Анна Петрова (р. ок. 1716). — ГИАЛО, ф. 19, оп. 112, № 82, 1749 г., л. 24 об.
- Е ж е в с к и й Никифор — в 1767 г. поступил на службу в Дирекцию театров. До 1785 г. получает оклад 170 р., позже — 200 р. В штате 1791 г. не числится. — Архив театров, т. 11, с. 241, 242, 318; т. 111, с. 138.
- З а д у б с к о й Федор — в марте 1750 г. вызывается Валериани из Главного магистрата для работ в Оперном доме, назван живописным подмастерьем. Прибыть в виду болезни не может. В 1756 г. выполняет гравюру на меди, изображающую фейерверк в день рождения Елизаветы Петровны. В 1750-х гг. работает от Инженерного корпуса в Герольдмейстерской конторе. — ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 12, 1755 г., № 115. Архив театров, т. 11, с. 12—14, 23. ЦГАДА, ф. Герольдмейстерской конторы, книги решенных дел 5—7.
- Е в с т р а т о в Степан Яковлев, сын живописца, служитель графа П. В. Салтыкова. В 1759 г. живет вместе с отцом в Москве, в приходе церкви Сошествия св. Духа за Пречистенскими воротами «у кузнеца Александра Яковлева в наемной квартире». — Скворцов, Материалы, т. 11, с. 666.
- Е в с т р а т о в Яков, московский живописец. В октябре 1743 г. вызывается в Оружейную и мастерскую палату для участия в росписи триумфальных ворот, назван служителем дома В. Ф. Салтыкова. В 1759 г. живет вместе с сыном в Москве (см. выше). — ЦГАДА, РСО, ф. Московской Сенатской конторы, кн. 7853, л. 130. Скворцов, Материалы, т. 11, с. 666.
- И в а н о в Василий — в 1759 г. живет в Москве, в приходе церкви Рождества Христова на Поварской «у госпожи ассессорши Масловой в наемной квартире». Назван живописцем ведомства Гоф-интенданской конторы. — Скворцов, Материалы, т. 11, с. 666.
- И ш и н Алексей Иванов (р. ок. 1707) — в 1737 г. живет в Петербурге в приходе Исаакиевского собора, «академии рисовального дела подмастерье». Жена — Прасковья Петрова (р. ок. 1713). — ГИАЛО, ф. 19, оп. 112, № 6, 1737 г., л. 436. (Ссылка любезно сообщена Н. Р. Костиковой.)
- К а л у г и н Федор Иванов (р. ок. 1705) — в 1750 г. живописный подмастерье Конюшенной конторы. Валериани вызывает его для работ в Оперном доме, но получает отказ ввиду занятости К. В течение 1750-х гг. работает от своего ведомства в Герольдмейстерской конторе. Имел ученика Филиппа Тимофеева. Жена — Мария Тихонова (р. ок. 1716). — ГИАЛО, ф. 19, оп. 112, № 95, 1751 г. Архив театров, т. 11, с. 12—14, 22, 23.
- К в а ш н и н Алексей — в ГТГ находится подписьная его работа 1707 г. «Богоматерь всех скорбящих радости» (инв. № 14496).
- К и р м о в Захар, живописец «из российских». Поступил на службу в Дирекцию театров живописным учеником в ноябре 1764 г. Занимался у Гр. Молчанова. В 1784 г. получал оклад 200 р., с 1785 г. — 350 р. Выбыл из штата до 1799 г. — Архив театров, т. 11, с. 241, 242, 318, 391; т. 111, с. 140.
- К о з л о в Иван Васильев — в марте 1750 г. вызывается Валериани из Москвы для работ в Оперном доме Петербурга. Служитель дома князя И. Ю. Трубецкого. — Архив театров, т. 11, с. 12—14.
- К о з м и н Иван — в 1760 г. был определен в Академию художеств. В июне 1763 г. получает серебряную медаль за рисунок с гипса (статуя Сатира), в мае 1764 г. определен к лакирному делу. В январе 1765 г. по новому регламенту исключен из Академии и направлен в Канцелярию от строений, куда был принят живописным учеником 1-го класса с окладом 30 р. В 1767 г. числится среди учеников А. И. Бельского. В 1774 г. поступил в Дирекцию театров, занимался у Гр. Молчанова. В 1781 г. получает оклад 120 р., в 1785 г. — 300 р., в 1798 г. — 350 р., в 1800 г. — 500 р. Архив театров, т. III, с. 140.
- К о р ч е м с к о й Степан Иванов — в 1750 г. вызывается Валериани в Петербург в Оперный дом. Находится на работах от Канцелярии от строений. — Архив театров, т. 11, с. 6—8.

Мартынов Алексей — в 1759 г. имеет в Москве свой двор в приходе церкви Преображения в Спасской, назван иконописцем Гоф-интенданской конторы. — Скворцов, Материалы, т. 11, с. 667.

Маторнов Петр, живописец Конюшенной конторы. В 1750 г. Валериани вызывает его для работ в Оперном доме, но получает отказ. — Архив театров, т. 11, с. 667.

Никифоров Александр — живописец, служитель дома И. И. Шувалова. В 1766 г. вместе с Д. Г. Левицким и Иваном Петровым предлагает исправить живопись на триумфальных воротах в Москве. Заказ не состоялся. — ГИМ, ОПИ, ф. 440, № 631.

Одольский Иван-Большой — в 1743 г. отбирает московских художников для отправки на живописные работы в Петербург. Указом от марта 1748 г. ему поручено наблюдение за писанием портретов царской семьи в Москве, назван надзирателем Оружейной и мастерской палаты. В 1749 г. вызывает художников в связи с предполагаемым поновлением стенной живописи в Архангельском соборе кремля. В 1750 г. продолжает оставаться надзирателем палат. — ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 81, 1743 г., № 41184. АИ, т. X, № 345 (с. 274—275). Скворцов, Материалы, т. 11, с. 34.

Петров Иван — живописец, служитель действительного статского советника Мих. Г. Собакина. 1766 г. вместе с Д. Г. Левицким и Александром Никфоровым вызывается исправить живопись на московских триумфальных воротах. Заказ не состоялся. — ГИМ, ОПИ, ф. 440, № 631.

Поспелов Иван Яковлев — в 1749 г. определяет материалы для поновления стенного письма в Успенском соборе кремля. В 1759 г. живет в Москве в приходе Трех святителей у Красных ворот, назван иконописцем дома ее имп. величества. — Скворцов, Материалы, т. 11, с. 35, 667.

Поспелов Степан — в 1750 г. по вызову Валериани прислан из Москвы в Оперный дом и назначен в команду Перезинотти с окладом 5 р. в месяц. В 1759 г. живет в Москве в приходе Спаса Нерукотворенного Образа на Воронцовом поле «в чужом покое». — Архив театров, т. 11, с. 15, 23, 24, 26. Сворцов, Материалы, т. 11, с. 665.

Сальников Дмитрий — в марте 1750 г. вызывается из Преображенского полка для работ в Оперном доме, но прислан быть не может, так как находится в Герольдмейстерской конторе «для сочинения дипломов». — Архив театров, т. 11, с. 12—14, 24. ЦГАДА, ф. Герольдмейстерской конторы, книги решенных дел 5—7.

Соловьев Алексей Дмитриев — в 1750 г. состоит в штате Шпалерной мануфактуры, вызывается Валериани для работ в Оперном доме. — Архив театров, т. 11, с. 12, 14, 21, 22.

Суходольский Борис Васильев — в 1750 г. вызывается Валериани для работ в Оперном доме, «из дома камергера и господина Трубецкого». — Архив театров, т. 11, с. 12—14.

Титов Алексей — живописец, московский второй гильдии купец. В октябре 1743 г. вызывается в Оружейную и мастерскую палату для участия в украшении триумфальных ворот в Москве. — ЦГАДА, РСО, ф. Московской Сенатской конторы, кн. 7853, л. 430.

Титов Петр Давыдович — в мае 1772 г. поступил на службу в Дирекцию театров как живописец. До 1784 г. получал оклад 170 р., с 1785 г. — 270 р., с 1798 г. — 320 р., с 1800 г. — 500 р. В конце 1770-х гг. состоял учеником Гр. Молчанова. — Архив театров, т. 11, с. 241, 242, 318, 391, 534, 535; т. 111, с. 143.

Тихонов Иван — живописец, в 1759 г. живет в Москве в доме Вас. Мих. Еропкина в приходе церкви Николая Чудотворца на Песках, назван его служителем. — Скворцов, Материалы, т. 11, с. 666.

Фирсов Иван Дмитриев, живописец, московский «третей гильдии купец Красносельской слободы». В 1743 г. вызывается в Оружейную и мастерскую палату для участия в украшении триумфальных ворот в Москве. Н. Н. Коваленская ошибочно считала, что он же вызывался в 1747 г. в Петербург к Валериани. (Сообщения Института истории искусств АН СССР. М., 1957, вып. 8.) Упоминаемый вызов относился к его однофамильцу, «купецкому сыну второй гильдии» — см. ниже.

Фирсов Иван, «купецкой сын второй гильдии». В 1740-х гг. находился на работах Канцелярии от строений в Петербурге. В 1747 г. был направлен в Оперный дом к Валериани для написания двух декораций ко дню рождения Елизаветы Петровны, в 1750 г.—то же. В дальнейшем состоял в штате Дирекции театров. В 1764 г. получает оклад 500 р., то есть один из самых высоких, какие даются в этот период русским мастерам. В декабре того же года выходит именной указ об его отправке «в чужие краи на два года для лучшего живописной и театральной науке обучения» с сохранением оклада. Согласно указанию списка Д. Роша («Старые годы», 1909, июнь, с. 308), учился в Париже у Вьенна, посещал Академию художеств. В указании возраста Ф. допущена неточность: в 1766 г. ему было не 33, а около 43 лет. По возвращении в Россию продолжал работать в Дирекции театров с повышенным окладом — 550 р. С 1783 г. находился «от безумства в смирительном доме». С января 1785 г. исключен из штата как признанный неизлечимым.— ЦГАДА, Моск. отделение общего архива министерства дворца, № 69710, л. 127. Архив театров, т. 11, с. 6, 8, 12, 192, 193, 241, 242; т. 111, с. 144.

Фирсов Никита (р. ок. 1780) — родился в Петербурге. В 1790 г. жил в Париже у М. Демидова и посещал Академию художеств. Числился учеником Лебарье.— «Старые годы», 1909, июнь, с. 314.

Шерстнев Алексей — в 1750 г. числится живописным учеником на Шпалерной мануфактуре и обучается у Грота за счет Кабинета. Тогда же вызывается для работ в Оперном доме. В 1782—1800 гг. работает в Герольдмейстерской конторе.— ЦГАДА, ф. Герольдмейстерской конторы, книги решенных дел 46 (№ 5), 60, 67, 68. Архив театров, т. 11, с. 12—14, 21, 22.

Шилкин Иван — в 1750 г. числится учеником на Шпалерной мануфактуре и обучается у Грота за счет Кабинета. Тогда же вызывается для работ в Оперном доме.— Архив театров, т. 11, с. 12—14, 21, 22.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

ЯКОВЪ : ТУРГЕНЕВЪ :



1. Неизвестный художник. Портрет Якова Тургенева



АНДРЕЙ БЕСАЩЕЙ



2-3. Неизвестный художник. Андрей Бесащий (А. М. Апраксин)

ЖИРОВОЙ: ЗАСЕКИНЪ;



4. Неизвестный художник. М. Ф. (?) Жировой-Засекин



5. Неизвестный художник. «Алексей Ленин с хлопцом»

АЛЕКСЕЙ ВАСИКОВЪ



6—7. Неизвестный художник. Аверкий Воейков («Алексей Васиков»)

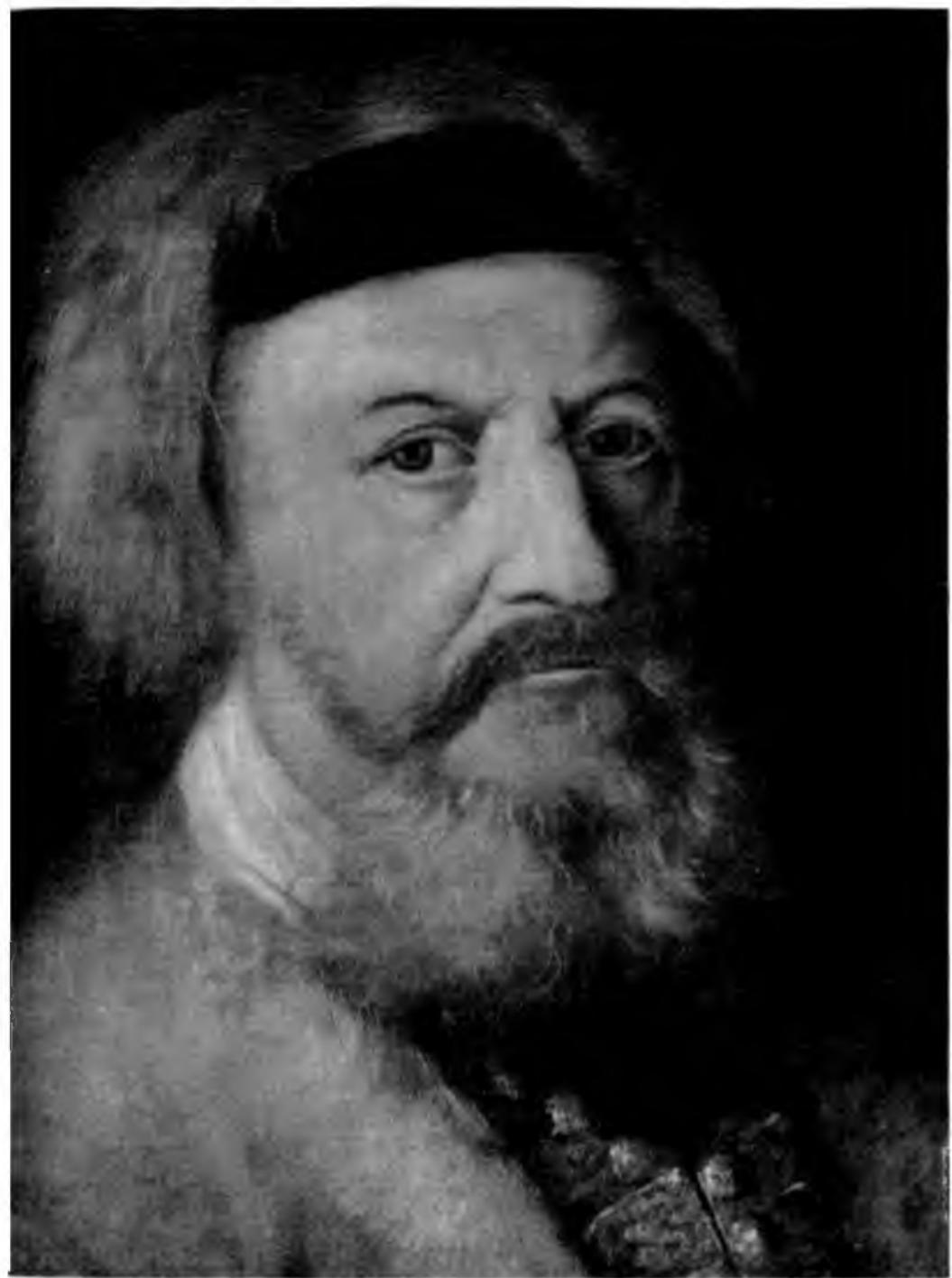
A



ВЕРИГИНЪ:



8- 9. Неизвестный художник. Веригин



ІВАНЪ : ЩЕПОТЕВЪ :



10. Неизвестный художник. Столыпин И. А. Щепотев



11. Неизвестный художник. Неизвестный с трубкой в руке (И. А. Головин?)



12. Неизвестный художник. Портрет неизвестного в белом парике



13. Неизвестный художник. Портрет неизвестного в коричневой шубе



14—15. Неизвестный художник
Портрет Федора Алексеевича







16—17. С. Лопуцкий (?). Портрет Алексея Михайловича



18. В. Познанский.
Портрет патриарха Никона



19. И. Н. Никитин. Портрет цесаревны Анны Петровны



20—21. И. Н. Никитин. Портрет царевны Прасковьи Иоанновны. 1714





22. И. Н. Никитин (?). Портрет Г. П. Чернышева



23. И. Н. Никитин. Портрет царевны Натальи Алексеевны



24—25. Неизвестный художник (И. Н. Никитин?). Портрет царицы Натальи Кирилловны





26. И. Н. Никитин (?). Портрет Петра I



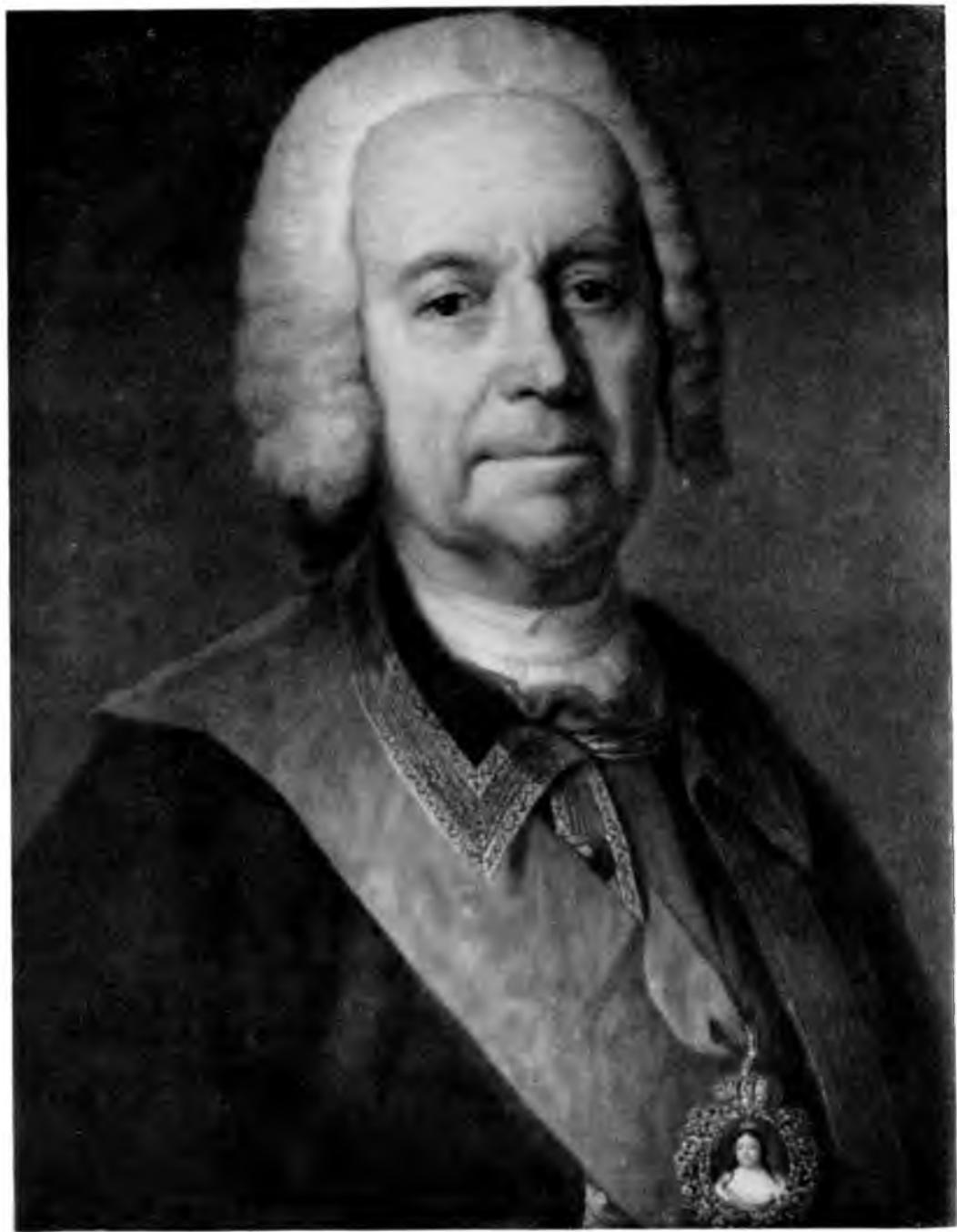
27. И. Н. Никитин. Петр I на смертном ложе



28. И. Н. Никитин. Портрет С. Г. Строгонова. 1726



29. И. Н. Никитин. Портрет гетмана («Малороссиянин»)



30. И. Н. Никитин (?). Портрет А. И. Ушакова



31. И. Н. Никитин (?). Портрет Г. И. Головкина



32. И. Никитин. Древо государства Российского

33. И. А. (?) Никитин. Портрет Б. П. Шереметева. 1729





34. Неизвестный художник (Р. Н. Никитин?). Портрет Е. Л. Ушаковой

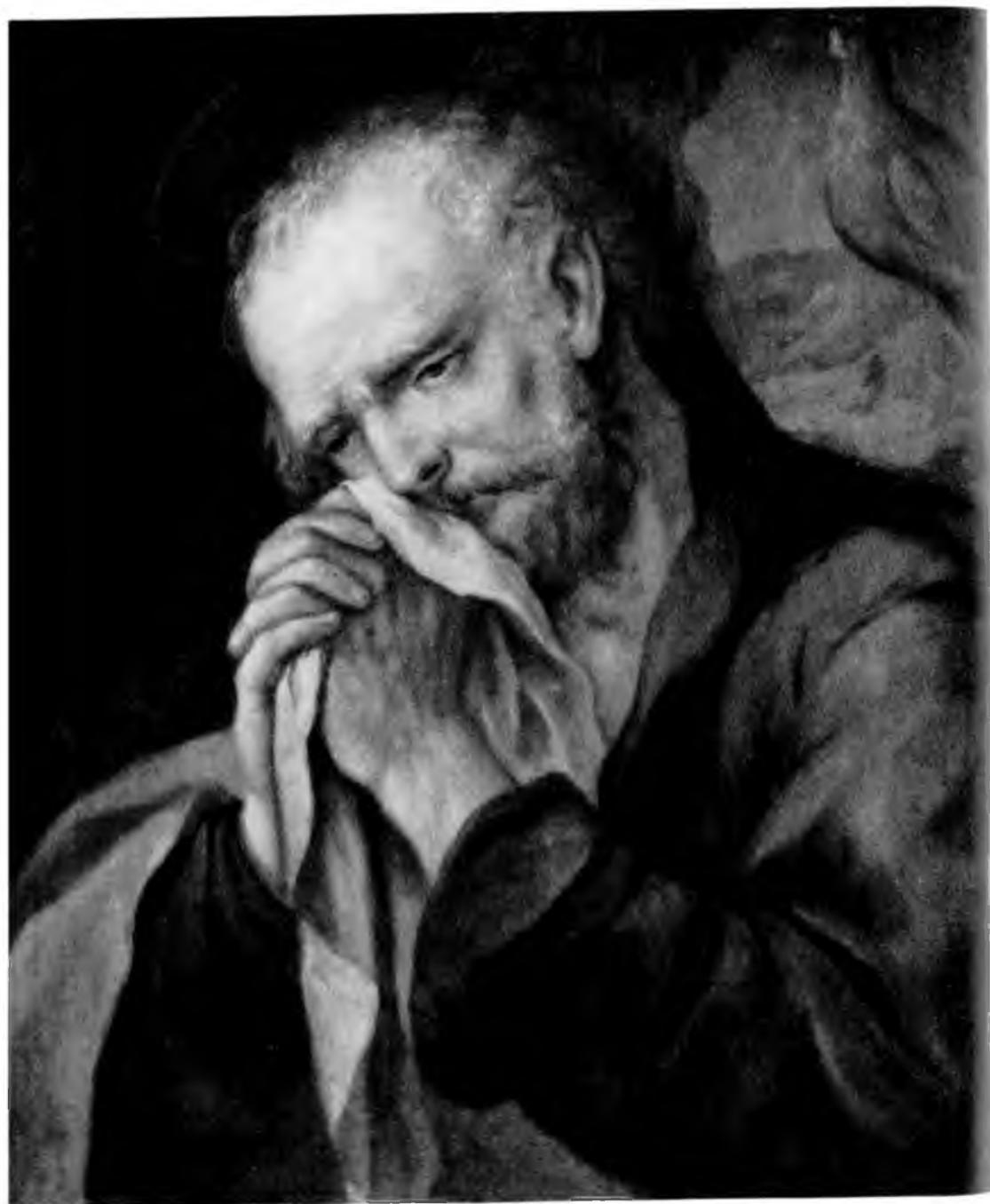


35. Р. Н. Никитин. Портрет М. Я. Строгоновой



36—37. И. Одольский. Портрет Екатерины I с арапчонком

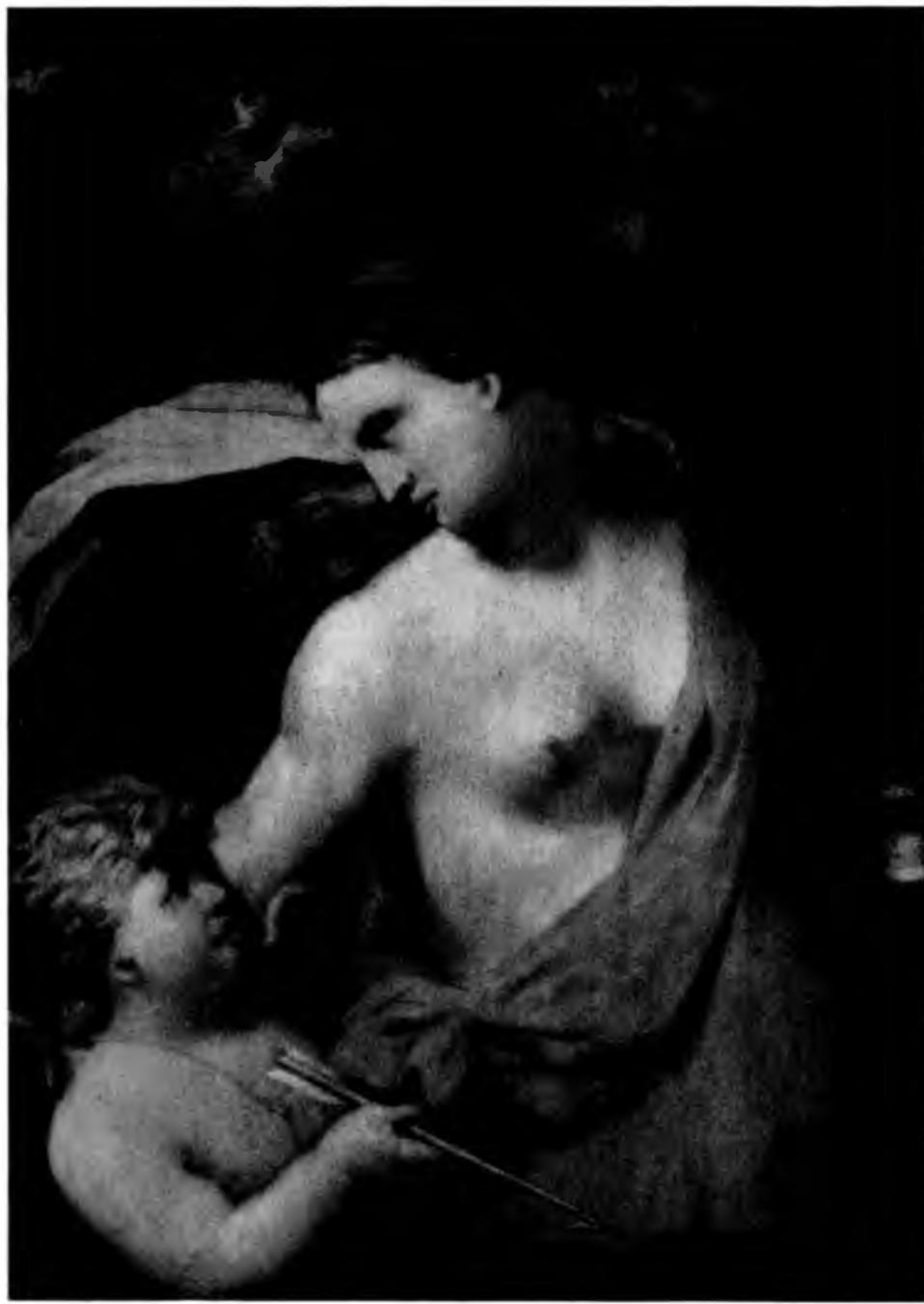




38. И. Н. Бельский (?) (А. Матвеев?). Плач апостола Петра



39. А. Матвеев. Аллегория живописи. 172.



40. А. Матвеев. Венера и Амур



41. А. Матвеев. Портрет цесаревны Анны Иоанновны



42. А. Матвеев. Автопортрет с женой (?)



43. Неизвестный художник (А. Матвеев?). Портрет ребенка



44. А. Матвеев. Куликовская битва. 1719



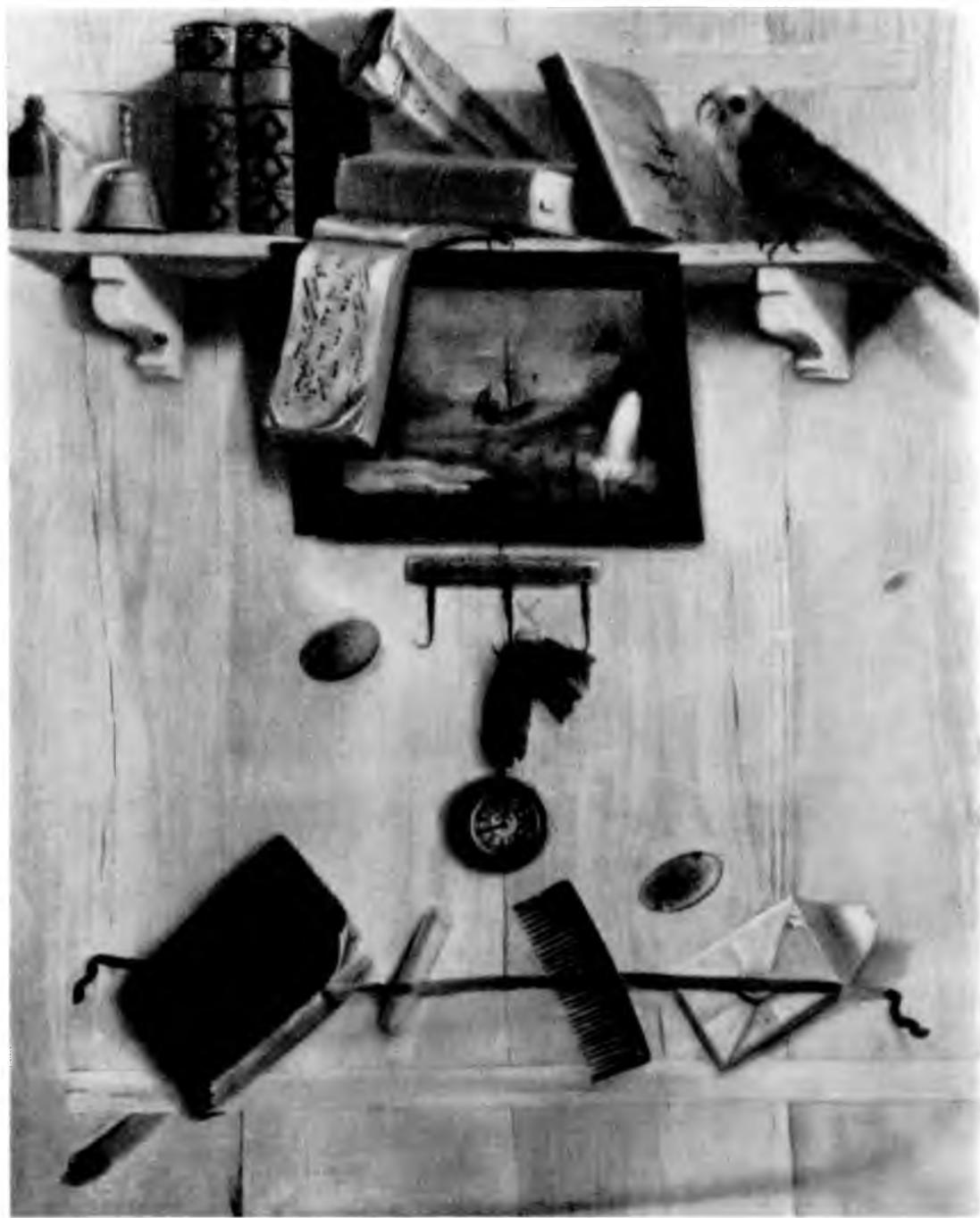
45. Неизвестный художник. Сретение



46. Неизвестный художник (Ив. Милюков?). Портрет Наталы Алексеевны



47. И. Я. Вишняков. Портрет Сарры Фермор. 1745



48. Г. Н. Теплов. Натюрморт



49. П. Богомолов. Натюрморт



51. И. К. Березин.
Портрет К. И. Тишининой.
1759

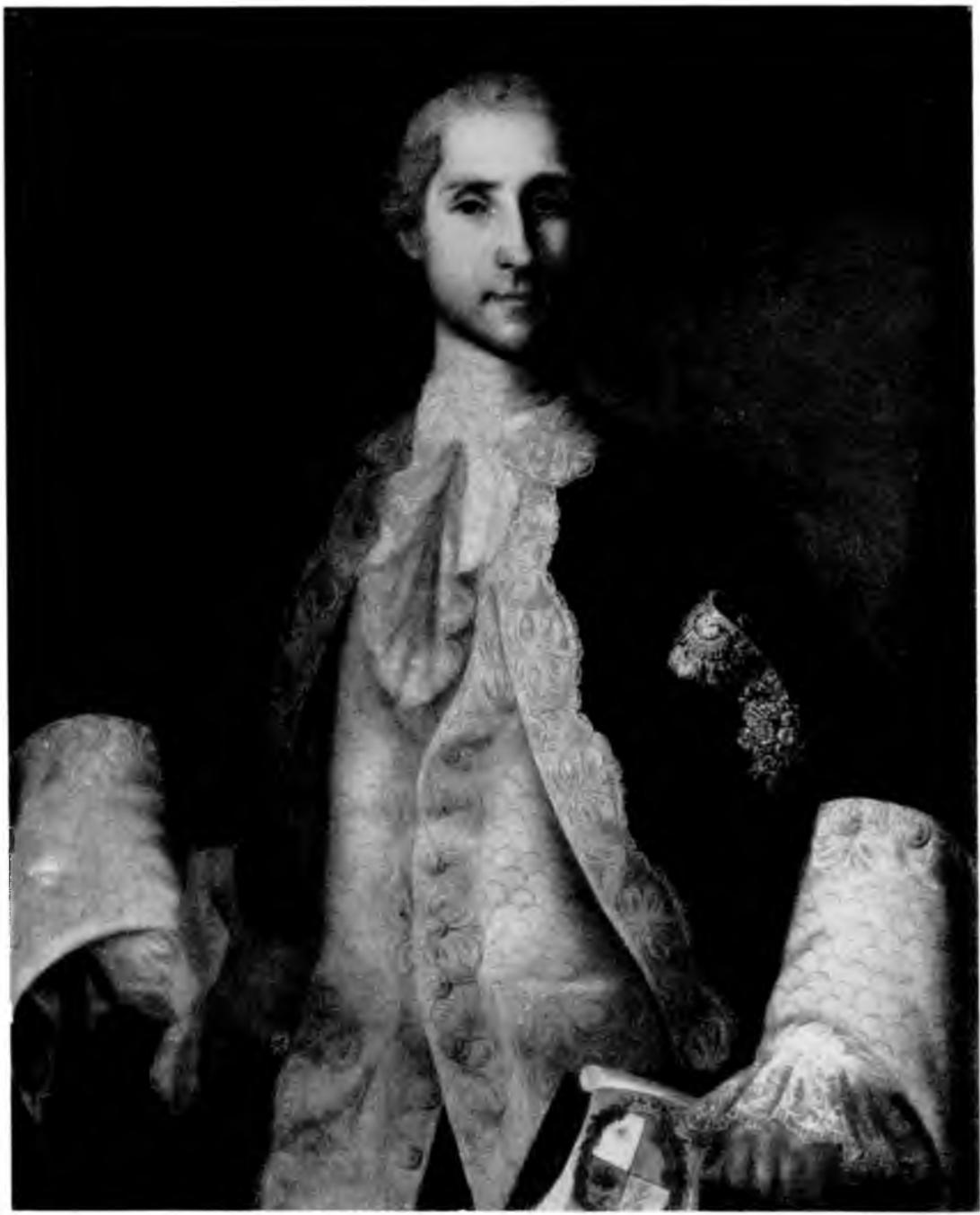
50. И. Я. Вишняков.
Портрет Ф. Н. Голицына
в детстве





52—53. И. Я. Вишняков. Портрет К. И. Тишининой





54. И. Я. Вишняков. Портрет Н. Тишинина



55. Неизвестный художник. Царь Славы с крестом



56—57. Неизвестный художник (И. Я. Вишняков?). Портрет Анны Леопольдовны





58. А. П. Антропов. Портрет В. А. Шереметевой. 1763



59. А. П. Антропов. Портрет А. М. Измайловой. 1754. Фрагмент



60. М. Колокольников. Портрет А. И. Васильева



61. А. П. Антропов (?) (М. Колокольников?). Портрет неизвестного в зеленом кафтане



62. И. Лигоцкий. Портрет Е. С. Власовой. 1780-е годы



63. И. Лигоцкий. Портрет И. И. Глебова. 1770



64. М. Молчанов. Портрет царевича Алексея Петровича



65. Г. Сердюков. Портрет Романа Воронцова



66 Б. В. Суходольский. Десодепорт «Наука»



67. И. Фирсов. Цветы и фрукты. 1754





69. Неизвестный художник. Мужик с кошкой

8. И. Фирсов, Юный живописец



70. А. И. Бельский. «Не лги». Панно для Смольного института



71. А. И. Бельский. Архитектурный пейзаж. Композиция. 1792



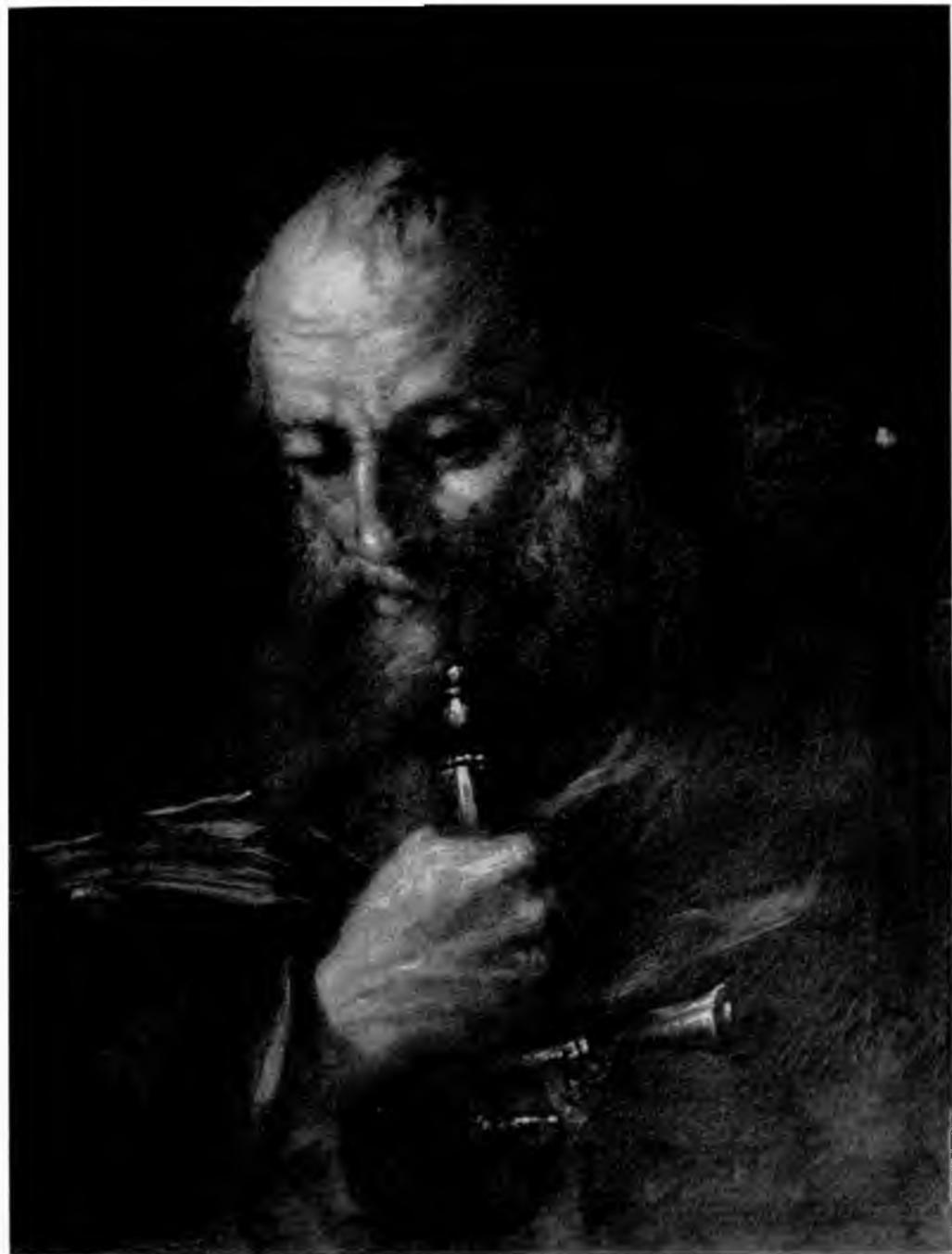
72. И. М. Тонков. Храмовой праздник. 1784



73. И. М. Тонков. Пожар в деревне в ночное время. 1773



74. И. И. Бельский. Архиерей во время служения литургии. Эскиз



75. И. Бельский. Апостол Павел



76. М. Пучинов. Сидящий натурщик с палкой.



77 М. Пучкин. Сидящий натурщик с поднятой рукой





79. М. Пучинов. Смерть Камиллы, сестры Горациев. 1787

78. М. Пучинов. Александр Македонский перед Диогеном





81. Г. И. Козлов. Отречение апостола Петра. 1762

80. Г. И. Козлов. Христианин, отказывающийся от поклонения статуе Аполлона

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Неизвестный художник. Портрет Якова Тургенева. Х., м. 105×97,5. Русский музей, ж 5657.
2. Неизвестный художник. Андрей Бесящей (А. М. Апраксин). Фрагмент.
3. Неизвестный художник. Андрей Бесящей (А. М. Апраксин). Х., м. 93×88. Русский музей, ж 3984.
4. Неизвестный художник. М. Ф. (?) Жировой-Засекин. Х., м. 89×73,4. Эрмитаж.
5. Неизвестный художник. «Алексей Ленин с хлопцом». Х., м. 98×116. Русский музей, ж 5651.
6. Неизвестный художник. Аверкий Воейков («Алексей Васиков»). Х., м. 35,6×53,4. Эрмитаж.
7. Неизвестный художник. Аверкий Воейков («Алексей Васиков»). Фрагмент.
8. Неизвестный художник. Веригин. Х., м. 92,5×76,5. Русский музей, ж 5655.
9. Неизвестный художник. Веригин. Фрагмент.
10. Неизвестный художник. Стольник И. А. Щепотев. Х., м. 92,5×76,5. Третьяковская галерея, ж 20673.
11. Неизвестный художник. Неизвестный с трубкой в руке (И. А. Головин?). Х., м. 82,5×63. Русский музей, ж 4704.
12. Неизвестный художник. Портрет неизвестного в белом парике. Х., м. 71,5×89. Частное собрание, Ленинград.
13. Неизвестный художник. Портрет неизвестного в коричневой шубе. Х., м. 82,5×70. Третьяковская галерея, ж 15177.
14. Неизвестный художник. Портрет Федора Алексеевича. Д., темпера. 244×119. Исторический музей, № 29175, И — VIII 3760.
15. Неизвестный художник. Портрет Федора Алексеевича. Фрагмент.
16. С. Лопуцкий (?) Портрет Алексея Михайловича. Фрагмент.
17. С. Лопуцкий (?) Портрет Алексея Михайловича. Х., м. 117×94. Исторический музей, № И-1 3462.
18. В. Познанский. Портрет патриарха Никона. Д., масло, тафта. 220×120. Исторический музей, № И-VIII 3807.
19. И. Н. Никитин. Портрет цесаревны Анны Петровны. Х., м. 65×53 (oval).
20. И. Н. Никитин. Портрет царевны Прасковьи Иоанновны. 1714. Х., м. 88×67,5. Русский музей, ж 4905.
21. И. Н. Никитин. Портрет царевны Прасковьи Иоанновны. Фрагмент. Третьяковская галерея, ж 25548.
22. И. Н. Никитин (?) Портрет Г. П. Чернышева. Х., м. 63×50. Третьяковская галерея, ж 4601.
23. И. Н. Никитин. Портрет царевны Натальи Алексеевны. Х., м. 83×66. Русский музей, ж 2.
24. Неизвестный художник (И. Н. Никитин?). Портрет царицы Натальи Кирилловны. Фрагмент.
25. Неизвестный художник (И. Н. Никитин?). Портрет царицы Натальи Кирилловны. Х., м. 85×60. Русский музей, ж 3974.
26. И. Н. Никитин (?) Портрет Петра I. Х., м. 55×55 (круг). Русский музей, ж 4906.
27. И. Н. Никитин. Петр I на смертном ложе. Х., м. 82×60,5. Русский музей, ж 2283.

28. И. Н. Никитин. Портрет С. Г. Строгонова. 1726. Х., м. 87 × 65. Русский музей, ж 4908.
29. И. Н. Никитин. Портрет гетмана («Малороссиянин»). Х., м. 76 × 60. Русский музей, ж. 2303.
30. И. Н. Никитин (?) Портрет А. И. Ушакова. Х., м. 64 × 49,5. Третьяковская галерея, ж 4600.
31. И. Н. Никитин (?). Портрет Г. И. Головкина. Х., м. 90,9 × 73,4. Третьяковская галерея, ж 5138.
32. И. Никитин. Древо государства Российского. Х., м. 158 × 45. Русский музей, ж 3.
33. И. А. (?) Никитин. Портрет Б. П. Шереметева. 1729. Х., м. 103 × 77. Горьковский художественный музей, ж 596.
34. Неизвестный художник (Р. Н. Никитин?). Портрет Е. Л. Ушаковой. Х., м. 79,8 × 62,9. Третьяковская галерея, ж 4602.
35. Р. Н. Никитин. Портрет М. Я. Строгоновой. Х., м. Русский музей.
36. И. Одоцкий. Портрет Екатерины I с арапчонком. Х., м. 264 × 200. Русский музей, ж 2962.
37. И. Одоцкий. Портрет Екатерины I с арапчонком. Фрагмент.
38. И. И. Бельский (?) (А. Матвеев?). Плач апостола Петра. Х., м. 73 × 59. Третьяковская галерея, ж 22595.
39. А. Матвеев. Аллегория живописи. 1725. Д., м. 69,5 × 58,5. Русский музей, ж 4912.
40. А. Матвеев. Венера и Амур. Д., м. 43 × 31,5. Русский музей, ж 10.
41. А. Матвеев. Портрет цесаревны Анны Иоанновны. Х., м. 56 × 52. Русский музей, ж 9.
42. А. Матвеев. Автопортрет с женой (?). Х., м. 75,5 × 90,5. Русский музей, ж 2282.
43. Неизвестный художник. (А. Матвеев?). Портрет ребенка. Х., м. 41 × 35 (oval). Русский музей, м 3969.
44. А. Матвеев. Куликовская битва. 1719. Х., м. 157 × 242. Русский музей, ж 188.
45. Неизвестный художник. Сретение. Х., м. 37 × 59 (oval). Русский музей, жб 823.
46. Неизвестный художник (Ив. Милюков?). Портрет Наталы Алексеевны, сестры Петра III. Х., м. 111,5 × 92,5. Русский музей, ж 4000.
47. И. Я. Вишняков. Портрет Сарры Фермор. 1745. Х., м. 138 × 114. Русский музей, ж 1001.
48. Г. Н. Теплов. Натюрморт. Усадьба-музей «Кусково».
49. П. Богоялов. Натюрморт. Усадьба-музей «Кусково».
50. И. Я. Вишняков. Портрет Ф. Н. Голицына в детстве. Х., м. 119,3 × 68,2. Третьяковская галерея, ж 30686.
51. И. К. Березин. Портрет К. И. Тишининой. 1759. Х., м. 214 × 160. Третьяковская галерея, ж 26753.
52. И. Я. Вишняков. Портрет К. И. Тишининой. Х., м. Рыбинский историко-художественный музей.
53. И. Я. Вишняков. Портрет К. И. Тишининой. Фрагмент.
54. И. Я. Вишняков. Портрет Н. Тишинина. Х., м. Рыбинский историко-художественный музей.
55. Неизвестный художник. Царь Славы с крестом. Русский музей, жб 828.
56. Неизвестный художник (И. Я. Вишняков?). Портрет Анны Леопольдовны. Х., м. 106,5 × 86,5. Русский музей, ж 1451.
57. Неизвестный художник (И. Я. Вишняков?). Портрет Анны Леопольдовны. Фрагмент.
58. А. П. Антропов. Портрет В. А. Шереметевой. 1763. Х., м. 81,5 × 65. Русский музей, ж 5591.
59. А. П. Антропов. Портрет А. М. Измайловой. 1754. Х., м. 57,2 × 44,8. Третьяковская галерея, ж 61. Фрагмент.
60. М. Колокольников. Портрет А. И. Васильева. Х., м. 62 × 51. Частное собрание, Ленинград.
61. А. П. Антропов (?) (М. Колокольников?). Портрет неизвестного в зеленом кафтане. Х., м. 90,5 × 71,5. Русский музей, ж 20.

62. И. Лигоцкий. Портрет Е. С. Власовой. 178... Х., м. 64×50. Русский музей, ж 1888.
63. И. Лигоцкий. Портрет И. И. Глебова. 1770. Х., м. 58,6×38,8. Третьяковская галерея, ж 6047.
64. М. Молчанов. Портрет царевича Алексея Петровича. Х., м. 53×43. Русский музей, ж 1452.
65. Г. Сердюков. Портрет Романа Воронцова. Х., м. 61,5×48,5. Русский музей, ж 5054.
66. Б. Суходольский. Десюдепорт «Наука». Х., м. 100×210. Третьяковская галерея, ж 42351.
67. И. Фирсов. Цветы и фрукты. 1754. Х., м. 99×208. Русский музей, ж 1459.
68. И. Фирсов. Юный живописец. Х., м. 67×55. Третьяковская галерея, ж 69.
69. Неизвестный художник. Мужик с кошкой. Х., м. 78×66. Русский музей, жб 607.
70. А. И. Бельский. «Не лги». Панно для Смольного института. Х., м. 101×123. Русский музей, ж 5.
71. А. И. Бельский. Архитектурный пейзаж. Композиция. 1792. Х., м. 139×193. Русский музей, ж 48.
72. И. М. Тонков. Храмовой праздник. 1784. Х., м. 102×138,8. Третьяковская галерея, ж 25546.
73. И. М. Тонков. Пожар в деревне в ночное время. 1773. Х., м. 156×209. Русский музей, ж 3765.
74. И. И. Бельский. Архиерей во время служения литургии. Эскиз. Х., м. 69×49. Третьяковская галерея, ж 5807.
75. И. И. Бельский. Апостол Павел. Х., м. 52×40,5. Русский музей, ж 4930.
76. М. Пучинов. Сидящий натурщик с палкой. Б., красный кар. Русский музей, р 39171.
77. М. Пучинов. Сидящий натурщик с поднятой рукой. Б., красный кар. Русский музей, р 39173.
78. М. Пучинов. Александр Македонский перед Дионисом. Х., м. Русский музей.
79. М. Пучинов. Смерть Камиллы, сестры Горациев. 1787. Х., м. 66×92. Третьяковская галерея, ж 6044.
80. Г. И. Козлов. Христианин, отказывающийся от поклонения статуе Аполлона. Б., серая, тушь, акв. белила. 45×30. Третьяковская галерея, р 4700.
81. Г. И. Козлов. Отречение апостола Петра. 1762. Х., м. Русский музей.

Цветные вклейки

- Неизвестный художник. Патриарх Милака. (М. Ф. Нарышкин). Х., м. 86,5×75. Русский музей, ж 3935. Между стр. 16 и 17.
- И. Н. Никитин. Портрет Петра I. Х., м. 69×55. (oval). Русский музей, ж 1. Между стр. 48 и 49.
- А. И. (?) Вишняков. Крестьянская пирожка. Х., м. 47,5×59. Русский музей, ж 3144. Между стр. 160 и 161.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	5
<i>Глава 1. Преображенская серия</i>	9
<i>Глава 2. Живописцы Никитины</i>	27
<i>Глава 3. Канцелярия от строений и Андрей Матвеев</i>	75
<i>Глава 4. Живописная команда сороковых-пятидесятых годов</i>	113
<i>Глава 5. Художники середины века</i>	133
Заключение	175
Примечания	177
Материалы к словарю русских художников первой половины XVIII века. <i>Составитель Н. Молева</i>	185
Иллюстрации	249
Список иллюстраций	332