

АКИМОВ СЕРГЕЙ СЕРГЕЕВИЧ

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ
РОССИЙСКОЙ ПРОВИНЦИИ
ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XVIII – СЕРЕДИНЕ XIX В.

(на материалах Верхнего и Нижегородского Поволжья)

Диссертация
на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Специальность: 17.00.04 – Изобразительное и декоративно-прикладное
искусство и архитектура

Научный руководитель – к. и. н. доцент Кауркин Р.В.

Нижний Новгород
2014

Оглавление

Введение.....	4
Глава 1. Изобразительное искусство в художественной культуре Верхнего Поволжья второй половины XVIII – середины XIX в.....	39
1.1. Экономическое и культурное развитие Верхнего Поволжья в XVIII – середине XIX в.....	39
1.2. Ярославская школа живописи во второй половине XVIII – середине XIX в.....	53
1.3. Творчество тверских и костромских художников второй половины XVIII – первой половины XIX в.....	78
Глава 2. Арзамасская школа живописи А.В. Ступина как феномен провинциальной культуры первой половины XIX в.....	102
2.1. Место изобразительного искусства в развитии культуры Нижегорода и Нижегородской губернии в конце XVIII – первой половине XIX в.....	102
2.2. Арзамасская школа живописи А.В. Ступина: условия возникновения, педагогическая система, этапы деятельности.....	121
2.3. Типичное и уникальное в творческой практике Арзамасской школы живописи А.В. Ступина.....	140
Глава 3. Социально-эстетические формы искусства в русской провинциальной культуре второй половины XVIII – середины XIX в.....	168
3.1. Формы бытования произведений искусства в художественной культуре российской провинции второй половины XVIII – середины XIX в.....	168
3.2. Коллекционирование произведений искусства как компонент художественной культуры провинции второй половины XVIII – середины XIX в.....	184

Заключение.....	204
Источники и литература.....	210

Введение

Актуальность исследования. Культура провинциальной России XVIII – начала XX в. на протяжении двух последних десятилетий находится в центре внимания широкого круга представителей различных отраслей гуманитарного знания и становится одним из наиболее активно разрабатываемых направлений в исторической науке и искусствознании. Интерес к культурному наследию регионов перерастает границы краеведческих исследований, поскольку без привлечения региональной проблематики невозможно построение целостной и объективной концепции истории отечественной культуры. В настоящее время отчетливо обозначилась нарастающая тенденция рассматривать провинциальную культуру как системное единство, для постижения которого необходим междисциплинарный подход¹. При этом само понятие «провинциальное» расширяется настолько, что кроме существования региональных традиций в искусстве, литературе, просветительской деятельности, культурно-общественной благотворительности предполагается наличие еще более общих категорий, например, регионального мировоззрения².

Однако процесс восстановления целостной картины культурного развития российской провинции далек от завершения. Если культуре рубежа XIX-XX вв. в различных регионах посвящен ряд значительных исследований, освещающих ее как в целом, так и отдельные ее компоненты³, то культура провинции XVIII – первой половины XIX в. остается сравнительно мало

¹ Так, В.А. Фортунатовой был предложен термин «провинциология», обозначающий дисциплину, «предметом которой являются онтология, гносеология, морфология, историческая динамика развития провинции» (Фортунатова В.А. Провинциальный учитель в статусе русской ментальной категории // Жизнь провинции как феномен духовности. Международн. научн. конф. Под ред. Н.М. Фортунатова. Нижний Новгород, 2004, с. 7.) Термин не получил распространения, но существование данной научной области, где взаимодействуют история, искусствоведение, филология, теория культуры, очевидно.

² Касьян А.А. Региональное мировоззрение (постановка проблемы) // Жизнь провинции..., с. 101-104.

³ Например, см.: Бердова О.В. Культурная жизнь Костромы и Костромской губернии по материалам местной периодической печати конца XIX – начала XX в. Дисс... канд. историч. наук. М., 1998; Кирьянова Н.В. Культура губернских городов Среднего Поволжья в конце XIX – начале XX в. Дисс... канд. историч. наук. Пенза, 1998; Рязанова Н.В. Развитие культуры Нижнего Новгорода. 1896-1917. Исторический аспект. Дисс... канд. историч. наук. Нижний Новгород, 2003; Ее же. История нижегородского театра в период Серебряного века русской культуры. Нижний Новгород, 2010.

изученной. Правда, в последние годы вышли в свет работы, систематически и едва ли не с исчерпывающей полнотой анализирующие те или иные аспекты художественного наследия конкретных регионов⁴. Теоретиками культуры предпринимались попытки дать дефиницию понятию «провинциальная культура», но их нельзя назвать в полной мере успешными. Так, Н.М. Инюшкин (2005) определяет провинциальную культуру как окраинное бытие культуры, важнейшими чертами которого являются «ограниченность и обозримость культурного пространства, единство природного и культурного пространств, включенность культуротворчества в повседневность, осязаемость личного участия в культурной жизни, недостаточность культурной информации»⁵. Расплывчатость предложенных характеристик очевидна. Проблемы генезиса провинциального искусства, его стилистического своеобразия и специфики локальных вариантов в различных центрах, также как социально-экономические факторы, детерминирующие его развитие, не получили до сих пор сколь-либо полного освещения, что обусловило актуальность выбранной нами темы.

В данной диссертации художественная культура российской провинции второй половины XVIII – середины XIX в. рассматривается на материале изобразительного искусства и художественного образования в городских центрах и усадьбах Верхнего и Нижегородского Поволжья.

Объектом исследования является русское провинциальное изобразительное искусство XVIII-XIX вв. как система, включающая творческую деятельность художников, художественное образование и социокультурное функционирование произведений искусства.

В качестве **предмета исследования** выступают стилистическая эволюция и социально-эстетические формы изобразительного искусства Верхнего и Нижегородского Поволжья второй половины XVIII – середины

⁴ Например, из последних по времени диссертаций и монографий см.: Кривошеина Н.В. Храмовая декорация Вятки: иконографические программы и художественно-стилевые решения росписей. Автореферат дисс. д. иск. Екатеринбург, 2012; Комова М.А. Иконное наследие Орловского края XVIII-XIX веков. М., 2012.

⁵ Инюшкин Н.М. Провинциальная культура: природа, типология, феномены. Дисс... д. философ. н. Саранск, 2005.

XIX столетия, распространение в провинции профессионального художественного образования и роль наиболее значимых творческих личностей в общественно-культурных процессах указанного периода.

Хронологические и географические рамки исследования

определены, исходя, в первую очередь, из специфики эволюции провинциальной культуры, формирование которой как самобытного явления началось в первые десятилетия XVIII в. Преобразования Петра I привели к постепенному размежеванию магистральной линии развития отечественной культуры, ориентированной на западноевропейскую художественно-эстетическую парадигму, и культуры регионов, где долгое время сохранялись древнерусские традиции, освоение западного опыта шло медленнее и принимало своеобразные формы. Процесс сложения русского провинциального искусства представляется нам прежде всего как процесс взаимодействия европейской художественной системы и национальной традиции, протекавший несколько иначе и давший иные результаты, чем в столице. В основных чертах он завершился во второй половине XVIII в. и дальнейшее развитие провинциального искусства продолжалось в равной степени самостоятельно и одновременно в непрерывных контактах с центральными тенденциями и явлениями русской культуры. Важнейшими факторами, обеспечивающими высокий уровень провинциального искусства, стали как освоение художниками изобразительной системы Нового времени, так и социально-экономический подъем провинции, вызванный рядом законодательных мер Екатерины II в области административно-территориального устройства империи и стимулирования промышленности, а также расцвет дворянской усадебной культуры, связанный с освобождением дворян от обязательной государственной службы. В силу сказанного нижней хронологической границей данного исследования можно назвать 1760-е гг. Верхний временной предел относится к началу 1860-х гг., когда реформы Александра II положили начало стиранию границ между культурой провинции и столицы, и применительно к концу XIX в., по

нашему мнению, можно говорить о региональных особенностях культуры различных частей Российской империи, но не о провинциальной культуре как целостной системе.

Таким образом, в диссертации анализируется период расцвета провинциальной культуры и искусства во второй половине XVIII – середине XIX в. В отдельных случаях автор обращается в целях сравнения к материалу XVII – первой половины XVIII в., что представляется оправданным еще и потому, что многие явления художественной жизни формируются длительно и долго сохраняют свою актуальность.

Исследование строится на материале верхневолжских - Костромская, Тверская, Ярославская - и Нижегородской губерний. Верхнее Поволжье в указанный период представляет собой единый историко-культурный регион, поскольку входящие в него губернии отмечены общностью процессов экономического, социального и художественного развития. Роль данного региона в истории провинциального искусства определяется творчеством ряда крупных и оригинальных художников, чьи произведения составляют важную страницу отечественной культуры в целом и имеют принципиальное значение для выявления общих тенденций культурной эволюции провинции. Значимость Нижегородского края как художественного центра связана прежде всего с деятельностью Арзамасской школы живописи А.В. Ступина – первого в провинции профессионального учебного заведения в сфере искусства.

Степень научной разработанности темы. Несмотря на то, что тенденция рассматривать культуру провинции как комплексное явление возникла сравнительно недавно, посвященная провинциальной тематике научная литература довольно обширна. Ее можно классифицировать на труды, посвященные общим проблемам провинциальной культуры и искусства, и работы по истории культуры конкретных регионов, причем последние весьма многообразны: от каталогов музейных собраний до исследований о творчестве отдельных художников, но в целом имеют своей

задачей преимущественно установление, корректировку и систематизацию фактов. Из общих проблем провинциальной культуры к настоящему времени наиболее полно изучены такие аспекты, как социокультурная сущность дворянской усадьбы и художественный примитив.

Исследование русской усадебной культуры имеет наиболее давнюю и прочную традицию, восходящую к началу XX в., когда из объекта ностальгии по ушедшему «золотому веку дворянства» усадьба становится объектом изучения. При этом осознание усадеб в качестве исторических и архитектурных памятников, внимание к хранящимся в них художественным, архивным, библиотечным коллекциям выступает одним из главных факторов становления науки об отечественном искусстве ⁶.

Интерес к усадебной культуре возрастает в 1920-х гг., когда национализированные памятники стали доступнее исследователям, а причиненные событиями Революции и Гражданской войны разрушения актуализировали проблемы дальнейшего сохранения наследия. Усадьба начинает пониматься как комплексный памятник, изучение которого требует междисциплинарного подхода. Сотрудниками Общества изучения русской усадьбы (ОИРУ), действовавшего в 1922-1930-х гг. ⁷, были намечены те же научные проблемы, что оказались в центре внимания специалистов 1990-2000-х гг.

В советский период после крайне негативного отношения к данной тематике в 1930-1950-х гг., связанного с идеологизированной и социологизированной трактовкой культуры, интерес к усадьбам возродился на рубеже 1950-1960-х гг. и с тех пор неуклонно усиливался, результатом чего стало воссоздание ОИРУ в 1992 г.

⁶ Для историографии этого периода показательны работы Н.Н. Врангеля (Помещичья Россия // Старые годы, 1910, июль-август; Старые усадьбы. СПб., 1999; Свойства века. Статьи по истории русского искусства. СПб., 2000-2001), сочетающие искусствоведческую точность и литературный эссеизм.

⁷ История ОИРУ подробно освещена в многочисленных статьях Г.Д. Злочевского на страницах сборника «Русская усадьба», его монографии «Общество изучения русской усадьбы: 1922-1930» (М., 2002) и монографии Нащокиной М.В., Чекмаревой А.М., Слякина А.В., Заварюхиной Д.Э. «Общество изучения русской усадьбы. 1922-2007» (М., 2007).

Для современного этапа характерны комплексное изучение феномена усадьбы в социально-экономическом и культурном аспектах, расширение хронологических и территориальных границ исследуемых явлений, дополнение традиционного историко-искусствоведческого подхода осмыслением усадьбы с позиций культурологии, литературоведения, философии культуры. С точки зрения анализа роли дворянской усадьбы в развитии провинциальной культуры особенно важное значение имеют труды Т.П. Каждан⁸, М.В. Нащокиной⁹, Е. Дмитриевой и О. Купцовой¹⁰, а также несколько коллективных работ¹¹. В зарубежной науке крупнейшим исследованием в данной области является работа американского автора Присциллы Рузвельт, сделавшей попытку охватить всю историю русской усадьбы от Древней Руси до 1917 г. и имеющей, бесспорно, интересный взгляд на проблему¹². Суть современной позиции, разделяемой всеми исследователями, в полной мере отражает мнение Т.П. Каждан: «Усадебная культура, слагавшаяся во взаимодействии различных видов искусства, художественной и общественной жизни, культурного повседневного хозяйственного быта, комфортабельной, во многих случаях изысканной архитектурной среды и живописной русской природы представляется средоточием явлений не только типичных для русской художественной культуры, но зачастую и оказывающих на нее значительное воздействие»¹³.

Другой, не менее важной частью провинциальной культуры, получившей в науке концептуальное осмысление, является художественный примитив. Одним из первых на него обратил внимание в середине 1920-х гг. М. Приселков в связи с изучением купеческих портретов XVIII-XIX вв.¹⁴, однако в последующие десятилетия интерес к проблеме не получил развития

⁸ Каждан Т.П. Художественный мир русской усадьбы. М., 1997.

⁹ Нащокина М.В. Русская усадьба – временное и вечное // Русская усадьба. Сборник ОИРУ, 2003, № 9 (25), с. 7-21 (перепечатано с сокращениями: Нижегородский музей, 2007, № 13, с.4-9).

¹⁰ Дмитриева Е., Купцова О. Жизнь усадебного мира. Утраченный и обретенный рай. М., 2003.

¹¹ Архитектура русской усадьбы. Под ред. Н.Ф. Гуляницкого. М., 1998; Дворянские гнезда России. История, культура, архитектура. Под ред. М.В. Нащокиной. М., 2000.

¹² Roosvelt, Priscilla. Life in the Russian Country Estate. A Social and Cultural History. Late University, 1995.

¹³ Каждан Т.П. Ук. соч., с. 7.

¹⁴ Приселков М. Купеческий бытовой портрет XVIII-XX вв. Л., 1925 (работа написана по материалам одноименной выставки, проходившей в Ленинграде в 1925 г.).

и возобновился в 1970-х гг. В целом ряде статей Г.С. Островский¹⁵ сделал попытку создать своего рода теорию примитива, объединяя этим понятием чрезвычайно широкий круг разнородных явлений: от живописной вывески до творчества художников, получивших подготовку в профессиональных учебных заведениях Арзамаса, Саранска, Тамбова, Воронежа. Наиболее значительное и последовательное выражение примитива исследователь справедливо видит в купеческом и мещанском портрете первой половины XIX в., имевшем повсеместное массовое распространение и обладавшем яркой образно-стилистической спецификой. Заслуга Г.С. Островского в изучении провинциальной культуры заключается, собственно, в активизации интереса к данному явлению и выделении ряда сущностных признаков и социальной базы примитивного портрета. В то же время нам кажется не правомерным отнесение к примитиву творчества выпускников упомянутых выше художественных школ, поскольку эти учебные заведения в меру своих возможностей стремились построить учебный процесс по образцу академической модели, и в творчестве их учеников было бы правильнее видеть провинциальные варианты общих стилевых категорий русского искусства (классицизма, романтизма, реализма), иной раз действительно вступающих здесь во взаимодействие с примитивом. Необоснованными представляются и постоянно повторяемый Островским тезис о невозможности и ненужности оценки провинциального искусства с позиций «высокого», «ученого» артистизма. Художественная культура провинции, постоянно контактировавшая с магистральной линией развития русского искусства, реализовывала в самобытных формах ту же творческую парадигму европейского типа и постоянно стремилась приблизиться к вершинным ее достижениям.

¹⁵ Островский Г.С. О городском изобразительном фольклоре (к постановке вопроса) // Советское искусствознание' 74. М., 1975, с. 297-311; Он же. Творчество крепостных // Художник, 1978, № 3, с. 42-50; Он же. Портрет в городском народном искусстве // Искусство, 1979, № 7, с. 62-69; Он же. Русский портрет XVIII-XIX вв. // Художник, 1981, № 9, с. 48-57; Он же. Народная художественная культура русского города XVIII – начала XIX в. как проблема истории искусства // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. Сб. ст. М., 1983, с. 63-77; Он же. Русский бытовой портрет второй половины XVIII – первой половины XIX в. В кругу проблем // Искусство, 1988, № 5, с. 57-63.

Параллельно с накоплением фактов об истории художественного примитива происходила переоценка его эстетических достоинств: в примитиве вместо неумелости стали видеть совокупность своеобразных образных и пластических черт ¹⁶, и сам термин утратил первоначальный негативный оценочный смысл.

К рубежу 1970-1980-х гг. интерес к проблемам примитива возрос настолько, что их изучение приобрело организованные формы: в 1979 г. на базе НИИ искусствознания Министерства культуры СССР под руководством А.Д. Чегодаева, В.Н. Прокофьева, Л.И. Тананаевой действовала исследовательская группа «Фольклор и профессиональное искусство в их исторических связях и взаимовлияниях», сосредоточившая свою работу вокруг темы примитива. Появились публикации, освещающие примитивные явления в зарубежном искусстве (Л.И. Тананаевой – в Польше и Восточной Европе, Е.М. Матусовской – в США). Суммируя исследовательский опыт, В.Н. Прокофьев в начале 1980-х гг. предложил целостную и объективную концепцию примитива как срединного явления между фольклором и профессиональным искусством, постоянно взаимодействовавшего с тем и другим и имевшего место во всех странах с художественной системой европейского типа ¹⁷. Мы всецело разделяем данную позицию.

Значительный вклад в разработку проблем примитива в русской живописи был сделан в 1980-1990-х гг. А.В. Лебедевым, который в примитиве видел одну из разновидностей провинциального искусства, понимая под последним не столько географический критерий, сколько «сумму качеств, отличающих искусство такого рода от столичного» ¹⁸. По сути он первым отказался от знака равенства между примитивом и искусством провинции, отнюдь не сводящемся к этому уровню художественной культуры. Работы А.В. Лебедева, в т.ч. подводящая итог его

¹⁶ Герчук Ю. Примитивны ли примитивы? // Творчество, 1972, № 2, с.

¹⁷ Прокофьев В.Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени. (К проблеме примитива в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в художественной культуре..., с. 7-28.

¹⁸ Лебедев А. О русском провинциальном портрете второй половины XVIII в. // Искусство, 1982, № 4, с. 54-61.

исследованиям монография 1998 г.¹⁹, основаны на анализе материала, преимущественно относящегося к различным районам Поволжья от Ярославля до Саратова.

Важную роль для изучения художественного наследия провинции сыграла выставка «Неизвестные и забытые портретисты XVIII – первой половины XIX в.» и одноименная конференция, прошедшие в Государственной Третьяковской галерее в 1975 г.²⁰, а также активная исследовательская, издательская и популяризаторская деятельность С.В. Ямщикова, в течение нескольких десятилетий изучавшего фонды провинциальных музеев европейской части России, организовывавшего реставрационные работы и публиковавшего выявленные памятники²¹. Коллективом сотрудников Государственного Русского музея была успешно осуществлена попытка проследить процесс формирования реалистического подхода в недрах провинциального искусства: опубликованные (в основном впервые) Г.В. Смирновым, К.В. Михайловой и З.П. Челюбеевой произведения образуют интересный и полный ряд, дающий очень много для осмысления культуры провинции²².

Изобразительный примитив и различные формы усадебной культуры не исчерпывают всего богатства художественной жизни провинции XVIII – середины XIX в. Не выделяясь в качестве самостоятельного предмета исследования, в той или иной степени в литературе затронуты такие проблемы, как взаимодействие столичной и провинциальной культуры, причины и факторы сложения местных особенностей искусства, древнерусские традиции и западное влияние. К примеру, вопрос о национальном своеобразии русского искусства XVIII в. и его месте среди европейских школ являлся центральным для исследователей с конца XIX в.

¹⁹ Лебедев А.В. Тщанием и усердием. Примитив в России XVIII – середины XIX в. М., 1998.

²⁰ Неизвестные и забытые портретисты XVIII – первой половины XIX в. Каталог выставки. Под общ. ред. Э.Н. Ацаркиной. Авт. вст. ст. И. Сахарова, Е. Чижикова. М., 1975.

²¹ Русский портрет XVIII-XIX вв. в музеях РСФСР. Альбом. Авт.-сост. С.В. Ямщиков. М., 1976.

²² Из истории реализма в русской живописи. Альбом. Сост. К.В. Михайлова, Г.В. Смирнов, З.П. Челюбеева. Авт. вст. ст. М.В. Алпатов. М., 1982.

и до дискуссий 1950-1970-х гг.²³. Интересный и обладающий серьезным научным потенциалом подход к художественной жизни России XVIII в. предложила О.С. Евангулова, выделившая в искусстве этого столетия комплекс проблем, основанный на идейно-эстетических оппозициях «церковное-светское», «русское-общеевропейское», «средневековое-новое»²⁴. Однако названные аспекты были лишь намечены и требуют как концептуального осмысления, так и расширения фактической базы.

Завершая обзор историографии общих проблем провинциальной культуры, отметим важность для понимания ее специфики таких исследований, напрямую не обращенных к региональной тематике, как работы О.С. Евангуловой о западно-европейском влиянии на русское искусство XVIII в.²⁵, О.С. Евангуловой и А.А. Карева об эволюции портретного жанра во второй половине названного столетия²⁶, книга Т.В. Ильиной, дающая целостную картину развития отечественного искусства в XVIII в.²⁷.

Переходя к рассмотрению исследований, посвященных художественному наследию конкретных регионов провинции, необходимо отметить некоторую количественную неравномерность их распределения по территориям и темам: одни явления изучены весьма полно, другим почти совсем не уделено внимания. Другой общей особенностью данной части научной литературы является сконцентрированность авторов на установлении и корректировке фактов, в т.ч. на атрибуции произведений местных художников. Трудов, в которых бы последовательно реконструировалась картина художественной жизни Ярославля, Твери,

²³ Ильина Т.В. К вопросу об историографии русского искусства XVIII в. // Проблемы историографии и источниковедения отечественной и всеобщей истории. / Проблемы отечественной и всеобщей истории. Вып. 4. Л., ЛГУ, 1978, с. 93-101.

²⁴ Евангулова О.С. К вопросу об особенностях художественного процесса в России XVIII в. // Отечественное и зарубежное искусство XVIII в. Основные проблемы. / Вопросы отечественного и зарубежного искусства. Вып. 3. Л., ЛГУ, 1986, с. 3-12.

²⁵ Евангулова О.С. Русский портрет XVIII в. и проблема «россики». // Искусство, 1986, № 12, с. 56-61.

²⁶ Евангулова О.С., Карев А.А. Портретная живопись в России второй половины XVIII в. М., 1994.

²⁷ Ильина Т.В. Русское искусство XVIII в. М., 2001.

Костромы, Нижнего Новгорода в XVIII – середине XIX в., пока не существует.

Среди явлений провинциального искусства указанного периода наиболее полно и всесторонне изучены история деятельности, педагогическая система и творческое наследие Арзамасской школы живописи А.В. Ступина – первого в провинции специализированного художественного учебного заведения. Это объясняется не только давностью исследовательской традиции, но и активностью нижегородских краеведов и искусствоведов, а также тем, что к наследию Ступинской школы обратился в 1920-1930-х гг. такой видный историк отечественного искусства, как П.Е. Корнилов.

Первые публикации о школе А.А. Ступина, появившиеся в последние годы ее существования и вскоре после закрытия²⁸, носили очерковый, публицистический характер и интересны прежде всего сообщаемыми фактическими сведениями и возможностью представить, как воспринималась и оценивалась Арзамасская школа во второй половине XIX в. Краткие данные о школе приводятся в очерке истории Арзамаса²⁹ местного краеведа рубежа XVIII-XIX в. Н.М. Щеголькова, которым также была написана обстоятельная работа по истории строительства, архитектуре и убранству городского Воскресенского собора³⁰, спроектированного учеником Ступина М.П. Коринфским³¹ и декорированного местными мастерами. Первое историко-искусствоведческое исследование о Ступинской школе принадлежит Н.Н. Врангелю (1906)³² и было создано на основе документов архива Санкт-Петербургской Академии художеств и впечатлений от специально совершенной поездки в Арзамас и Нижний Новгород.

²⁸ Терещенко А. Академик А.В. Ступин // Современник, 1850, XXII, № 10, с. 123-140; Ремизов И.С. А.В. Ступин, арзамасский мещанин-иконописец. Спб., 1880.

²⁹ Исторические сведения о городе Арзамасе, собранные Николаем Щегольковым. С видами и портретами. Арзамас, 1911.

³⁰ Щегольков Н.М. Арзамасский Воскресенский собор. История его и описание. Арзамас, 1909.

³¹ В строгом смысле слова архитектор М.П. Коринфский не был учеником Ступина, но последний сыграл в его судьбе определяющую роль, в т.ч. благодаря Ступину он смог поступить в Академию художеств, где учился у А.Н. Воронихина.

³² Врангель Н.Н. А.В. Ступин и его ученики // Русский архив, 1906, т. III, с. 432-448.

Самым значительным исследованием о Ступинской школе в настоящее время остается вышедшая в 1947 г. монография П.Е. Корнилова³³, сочетающая достоинства музейно-атрибуционной, «знаточеской» работы и теоретико-проблемного обзора. Видный специалист по истории русской и советской графики, педагог, практик музейного дела, Корнилов заинтересовался наследием арзамасских художников в середине 1920-х гг. и посвятил этой теме около 20 лет исследовательского труда³⁴. В его работе на основе солидной источниковой базы подробно восстанавливается биография Ступина и картина деятельности его школы, анализируется педагогическая система учебного заведения и творчество его выпускников. Комплексный анализ наследия Ступина и его учеников позволил П.Е. Корнилову уверенно и обоснованно говорить о стилистическом своеобразии искусства арзамасцев, показать его связь с основными тенденциями в развитии отечественной культуры первой половины XIX в. По сути, в монографии обозначены и едва ли не все задачи дальнейшего изучения «необыкновенного дела» Ступина.

В нижегородском краеведении середины XX в. изучение Арзамасской школы живописи представлено публикациями М.П. Званцева³⁵, носящими научно-популярный характер, но ценными введением в научный оборот произведений «ступинцев» из фондов Нижегородского государственного художественного музея (далее – НГХМ), располагающего обширной коллекцией работ арзамасских мастеров.

Особое место в изучении наследия Ступинской школы занимают работы нижегородского искусствоведа В.В. Тюкиной, специфика которых главным образом определена исследованием произведений из собрания Нижегородского государственного художественного музея. Ею были введены в научный оборот такие показательные для определения стилистической специфики Арзамасской школы произведения, как одно из

³³ Корнилов П.Е. Арзамасская школа живописи первой половины XIX в. Л.-М., 1947.

³⁴ Выходу в свет книги предшествовал ряд статей П.Е. Корнилова в специальной и общественной периодике.

³⁵ Званцев М.П. А.В. Ступин. Арзамасская художественная школа. Горький, 1941; Он же «Необыкновенное дело». А.В. Ступин и его школа. // Люди русского искусства. Сб. ст. Горький, 1960, с. 359-390.

лучших полотен Н.М. Алексеева-Сыромянского «Семья художника»³⁶ и единственная известная картина ученика школы Пожарова «Совет епископов»³⁷ (обе – в НГХМ). Атрибуционные исследования составляют наиболее сильную сторону научной деятельности В.В. Тюкиной, несмотря на некоторые спорные моменты: например, нельзя согласиться с предложенным ею изменением авторства одного из портретов Ступина, традиционно считавшегося работой Алексеева-Сыромянского и приписанного Тюкиной И.М. Горбунову³⁸.

К 200-летию Арзамасской школы живописи В.В. Тюкиной была организована в НГХМ масштабная выставка «Необыкновенное дело» А.В. Ступина» и издан ее аннотированный каталог³⁹. Впервые живопись и графика «ступинцев» были представлены столь широко (более половины экспонатов ранее никогда не демонстрировалось), соседство произведений в экспозиционных залах дало возможность по-новому взглянуть на некоторые проблемы творческой эволюции школы и ее место в системе провинциальной культуры. В.В. Тюкина вплотную подошла к решению этих проблем: в ее докладе на приуроченной к выставке конференции⁴⁰ «необыкновенное дело» А.В. Ступина предстает, с одной стороны, как явление, имеющее прочные корни в отечественном искусстве и художественной педагогике, а также в тенденциях культурного развития Нижнего Новгорода на рубеже XVIII-XIX вв., и, с другой стороны – как новаторство, положительно сказавшееся на дальнейших судьбах художественного образования и провинциальной культуры.

³⁶ Тюкина В.В. Находка арзамасского двойника // Записки краеведов. Горьковская область. Горький, 1975, с. 117-126.

³⁷ Тюкина В.В. У истоков музейного строительства: история одной картины // Материалы II и III научно-практических конференций по проблемам истории, культуры и воспитания. Саров, 1999, с. 128-133.

³⁸ Тюкина В.В. Свидетельствуют портреты // К 100-летию со дня основания Нижегородского государственного художественного музея. Сб. ст. Нижний новгород, 1997, с. 52-75.

³⁹ «Необыкновенное дело» А.В. Ступина. К 200-летию Арзамасской школы живописи. Каталог выставки. Сост. и авт. вст. ст. В.В. Тюкина. Нижний Новгород, 2002.

⁴⁰ Тюкина В.В. К вопросу о нижегородских истоках «необыкновенного дела» А.В. Ступина // История и культура Нижегородского края. I Музейные научные чтения, 2002; 200-летие Арзамасской школы живописи. II Музейные научные чтения, 2002. Сб. материалов. Нижний Новгород, 2003, с. 275-283.

К юбилею Арзамасской школы живописи была издана и книга Н.Ф. Филатова⁴¹, включившая биографические очерки о ряде учеников Ступина. Она особенно ценна тем, что автор опубликовал часть обнаруженных им воспоминаний художника-пейзажиста В.Е. Раева, учившегося в Арзамасе в 1820-х гг.; в остальном Н.Ф. Филатов повторяет преимущественно уже известные в науке факты (уточняя попутно ряд частных подробностей) и почти не затрагивает вопросов творческого своеобразия арзамасских художников.

Не будет преувеличением сказать, что Ступинская школа принадлежит к числу самых знаменитых фактов русской провинциальной культуры XVIII-XIX вв. Неординарная личность ее основателя – подлинного подвижника искусства и образования, сумевшего на пути реализации своего замысла преодолеть все препятствия, повседневная жизнь и творчество воспитанников школы получили осмысление не только в науке, но и в художественной литературе. При этом среди авторов, обратившихся к этой теме, не только арзамасский краевед и писатель П.В. Еремеев, но и В.Г. Короленко⁴².

В нижегородской историко-краеведческой литературе значительное внимание уделено истории художественных коллекций, собранных представителями нижегородской линии рода Шереметевых. Коллекции Шереметевых формировались в конце XVII – начале XIX в. в селе Богородском Горбатовского уезда Нижегородской губернии, со второй половины столетия находились в усадьбе Юрино Васильского уезда (ныне территория республики Марий Эл). В 1921-1924 гг. национализированные культурные ценности были эвакуированы из Юрина в Нижний Новгород и в

⁴¹ Филатов Н.Ф. Арзамасская школа живописи академика А.В. Ступина. Арзамас, 2002.

⁴² В конце 1880-х гг. В.Г. Короленко задумал повесть «Арзамасская муза», импульсом к чему послужило знакомство в архиве Нижегородской губернской ученой архивной комиссией с делом о судьбе крепостного ученика школы Григория Мясникова, совершившего самоубийство из-за категорического отказа помещика дать ему вольную. В 1890 г. писатель совершил поездку в Арзамас с целью сбора подлинных фактов для своего произведения. Повесть не была написана, но сам интерес Короленко к Ступинской школе показателен. Увлечший писателя сюжет лег в основу пьесы местного литератора П.В. Еремеева «Выстрел в галерею», поставленной впервые на сцене Арзамасского городского драматического театра в 1983 г. Еремееву принадлежит также беллетризованное изложение истории школы («Арзамасская муза», Горький, 1987) и научно-популярная книга о М.П. Коринфском («Зодчий Поволжья», Арзамас, 1993).

настоящее время находятся в фондах Нижегородского государственного художественного музея и Нижегородского государственного историко-архитектурного музея-заповедника (далее - НГИАМЗ).

Наследие нижегородских Шереметевых привлекает внимание специалистов-историков, краеведов, искусствоведов. В историографии данной темы выделяются три составляющих: биографии представителей фамильной ветви, архитектура Юринского замка и коллекция Шереметевых.

Петербургский исследователь В.А. Капустина, в течение многих лет занимается историей рода Шереметевых и опубликовала ряд работ о жизни представителей его нижегородской линии ⁴³.

Первый крупный монографический труд по истории Юринского замка принадлежит нижегородскому писателю, уроженцу Юрина К.А. Кислову (1911-2000) и вышел в 1995 г.⁴⁴. Анализ планировочного, конструктивного, декоративного решения памятника содержится в работах доктора архитектуры, члена Общества изучения русской усадьбы И.Н. Слюньковой (Москва)⁴⁵. Документальные источники не зафиксировали имени автора проекта замка, и исследователь предлагает вполне убедительную версию о том, что общий замысел принадлежал хозяйке строящейся усадьбы Ольге Дмитриевне Шереметевой, руководствовавшейся впечатлениями от европейской архитектуры. Также И.Н. Слюньковой подробно описана история строительства Юрина.

В 2007 г. вышла в свет популярного характера книга Андрея и Светланы Иудиных «Замок Шереметевых» ⁴⁶, ценная многочисленными и редкими фотографиями памятника и его отдельных деталей; однако в издании присутствуют неточности в изложении фактов, бесспорные данные

⁴³ Капустина В.А. Петр Васильевич Шереметев. Спб., 2001; Она же. Последние великие романтики: повествование о строителях Юринского замка Василии Петровиче и Ольге Дмитриевне Шереметевых. Спб., 2003; Она же. Сергей Васильевич Шереметев (1792-1866). Спб., 2006.

⁴⁴ Кислов К.А. Юрино. Усадебно-архитектурный памятник. Йошкар-Ола, 1995.

⁴⁵ Слюнькова И.Н. Замок Шереметева // Мир русской усадьбы. III музейные научные чтения. Сб. материалов, Нижний Новгород, 2007, с. 5-24; Она же. Приволжский замок Юрино как пример элитарного усадебного строительства и архитектуры позднего романтизма и эклектики // Кабинет ученого: научные статьи, публикации, эссе. М., 2006, с. 66-93.

⁴⁶ Иудин А., Иудина С. Замок Шереметевых. Нижний Новгород, 2007.

перемежаются с непроверенными версиями и догадками, что значительно снижает его научный уровень.

Значительное количество публикаций посвящено коллекциям Шереметевых. Историю формирования собрания попыталась проследить нижегородский краевед Л.Н. Варэс (НГИАМЗ), однако имеющиеся архивные материалы позволяют исследователю представить этот процесс лишь в самом общем виде ⁴⁷. О судьбе Юринских коллекций в послереволюционное время, их поступлении в Нижегородский музей писали Л.Н. Варэс ⁴⁸, Ю.Г. Галай ⁴⁹, а также Л.Д. Галузинская⁵⁰, рассматривавшая комплектование фондов Нижегородского государственного художественного музея в 1920-х гг.

Изучение произведений искусства, поступивших из Юрина, является важным направлением в научно-исследовательской деятельности НГХМ. В ноябре 2006 – феврале 2007 г. в музее состоялась масштабная выставка западноевропейской живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства из бывшего собрания Шереметевых, издан ее каталог ⁵¹. Несколько ранее каталог книжной коллекции Шереметевых был подготовлен сотрудниками Нижегородской областной универсальной научной библиотеки им. В.И. Ленина ⁵². В настоящее время актуальной и интересной задачей остается атрибуция произведений искусства из собрания Шереметевых, прежде всего русских портретов XVIII – первой половины XIX в.

⁴⁷ Варэс Л.Н. К вопросу о формировании юринских коллекций нижегородских помещиков Шереметевых // История и культура Нижегородского края: I музейные научные чтения, 2000 г.; 200-летие Арзамасской школы живописи: II музейные научные чтения, 2002. Сб. материалов. Нижний Новгород, 2003, с. 59-68; Она же. «Дух семьи, продолжающий жить...» (Странички из жизни В.С. Шереметева) // Мир русской усадьбы. III музейные научные чтения. Сб. материалов. Нижний Новгород, 2007, с. 138-151.

⁴⁸ Варэс Л.Н. Судьба собрания Шереметевых // Музейное строительство на рубеже XIX-XX вв. Материалы научной конференции, 1996 г. Нижний Новгород, 2000, с. 20-36.

⁴⁹ Галай Ю.Г. Музей в Шереметевском замке и судьба его коллекции // Нижегородский музей, № 13, 2007, с. 58-63.

⁵⁰ Галузинская Л.Д. К вопросу о формировании музейной коллекции в 1918-1926 гг. // К 100-летию со дня основания Нижегородского государственного художественного музея. Сб. ст. Нижний Новгород, 1997, с. 18-30.

⁵¹ Произведения западноевропейского искусства из собрания П.В. Шереметева. Живопись, скульптура, декоративно-прикладное искусство. Из фондов Нижегородского государственного художественного музея. Авт. вст. ст. И.Н. Кузнецова. Сост. И.Н. Кузнецова, Л.Д. Галузинская. Нижний Новгород, 2006.

⁵² Каталог личной библиотеки дворян Шереметевых (Нижегородская ветвь). Нижегородская государственная областная универсальная научная библиотека им. В.И. Ленина. Отдел редких книг и рукописей. Ч. 1. Сост. Е.М. Гноная. Нижний Новгород, 2002.

Литература, посвященная искусству других интересующих нас регионов, имеет общую особенность: наследие ярославских, тверских, костромских художников второй половины XVIII – середины XIX в. в значительной части опубликовано, но его исследование далеко от желаемой полноты. Исключение составляют лишь творчество ярославца Н.Д. Мыльникова и костромича Г. Островского.

Произведения верхневолжских художников вошли в каталоги художественных и историко-архитектурных музеев Ярославля⁵³, Костромы⁵⁴, Твери⁵⁵. Уникальная работа по публикации портретных коллекций музеев Ярославской области была проведена по инициативе и под руководством С. Ямщикова и И. Федоровой и завершилась изданием едва ли не всего корпуса изобразительных источников, отражающих художественную жизнь Ярославля и губернии в XVIII – середине XIX в., чему нет аналогов в других регионах⁵⁶. Благодаря нескольким выставкам работы ярославских живописцев стали известны московским и ленинградским специалистам и зрителям⁵⁷.

В 1980-х гг. сотрудниками Ярославского художественного музея совместно со специалистами Всероссийского художественного научно-реставрационного центра им. И.Э. Грабаря в связи с подготовкой ретроспективной выставки портретов кисти Н.Д. Мыльникова проводилось

⁵³ Государственный Ярославско-Ростовский историко-архитектурный музей-заповедник. Каталог. Живопись. Миниатюра. Рисунок. Акварель. Скульптура. Прикладное искусство. Сост. Е.П. Юдина, В.П. Митрофанов. Под ред. М.М. Колпакчи и А.Ф. Коростина. М., 1964; Ярославский художественный музей. Альбом. Авт.-сост. И.П. Болотцева, И.Н. Федорова, Л.Я. Битколова. М., 1983; Русская живопись из собрания Государственного музея-заповедника «Ростовский Кремль». Каталог выставки. Авт. вст. ст. В.К. Стекольников. Сост. Р.Ф. Алитова. Рыбинск, 1997.

⁵⁴ Костромской областной музей изобразительных искусств. Русское дореволюционное искусство. Каталог. Авт. вст. ст. В.Н. Лебедева. Сост. В.Н. Лебедева, Н.Л. Померанцева, Е.В. Сапрыгина и др. Л., 1980; Музей Костромской земли. Сост. и автор вст. ст. В.Н. Лебедева. Л., 1985.

⁵⁵ Калининская областная картинная галерея. Русское искусство. Живопись. Скульптура. Графика. Каталог. Сост. И.Л. Кац. Отв. Ред. Н.Ф. Судакова. Л., 1961; Калининская областная картинная галерея. Альбом. Авт.-сост. Н.Ф. Судакова. Л., 1974; Романтическая Россия. Живопись и графика из Тверской областной картинной галереи. Каталог. Авт.-сост. В. Гершфельд, Т. Куюкина, М. Пинетт. Амьен, 1996.

⁵⁶ Ярославские портреты XVIII-XIX вв. Сост. и авт. вст. ст. И. Федорова, С. Ямщиков. М., 1986.

⁵⁷ Выставка «Ярославские портреты XVIII-XIX вв.» экспонировалась в 1980 г. в Ярославле, Ленинграде, Москве и сопровождалась изданием каталога (авт. вст. ст. И.Н. Кулешова, С.В. Ямщиков. Ярославль, 1980).

комплексное исследование его произведений⁵⁸. На основе лабораторных методов были выявлены технико-технологические особенности его живописи, что позволило решить вопросы об авторстве ряда неподписанных спорных холстов. Собранные вместе, произведения мастера дали возможность проследить его творческую эволюцию. Следует отметить, что имя Мыльниково было известно искусствоведам еще в начале XX в.: портреты его работы были включены С.П. Дягилевым в экспозицию Таврической выставки и опубликованы в ее каталоге (1905, вып. IV, с. 69). Мыльников стал первым и на тот момент единственным из художников рассматриваемого региона, чьи произведения демонстрировались в одном ряду с наследием выдающихся мастеров XVIII – первой половины XIX в., что означало признание их историко-художественной значимости. В дальнейшем интерес к этому мастеру, бесспорно, одному из крупнейших в провинции, возобновляется лишь в 1980-х гг.

В начале 1980-х гг. в нескольких публикациях Б.М. Кирикова по итогам реставрационных работ впервые было освещено творчество живописца И.В. Тарханова, работавшего в Угличе в первой половине XIX в.⁵⁹

Событием, не только серьезно обогатившим представление о провинциальном искусстве, но и заставившим пересмотреть некоторые устоявшиеся взгляды на него, стало открытие портретов художника Григория Островского, работавшего в 1770-1780-х гг. в усадьбе Нероново Солигаличского уезда Костромской губернии. В фондах солигаличского музея С.В. Ямщиковым и В. Игнатьевым в начале 1970-х гг. были выявлены 8 подписанных и датированных работ Островского и 6 неподписанных портретов, без сомнения исполненных тем же мастером, как можно судить по стилистическим и технико-технологическим признакам⁶⁰. (В настоящее

⁵⁸ Николай Дмитриевич Мыльников – русский портретист XIX в. Каталог. Авт. вст. ст. С.В. Ямщиков, Н.О. Коновалова, Л.В. Гельенек. М., 1989.

⁵⁹ Кириков Б. Угличский живописец // Художник, 1982, № 2, с. 44-47; Кириков Б.М. Углич. Л., 1984, с. 155-161.

⁶⁰ До этого открытия было известно одно произведение Г. Островского – портрет Н.С. Черевинной (1774) из Государственного Исторического музея.

время наследие Г. Островского сосредоточено в Костромском областном музее изобразительных искусств). После проведенной в ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря реставрации и исследований, картины были показаны на ряде выставок и вызвали среди специалистов по истории русского искусства оживленную дискуссию, итоги которой были подведены в специальном сборнике⁶¹. Исследователями были выявлены характерные приемы живописного почерка художника, особенности его технологии, установлены имена и биографические данные о моделях его портретов, однако какие-либо факты о жизни самого Островского до сих пор остаются неизвестны. Позднее В.М. Сорокатый попытался идентифицировать костромича Островского с художником Григорием Островским из Великого Устюга, в котором Солигалич имел в XVIII в. тесные торговые и культурные контакты, но это предположение остается гипотетическим⁶². Не менее актуальной, чем обнаружение биографических фактов об Островском, нам представляется задача проследить образно-стилистическую эволюцию его творчества в контексте провинциальной и столичной культуры.

Наиболее значительным явлением художественной жизни Тверской губернии XVIII – первой половины XIX в. следует назвать деятельность частной художественной школы А.Г. Венецианова в селе Сафонково. В настоящей работе творчество мастеров венециановского круга не будет затронуто, как в силу его всесторонней изученности⁶³, так и по его принадлежности скорее к центральному вектору эволюции русского искусства, чем к провинциальной культуре.

Единственным исследованием, автор которого поставил своей целью определить общую специфику творчества верхневолжских художников,

⁶¹ Новые открытия советских реставраторов. Солигаличские находки. Сост. С.В. Ямщиков. М., 1976. Позднее была обнаружена и опубликована еще одна работа художника – портрет неизвестной (1780-е гг.) из Музея изобразительных искусств Республики Татарстан (Вайсфельд Я. Новое о Григории Островском // Художник, 1979, № 12, с. 34-37).

⁶² Сорокатый В.М. Вопросы биографии Г. Островского и искусство портрета в Великом Устюге XVIII в. // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1989. М., 1990, с. 256-299.

⁶³ Савинов А.Н. А.Г. Венецианов. Жизнь и творчество. М., 1955; Смирнов Г. Венецианов и его школа. Альбом. Л., 1973; Алексеева Т.В. Художники школы Венецианова. М., 1982; А.Г. Венецианов и венециановцы в собрании Калининской областной картинной галереи. 1780-1980. Каталог. Калинин, 1980.

остается диссертация А.В. Лебедева, посвященная ярославскому и костромскому портрету второй половины XVIII в.⁶⁴ Построенная на обширном фактическом материале, она имеет важное значение для решения общих проблем провинциального искусства, прежде всего связанных с изобразительным примитивом.

Подводя итог обзору исследований, можно сказать, что к настоящему времени накоплен богатый фактический материал об изобразительном искусстве Верхнего и Нижегородского Поволжья второй половины XVIII – середины XIX в., однако не разработанной остается целостная картина художественной жизни региона в указанный период.

Методологическая основа диссертации. Данная работа строится на базе общего для всех гуманитарных исследований принципа историзма, предполагающего понимание культуры не только как совокупности духовных и материальных ценностей, но и процесса, имеющего свои динамику и диалектику. Классический принцип изучения региональной и местной истории был сформулирован В.О. Ключевским, видевшим главную задачу такого исследования в выявлении своеобразия локальных явлений в сравнении с «общим историческим движением»⁶⁵. Из авторов, специально разрабатывавших проблематику методологии истории культуры и искусства, мы разделяем позицию тех ученых, кто воспринимает отечественную культуру XIX в. как порождение творческой деятельности различных сословий и социальных групп (Л.В. Кошман⁶⁶) и опираемся также на труды Ю.М. Лотмана⁶⁷, чья семиотическая концепция культуры и искусства среди современных гуманитарных учений представляется нам наиболее последовательной и отвечающей реальной исторической динамике культуры.

⁶⁴ Лебедев А.В. Живописный портрет второй половины XVIII в. в культуре Ярославской и Костромской губерний. Автореферат дисс... канд. искусствоведения. М., 1984.

⁶⁵ Ключевский В.О. Собрание сочинений. Т. 6, М., 1989, с. 92.

⁶⁶ Очерки русской культуры XIX в. Отв. Ред. Л.В. Кошман. Т. 1-4. М., 1998-2002.

⁶⁷ Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. Спб., 2002; Лотман Ю.М. Об искусстве. Спб.,

Опираясь на методологические достижения классического европейского искусствоведения (в первую очередь, концепцию М. Дворжака) и отечественной науки советского периода (труды Б.Р. Виппера, В.Н. Лазарева, Е.И. Ротенберга и др.), мы понимаем художественно-исторический процесс как результат взаимодействия творческой индивидуальности художника и объективных социальных, экономических, идеологических и культурных условий, в которых протекает его деятельность.

В качестве основных в данной работе были использованы хронологический метод, позволяющий последовательно реконструировать художественно-исторический процесс, сравнительно-исторический метод, необходимый для выявления особенностей развития искусства в конкретных регионах и для установления черт, присущих изобразительному искусству провинции в целом, метод образно-стилистического анализа произведений искусства.

Важное значение для данного исследования имеет принцип междисциплинарной экстраполяции, позволяющий объединить для всесторонней характеристики провинциальной культуры данные истории, искусствоведения, культурологии, а также системный подход, дающий возможность рассмотреть объект изучения в общем историческом контексте.

Цель исследования - выявить специфику и закономерности исторического развития изобразительного искусства в Верхнем и Нижегородском Поволжье во второй половине XVIII – середине XIX в. в контексте региональных социально-экономических и культурных процессов и традиций.

В ходе исследования мы надеемся решить следующие задачи:

1. выявить специфику художественной жизни культурных центров Поволжья второй половины XVIII – середины XIX в. (Тверь, Ярославль, Кострома, Нижний Новгород, Арзамас) в ее взаимосвязи с экономическим, общественным и культурным развитием региона;

2. на материале обозначенного региона проследить взаимосвязь процессов формирования провинциального искусства в XVIII в. с местными древнерусскими художественными традициями;
3. выявить особенности творчества ряда крупных провинциальных художников второй половины XVIII – середины XIX в., показать их индивидуальный вклад в культуру региона и отечественное искусство в целом;
4. определить место провинциального искусства в общей идейно-эстетической и стилистической эволюции русского искусства второй половины XVIII – середины XIX в.;
5. рассмотреть проблемы возникновения и развития в российской провинции в первой половине XIX в. профессионального художественного образования;
6. проанализировать восприятие провинциальным обществом произведений изобразительного искусства и установить социально-эстетические формы художественной культуры, распространение в изучаемом регионе и типичные для провинции в целом.

Источниковую базу исследования составляют письменные и изобразительные источники. Представляется целесообразным рассмотреть их в соответствии с теми явлениями провинциальной культуры (по регионам), которые в них отражены.

Наибольшее число источников документирует деятельность Арзамасской школы живописи А.В. Ступина; они относятся к различным типам (воспоминания основателя школы и некоторых его учеников, художественно-педагогическое сочинение Р.А. Ступина, материалы официального делопроизводства), отличаются подробной фиксацией фактов и в сопоставлении друг с другом позволяют с максимальной точностью восстановить картину художественной жизни Арзамаса первой половины XIX в.

Высокая степень информативности присуща такому ценнейшему источнику, как воспоминания А.В. Ступина.

«Собственноручные записки...» были написаны А.В. Ступиным в 1847 г. («на 72 году жизни моей») и не имели целью обнародование, т.к. предназначались для членов семьи художника. К своим воспоминаниям он приложил копии документов⁶⁸, зафиксировавших важнейшие события в его жизни и деятельности школы, и подробный рассказ о периоде обучения в Санкт-Петербургской Академии художеств и о поездках в столицу в 1809 и 1825 годах, так что в результате «Записки» получили трехчастную композицию. Автор планировал продолжить воспоминания, «особливо, если какие встретятся впредь особенные, касающиеся до школы моей происхождения»⁶⁹, но последние из сообщаемых сведений относятся к 1849 г.

Мемуары А.В. Ступина содержат подробное описание его детства и юности, рассказ о возникновении замысла открыть школу и обучении в Петербурге в 1800-1802 гг., отмечают в хронологической последовательности наиболее значительные эпизоды в жизни учебного заведения. Среди приложений следует выделить «Таблицу, сколько сделано иконостасов и штук и за какую цену с 1802 г.»⁷⁰, подводящую итог всех выполненных Ступиным с учениками церковных заказов, и опись принадлежавшей художнику коллекции произведений искусства⁷¹. «Собственноручные записки...» дают также возможность представить творческие и педагогические воззрения Ступина, сама полная гордой сдержанности манера повествования раскрывает личность автора как человека мудрого и сознающего важность осуществленного им дела.

«Собственноручные записки о жизни академика А.В. Ступина» известны в двух публикациях второй половины XIX – начала XX в. Впервые выдержки из них с обширными и крайне тенденциозными комментариями

⁶⁸ Автограф «Собственноручных записок...» в настоящее время неизвестен. Видимо, С.И. Щукин издал его без какой-либо редакторской правки, что подтверждает находка рукописи в Ярославском историко-архитектурном музее-заповеднике, т.к. печатный и рукописный тексты полностью совпадают.

⁶⁹ Собственноручные записки о жизни академика А.В. Ступина..., с. 427.

⁷⁰ Там же, с. 474-478.

⁷¹ Там же, с. 478-482.

художника Н.Е. Рачкова, учившегося в Арзамасской школе в 1840-х гг., были помещены в журнале «Иллюстрация» в 1862 г.⁷², т.е. вскоре после смерти Ступина (1861). Интерес в данном случае представляют не столько мемуары Ступина, данные в отрывках, сколько позиция Н.Е. Рачкова, по сути написавшего собственные воспоминания, содержание которых, по меткому выражению М.П. Званцева, «можно охарактеризовать как запоздалую месть чем-то обиженного мелкого врага»⁷³. Рачков обвинил своего учителя в творческой и педагогической несостоятельности и преследовании сугубо корыстной цели при создании учебного заведения: ученики были необходимы Ступину будто бы лишь как бесплатные, находящиеся почти в крепостной зависимости помощники для выполнения церковных заказов и, следовательно, обогащения. Мнение Рачкова не только резко расходится со всем, что было написано о Ступине другими выпускниками его школы (И.К. Зайцевым, В.Е. Раевым), но и не подтверждается какими-либо иными источниками. Сложно говорить о мотивах, вызвавших это клеветническое обвинение, но помимо возможной личной неприязни учителя и ученика, о которой ничего не известно, нам видится здесь желание Рачкова представить себя ультрарадикальным сторонником демократизации русской культуры. Несправедливо обвиняя Ступина в приверженности академизму, религиозности, корыстолюбию, он стремится доказать передовой характер своих взглядов на искусство.

Полный текст «Собственноручных записок...» был издан в 1904 г. известным коллекционером С.И. Щукиным⁷⁴, использовавшим для этого рукопись мемуаров Ступина, до 1884 г. принадлежавшую художнику-любителю Н.Д. Быкову, а затем его наследникам⁷⁵. Именно к данной публикации обращались все исследователи истории Арзамасской школы живописи.

⁷² Иллюстрация, 1862, № 220-222.

⁷³ Званцев М.П. А.В. Ступин. Арзамасская художественная школа. Горький, 1941, с. 96.

⁷⁴ Собственноручные записки о жизни академика А.В. Ступина // Щукинский сборник. Вып. III. М., 1904, с. 369-482.

⁷⁵ Корнилов П.Е. Ук. соч., с. 6.

В 2000 г. А.А. Севастьяновой был введен в научный оборот ⁷⁶ датируемый по палеографическим особенностям серединой XIX в., т.е. возможно прижизненный, список воспоминаний Ступина из собрания Ярославского историко-архитектурного музея-заповедника ⁷⁷. Структура и содержание рукописи идентичны публикации в «Щукинском сборнике», заключительная часть, вероятно, представляет собой автограф А.В. Ступина.

Из учеников А.В. Ступина воспоминания оставили художник-педагог И.К. Зайцев (1805-1890)⁷⁸ и известный пейзажист В.Е. Раев (1807-1870)⁷⁹. Эти источники ценны не столько точным и подробным изложением фактов, сколько тем, что дают представление о повседневной жизни Арзамасской школы в 1820-х гг., ее духовной атмосфере, быте учеников. Как говорилось выше, нарисованная ими картина прямо противоположна очерняющим Ступина заметкам Н.Е. Рачкова и свидетельствует, что ученики школы формировались в почти по-семейному теплой и доброжелательной атмосфере, наполненной уважением друг к другу и искренним увлечением искусством.

Для характеристики общественно-культурной среды Нижнего Новгорода первой половины – середины XIX столетия привлекались воспоминания музыкального критика А.Д. Улыбышева⁸⁰, вокруг которого в городе сформировался кружок музыкантов-любителей, и писателя П.Д. Боборыкина⁸¹, актрис П.А. Стрепетовой ⁸² и Л.П. Никулиной-Косицкой ⁸³, начинавших свою творческую карьеру на нижегородской сцене.

Другую группу источников личного происхождения составляют авторские трактаты конца XVIII – первой половины XIX в. по вопросам

⁷⁶ Севастьянова А.А. «Знать слава школы моей не погибла...» (Ярославский автограф основателя арзамасского культурного гнезда А.В. Ступина) // Ярославская старина, 2000, № 5, с. 14-20.

⁷⁷ Ярославский государственный историко-архитектурный музей-заповедник, ОПИ, инв. № 15359. Р-607. Рукопись (4°, 162 л.). Происходит из собрания Ярославского коллекционера конца XIX в. П.И. Мизинова.

⁷⁸ Зайцев И.К. Воспоминания старого учителя // Русская старина, 1887, № 6, с.

⁷⁹ Раев В.Е. Воспоминания из моей жизни // Филатов Н.Ф. Арзамасская школа живописи академика А.В. Ступина. Арзамас, 2002, с. 101-144.

⁸⁰ Улыбышев А.Д. Записки // Звезда, 1935, № 3, с. 178-197.

⁸¹ Боборыкин П.Д. Воспоминания. Т. 1. М., 1965.

⁸² Стрепетова П.А. Воспоминания и письма. М., 1934.

⁸³ Никулина-Косицкая А.П. Автобиография // Русская старина, Т. 21, 1878.

изобразительного искусства и художественного образования. Одним из важнейших среди них являются «Примечания о Императорской Академии художеств» архитектора В.И. Баженова, занявшего в 1798 г. пост вице-президента Академии⁸⁴. «Примечания...» представляют собой проект реорганизации Академии, представленный В.И. Баженовым императору Павлу I и содержащий наряду с конкретными рекомендациями концепцию развития сильной национальной школы на идейных и стилевых принципах классицизма. Оставшийся нереализованным из-за смерти автора в 1799 г., он тем не менее оказал существенное влияние на дальнейшее развитие отечественной художественной педагогики. Идеи В.И. Баженова были знакомы А.В. Ступину, учившемуся в Академии в 1800-1802 гг.

В ходе исследования привлекались труды А. Иванова⁸⁵, И. Урванова⁸⁶, П. Чекалевского⁸⁷, Я. Штелина⁸⁸ а также сочинения по эстетике, принадлежащие теоретикам классицизма⁸⁹.

Источником, имеющим большую ценность для изучения истории художественного образования в России первой половины XIX в. в целом, является трактат «Наука рисования и живописи...», составленный сыном А.В. Ступина Рафаилом Александровичем Ступиным (1797-после 1861)⁹⁰. Сочинение Р.А. Ступина представляет собой практическое руководство для обучения изобразительному искусству, состоящее из предисловия, где

⁸⁴ Баженов В.И. Примечания о Императорской Академии художеств // Петров П.Н. Сборник материалов для истории Императорской Санкт-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования. Часть 1. Спб., 1864.

⁸⁵ Понятие о совершенном живописце, служащее основанием судить о творениях живописцев, и примечание о портретах. Переведено: первое с итальянского, а второе с французского коллежским асессором Архипом Ивановым. Спб., 1789.

⁸⁶ Урванов И. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. Спб., 1793.

⁸⁷ Чекалевский П. Рассуждение о свободных художествах. Спб., 1792.

⁸⁸ Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России. Сост., перевод и коммент. К.В. Малиновского. Т. 1-2. М., 1990.

⁸⁹ Войцехович И.П. Опыт начертания общей теории изящных искусств // Русские эстетические трактаты первой трети XIX в. Т. 1. М., 1974, с. 285-324; Григорович В.И. Науки и искусства // Русские эстетические трактаты..., с. 361-374; Мерзляков А.Ф. Теория изящных наук. Статьи // Русские эстетические трактаты..., с. 73-193.

⁹⁰ Наука рисования и живописи с верным руководством к правильному и скорейшему достижению познания их. Составленная Императорской Академии художеств художником 1-го достоинства Исторической живописи и медалистом Рафаилом Ступиным. Рукопись. Отдел редких книг и рукописей библиотеки Казанского государственного университета, ф. 290. Происходит из собрания казанского коллекционера А.Ф. Лихачева.

объясняются «относящиеся к рисованию и живописи некоторые употребительные речения» и 40 глав. Начав с рассуждений о происхождении искусства «от самых первобытных людей» и о проблеме художественного вкуса, автор переходит к подробному изложению материалов и техники рисунка и живописи. Главы, содержащие конкретные рекомендации, перемежаются теоретическими, в которых рассматриваются стили, школы и жанры живописи, анализируются произведения известных западноевропейских и русских мастеров. Книга Р.А. Ступина имеет тем самым основополагающее значение для исследования творческих и педагогических взглядов одного из крупнейших представителей провинциального искусства первой половины XIX в. Работу над ней Ступин-младший начал в 1820-х гг., в период преподавания в школе отца, и завершил уже после отъезда из Арзамаса в начале 1830-х гг.⁹¹

Такой чрезвычайно важный для любого исторического исследования тип источников, как материалы официального делопроизводства, представлен в данном случае документами одного порядка – отчетами А.В. Ступина о деятельности школы, предоставлявшиеся им в Академию художеств, под официальным покровительством которой учебное заведение находилось с 1809 г. Хранящиеся в Российском государственном историческом архиве, куда переданы все дела Академии за 1757-1917 гг.⁹², они отличаются высокой информативностью и дают обширные сведения о конкретных событиях в истории школы, ее контактах с Академией, где продолжали образование наиболее талантливые из учеников Ступина, методике преподавания. Здесь же находится ряд документов Академии, освещающих биографии и творчество отдельных «ступинцев» уже после (нередко многие годы спустя) завершения обучения в Арзамасе. В первую

⁹¹ В начале 1830-х гг. между отцом и сыном Ступиными произошел резкий разрыв, имевший множество мировоззренческих и бытовых причин: от коренных различий их взглядов на искусство и педагогику до злоупотребления Рафаила Ступина алкоголем. В результате Ступин-младший был вынужден навсегда покинуть Арзамас, и о последующих годах его жизни, проведенных в постоянных переездах (Липецк, Украина, Казань и т.д.) и неустроенности, почти ничего не известно. П.Е. Корнилов, начинавший свою искусствоведческую деятельность в Казани в 1920-х гг. и обнаруживший труд Ступина, датирует рукопись 1861 г. (Корнилов П.Е. Ук. соч., с. 49).

⁹² Российский государственный исторический архив (РГИА), ф.789, оп. 1.

очередь это источники, отражающие педагогическую деятельность К.А. Макарова и А.Д. Надеждина (Надежина), ставших непосредственными продолжателями Ступина в деле распространения в провинции художественного образования и открывших школы живописи соответственно в Саранске (затем в Пензе) и Козлове.

Если говорить о степени изученности данного источникового комплекса, то необходимо отметить, что некоторая часть документов была опубликована П.Н. Петровым еще в 1860-х гг.⁹³, ряд источников привлекался для совей монографии П.Е. Корниловым, а также Н.М. Молевой и Э.М. Белютиным, исследовавшими эволюцию русской художественной педагогики в первой половине XIX в.⁹⁴.

Источниковая база, отражающая художественную жизнь городов и усадеб Верхнего Поволжья, по своим количественным показателям и информативности крайне скупа. Так едва ли не единственными источниками, дающими представление о развитии изобразительного искусства в Костромском крае, являются сами произведения местных художников, поскольку почти все письменные документы были уничтожены пожаром, произошедшим в августе 1982 г. в Государственном архиве Костромской области⁹⁵. В данной диссертации были использованы одиночные документы из Государственного архива Ярославской области⁹⁶, позволяющие уточнить биографические данные о некоторых художниках, например, Н.Д. Мыльникове.

В качестве особой тематической группы следует выделить источники, отражающие такое явление, как коллекционирование произведений искусства, рассматриваемого в настоящей диссертации на примере Нижегородской губернии. В данном случае мы видим главной своей задачей реконструкцию состава и истории художественных коллекций

⁹³ Петров П.Н. Сборник материалов для истории Императорской Санкт-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования. Ч. 1-3. СПб., 1864-1866. (материалы о Ступинской школе включены в ч. 2 и 3).

⁹⁴ Молева Н.М., Белютин Э.М. Русская художественная школа первой половины XIX в. М., 1963, с. 171-194.

⁹⁵ Аджигихина Н. Однажды летним вечером // Комсомольская правда, 1982, 27 сентября.

⁹⁶ Государственный архив Ярославской области (ГАЯО), ф. 230, оп. 1, д. 384; ф. 501, оп. 1, д. 48; ф. 1118, оп. 1, д. 1041; ф. 213, оп. 1, д. 2297.

нижегородской ветви рода Шереметевых, сформировавшихся и первоначально размещавшихся в селе Богородском, затем в селе Юрино Нижегородской губернии. По-видимому, Шереметевы не предпринимали попыток каталогизировать принадлежащее им собрание предметов искусства и антиквариата, в отличие от библиотеки, каталог которой подготовлен профессионально⁹⁷. Описи имущества Юринской усадьбы не содержат каких-либо описаний коллекций, в них лишь отмечается наличие произведений искусства в том или ином помещении усадебного дворца⁹⁸, что типично для данного вида источников в целом. Также нами привлекались книги из собрания Шереметевых (имеющие экслибрис или /и владельческую запись), хранящиеся в фондах Нижегородской областной универсальной научной библиотеки им. В.И. Ленина.

Для характеристики процессов экономического и социального развития Верхнего Поволжья в XVIII – первой половине XIX в. привлекались также официальные статистические данные⁹⁹ и географические описания¹⁰⁰.

Изобразительные источники, являющиеся основополагающими для данного исследования, представлены произведениями (живопись, редко – графика) нижегородских, ярославских, костромских, тверских художников из следующих собраний: Нижегородский государственный художественный музей, Арзамасский историко-художественный музей, Ярославский государственный художественный музей, Ярославский государственный историко-архитектурный музей-заповедник, Государственный музей-заповедник «Ростовский кремль», Рыбинский историко-художественный музей, Угличский историко-художественный музей, Костромской государственный объединенный художественный музей, Солигаличский краеведческий музей, Тверская областная картинная галерея. Широкое и по возможности всестороннее использование обширного комплекса

⁹⁷ ГУ Центральный архив Нижегородской области (ГУ ЦАНО), ф. 933, оп. 1963, д. 57.

⁹⁸ ГУ ЦАНО, ф. 736, оп. 1; ф. 763, оп. 608.

⁹⁹ Генеральные соображения по Тверской губернии за 1783 и 1784 годы // Литературный альманах. Кн. 1. Калинин, 1947; Город Кашин // Журнал Министерства внутренних дел. Ч. 41, 1853.

¹⁰⁰ Кирилов И.К. Цветущее состояние Всероссийского государства. М., 1977.

изобразительных источников во-многом определяет, на наш взгляд, научную новизну данного исследования.

Научная новизна диссертации состоит прежде всего в том, что изобразительное искусство Верхнего и Нижегородского Поволжья второй половины XVIII – середины XIX в. как важнейший компонент региональной культуры впервые берется в качестве самостоятельного объекта исследования. Автором была предпринята попытка реконструировать целостную картину эволюции художественной жизни Ярославской, Тверской, Костромской и Нижегородской губерний в указанный период и на основе этого материала определить главные черты и закономерности стилистического развития отечественного провинциального искусства в контексте социально-экономических и культурных процессов в России указанного периода. В ходе исследования были получены следующие результаты:

- получены новые сведения о художественной жизни Верхнего Поволжья и Нижегородского края во второй половине XVIII – середине XIX в.;
- впервые рассмотрены проблемы генезиса светского изобразительного искусства в изучаемых регионах, его связи с местными древнерусскими художественными традициями;
- уточнена творческая эволюция таких художников, как Д.М. Коренев, Н.Д. Мыльников, Гр. Островский, И.В. Тарханов; показано место в развитии провинциального искусства таких мастеров, известных по единичным или немногим произведениям, как И.М. Верзин, П. Колендас, М.Л. Колокольников;
- уточнены известные и получены новые данные о деятельности и педагогической системе Арзамасской школы живописи А.В. Ступина, позволяющие отчетливее и полнее представить ее роль в развитии художественного образования и искусства в провинции;
- проанализировано творческое наследие А.В. Ступина и его учеников (Р.А. Ступин, И.М. Горбунов, Н.М. Алексеев-Сыромянский, В.Е. Раев, Н.Е. Рачков

и др.), на примере которого показано специфическое для провинциального искусства взаимодействие классицизма, романтизма, реалистических тенденций, что особенно ярко проявилось в творческой практике Ступинской школы;

- выявлены и охарактеризованы социально-эстетические формы провинциального искусства, формы социально-культурного бытия произведений искусства в провинциальном обществе (коллекционирование, портретные галереи, художественный примитив и бытование западноевропейских произведений-образцов);

- на материале рассматриваемых регионов сделаны некоторые уточнения, относящиеся к общим проблемам провинциальной культуры, таким как, причины и процессы формирования региональных и локальных художественных школ, специфика изобразительного примитива, взаимодействие искусства провинциального и «столичного».

Положения, выносимые на защиту:

1. Динамика центра и периферии является одной из ключевых закономерностей эволюции европейской художественной системы Нового времени в целом. О провинциальном искусстве в границах национальной художественной школы можно говорить тогда, когда появляется центр, служащий источником идей и стилистических тенденций, и регионов, где эти идеи и тенденции получают распространение, интерпретируются и видоизменяются, в результате чего провинциальное искусство всегда представляет собой результат взаимодействия импульса, идущего со стороны магистральной линии художественного развития, с местными традициями. Провинциальное искусство представляет собой целостное явление в системе отечественной культуры XVIII-XIX вв., обладающее специфическими социальными, эстетическими и стилистическими чертами и прошедшее следующие этапы развития: начало размежевания с магистральной линией русского искусства в Петровскую эпоху, расцвет во второй половине XVIII –

середине XIX в., утрата художественной целостности и самобытности во второй половине XIX в.

2. Художественная культура российской провинции второй половины XVIII – середины XIX в. представляла собой целостную, динамичную, обладающую комплексом идейно-эстетических и стилистических особенностей систему, одним из важнейших элементов которой было изобразительное искусство. В станковой и монументальной живописи, как светской, так отчасти и религиозной, наиболее полно и последовательно проявилось своеобразие провинциальной культуры в целом, во-многом определенное взаимодействием творчески освоенной русским искусством в XVIII в. западноевропейской художественной системы и древнерусских традиций.

3. Во второй половине XVIII – первой половине XIX столетия самобытное и яркое развитие изобразительное искусство получило в городах и дворянских усадьбах Верхнего и Нижегородского Поволжья. Местная художественная жизнь в указанный период отличалась интенсивностью, многообразием явлений и отмечена высокими творческими достижениями. Регион выдвинул ряд крупных художников, чье наследие занимает видное место в истории отечественной культуры. В Ярославле и Ярославской губернии сложилась и активно развивалась локальная школа изобразительного искусства. С другой стороны, многие наблюдаемые на рассматриваемой территории процессы и явления специфичны в целом для провинциальной культуры, получившей в Верхнем Поволжье максимально последовательное и оригинальное воплощение.

4. Факторами расцвета изобразительного искусства в Верхнем Поволжье (Тверь, Ярославль, Кострома и некоторые уездные города, а также усадьбы) стали: а) экономический подъем региона, вызванный ростом промышленного производства и началом постепенного перехода к фабрике, расширением экономических связей и увеличением объемов торговли; б) образование в 1770-1780-х гг. Ярославской, Костромской и Тверской губерний, что усилило

роль городов как административных, экономических и культурных центров обширных территорий и повлекло значительные изменения их архитектурного облика; в) в равной мере важная роль в общественной жизни региона как дворянства, так и купечества, составивших прочную социальную базу местной культуры.

5. Стилистическое своеобразие провинциального искусства определяется прежде всего взаимодействием главных тенденций магистральной линии развития русского искусства XVIII – середины XIX в. (классицизм, академизм, романтизм, реалистические поиски) с местными художественными явлениями архаичного характера (пережитки парсуны в портретном жанре, например), изобразительным примитивом и народным творчеством. При этом провинциальные художники, как правило, стремятся максимально приблизиться к образцам «высокого», «столичного» искусства.

6. Первая половина XIX столетия стала временем зарождения в провинции профессионального художественного образования. Уникальным явлением культуры этого периода была деятельность Арзамасской школы живописи А.В. Ступина – первого в провинции специализированного художественного учебного заведения. Школа А.В. Ступина последовательно реализовала в специфических и не во всем благоприятных условиях уездного города академическую модель подготовки художников на основе опыта Санкт-Петербургской Академии художеств и с учетом тех поисков, что происходили на рубеже XVIII–XIX вв. в отечественной художественной педагогике. Став образовательным и творческим центром обширного региона, включающего кроме Нижегородского и Среднего Поволжья Пензенскую и Тамбовскую губернии, Арзамасская школа живописи оказала значительное влияние на развитие русского искусства и выступила важнейшим стимулом дальнейшего распространения художественного образования в провинции.

7. В провинциальном обществе второй половины XVIII – середины XIX в. сложились устойчивые и повсеместно распространенные формы бытования

произведений искусства, обусловленные тесным переплетением социальных и художественно-эстетических факторов. Такими социально-эстетическими формами провинциального искусства являются портретная галерея (частная и ведомственная), художественные коллекции и примитивный портрет, социокультурный статус которого прежде всего обусловлен его общественно-репрезентативным назначением. Сюда же можно отнести такое явление, как функционирование в провинциальной культуре произведений западноевропейского искусства (вне коллекций), преимущественно печатной графики, часто служившей провинциальным мастерам в качестве композиционно-иконографических образцов и тем самым приобщавшей их к наследию мировой культуры.

Практическая значимость диссертации и апробация ее результатов. Полученные в ходе исследования результаты имеют определенное значение для построения целостной концепции истории отечественной провинциальной культуры XVIII–XIX вв., а также для понимания социально-культурных процессов этого времени в стране в целом. Они могут быть востребованы в научно-педагогической деятельности в сфере истории, искусствознания, культурологии и использованы в различных направлениях музейной практики от научной обработки коллекций до просветительской и образовательной работы.

Основные положения диссертации формулировались и публиковались автором в ряде статей и выступлений на региональных, всероссийских и международных конференциях, в т.ч. – «Мир русской усадьбы» (Н. Новгород, НГХМ, 2006), Добролюбовские чтения (Н. Новгород, НГЛУ им. Н.А. Добролюбова, 2008, 2009, 2010, 2011, 2013), Болдинские чтения (музей-заповедник «Болдино», 2009; 2011); XVI Чтения памяти члена-корреспондента АН СССР С.И. Архангельского (Н. Новгород, НГПУ, 2009); «Изучение и сохранение культурного наследия» (Н. Новгород, ГХИ ННГАСУ, 2008, 2009, 2012); «Церковь в истории и культуре России» (Киров, ВГГУ, 2010); «V Международные Стахеевские чтения» (Елабуга, 2011, 2013);

«Жизнь провинции как феномен духовности» (Н. Новгород, ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2010, 2011, 2012), XVIII научной конференции «Экспертиза и атрибуция произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства» (Москва, Гос. Третьяковская галерея).

Глава 1

Изобразительное искусство в художественной культуре Верхнего Поволжья второй половины XVIII- середины XIX в.

1.1. Экономическое и культурное развитие Верхнего Поволжья в XVIII- середине XIX в.

Художественная культура Верхнего Поволжья во второй половине XVIII- середине XIX в. характеризуется несомненной самобытностью, что, на наш взгляд, позволяет рассматривать Ярославскую, Тверскую и Костромскую губернии как единый историко-культурный регион, отличный от других очагов провинциального искусства. В настоящее время считается общепринятым определять в наиболее общем виде понятие «регион» как «территориальную целостность существенных, устойчивых и динамичных признаков жизнедеятельности людей»¹⁰¹. Действительно, социально-экономическое, градостроительное, культурное развитие Ярославля, Твери, Костромы в указанный период обнаруживает целый ряд сходных черт. На протяжении XVIII – первой половины XIX в. возрастает значение этих городов как центров промышленности и торговли, они становятся центрами самостоятельных губерний, претерпевают кардинальные преобразования архитектурной среды. Наряду с наличием в регионе древней художественной традиции, отмеченной многими выдающимися достижениями, названные процессы явились главными факторами сложения местных школ изобразительного искусства.

Ярославль, в декабре 1777 г. ставший центром губернии, включавшей 12 уездов¹⁰², по своему экономическому значению сохранял положение

¹⁰¹ Левяш И.Я. Регион // Культурология. XX в. Словарь. М., 1997, с. 294. В качестве эквивалентного данному понятию предлагается также термин «историко-культурная зона» (например: Девонина В.А. Осмысление провинциальной культуры: проблемы и перспективы // Жизнь провинции как феномен духовности. Материалы междунаrodn. научн. конф., 2006. Нижний Новгород, 2008, с. 31-32).

¹⁰² При образовании губерний Ярославль вошел в состав Ингерманландской (Петербургской) губернии, в 1719 г. образована Ярославская провинция Петербургской губернии, в 1727 г. она переведена в состав Московской губернии (Андреев П.Г. Ярославль в XVIII столетии // Ярославль. Очерки по истории города (XI в. – октябрь 1917). Ярославль, 1954, с. 43).

одного из ведущих городов страны, которое он достиг еще в XVII в. После основания Санкт-Петербурга город утратил свою роль во внешней торговле, чрезвычайно важную в предшествующем столетии в силу своего расположения на пути Архангельск-Москва, однако становится крупным узлом внутреннего рынка. Этому способствовало географическое положение, обеспечивавшее Ярославлю торговые связи с нижеволжскими губерниями, Макарьевской-Нижегородской ярмаркой и обеими столицами: товары с Урала и из Нижнего Поволжья доставлялись в Ярославль, оттуда по системе каналов (Мариинский, Тихвинский, Вышневолоцкий) – в Петербург, при этом основными отраслями были торговля железом, хлебом, тканями¹⁰³. В конце XVIII в. совокупный товарооборот достигал суммы 4.700.000 рублей¹⁰⁴. О масштабах торговли свидетельствует постоянный рост численности ярославского купечества: если в 1794 г. в городе было 114 купцов, то в 1846 г. – 29 потомственных почетных граждан, 10 купцов I гильдии, 72 – II и 408 - III гильдий¹⁰⁵.

На протяжении XVIII- середины XIX в. довольно быстрыми темпами осуществляется превращение Ярославля из города с высокоразвитым ремесленным производством в крупный центр мануфактурной, а затем фабричной, легкой промышленности, основное место в которой занимало текстильное и бумажное производство. Главным предприятием города была основанная в 1722 г. Большая Ярославская мануфактура, выпускавшая широкий ассортимент текстильной продукции, часть которой экспортировалась в Европу. В начале XIX в. ежегодная выработка мануфактуры, где работало 3800 человек, составляла свыше 515 тысяч рублей¹⁰⁶. Второе место принадлежало мануфактуре Угличаниновых, выпускавшей продукции в среднем на 129 тысяч рублей в год¹⁰⁷.

¹⁰³ Путеводитель по Ярославской губернии. Ярославль, 1859, с. 272-273.

¹⁰⁴ Андреев П.Г. Ук. соч. с. 39.

¹⁰⁵ Генкин Л.Б. Ярославль в первой половине XIX в. // Ярославль. Очерки по истории города..., с. 63-64.

¹⁰⁶ Герман К. Статистическое описание Ярославской губернии. Спб., 1808, с. 113-114.

¹⁰⁷ Генкин Л.Б. Ук. соч., с. 55.

Значительные изменения в полотняной промышленности Ярославля произошли во второй четверти XIX в. Мануфактуры отказываются от использования труда посессионных крестьян и переходят к экономически более эффективному вольнонаемному труду, основным сырьем становится более дешевый, чем лен, хлопок. Из статистических данных¹⁰⁸ можно заключить, что в 1850-х гг. ярославские текстильщики полностью перешли на изготовление хлопчатобумажных тканей, на мануфактурах использовался только труд вольнонаемных рабочих и начался переход к фабрике.

Экономический подъем и получение городом статуса губернского центра стимулировали целый ряд положительных изменений в культурной жизни Ярославля. Наиболее значительным из них было, бесспорно, формирование системы светских учебных заведений. Если в середине XVIII в. действовало лишь одно учебное заведение – основанная в 1747 г. Славянолатинская семинария, то во второй половине столетия и в первые годы XIX в. были открыты городская гимназия с пансионом (1778), Главное народное училище (1786), Дом для призрения, воспитания и обучения в нем сирот и неимущих детей (1786), губернская гимназия (1805)¹⁰⁹. В 1805 г. по инициативе и на средства дворянина П.Г. Демидова было учреждено Ярославское Демидовское высших наук училище, имевшее равные с университетами права¹¹⁰. Высокий уровень преподавания во-многом обеспечивался постоянным взаимодействием с Московским университетом, взявшим училище под официальное покровительство и выпускниками которого были ведущие педагоги училища. В 1814 г. при учебном заведении возникло Общество любителей российской словесности. В 1833 г. Демидовское училище было преобразовано в лицей «камеральных наук» (юридическое учебное заведение, с 1870 г. официально именовался Демидовским юридическим лицеем), что несколько снизило его общественное значение и обеднило культурную жизнь города.

¹⁰⁸ Подробное статистическое обозрение фабрик и заводов Ярославской губернии. Спб., 1857.

¹⁰⁹ Головщиков К.Д. История города Ярославля. Ярославль, 1889, с. 211-217.

¹¹⁰ Все сведения об учебном заведении приводятся по: Покровский С.П. Демидовский лицей в Ярославле в его прошлом и настоящем. Ярославль, 1914.

Театральные традиции Ярославля восходят к театру Ф.Г. Волкова, открывшемуся в январе 1751 г. постановкой пьесы А. Сумарокова «Хорев»¹¹¹. В первые годы XIX в. функционировал крепостной театр князя Урусова, впоследствии превращенный владельцем в публичный и в этом качестве работавший до 1818 г. Открывшийся в 1819 г. стараниями местного архитектора П.Я. Панькова Ярославский публичный театр¹¹² имел разнообразный репертуар, в который наряду с многими рядовыми по своему художественному уровню пьесами Н. Полевого, П. Кукольника и т.д. входили все же подлинно высокие образцы драматургии, например, «Ревизор» Н.В. Гоголя¹¹³.

Литературная жизнь города берет начало в конце XVIII в. С 1786 г. в Ярославле издавался единственный в России провинциальный журнал «Уединенный пошехонец», однако об активной творческой деятельности местных литераторов можно говорить лишь начиная с 1840-х гг. В это время вышли в свет два выпуска «Ярославского литературного сборника» (1849, 1851). В Ярославле началась литературная биография Ю.В. Жадовской (1841-1880), автора романа «В стороне от большого света» и стихов, чьи произведения получили положительную оценку Н.А. Добролюбова¹¹⁴ и Д.И. Писарева¹¹⁵.

Приведенные факты неоспоримо свидетельствуют о том, какие важные и глубокие изменения произошли в рассматриваемый период во всех сферах жизни Ярославля. Если для первой половины – середины XVIII в. вполне справедлива оценка, данная краеведом Л.Н. Трефоловым, который считал, что «Ярославль, когда-то полный самобытной исторической жизни, спускается при Елизавете на ступень весьма заурядного провинциального

¹¹¹ Дальнейшая деятельность труппы Ф.Г. Волкова связана, как известно, с Санкт-Петербургом, куда театр был переведен в январе 1752 г. (Указ Сената об этом опубликован: Ф.Г. Волков и русский театр его времени. Сб. материалов. М., 1953, с. 84-85).

¹¹² О театре Урусова и публичном театре: Генкин Л. Из прошлого ярославского театра // Ярославский альманах, № 4, 1950.

¹¹³ Одну из постановок «Ревизора» описывает И.С. Аксаков: Письма. Т. 2. М., 1888, с. 214-215.

¹¹⁴ Добролюбов Н.А. Сочинения. Т. 2. СПб., 1896, с. 181-185.

¹¹⁵ Писарев Д.И. Собрание сочинений. Т. 1. СПб., 1894, с. 4-6.

города»¹¹⁶, то конец XVIII – первая половина XIX в. стали временем прогрессивного и динамичного развития экономики и культуры города. Общий подъем обусловил сложение в Ярославле этих десятилетий сильной и своеобразной школы изобразительного искусства.

Процессы, сходные с вышеописанными, наблюдаются в экономическом и социокультурном развитии Костромы, которая в XVIII в. становится промышленным, торговым и культурным центром обширного региона и в 1778 г. приобрела статус губернского города. В первой половине – середине XVIII в. в Костроме, уже в середине предшествующего столетия занявшей по своему экономическому значению третье место в стране (после Москвы и Ярославля)¹¹⁷, появился целый ряд новых льноткацких, кожевенных, мыловаренных, суконных предприятий, наиболее крупные из которых представляли собой мануфактуры с использованием наемного труда¹¹⁸. К концу XVIII в. город, где имелось 14 полотняных мануфактур¹¹⁹, вышел на первое место в России по производству льняных тканей. Начавшийся в первой четверти XIX в. переход к фабрике был прерван в 1830-х гг., когда многие льноткацкие предприятия прекратили существование¹²⁰, не выдержав конкуренции с хлопчатобумажными тканями. Возрождение и рост костромской текстильной промышленности начался в 1850-х гг. с связи с введением на производстве паровых машин. Благодаря основанному в 1852 г. заводу Шипова, выпускавшему паровые двигатели, оборудование для текстильных предприятий, а затем также паровые суда, город стал видным центром машиностроительной отрасли.

¹¹⁶ Трефолев Л.Н. Ярославль при императрице Елизавете Петровне // Трефолев Л.Н. Избранное. Ярославль, 1951.

¹¹⁷ Разумовская И.М. Кострома. Л., 1990, с. 8.

¹¹⁸ Экономическое развитие города в XVIII – середине XIX в. охарактеризовано на основе следующих краеведческих работ: Костромская старина. Издание Костромской губернской ученой архивной комиссии. Вып. 1-6. Кострома, 1892-1906; Сырцов М.Я. Город Кострома в ее прошлом и настоящем. Кострома, 1909; Басова Н. Историческое прошлое города Костромы. Кострома, 1976.

¹¹⁹ Общий объем их производства составил 370 тыс. руб. ежегодно при том, что в стране ежегодно изготовлялось льняных тканей на сумму 777 тыс. руб. (Кострома. Краткий исторический очерк. Отв. ред. М.Н. Белов. Ярославль, 1978, с. 18-19).

¹²⁰ В 1800 г. действовало 14 мануфактур, в 1840г. – только 4 (там же, с. 21).

Во второй половине XVIII – начале XIX в. Ярославль, Кострома и Тверь подверглись коренным градостроительным преобразованиям, в результате чего планировочная структура городов обрела строго регулярный характер, а застройка обогатилась рядом значительных по своим архитектурно-художественным достоинствам гражданских и церковных зданий в стиле классицизма. Поскольку наличие эстетически полноценной архитектурной среды не только свидетельствует об уровне экономического и социального развития города, но и выступает существенным стимулом дальнейшего роста местной художественной культуры, считаем необходимым подробнее охарактеризовать те изменения, которые происходили в застройке верхневолжских городов в указанный период.

Ранее других провинциальных городов кардинальные преобразования планировки и застройки претерпела Тверь, причиной чего стал пожар 1763 г., уничтоживший строения кремлевской части и Загородского посада¹²¹. К этому времени город еще не был губернским центром¹²², однако после прокладки Вышневолоцкой системы каналов и дороги на Санкт-Петербург имел значение важного транспортного узла, и его застройке правительство уделило особое внимание. Новый генеральный план Твери разрабатывался архитекторами А.В. Квасовым, П.Р. Никитиным, М.Ф. Казаковым, В. Обуховым и был утвержден в 1767 г. (для правобережной части). В 1773 г. были утверждены планы застройки Заволжской и Затверецкой частей города.

А.В. Квасов, возглавлявший архитектурную часть Комиссии о каменном строении Санкт-Петербурга и Москвы¹²³, с помощниками проявили высокое мастерство в сочетании городской застройки с открытыми пространствами рек Волги, Тверцы и Тьмаки. В правобережном районе предусматривалось сохранение Кремля и прокладка трех лучеобразно расходящихся улиц, разрезающих сетку прямоугольных кварталов. Главная

¹²¹ Барагин Д.Д. Калинин (Архитектура городов СССР). М., 1952, с. 13.

¹²² Тверская губерния образована в 1785 г.

¹²³ Одновременно с работами в Твери А.В. Квасов составил проект реконструкции Адмиралтейской части Петербурга и проекты предмостных площадей в местах пересечения р. Фонтанки с городскими магистралями.

из улиц являлась участком шоссе Москва-Петербург, и на ней было расположено три площади. При въезде в город со стороны Москвы последовательно менялись виды застройки, со стороны Петербурга панорама Твери раскрывалась сразу. Таким образом, в проекте умело использовались природная красота местности и принципы нарастающей торжественности архитектуры по мере приближения к Кремлю. Крупным памятником раннего классицизма является Тверской путевой дворец (1763-1775), спроектированный М.Ф. Казаковым.

План А.В. Квасова был признан Комиссией о каменном строении Санкт-Петербурга и Москвы образцовым и рекомендован для других городов¹²⁴. В соответствии с ним застройка Твери велась до середины XIX в., когда были освоены все предусмотренные им площади¹²⁵.

Классицистические традиции в архитектуре Твери были продолжены К.И. Росси, руководившим в 1810-1815 гг. комитетом по благоустройству города (что было для него первым опытом работы в градостроительстве) и спроектировавшим торговые ряды – одноэтажные, с аркадой по главному фасаду, что типично для данного типа зданий¹²⁶. Последним по времени памятником классицизма в Твери является построенное в 1840 г. здание Дворянского собрания. Вторая половина XIX в., когда город стал видным центром текстильной промышленности, основанной здесь московскими купцами после открытия парового сообщения по Волге и сооружения железной дороги до Москвы и Санкт-Петербурга¹²⁷, отмечена лишь вполне рядовыми образцами архитектурной эклектики.

Иные варианты регулярной планировочной системы, обусловленные особенностями местности и характером сложившейся к тому времени застройки, были реализованы в ходе реконструкции Костромы и Ярославля.

Перепланировка Костромы осуществлялась после пожара, опустошившего большую часть города в 1773 г. и уничтожившего кремль, на

¹²⁴ Пилявский В.И., Тиц А.А., Ушаков Ю.С. История русской архитектуры. М., 2003, с. 359.

¹²⁵ Барагин Д.Д. Ук. соч., с. 18.

¹²⁶ Тарановская М.З. Карл Росси. Архитектор. Градостроитель. Художник. Л., 1980.

¹²⁷ Барагин Д.Д. Ук. соч., с. 27.

месте которого были разбиты бульвары и возведен Богоявленский собор по проекту местного архитектора С.А. Воротилова (1741-1799)¹²⁸. Генеральный план города, а также планы 15 городов Костромского наместничества, разработанный по инициативе генерал-губернатора А.П. Мельгунова, были утверждены в 1781 г.¹²⁹. В итоге его осуществления город приобрел четко выраженную радиально-кольцевую структуру, каркас которой составляют 7 улиц, веерообразно расходящихся от центральной площади. Расположение города только на одном берегу Волги и то обстоятельство, что застройка не вытянута на протяженное расстояние вдоль линии реки, обусловили ясную компактность и особенно последовательно сохраненную геометрическую основу плана.

Центр Костромы был образован двумя завершенными архитектурными ансамблями – соборным и торговым¹³⁰. Первый представлял собой двухчастную композицию из разновременных, но органично согласованных между собой по масштабу, Успенского собора (XVI-XVII вв.) и Благовещенского собора (XVIII в.). Торговый центр складывался на месте посада с конца XVIII в. до 1830-х гг. и был одним из крупнейших в России среди комплексов аналогичного назначения. Он включает различные по размерам здания, расположенные на главной площади и спуске к Волге: Большие мучные ряды (архитекторы С.А. Воротилов, К. фон Клер, 1789-1796), Красные ряды (арх. С.А. Воротилов, 1792), Церковь Спаса в Рядах (арх. С.А., П.А. и Е.С. Воротиловы), Пряничные ряды (рубеж XVIII-XIX вв.), Мелочные ряды (арх. П.И. Фурсов, 1831-1832). Построенные в разные годы, здания обладают общностью объемно-пространственной композиции и стилистики, что в первую очередь определено их функциональностью, и составляет целостный ансамбль.

¹²⁸ Разумовская И.М. Кострома (Памятники городов России) М., 1990, с. 17.

¹²⁹ Разумовская И.М. Ук. соч., с. 114. Графическая фиксация плана Костромы конца XVIII в. хранится в Костромском объединенном историко-архитектурном музее-заповеднике. Схема его опубликована: Пилявский В.И., Тиц А.А., Ушаков Ю.С. Ук. соч., с. 359.

¹³⁰ Датировки и авторство всех перечисленных ниже памятников приводятся по следующим исследованиям: Разумовская И.М. Ук. соч.; Сытина Т.М. Гражданская архитектура Верхнего Поволжья второй половины XVIII – первой половины XIX в. Костромской край. Автореферат канд. дисс. М., 1952; Иванов В.Н. Кострома. Художественные памятники. М., 1978

Значительное явление провинциальной архитектуры представляет творчество упоминавшегося выше зодчего С.А. Воротилова¹³¹, которого по масштабу деятельности и профессиональному мастерству можно поставить в один ряд с такими архитекторами, как Я. Ананьин в Нижнем Новгороде, П. Обухов в Смоленске, И. Ясныгин в Калуге, К. Сокольников в Туле.

С.А. Воротилов, самостоятельно освоивший основы архитектуры, начал строительную практику в 1770 г. с перестройки колокольни в своем родном посаде Большие Соли Ярославской губернии и возведения храма Св. Варвары в городе Нерехта Костромской губернии¹³². Ко времени осуществления одного из крупнейших своих проектов – Богоявленского собора в Костроме, заложенного по инициативе архиепископа Симона (Лагова) после пожара 1773 г. – он уже зарекомендовал себя как талантливый архитектор и опытный строитель-подрядчик. Опубликованный С.А. Демидовым фиксационный чертеж 1809 г.¹³³ позволяет отнести Богоявленский собор, разрушенный в 1934 г., к ярким образцам отечественного барокко. Оригинальность общей объемно-пространственной композиции, богатство и тонкая прорисовка декора сочетались в этом здании с интересными инженерно-конструктивными находками¹³⁴. Художественные достоинства соборной колокольни высоко оценили путешествовавшие по Волге в 1838 г. художники братья Н.Г. и Г.Г. Чернецовы¹³⁵. Также Богоявленский собор был первым в Костроме зданием, в убранстве которого использованы отдельные архитектурные детали и приемы классицизма (треугольные фронтоны над боковыми входами, карниз, состоящий из широкого фриза с метопами и триглифами и выноса с модульонами), пока еще включенные в общую барочную систему.

¹³¹ Кудряшов Е.В. К творческой биографии костромского зодчего XVIII в. С.А. Воротилова. Гостиный двор в Костроме // Краеведческие записки Костромского музея-заповедника. Ярославль, 1984, с. 62-67..

¹³² Кудряшов Е.В. Костромской зодчий XVIII в. С.А. Воротилов // Кудряшов Е.В. Художественная культура Костромского края. XVI-XIX вв. Статьи. Кострома, 2004, с. 59.

¹³³ Демидов С.В. Архитектор-самоучка С.А. Воротилов // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник-1989. М., 1990, с. 409-416.

¹³⁴ Мощный барабан купола, поставленный на глухой свод, служил хранилищем соборной библиотеки, куда можно было подняться по винтовой лестнице в нижнем ярусе колокольни. (Кудряшов Е.В. Костромской зодчий XVIII в. С.А. Воротилов..., с. 63).

¹³⁵ Чернецовы Г. и Н. Путешествие по Волге. М., 1970, с. 34.

По-видимому, как архитектор С.А. Воротилов был известен за пределами Костромского края. Так, он проектировал и начинал возводить соборную колокольню в Рязани ¹³⁶.

Особенностью костромской архитектуры первой половины XIX в. обусловлены прежде всего деятельностью таких архитекторов, как П.И. Фурсов (ему принадлежит авторство Московской заставы, 1823, гауптвахты, 1824-1827, пожарной части, 1823-1827, дома соборного притча, 1824-1825) и М.М. Праве, крупнейшей постройкой которого является здание дворянского собрания (1838).

Чрезвычайной интенсивностью была отмечена строительная деятельность Н.И. Метлина (1770-1822), первого губернского архитектора Костромы, занимавшего эту должность с 1796 г. до своей смерти ¹³⁷. В некоторых его постройках зрелый классицизм сочетается с отдельными чертами барокко, что можно объяснить характером творческого становления мастера: он учился у своего отца, видного московского архитектора И.Ф. Метлина ¹³⁸, бывшего в свою очередь выпускником школы Д.В. Ухтомского – центра барочной архитектуры в середине XVIII в. Благодаря названным мастерам в застройке города развитое воплощение нашел классицизм, в то время барокко принадлежит лишь несколько сохранившихся местных памятников XVIII в. (церкви Иоанна Златоуста и Спаса на Запрудне). Первую половину – середину XVIII столетия нельзя назвать ярким периодом в архитектуре города, имевшего древние и самобытные архитектурные традиции ¹³⁹, однако на рубеже XVIII-XIX вв., как видно из приведенных выше фактов, наступает активизация строительства и создается ряд

¹³⁶ Михайловский Е., Ильенко И. Рязань. Касимов. М., 1969, с. 156-157.

¹³⁷ Е.В. Кудряшов составил список работ Н.И. Метлина, из которого видно, что архитектор строил и реконструировал общественные и торговые здания, церкви, мосты, казармы (Кудряшов Е.В. Н.И. Метлин. Материалы к творческой биографии архитектора // Кудряшов Е.В. Художественная культура Костромского края..., с. 91-95).

¹³⁸ О нем: Дьяконов М.В. К биографическому словарю московских зодчих XVIII-XIX вв. // Русский город. Вып. IV. М., 1981, с. 230-231.

¹³⁹ Каменное строительство в городе началось в середине XVI в. с возведением Ипатьевского и Богоявленского монастырей, Успенского и Троицкого соборов. Об архитектуре Костромы до рассматриваемого нами периода: Дунаев Б.И. Кострома в ее прошлом и настоящем по памятникам искусства. М., 1913; Кудряшов Е.В. Костромское каменное зодчество XVII в. Его особенности и пути развития. Автореферат дисс. канд. искусствоведения. М., 1975.

значительных памятников, среди которых наиболее интересны гражданские здания. Бесспорно положительное значение для местных архитекторов имели контакты со столичными мастерами, например, А.Д. Захаровым, проектировавшим для Костромы здание губернских присутственных мест (строительство завершено в 1833 г. Н.И. Мятлиным и И.Е. Ермиловым).

Градостроительные преобразования Ярославля не носили столь радикального характера и начались позднее, чем в Твери и Костроме: в 1820-х гг. в городе был проложен главный бульвар на месте скрытых остатков укреплений и сооружена набережная¹⁴⁰. Должность губернского архитектора до 1842 г. занимал П.Я. Паньков, ростовский мещанин, не получивший, по-видимому, профессионального образования, но в 1819г. удостоенный Императорской Академией художеств за представленные проекты звания художника-архитектора.

Значительные изменения в облике Ярославля произошли в 1850-х гг., когда был осуществлен ряд мероприятий по благоустройству города (наведены 3 моста над спусками к реке на Волжской набережной, реконструировано здание театра, перестроен Гостиный двор). Одновременно завершилось формирование сплошной каменной застройки Большой линии – центральной торговой улицы. Корреспондент «Ярославских губернских ведомостей» справедливо отмечал, что «редко бывало, чтобы наш город, степенный и осмотрительный, предпринимал почти вдруг так много затейливых и богатых построек разного рода <...> и так удачно исполнял их в короткое время, как случилось это в последние два года»¹⁴¹.

Таким образом, значение масштабных градостроительных начинаний, реализованных в Твери, Костроме и отчасти Ярославле не ограничивается Верхним Поволжьем и важно для истории отечественной архитектуры в целом. По мастерству использования условий местности, сочетания новой регулярной застройки с древнерусскими памятниками, по стилистическому

¹⁴⁰ Генкин Л.Б. Ярославль в первой половине XIX в.,..., с. 100-101.

¹⁴¹ Ярославские губернские ведомости, 4 февраля 1856.

единству и в то же время архитектурному разнообразию конкретных зданий реконструкции названных городов можно отнести к вершинным достижениям отечественного градостроительства второй половины XVIII – начала XIX в.

С другой стороны, архитектура крупнейших верхневолжских городов обладает несомненно самобытными чертами. Своеобразие местного церковного и светского зодчества рассматриваемого периода сложилось под влиянием комплекса факторов: а) географические условия, определившие характер городской планировки, размещение высотных доминант застройки и специфику взаимодействия архитектуры с окружающим ландшафтом; б) экономический подъем и получение статуса губернских центров, что обусловило не только большой масштаб строительных работ, но и наибольшую востребованность конкретных типов общественно-административных и жилых зданий, а также композиционных и декоративных приемов классицизма; в) наличие древних местных архитектурных традиций; г) активная деятельность местных архитекторов, чье творчество сформировалось и протекало исключительно в условиях провинции (С.А. Воротилов в Костроме, П.Я. Паньков в Ярославле). Многообразными были также связи провинциальной архитектуры с центральной линией развития русского строительного искусства. Это использование образцовых проектов общественных и жилых построек, разработанных ведущими петербургскими и московскими архитекторами; деятельность в провинции архитекторов, получивших подготовку в Императорской Академии художеств либо в Москве. Наконец, с провинциальными городами связаны отдельные этапы в творчестве таких выдающихся мастеров, как Н.И. Львов, М.Ф. Казаков, К.И. Росси, в провинции был реализован ряд проектов А.Д. Захарова. В качестве яркого примера можно назвать город Торжок Тверской губернии, где находятся крупнейшие и наиболее совершенные в художественном отношении произведения Н.И. Львова (собор и колокольня Борисоглебского монастыря),

а также Путевой дворец Екатерины II, построенный М.Ф. Казаковым, и Спасо-Преображенский собор, возведенный К.И. Росси. Зрелый классицизм получил в этом городе одно из наиболее гармоничных и цельных воплощений¹⁴². Благодаря постоянным и многообразным контактам со «столичной школой» провинциальная архитектура, сохраняя свою самобытность, приобщалась к прогрессивным поискам отечественных архитекторов.

Экономический и культурный рост, переживаемый губернскими центрами Верхнего Поволжья во второй половине XVIII - начале XIX в., непосредственным образом сказался на судьбах не только архитектуры, из всех видов искусства наиболее тесно связанной с социальными потребностями, но и изобразительного искусства. Наглядный пример зависимости художественной жизни от социально-экономических процессов дает Ярославль. В Ярославской губернии, насчитывавшей в своем составе 12 городов (правда, значительная их часть получила этот статус лишь после образования Ярославского наместничества, как Рыбинск, Мышкин, Молога, Борисоглебск¹⁴³), изобразительное искусство получило преимущественное развитие именно в рамках городской культуры. В подтверждение достаточно назвать имена таких живописцев, как Д.М. Коренев и Н.М. Мыльников, работавших в Ярославле соответственно во второй половине XVIII в. и первой половине XIX в., а также угличского художника И.В. Тарханова (первая половина XIX в.). Город обеспечивал широкую и стабильную базу заказчиков, каковыми во второй половине XVIII в. являлись главным образом дворяне¹⁴⁴, а с начала XIX в. постепенно все более активно в этой роли стало выступать купечество, своими вкусами способствуя распространению и закреплению в провинциальном искусстве такого

¹⁴² Показательно, что столь высокую оценку полностью разделяют зарубежные исследователи русской культуры, как, например, американец У.К. Брамфилд (Брамфилд У.К. Торжок: провинциальное сокровище // Болдинские чтения. Под ред. Н.М. Фортунатова. Нижний Новгород, 2009, с. 532-540).

¹⁴³ Указ Екатерины II об учреждении Ярославского наместничества вышел 3 августа 1777 г. (Полное собрание законов Российской империи. Т. 20, 1830, с. 542-543).

¹⁴⁴ По данным на 1792 г. в городе проживало 233 дворянина (Андреев П.Г. Ук. соч., с. 38).

специфического явления, как художественный примитив¹⁴⁵. Кроме того, общественное положение художника в городе было прочнее, чем в усадьбе, где тот всецело зависел от прихотей конкретного человека, тем более что в провинции невозможны были равноправные, почти дружеские отношения между художником и просвещенной дворянской семьей, какие иногда возникали в столице (у Ф.С. Рокотова с Воронцовыми, Д.Г. Левицкого со Львовыми).

В отличие от ярославских, деятельность ведущих костромских и тверских художников в первую очередь связана с дворянскими усадьбами, как, например, творчество портретиста Гр. Островского, на протяжении 1770-1780-х гг. работавшего в усадьбе Нероново Солигаличского уезда Костромской губернии.

Названное различие стало одной из существенных причин различия более общего порядка: если относительно Ярославля можно с уверенностью говорить о сложении и эволюции местной школы изобразительного искусства, то в Костроме и Твери аналогичной концентрации художественной жизни не произошло.

Таким образом, общность процессов экономического, социального и культурного развития позволяет выделить Верхнее Поволжье второй половины XVIII - середины XIX в. в качестве особого историко-культурного региона. Рост производительных сил, связанный с превращением старинных ремесленных городов в крупные промышленные центры и сохранением значения важнейших узлов внутренней торговли, повлек активизацию культурной жизни Ярославля, Костромы, Твери, где именно в этот период формируется местная интеллигенция, закладываются литературные и театральные традиции, яркий расцвет переживает архитектура. Как важнейший компонент региональной художественной культуры выступает изобразительное искусство, представленное творчеством целого ряда

¹⁴⁵ Поскольку художественный примитив не только не локализуется в рассматриваемом регионе, но вообще охватывает все страны с культурой европейского типа XVIII-XIX вв., то более подробно данное явление будет проанализировано нами в главе III, посвященной социально-эстетическим формам русского провинциального искусства в целом.

талантливых и самобытных мастеров, чье наследие составляет часть отечественной культуры в целом. Благоприятные социально-экономические условия и появление ярких творческих индивидуальностей определили его высокий уровень, и не будет преувеличением утверждать, что в произведениях верхневолжских художников русское провинциальное искусство воплотилось в наиболее последовательных и классических формах.

1.2. Ярославская школа живописи во второй половине XVIII – середине XIX в.

Среди других регионов российской провинции культура Ярославля последних десятилетий XVIII и первой половины следующего века выделяется чрезвычайно высоким уровнем развития изобразительного искусства. Работы местных художников обладают своими отличительными особенностями, к рубежу XVIII-XIX вв. сложившимися в целостную и весьма устойчивую систему творческих решений. Данный факт позволяет говорить об успешно завершившемся формировании локальной школы живописи, имеющей довольно четко очерченные хронологические границы, стилистическую общность относящихся к ней произведений и определенные закономерности эволюции.

В становлении художественной школы Ярославля одинаково важную роль сыграли социально-экономические и культурно-исторические факторы. Экономический подъем второй половины XVIII – начала XIX в., постоянное увеличение купеческого сословия и рост его доходов, а также проживание в городе значительного числа дворян, обеспечивали местным художникам широкую и прочную базу заказов; занимаемое же Ярославлем положение промышленного и торгового центра общероссийского значения и административного центра обширной территории стимулировало культурную жизнь города в целом. Названные причины создавали благоприятные условия для творческой деятельности и позволили в полной

мере реализоваться дарованию таких видных мастеров изобразительного искусства, как Д.М. Коренев и Н.М. Мыльников. Эти же факторы обеспечили степень концентрации художественной жизни именно в самом Ярославле: несмотря на наличие в губернии крупных усадеб, бывших культурными центрами, оттока творческих сил из города не наблюдалось.

Не менее важным для самоопределения местного искусства было существование в регионе богатых и самобытных традиций древнерусской культуры, которые и в XVIII столетии не утратили полностью своей актуальности и живой привлекательности. Так, облик Ярославля, неповторимое своеобразие его архитектурной среды определяли в первую очередь выдающиеся по своим художественным достоинствам памятники церковного зодчества XVII в., делавшие эстетически насыщенной повседневную жизнь города¹⁴⁶.

Зарождение светского искусства в Ярославском крае относится к середине XVIII в., однако его истоки, на наш взгляд, следует искать в местной иконописи и монументальной живописи, пережившей блестящий взлет во второй половине XVII в. Творчество мастеров 1670-1700-х гг. воплотило наиболее прогрессивные искания русского искусства этого периода, связанные с усилением интереса к реальной жизни и постепенным преодолением отвлеченно-догматической условности образов.

Художественные традиции Ярославля восходят к периоду существования удельного Ярославского княжества (XIII-XIV вв.) и, вопреки драматическим коллизиям средневековой истории города, никогда по сути не прерывались и не угасали. Уже древнейший период существования местной иконописи отмечен такими классическими для всей древнерусской культуры произведениями, как «Богоматерь Оранта – Великая Панагия» (начало XIII

¹⁴⁶ И.С. Аксаков в письме от 23 мая 1849 г., например, характеризовал Ярославль как «город белокаменный, веселый, красивый, с садами, с старинными прекрасными церквами, башнями и воротами; город с физиономией». (И.С. Аксаков в его письмах. Т. II. М., 1888, с. 167-168.)

в., Государственная Третьяковская галерея)¹⁴⁷ и «явленная» икона Богоматери Толгской (около 1314 г., Ярославский художественный музей (далее - ЯХМ)¹⁴⁸. Первая икона, известная под именем «Ярославской Оранты», по величавой торжественности образа, монументальности и чистоте выразительного языка является одной из вершин живописи домонгольского времени, «Богоматерь Толгская» «по силе эмоционального воздействия, глубокому трагизму образов и необыкновенной артистической свободе живописи... может быть по праву отнесена к числу шедевров искусства XIV в.»¹⁴⁹. О чрезвычайно высоком уровне местной культуры украшения рукописной книги свидетельствует Федоровское Евангелие, датируемое первой половиной XIV в. (Ярославский историко-архитектурный музей-заповедник)¹⁵⁰.

С XVI в. творчество ярославских мастеров развивается в общем русле отечественной культуры. Во второй половине века возникают тенденции, предвосхитившие специфику местной живописи следующего столетия. В этом плане показательная икона «Ярославские князья Федор, Давид и Константин в житии» (конец XVI в., ЯИАМЗ)¹⁵¹, композиция которой насыщена бытовыми подробностями и в сущности представляет собой изобразительный рассказ. Типичными в XVII в. станут и отдельные появившиеся в данном произведении приемы: большое количество клейм с измельченным дробным изображением, обильное использование орнаментов, архитектурные формы фонов, заимствованные с европейских гравюр. (Ярославцы раньше художников других городов получили возможность познакомиться с западноевропейской печатной графикой, т.к. Ярославль

¹⁴⁷ Богоматерь Великая Панагия (Оранта). Птреть XIII в. Ярославль. Дерево, темпера; 193,2x120,5. Государственная Третьяковская галерея (ГТГ), инв. № 12796. (О проблемах датировки и иконографии памятника: Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Древнерусское искусство X – начала XV в. Авт. вст. ст. Л.И. Лифшиц, Н.В. Розанова, Н.Г. Бекенева, Г.В. Сидоренко. М., 1995, с. 68-70).

¹⁴⁸ Богоматерь Толгская. Около 1314. Ярославль. Дерево, темпера; 61x48. Ярославский государственный художественный музей (ЯХМ), инв. № И-1206.

¹⁴⁹ Масленицын С.И. Ярославская иконопись. М., 1973, с. 14.

¹⁵⁰ Об этом памятнике: Федоровское Евангелие из Ярославля – шедевр книжного искусства XIV в. Под ред. Г.В. Попова. М., 2003.

¹⁵¹ Ярославские князья Федор, Давид и Константин в житии. Конец XVI в. Ярославль. Дерево, темпера; 132x108. ЯИАМЗ, инв. № 1212.

играл важную роль в контактах с Европой после открытия англичанами пути с Белого моря в Москву. В 1553 г. в городе была открыта английская фактория ¹⁵²).

Расцвет художественной культуры Ярославля приходится на вторую половину XVII в. Широкомасштабное церковное строительство по заказам прихожан и отдельных купеческих семей (на протяжении столетия было возведено около 40 храмов «в воспоминание вечных благ и в вечный поминок рода своего»¹⁵³) повлекло за собой взлет монументальной живописи, а большой объем живописных работ требовал привлечения иногородних мастеров. Здесь работали артели костромских художников-монументалистов под руководством Гурия Никитина и Силы Савина ¹⁵⁴, иконописцы Федор Зубов из Великого Устюга (дальнейшая его деятельность связана с московской Оружейной палатой)¹⁵⁵ и Семен Спиридонов из Холмогор¹⁵⁶, чья виртуозная узорочно-декоративная манера получила особое признание в городе. В результате Ярославль стал крупнейшим после Москвы центром притяжения художественных сил, искусство которого, создаваемое творческим сотрудничеством местных и приезжих мастеров, выдвинулось в ряд наиболее передовых явлений отечественной культуры XVII в.

К числу выдающихся памятников фресковой живописи XVII в. относятся ансамбли росписей ярославских церквей Ильи Пророка (выполнены в 1680-1681 гг. костромичами Г. Никитиным и С. Савиным и местными художниками во главе с Дм. Семеновым) и Иоанна Предтечи в Толчковской слободе (1694-1695, Дмитрий Плеханов с артелью), а также росписи храмов и палат митрополичьей резиденции в Ростове, созданные в 1670-1683 гг. большим коллективом мастеров из различных городов¹⁵⁷. В совершенной по мастерству художественной форме названные произведения

¹⁵² Головщиков К.Д. Ук. соч., с. 81.

¹⁵³ Масленицын С.И. Ук. соч., с. 31. Сохранившиеся памятники относятся преимущественно ко второй половине столетия, когда строительство особенно активизировалось после разорительного пожара 1658 г.

¹⁵⁴ Брюсова В.Г. Гурий Никитин. М., 1982, с. 148-169, 250-252.

¹⁵⁵ Брюсова В.Г. Федор Зубов. М., 1985.

¹⁵⁶ Масленицын С.И. Писал Семен Спиридонов. М., 1980.

¹⁵⁷ Наиболее полная публикация памятников местной монументальной живописи: Брюсова В.Г. Фрески Ярославля XVII – начала XVIII в. М., 1983.

воплотили глубокие изменения, происходившие в церковном искусстве: необычайное расширение круга сюжетов, насыщение религиозных образов жизненно-бытовой конкретикой, усиление интереса к пейзажно-архитектурной среде действия, красочная, праздничная по настроению декоративность фрескового ансамбля.

Ярославские фрески, возникшие в русле посадской культуры, неоднократно привлекались в качестве наиболее весомого аргумента для подтверждения концепции «обмирщения» русского искусства в XVII столетии. Данная теория в последние десятилетия подверглась критике и опровержению; И.Л. Бусевой-Давыдовой была детально разработана идея оцерковления в рассматриваемый период всех сторон жизни общества и человека, усиления религиозного пафоса искусства¹⁵⁸. Анализ одной из ключевых специфичных для культуры XVII в. проблем, состоящей в соотношении светских и религиозных элементов, не входит в задачи нашего исследования. Однако необходимо отметить, что в образную систему ярославской монументальной живописи в 1670-1690-х гг. решительно вторгается чувственно-конкретное, обращенное к жизненной реальности и эмоционально окрашенное мировосприятие, соседствующее с отвлеченно-

¹⁵⁸ Давыдова И.Л. Россия XVII века: культура и искусство в эпоху перемен. Автореферат дисс... доктора искусствоведения. М., НИИ РАХ, 2005, с. 9-10, 24-31. Концепция «обмирщения» отечественной культуры в XVII в. начала складываться в XIX в. и стала общепринятой в науке советского периода, причем ее разделяли и представители православного направления (Л.А. Успенский). Под обмирщением понималось не «вычленение отдельных областей русской художественной культуры XVII в. из первоначальной средневековой теократической целостности (что было бы в определенной мере справедливо), а вторжение светских элементов в церковное искусство». (Давыдова И.Л. Ук. соч., с. 9). Данная теория была впервые подвергнута сомнению А.М. Панченко, вслед за ним с критикой ее выступили исследователи 1990-2000-х гг. (С.А. Вайгачев, В.Н. Топоров, Л.И. Лифшиц), И.Л. Бусева-Давыдова привела новые взгляды на проблему «обмирщения» в законченную систему (кроме названного труда, отметим ее статью «О так называемом обмирщении русского искусства XVII в.» в сб. «Филевские чтения», VII, 1994 (с. 18-32). В качестве факторов усиления религиозной направленности искусства XVII в. исследователь называет становление человеческой личности, отделившейся от коллектива и ищущей опору в Боге, и церковный раскол, акцентировавший внимание общества на сугубо конфессиональных проблемах. Не вдаваясь в существо вопроса, мы хотели бы подчеркнуть, что если это и так, то перед нами новый, особый тип глубоко индивидуальной религиозности. Этот тип, без сомнения, вел к разрыву со средневековыми традициями. В искусстве рассматриваемого региона ярчайшим примером является замена в ростовских митрополичьих храмах традиционных иконостасов фресковыми, написанными на восточных стенах. По справедливому замечанию В.Д. Черного, «столь нестандартное решение могло появиться только в переломный период, когда радикальный отказ от традиций приближал художника к творческому открытию» (Черный В.Д. Искусство средневековой Руси. М., 1997, с. 381-382). Рост индивидуальности и творческой самостоятельности художника, смелость экспериментов неизбежно вели к утверждению в русском искусстве европейской художественной системы.

догматическим началом, но уже значительно его потеснившее. Так, во фресковом ансамбле храма Иоанна Предтечи в Толчкове росписи алтарной части – 18 композиций, с исключительной подробностью толкующих литургию – продолжают традиции сложной аллегорической церковной живописи, а в стенописи моленного зала и галереи сюжеты священной истории представлены в наглядных, жизненно-полнокровных образах. Достаточно указать, что в сцене «Вирсавия в купальне» впервые в отечественном искусстве появляется изображение обнаженной натуры, трактованной без религиозного аскетизма. Бытовые мотивы, отражающие реалии русской жизни, органично введены в росписи церкви Ильи Пророка, например, поэтичная и точная в деталях сцена жатвы из цикла деяний пророка Елисея.

Интерес к реалиям окружающего мира, стремление показать его истинную красоту, отход от нарочитого богословского догматизма стадияльно сближают, по нашему мнению, ярославские фрески с искусством Раннего Ренессанса в Италии, когда «открытие мира и человека» отнюдь не означало иссякание религиозного чувства. Для нашей же темы принципиально важно то, что рассмотренные выше процессы закладывали основу для возникновения и расцвета в Верхнем Поволжье в XVIII в. светского искусства.

Примечательно, что аналогичными чертами отмечена станковая живопись Ярославля второй половины XVII в. В качестве примеров назовем иконы «Богоматерь Толгская» (1655, ЯХМ)¹⁵⁹, клейма которой содержат эпизоды из историй Толгского монастыря и жизни Ярославля в дни эпидемии 1654 г., и «Сергий Радонежский в житии» (середина XVII в., ЯХМ)¹⁶⁰, чей фон составляют уникальные композиции из российской истории конца XV –

¹⁵⁹ Богоматерь Толгская. 1655. Дерево, темпера; 157х122. ЯХМ, инв. № И-223.

¹⁶⁰ Сергий Радонежский в житии. Сер. XVII в. Дерево, темпера; 176х113. ЯХМ, инв. № И-394.

начала XVII в.¹⁶¹.

Таким образом, уже во второй половине XVII столетия сложились предпосылки и условия для успешного освоения ярославскими мастерами европейской художественной системы и активного развития в городе светского искусства, зарождающегося здесь в середине XVIII в.

Наиболее ранним из известных образцов местной портретной живописи является портрет Ф.А. Алябьевой работы неизвестного художника, датируемый 1750 г. (Ростово-Ярославский архитектурно-художественный музей-заповедник)¹⁶². В данном произведении не только чувствуется опора на парсунные традиции (монументализация облика модели, плоскостная живопись фигуры, словно распластанной на темном фоне), но и отчетливо видны те трудности, с которыми художник столкнулся при необходимости анатомически верного изображения фигуры, передачи объема приемами светотеневой моделировки, выявлении портретного сходства. Пятнадцатилетняя девушка изображена в соответствии с общепринятыми правилами репрезентативного портрета. Данное полотно ярко свидетельствует о том, какими путями в провинциальном искусстве шло освоение западноевропейской художественной системы. Произошедшая в Петровскую эпоху перестройка художественного языка отечественного искусства положила начало размежеванию магистральной линии развития русской живописи и ее провинциального варианта; при этом их активное взаимодействие возникает в середине XVIII в. (в первой половине столетия в провинции искусство развивалось почти исключительно в древнерусских традициях) и приводит к оформлению специфики провинциального искусства.

¹⁶¹ На фоне иконы помещены сцены «Приезд Софии Палеолог на моление в Троице-Сергиев монастырь», «Взятие Казани», «Присоединение горных черемисов и постройка Свияжска», «Осада Троице-Сергиева монастыря и Москвы поляками», «Осада Опочки». Об иконографии памятника: Филатов В.В. Икона с изображением сюжетов из истории Русского государства // Труды Отдела древнерусской литературы. Вып. XXII. М.-Л., 1966, с. 277-293).

¹⁶² Неизвестный художник. Портрет Фелицаты Афанасьевны Алябьевой. 1750. Холст, масло; 95х81,5. Ростово-Ярославский архитектурно-художественный музей-заповедник, инв. № ИК-906/5. На обороте холста – надпись, содержащая подробные сведения об обстоятельствах рождения изображенной – дочери полковника А.И. Алябьева (род. в 1735) и датировку (...аоной патреть писан 1750 году августа: 10: дня от рождения ея: 16 леть).

Датируемый 1772 г. портрет Я.Я. Мордвинова работы Василия Мезенцева (то же собрание)¹⁶³ отмечен аналогичным взаимодействием черт парсуны и парадного портрета европейского образца, однако последние явно преобладают. В этом произведении индивидуальность конкретного человека передается не только точным воспроизведением его внешности, но и попыткой показать волевою, энергичную и полную достоинства личность.

Во второй половине XVIII в. искусство портрета в Ярославле достигает зрелости и представлено многочисленными образцами, чрезвычайно разнообразными по стилистике. Местная живопись в значительной степени освобождается от архаичных элементов, ярославские художники демонстрируют хорошее знание передовых тенденций в русском искусстве, что можно подтвердить рядом сопоставлений. Так, в «Портрете неизвестного» из Ярославского художественного музея¹⁶⁴ и «Портрете Р.М. Кошелева» (Рыбинский историко-художественный музей)¹⁶⁵ ощутимо соприкосновение с творчеством Ф.С. Рокотова, проявляющееся в композиционном решении, мягкой моделировке форм на нейтральном, как бы окутывающем фигуру фоне, камерности трактовки образа. Отзвуки детских портретов кисти Д.Г. Левицкого присутствуют в портрете княжны Куракиной в детстве (Ярославский архитектурно-художественный музей-заповедник)¹⁶⁶, портрет Д.С. Карнович (то же собрание)¹⁶⁷ обнаруживает влияние сентиментализма на провинциальную живопись.

Среди произведений ярославской живописи конца XVIII в. удивительным лиризмом образов и редкой техникой исполнения (пастель в

¹⁶³ Мезенцев В. Портрет Якова Яковлевича Мордвинова. 1772. Холст, масло; 107х82,5. Ростово-Ярославский архитектурно-художественный музей-заповедник, инв. № ИК-909/4. На обороте холста – надпись, подробно рассказывающая об участии Я.Я. Мордвинова в Семилетней войне и сообщающая о дате создания портрета и авторстве (<...> рисованъ. 1772 сентября 6. Riseval Basilius Mesencev <...>).

¹⁶⁴ Неизвестный художник II половины XVIII в. Портрет неизвестного. Холст, масло; 60,6х49,1. ЯХМ, инв. № Ж-860.

¹⁶⁵ Неизвестный художник II половины XVIII в. Портрет Родиона Михайловича Кошелева. Холст, масло; 58х47. Рыбинский историко-художественный музей, инв. № РБМ-96.

¹⁶⁶ Неизвестный художник II половины XVIII в. Портрет княжны Куракиной. Холст, масло; 67х52. ЯИАМЗ, инв. № ЯМЗ-9226.

¹⁶⁷ Неизвестный художник. Портрет Д.С. Карнович. Начало XIX в. Холст, масло; 61,3х48,5. ЯИАМЗ, инв. № ЯМЗ-21095.

сочетании с гуашью на холсте) выделяются портреты трех братьев и сестры Самариных в юношеском возрасте, написанные неизвестным мастером в 1789 г. и образующие серию (ЯХМ)¹⁶⁸. «Рокотовская поэзия чувств и одухотворенная живописность нашли в этих портретах достойное продолжение. Сочные открытые цвета, выступающие из глубины бархатистой поверхности, создают изменчивую игру света и тени на лицах и одеждах героев, в то время как плотные фоны и уравновешенная композиция вносят ясность и определенность характеристики»¹⁶⁹.

Одним из факторов, обеспечивавших высокий уровень ярославской портретной живописи, были контакты с петербургской и московской художественной культурой, в том числе и в лице конкретных мастеров, главным образом приезжавших выполнять заказы местных дворян. Образцами служили также находившиеся в усадебных коллекциях произведения.

Достижения ярославской портретной живописи второй половины XVIII в. аккумулировало в себе творчество Дмитрия Михайловича Коренева (1747-1810-е гг.), представляющее одно из крупнейших явлений провинциального искусства в целом. Сведений об обучении Д.М. Коренева живописи за пределами Ярославля нет, и можно полагать, что своим формированием мастер столь значительного уровня всецело обязан местной традиции. Как было установлено С. Панькиным, художник состоял в 3-й гильдии купечества, но торговлей не занимался, посвящая все время творчеству, и занимал видное положение в городском обществе, в т.ч. служил в 1790-х гг. в магистрате¹⁷⁰.

¹⁶⁸ Неизвестный художник. Портрет Надежды Ивановны Самариной; портрет Дмитрия Ивановича Самарина; портрет Петра Ивановича Самарина; портрет Ивана Ивановича Самарина. Все – 1789. Холст, гуашь, пастель; размер портрета Самариной – 34х25; остальных – 34х25,5. На оборотах все портреты имеют надписи, удостоверяющие изображенные лица и датировку, в т.ч. на портретах П.И. и И.И. Самарина – собственноручные надписи изображенных.

¹⁶⁹ Федорова И., Юрова Л., Русское искусство XVIII – начала XX в. // Ярославский художественный музей. Ярославль, 1987, с. 48-49.

¹⁷⁰ Ярославские портреты XVIII-XIX вв. Альбом. Сост. и авт. вст. ст. И.Н. Федорова, С.В. Ямщиков. М., 1986, без пагинации (кат. № 15).

Д.М. Кореневу принадлежит серия портретов учредителей ярославского Дома для призрения, воспитания и обучения в нем сирот и неимущих детей, над которой он работал во второй половине 1780-х гг. (наиболее ранний из портретов – И.Я. Кучумова – датируется 1784 г.). Дом призрения, открывшийся в апреле 1786 г., создавался по инициативе ярославского генерал-губернатора А.П. Мельгунова полностью на средства, пожертвованные местным дворянством и купечеством¹⁷¹, и целью портретной галереи было увековечить тех, кто участвовал в организации приюта. Предназначенная для интерьера Дома призрения и выполняющая в первую очередь мемориально-репрезентативную функцию, галерея была построена по принципу ансамбля. Из известных в настоящее время 19 портретов, входивших в ее состав, 17 написаны Д.М. Кореневым.

Смысловым и композиционным центром галереи выступали парадные портреты в рост генерал-губернатора А.П. Мельгунова и купца И.Я. Кучумова (оба – ЯИАМЗ)¹⁷², сделавшего наиболее крупный вклад в создание приюта. Остальные 15 портретов дворян Ярославской губернии (ЯИАМЗ)¹⁷³ представляют собой лишенные парадности, скромные по использованным выразительным средствам погрудные изображения на нейтральном темном фоне. Тем самым купец-благотворитель в силу своих личных заслуг¹⁷⁴

¹⁷¹ На учреждение Дома призрения ближнего ярославскими купцами и дворянами пожертвована сумма 7428 руб. и построено здание стоимостью 18 тыс. руб. (Головщиков К.Д. Ук. соч., с. 215).

¹⁷² Коренев Д.М. Портрет Алексея Петровича Мельгунова. Холст, масло; 213х125. ЯИАМЗ, инв. № ЯМЗ-9210: Он же. Портрет Ивана яковлевича Кучумова. 1784. Холст, масло; 211х123. Слева внизу подпись: 1784-м году Писаль Дмитрий Кореневъ. ЯИАМЗ, инв. № ЯМЗ-9209.

¹⁷³ Для краткости перечислим данные произведения, не сопровождая каждое из них каталожными данными. Все портреты имеют одинаковую технику исполнения (холст, масло) и почти идентичные размеры (примерно 65х50 см. + 1-2 см.), на оборотах имеют надписи, удостоверяющие изображенные лица, хранятся в ЯИАМЗ: портрет А.В. Березина (инв. № ЯМЗ-21081), портрет Л.И. Боборыкина (инв. № ЯМЗ-21090), портрет С.И. Власьева ((инв. № ЯМЗ-21084), портрет К.А. Говоркова (инв. № ЯМЗ-21085), портрет А.Р. Зузика (инв. № ЯМЗ-21618), портрет Н.С. Карновича (инв. № ЯМЗ-21082), портрет П.С. Карновича (инв. № ЯМЗ-42361), портрет С.Н. Кашинцева (инв. № ЯМЗ-21086), портрет Н.А. Майкова (инв. № ЯМЗ-9228), портрет Л.А. Михайлова (инв. № ЯМЗ-21089), портрет Н.А. Хомутова (инв. № ЯМЗ-42353), портрет С.П. Шишкина ((инв. № ЯМЗ-42354), портрет А.М. Шишкова (инв. № ЯМЗ-9183), портрет П.И. Шубина (инв. № ЯМЗ-21083).

¹⁷⁴ И.Я. Кучумовым при основании Дома призрения было внесено около 2000 руб., затем пожертвовано еще 20 тысяч (Лебедев А. Портретная галерея в русской провинции второй половины XVIII в. // Искусство, 1984, № 4, с. 57).

«уравнен» с видным государственным деятелем Мельгуновым¹⁷⁵ и «поставлен» выше дворян, чья роль в общем деле была более скромной. Подобное нарушение социальной иерархии, строго соблюдавшейся в портретном искусстве XVIII в., обусловлено ситуативно, и о его типичности или исключительности судить сложно за отсутствием материалов для сравнения.

На портрете А.П. Мельгунов представлен в интерьере, наполненном предметами, посредством которых художник дает характеристику своей модели, раскрывает ее личные и служебные качества. На столе помещены карта европейской части Российской империи, на которой обозначены Ярославль и Вологда (в 1783 г. Мельгунов принимал участие в организации Вологодского наместничества), и чертеж здания сиротского приюта, картина с масонской символикой напоминает о видном положении, которое занимал герой портрета среди «вольных каменщиков». Наряду с соблюдением всех общепринятых канонов парадного портрета (большой размер полотна, торжественно-статичная композиция, и соответствующий антураж) повествование о человеке с помощью вещей становится главным средством создания образа. При этом предметы не имеют аллегорического значения, как, например, обстановка в портрете Н.А. Демидова работы Д.Г. Левицкого (1773, Государственная Третьяковская галерея), где также звучит тема благотворительной деятельности изображенного, а являются наглядными и однозначными атрибутами.

По законам парадного портрета решено и изображение И.Я. Кучумова. Это произведение занимает в живописи XVIII в. уникальное место: нет других примеров, когда бы представитель «третьего сословия» был запечатлен с такой величавой торжественностью, хотя купеческие портреты

¹⁷⁵ А.П. Мельгунов (1722-1788) по окончании Сухопутного шляхетского корпуса начинал службу при дворе Елизаветы Петровны. Перед своим назначением в Ярославль (1777) был губернатором Новороссийского края, сенатором и президентом Камер-коллегии (Ярославские портреты..., кат. № 25). Много сделал для развития северных губерний (с 1779 г. ему подчинялось кроме Ярославского Архангелогородское наместничество). Поддерживал дружеские отношения с великим князем Павлом Петровичем, о чем свидетельствуют частного характера письма Павла к Мельгунову (опубликованы: Ярославские губернские ведомости, 1848, № 22).

не так редки в искусстве второй половины столетия – начала XIX в. (в частности, они есть в наследии Д.Г. Левицкого и Г.И. Угрюмова¹⁷⁶). Здесь отсутствуют аксессуары, рассказывающие о деятельности модели, благодаря чему образ приобретает особую целостность и суровую сдержанность без малейшей идеализации. В портрете И.Я. Кучумова Кореневу удалось органично совместить возвышенность интонации и реалистически точную характеристику изображенного человека, подобно тому, как купеческий костюм естественно сочетается здесь с торжественной драпировкой фона. Оба портрета также имеют ясно выраженное морально-дидактическое начало: на страницах раскрытых книг отчетливо читаются цитаты из Нового Завета, на которые указывают изображенные¹⁷⁷.

Остальные произведения серии предельно схожи друг с другом композиционно: портретируемые показаны с погрудным срезом фигуры, в легких поворотах, на темном фоне. Такое решение позволило художнику подчеркнуть не только официальное назначение галереи, но и ее ансамблевый характер. Повторяющиеся приемы отнюдь не делают портреты однообразными, напротив, композиционное единство замысла способствует более полному выявлению индивидуальности каждой модели. Внимание Д.М. Коренева всецело сосредоточено на лицах портретируемых, одинаковые мундиры и нейтральные фоны делают своеобразие внешности и характера каждого особенно наглядными, сохраняя общность сословной характеристики. Художнику свойствен объективно-точный подход к изображению своих героев, возросло его живописное мастерство. Два парадных портрета еще сохраняют связь с традициями парсуны, при этом портрету Мельгунова присущи жесткость рисунка, фигура написана плоскостно и своей застылостью напоминает манекен. В лучших из

¹⁷⁶ У Д.Г. Левицкого это портреты Н.А. Сеземова (1770, ГТГ), А.И. Борисова (1788, Музей искусств Республики Татарстан), И.Х. и Я.И. Билибиных (1801-1802, Гос. Эрмитаж), И.И. (?) Билибина (Музей искусств Республики Татарстан); у Г.И. Угрюмова – «Портрет купца» (1801, ГРМ), парные портреты купца А.И. Серебрякова с женой (1802, ГТГ), портрет купца И.В. Водовозова (1814, ГРМ).

¹⁷⁷ На портрете А.П. Мельгунова – из Евангелия от Матфея (гл. 18, ст. 5, 10-11, гл. 24, с. 45-47), призывающая «не презирать ни одного из малых сих»; на портрете И.Я. Кучумова – из послания апостола Павла к евреям (гл. 13, ст. 14-20) – «повиноваться наставникам <...> и быть покорными».

портретов других учредителей Дома призрения живопись приобретает свободу, пластичность, богатство технических приемов.

В нашу задачу сейчас не входит анализ портретной галереи как одной из распространенных социально-эстетических форм русского провинциального искусства XVIII – первой половины XIX в. (это будет сделано в § 3.1.). Заметим только, что в создании Д.М. Коренева в полной мере обнаруживает себя единство социального и художественного, типичное для данного явления. О том, что портретная галерея, имеющая в основе своей мемориально-репрезентативную цель, воспринималась современниками в равной степени как изобразительный документ и как завершенный художественный ансамбль, свидетельствует следующий факт. В конце XVIII в. галерея Дома призрения была дополнена портретом А.О. Кожина (ЯИАМЗ)¹⁷⁸, который ни по стилистическим, ни по техническим признакам не может считаться работой Коренева, однако автор этого произведения использовал то же композиционное и колористическое решение, что во всех портретах серии, стремясь не нарушить ее единства.

В творчестве Д.М. Коренева соседствуют и взаимодействуют две тенденции: если лучшие из 15 портретов учредителей Дома призрения по мастерству исполнения и реалистической полноте образов следует поставить в число важных достижений отечественной портретной школы второй половины XVIII в. в целом, то в портретах А.П. Мельгунова и И.Я. Кучумова (особенно в первом из них) нельзя не увидеть тесной связи с эстетикой художественного примитива, опирающейся на парсунные традиции. Между указанными тенденциями нет противоречия, и причина состоит не только в том, что примитивный портрет также имеет в качестве основной установку на точность и неприкрашенность воспроизведения натуры, следовательно, разница двух частей наследия художника заключается преимущественно в особенностях художественного языка, а не метода. Не менее важно то

¹⁷⁸ Неизвестный художник. Портрет Александра Осиповича Кожина. Конец XVIII в. Холст, масло; 61,5х50,5. ЯИАМЗ, инв. № ЯМЗ-21088. По данным А. Лебедева (ук. соч., с. 58), еще одно произведение, входившее в галерею Дома призрения – портрет А.И. Мусина-Пушкина – копия с оригинала И.Б. Лампи, ныне находящегося в Эрмитаже.

обстоятельство, что в формировании творческой самобытности провинциального мастера равное значение имели опора на местные, во многом архаичные традиции, и освоение опыта «высокого», «столичного» искусства. Достаточное владение техническими навыками живописи позволило Кореневу освоить этот опыт в полной мере, хотя несомненно, с точки зрения академического профессионализма ему более удаются простые и ясные по композиции погрудные портреты, чем парадные изображения. Таким образом, творчество ярославского живописца не только представляет собой выдающееся явление местной художественной культуры второй половины XVIII в., но и имеет чрезвычайно важное значение для понимания специфики провинциального искусства вообще, тем более, что хронологически совпадает со стадией активного самоопределения этого искусства.

Следующий этап в развитии изобразительного искусства Ярославля представлен творчеством Николая Дмитриевича Мыльникова (1797-1842). Его художественное наследие – около 50 произведений, авторство большинства из которых не вызывает сомнений – образует уникальный по своей полноте и значимости комплекс источников по истории провинциальной культуры. Высокое качество и самобытность живописи Мыльникова привлекли внимание исследователей еще в начале XX в., причем не только в краеведческом аспекте: он стал одним из первых провинциальных мастеров, чье творчество было оценено как важная часть национального историко-культурного наследия ¹⁷⁹.

Н.Д. Мыльников по социальному положению принадлежал к мещанскому сословию и происходил из семьи потомственных ремесленников-живописцев¹⁸⁰. Вероятно, первые профессиональные навыки он получил от своего отца Дмитрия Петровича и дяди Афанасия Петровича

¹⁷⁹ Произведения Н.Д. Мыльникова демонстрировались на организованной С.П. Дягилевым знаменитой Таврической выставке 1905 г., впервые столь широко осветившую развитие отечественной портретной живописи XVIII – первой половины XIX в. Каталог выставки содержит первое печатное упоминание художника (вып. IV, Спб., 1905).

¹⁸⁰ Государственный архив Ярославской области (ГАЯО), ф. 230, оп. 1, д. 384, л. 26, 41.

Мыльников, иконописца, о ком известно, что он принимал в свою мастерскую учеников для обучения живописи¹⁸¹. Возможно, он также посещал художественный класс, существовавший в 1810-х гг. при Ярославской гимназии для всех желающих обучаться рисованию¹⁸², и пользовался рекомендациями Д.М. Коренева, имевшего дом недалеко от Мыльниковых¹⁸³. С другой стороны, представляется вполне обоснованным предположение Н.О. Коноваловой¹⁸⁴ об обучении Мыльникова вне Ярославля: круг заказчиков, технико-технологические особенности и обстоятельства бытования произведений указывают на тесные контакты живописца с Москвой.

Проследить творческое становление Н.Д. Мыльникова не представляется сейчас возможным, т.к. наиболее ранние из написанных им портретов относятся к середине 1820-х годов и свидетельствуют о сложившемся мастерстве автора¹⁸⁵. Как можно судить по датам произведений, с марта 1826 г. художник работает в Москве. Написанные в этот период парные портреты купцов И.Г. и А.К. Рахмановых (Государственный Исторический музей)¹⁸⁶ демонстрируют формирование у Мыльникова устойчивого композиционного типа портрета и не менее устойчивого подхода к его образному решению. Фигура плотно заполняет плоскость холста, дается на нейтральном фоне, при этом взгляд на модель немного снизу сообщает образу оттенок своеобразной монументализации и репрезентативности. В дальнейшем творчество художника развивается в

¹⁸¹ ГАЯО, ф. 501, оп. 1, д. 48, л. 21-21 об.

¹⁸² Звонников И.М. Историческая записка о Ярославской гимназии. Ярославль, 1881.

¹⁸³ Установлено ярославским искусствоведом С. Пенкиным (Ярославские портреты XVIII-XIX вв..., без пагинации, № по кат. 33).

¹⁸⁴ Коновалова Н.О. [Вступительная статья] // Николай Дмитриевич Мыльников – русский портретист XIX в. Каталог. Авт. статей С.В. Ямщиков, Н.О. Коновалова, Л.В. Гельенек. М., 1989, без пагинации.

¹⁸⁵ Мыльников Н.Д. Портрет старушки. 1825. Холст, масло; 65,5х56,5. Справа на фоне подпись: 1825 an Octobre 14 die N. Milnicof. Екатеринбург, Картинная галерея, инв. № 15. На Таврической выставке экспонировался «Портрет неизвестного в цилиндре», датируемый 1824 г., местонахождение которого сейчас неизвестно (Каталог историко-художественной выставки русских портретов, устраиваемой в Таврическом дворце <...>. Предисловие Генерального Комиссара выставки Сергея Дягилева. Вып. IV. Спб., 1905, с. 69.

¹⁸⁶ Мыльников Н.Д. Портрет Ивана Григорьевича Рахманова. 1826. Холст, масло; 66,8х57,5. Справа на фоне подпись: 1826 an mars N. Milnicof. Государственный исторический музей (ГИМ), инв. № И 1-5675/80259; Он же. Портрет Александры Карповны Рахмановой. 1826. Холст, масло; 67х57,5. ГИМ, инв. № И 1-3548/80260. К этим произведениям примыкает портрет Федора Андреевича Рахманова, 1826 (холст, масло; 65,5х56,4. ГИМ, инв. № И 1-4452/81989).

рамках однажды найденного решения, что, однако, не говорит об однообразии его произведений: Мыльников остро чувствует индивидуальность модели, производит сознательный отбор главного при создании образа и нередко приближается к социально-типическому обобщению.

В 1827 г. Н.Д. Мыльников работает в Ярославле. Парные портреты купца Х.В. Астапова и его супруги (ЯХМ)¹⁸⁷ повторяют разработанный в произведениях московского периода композиционный тип. Однако говорить о возникновении в творчестве художника повторяющегося шаблона было бы неверно: написанный в том же году «Женский портрет» (ЯХМ)¹⁸⁸ демонстрирует не только несомненный рост мастерства, но и определенную степень авторских живописных поисков. Смягчается и становится более пластичной моделировка лица и фигуры, усиливается интерес к колориту (темный серый фон, красновато-коричневое платье и виднеющаяся белая шаль образуют изысканную цветовую гамму), преодолевается иератическая застылость модели, что особенно видно в сравнении с портретом П.И. Астаповой.

Весной 1828 г. Н.Д. Мыльников вновь едет в Москву, вероятно, по приглашению прежних заказчиков: М.К. Шапошникова, которую он писал в апреле (ГИМ), была сестрой А.К. Рахмановой¹⁸⁹. Все созданные художником в 1828-1833 гг. произведения находятся в московских музейных собраниях¹⁹⁰, из чего можно предполагать, что в этот период Мыльников постоянно живет

¹⁸⁷ Мыльников Н.Д. Портрет Харитона Васильевича Астапова. 1827. Холст, масло; 65х56. Справа на фоне подпись: 1827 an Mars N. Milnicof. На обороте холста надпись, содержащая биографические данные об изображенном. ЯХМ, инв. № Ж-56; Он же. Портрет Прасковьи Ивановны Астаповой. 1827. Холст, масло; 65х56,5. На обороте холста надпись и наклейка, содержащая биографические данные об изображенной. ЯХМ, инв. № Ж-541.

¹⁸⁸ Мыльников Н.Д. Женский портрет. 1827. Холст, масло; 65,5х55,5. Слева внизу подпись: 1827 Juin N. Milnicof. ЯХМ, инв. № Ж-48.

¹⁸⁹ Мыльников Н.Д. Портрет Матрены Карповны Шапошниковой. 1828. Холст, масло; 65х56,4. Справа на фоне подпись: 1828 an Avril N. Milnicof. ГИМ, инв. № И 1-3561/80261.

¹⁹⁰ ГИМ, одно произведение (портрет О.М. Головиной, 1828) находится в Государственном музее А.С. Пушкина (инв. № Ж-108), и одно («Портрет купчихи в коричневой шали» – в Музее В.А. Тропинина (инв. № Ж-18).

в Москве, где его заказчиками остаются купцы и отчасти дворяне¹⁹¹. В эти годы в творчестве живописца закрепляется такое явление, как создание семейной купеческой галереи, примером чему может служить серия из 3-х портретов членов семьи Хлудовых (ГИМ)¹⁹².

В дальнейшем создание семейной галереи становится у Мыльников всём распространённой формой творчества. Так, по возвращении в Ярославль в 1834 г. он создает портреты купцов Соболевых (ЯХМ)¹⁹³. Если в изображениях купцов Хлудовых индивидуальность моделей нивелирована нарочитым подчеркиванием сословных и родовых качеств, то во второй серии при сохранении ансамблевого начала раскрыты характеры каждого героя.

Последним по времени из известных произведений Н.Д. Мыльников является семь образующих серию портретов ивановских фабрикантов Гарелиных, датируемых 1840 г.¹⁹⁴, в которых варьируются уже сложившиеся у художника приемы. Обладая характерной живописной манерой и применяя очень близкие композиционные решения, он каждый раз находит для раскрытия индивидуальности человека выразительные средства, как правило, подчеркнуто простые и лаконичные в мужских портретах и декоративные в женских. Тот факт, что одним годом датируются многие произведения, свидетельствует о популярности мастера у многочисленных заказчиков.

¹⁹¹ Мыльников Н.Д. Портрет Николая Петровича Милюкова. 1831. Холст, масло; 62х52. Справа на фоне подпись: 1831 an Novembre N. Milnicof. ГИМ, инв. № И 1-783/46046. Н.П. Милюков (1802-1889) служил в Межевом департаменте, статский советник (данные взяты из: Николай Дмитриевич Мыльников – русский портретист XIX в..., № по кат. 17).

¹⁹² Мыльников Н.Д. Портрет Ивана Ивановича Хлудова. 1833. Холст, масло; 62,5х53,5. Справа на фоне подпись: 1833 an Novembre 10 die N. Milnicof. ГИМ, инв. № И 1-3323/70156; Он же. Портрет Меланьи Захаровны Хлудовой. 1833. Холст, масло; 62,5х53,8. Слева на фоне подпись: 1833 an Novembre 11 die N. Milnicof. ГИМ, инв. № И 1-3323/70156 (парный к предыдущему); Он же. Портрет Татьяны Ивановны Озерской, урожд. Хлудовой. 1832. Холст, масло; 62х52. Слева на фоне подпись: 1832 an N. Milnicof. ГИМ, инв. № И 1-2577/70156. Он же. Портрет Давида Ивановича Хлудова. 1832. Холст, масло; 65х56,5. Справа на фоне подпись: 1832 an Mai N. Milnicof. ГИМ, инв. № И 1-771/1843.

¹⁹³ Мыльников Н.Д. Портрет Даниила Семеновича Соболева. 1834. Холст, масло; 66х53,5. Справа на фоне подпись: 1834 an Juliet 14 die N. Milnicof. ЯХМ, инв. № Ж-50; Он же. Портрет матрены Федоровны Соболевой. 1834. Холст, масло; 60х53,2. Яхм, инв. № Ж-52; Он же. Портрет Александра Даниловича Соболева. Ок. 1834. Холст, масло; 54х45. ЯХМ, инв. № Ж-51. Позднее Мыльниковым были написаны парные портреты брата Д.С. Соболева Ивана Соболева (ЯХМ, инв. № Ж-44) и его жены Надежды Ивановны (ЯХМ, инв. № Ж-43).

¹⁹⁴ Николай Дмитриевич Мыльников – русский портретист XIX в..., №№ по кат.

Индивидуальность Мыльников-портретиста проявилась и в технико-технологических особенностях его произведений. Данные комплексного лабораторного исследования 17 его работ из Ярославля, проведенного Л.В. Гельенек во Всероссийском художественном научно-реставрационном центре им. И.Э. Грабаря¹⁹⁵, дают возможность проследить последовательность работы художника над картиной. Мыльников писал на мелко- и среднезернистых холстах фабричного изготовления, собственноручно готовил грунт, следуя традициям XVIII в. В зависимости от цвета грунта (красно-коричневого в портретах 1827 г. и светлого в более поздних) велась последовательность живописи; приемы, используемые для передачи объема и создания цветовой выразительности, весьма разнообразны. По нашему мнению, в творческой практике Мыльникова мы впервые в провинциальном искусстве встречаемся с применением этюда: видимо, небольшие по размеру изображения И.И. и М.З. Хлудовых (ГИМ)¹⁹⁶ являются этюдами к вышеназванным их портретам.

Рассмотренные произведения позволяют говорить о Н.Д. Мыльникове как о художнике крупного дарования, в чьих творческих интересах присутствует отчетливо проявляющееся реалистическое начало, созвучное как ярославским художественным традициям, так и демократическим тенденциям русского искусства первой половины XIX в. в целом.

Видным центром развития изобразительного искусства в Ярославской губернии был город Углич, также переживавший на рубеже XVIII-XIX вв. экономический подъем. Если в середине XVIII в. деятельность местного купечества почти не выходила за пределы близлежащей округи¹⁹⁷, то к концу столетия торговые связи угличан расширились, увеличился товарооборот (преимущественно торговля хлебом, тканями, москательным и мелочным

¹⁹⁵ Гельенек Л. Результаты исследования техники живописи, технологии живописных материалов, подписей и надписей в произведениях художника Н.Д. Мыльникова // Там же, без пагинации.

¹⁹⁶ Мыльников Н.Д. Портрет И.И. Хлудова. 1833. Холст, масло; 22,3х16. ГИМ, инв. № И 1-5850/99739; Он же. Портрет М.З. Хлудовой. 1833. Холст, масло; 22,3х16. ГИМ, инв. № И 1-5851/99739.

¹⁹⁷ В городе было 2 ярмарки, на которые съезжались окрестные крестьяне и местные купцы, а «купечество весьма небогато» (Ведомость Московского магистрата о ярмарках, купечестве и ремесленниках Углича, Переславля-Залесского, Ростова, Ярославля, Ропанова, Рыбной, Норской и Борисоглебской слобод. Цит. по: Ярославский край. Сборник документов по истории края. (XI в. – 1917). Ярославль, 1972, с. 61).

товаром), возрос объем ремесленного производства (сапожное, шапочное, красильное, кузнечное дело).

В конце XVIII в. Углич, сохранивший до этого времени облик типичного древнерусского города со свободной планировкой и деревянной жилой застройкой, был реконструирован по утвержденному в 1784 г. регулярному плану, автором которого, видимо, был архитектор И. Лем, возглавлявший в этот период Комиссию о каменном строении Санкт-Петербурга и Москвы¹⁹⁸. Согласно проекту, увеличилась территория города, произвольная застройка сменилась строго регулярными кварталами с тремя главными улицами-осями, при этом видовое значение Кремля, монастырских ансамблей и старинных посадских церквей обнаружилось особенно наглядно. Основная застройка велась по образцовым проектам, однако сохранившиеся памятники гражданской архитектуры первой половины XIX в. (здание Городской думы, дома Переславцевых, Буториных, Ожгихиных, т.н. Зимин двор) свидетельствуют о творческой интерпретации местными строителями приемов классицизма.

Живопись Углича в рассматриваемый период также развивается прежде всего под влиянием столичного академического искусства. Важное значение в искусстве сохранила монументальная церковная живопись, сохранившиеся образцы которой особенно ярко раскрывают специфику взаимодействия древнерусских художественных традиций с барокко и классицизмом. Во второй половине XVIII – начале XIX в. были осуществлены такие впечатляющие по масштабу и замыслу ансамбли монументальной живописи, как росписи церкви Дмитрия «на крови» и Спасо-Преображенского собора.

Живописное убранство Дмитриевской церкви, возведенной в 1677-1683 гг. и отмечающей место гибели царевича, выполнено в 1770-1780-х гг. в два этапа. Росписи главного интерьера церкви – двусветного бесстолпного

¹⁹⁸ Кириков Б.М. Углич. Л., 1984, с. 17.

зала, перекрытого сомкнутым сводом, созданы в 1772 г.¹⁹⁹ и включают кроме евангельских циклов, расположенных ярусами на северной и южной стенах, грандиозную композицию «Убиение царевича Димитрия», занимающую всю западную стену. На единой живописной плоскости совмещены эпизоды от выхода царевича на прогулку до перенесения его тела в Москву, сменяющие друг друга слева на право и складывающиеся в драматичное захватывающее повествование. Иконография композиции, таким образом, восходит к получившему распространение на рубеже XVII-XVIII вв. иконам Димитрия, где сцены его жизни даны не в клеймах, а непосредственно на фоне вокруг фигуры царевича, помещенной в центре²⁰⁰. Стилистика росписей также обнаруживает более прочную связь с традицией, чем с барочными и классицистическими тенденциями, и говорит о несомненном знакомстве автора с ярославскими фресковыми циклами XVII в. В стенописи трапезной, исполненной мастером Петром Хлебниковым из Борисоглебска в 1788 г. и посвященной теме сотворения мира и истории Адама и Евы, при всей ее связи с живописью XVII в., своеобразие строится прежде всего на «языке классицистического искусства, воспринятом со всей непосредственностью народного мастера»²⁰¹.

Росписи Спасо-Преображенского собора, построенного в 1700-1713 гг., были созданы в 1810-1811 гг. под руководством иконописца и монументалиста Т.А. Медведева и представляют собой 55 композиций на темы евангельских притч, обходящих в четыре яруса стены квадратного молельного зала. Стилистически этот ансамбль, высокую декоративность и торжественность которому придают эффектная «нарисованная архитектура» и нарядный колорит, не имеет ничего общего с древнерусскими традициями. Он создан полностью в русле академического искусства и органично

¹⁹⁹ Исследователь угличской архитектуры и монументальной живописи Б.М. Кириков приписывает эти росписи артели московского мастера Сапожникова (Кириков Б.М. Ук. соч., с. 35), однако авторство нуждается в подтверждении.

²⁰⁰ Для сравнения можно привести иконы «Царевич Димитрий» рубежа XVII-XVIII вв. нижегородской работы (Нижегородский государственный художественный музей, инв. № Ж-4), являющуюся замечательным по мастерству памятником позднего древнерусского искусства, и работы местного художника начала XVIII в. из Угличского историко-художественного музея.

²⁰¹ Кириков Б.М. Ук. соч., с. 34.

синтезирует барочные и классицистические черты, что нередко присутствует в живописи провинции²⁰². Так, композиционным и смысловым центром ансамбля росписей является экспрессивная и крупная по размеру сцена Преображения, написанная по гравюре с картины Рафаэля²⁰³.

Наиболее ранние произведения станковой живописи в Угличе датируются 1780-1800-и годами. Среди них особый интерес имеют написанные неизвестным художником портреты купца А.В. Кожевникова и его снохи М.Г. Кожевниковой (1807, Угличский историко-художественный музей)²⁰⁴. В них в полной мере проявились формирующаяся сословная идеология и эстетические вкусы купечества, диктующие автору требования к образно-стилистическому решению произведения, следовательно, их можно считать одним из первых в отечественной живописи примеров купеческого портрета как социально-художественного явления.

Таким образом, в первые два десятилетия XIX в. в Угличе уже сложилась довольно устойчивая традиция живописного портрета, подготовившая такое крупное явление провинциального искусства, как творчество Ивана Васильевича Тарханова (1780-1848), чье наследие представлено обширной галереей портретов местных жителей – дворян, чиновников, купцов, мещан.

И.В. Тарханов был коренным угличанином и происходил из хорошо известной в городе фамилии, большинство представителей которой были священнослужителями либо чиновниками²⁰⁵. Художник имел чин

²⁰² Сходные явления наблюдаются, например, в церковной живописи учеников Арзамасской школы живописи А.В. Ступина, о чем см. в § 2.3.

²⁰³ «Преображение» Рафаэля Санти было известно в России по гравированным европейским воспроизведениям в XVIII в., в первой половине XIX в. к ее копированию обращались граверы (наиболее знаменитый лист исполнен Ф.И. Иорданом, о нем см.: Глебова О.С. Подробное описание и датировка состояний гравюры Ф.И. Иордана по оригиналу Рафаэля Санти «Преображение Господне» // Грабаревские чтения-V. Доклады, сообщения. М., 2003, с. 251-257) и миниатюристы (Е.Я. Веклер).

²⁰⁴ Неизвестный художник. Портрет Александра Васильевича Кожевникова. 1807. Холст, масло; 70,4х53,4. Угличский историко-художественный музей (УИХМ), инв. № 2220-54; Тот же мастер. Портрет Марии Григорьевны Кожевниковой. 1807. Холст, масло; 70,4х53,5. УИХМ, инв. № 2172-54. На оборотах обоих холстов – надписи, содержащие даты рождения моделей и написания портретов.

²⁰⁵ Священники Тархановы упоминаются в частности в составленном Н. Лавровым «Путеводителе по церквам города Углича» (Ярославль, 1869, с. 61, 63).

коллежского регистратора (типичная форма его подписи на обороте произведений - ... писалъ угличский живописецъ коллежской регистраторъ Иванъ Тархановъ ²⁰⁶) и, по данным С. Пенкина, в 1838 г. был записан в число «приказнослужителей» города²⁰⁷, однако каких-либо биографических сведений выявить не удалось.

Наиболее ранними из сохранившихся произведений И.В. Тарханова являются парные портреты титулярного советника Протопопова и его жены А.И. Протопоповой (1819, УИХМ)²⁰⁸, еще отмеченные ученическим подходом к натуре. Лица изображенных моделированы несколько неумело и выглядят аппликацией на темном «глухом» фоне, с которым почти сливаются плоскостно написанные фигуры; цветовое решение однообразно и еще не имеет той звучной интенсивности, какая появится в произведениях 1830-1840-х гг. Сравнивая эти работы 39-летнего художника с его более поздними портретами можно предполагать, что искусство живописи Тарханов осваивал самостоятельно, и процесс его творческого становления был весьма долгим. В дальнейшем мастерство художника эволюционировало в двух направлениях: одно из них связано с эстетикой формирующегося купеческого портрета, отмеченного чертами примитива, другое означало постепенное обретение все большей свободы и точности в раскрытии индивидуальности портретируемого. Заметно изменяются также живописные приемы, разнообразнее и выразительнее становится колорит портретов, усиливаются декоративность рисунка и цвета, внимание к деталям костюма.

Бесспорной творческой удачей И.В. Тарханова следует признать

²⁰⁶ О времени получения Тархановым чина и о его служебной деятельности неизвестно. Впервые такая форма подписи появляется на портретах купцов Суриных 1829 г., единственные более ранние его произведения – парные портреты Протопоповых 1819 г. – авторской подписи не имеют.

²⁰⁷ Ярославские портреты..., без пагинации, № по кат. 111.

²⁰⁸ Тарханов И.В. Портрет Протопопова. 1819. Холст, масло; 77х67,5. УИХМ, инв. № 2207-55. На обороте холста – надпись, содержащая биографические сведения об изображенном и указание авторства и датировки; Он же. Портрет Анны Ивановны Протопоповой. 1819. Холст, масло; 75х60. УИХМ, инв. № 2127-55.

четыре портрета членов купеческой семьи Суриных (1829, УИХМ)²⁰⁹, демонстрирующие не только зрелое мастерство автора, но и его умение точно и непредвзято охарактеризовать личность модели. С этой точки зрения особенно выразителен портрет А.А. Суриной; в превосходно написанном лице немолодой купчихи живо и естественно передано добродушно-лукавое выражение, костюм, состоящий из белой вышитой блузы и коричневого с золотым шитьем сарафана образует на темном фоне эффектный, но не нарочитый цветовой аккорд. Последовательная реалистичность творческого метода, непосредственность и точность передачи натуры, гармоничность живописи ставят это произведение в ряд значительных достижений отечественной портретной живописи первой половины XIX в. в целом. Не менее выразителен и образ М.С. Сурина, в котором индивидуальность конкретного человека также преобладает над сословными представлениями о личности.

Вместе с тем в зрелом творчестве И.В. Тарханова присутствуют произведения, по системе изобразительно-выразительных средств чрезвычайно близкие эстетике художественного примитива. Так, в созданном одновременно с изображениями купцов Суриных портрете П.М. Шапошниковой (1829, УИХМ)²¹⁰ объемно написанное лицо контрастирует с плоскоотно трактованной, жесткой по рисунку фигурой, а устремленный на зрителя живой и выразительный взгляд – с абсолютной застылостью позы. Простодушно-горделивое нарочито торжественное «предстояние» перед зрителем подчеркнуто в парадных «должностных» портретах Матвея и Павла Суриных (1843, УИХМ)²¹¹, которых Тарханов впервые писал 14 лет назад.

²⁰⁹ Тарханов И.В. Портрет Матвея Сергеевича Сурина. 1829. Холст, масло; 80х64,5. УИХМ, инв. № 2204-55; Он же. Портрет Агриппины Андреевны Суриной. 1829. Холст, масло; 79х64. УИХМ, инв. № 2160-55; Он же. Портрет Павла Матвеевича Сурина. 1829. Холст, масло; 79,5х64. УИХМ, инв. № 2162-55; Он же. Портрет Евдокии Дмитриевны Суриной. 1829. Холст, масло; 79х64,5. УИХМ, инв. № 2161-54. Все портреты имеют на обороте авторские надписи, удостоверяющие имена изображенных, авторство и датировку.

²¹⁰ Тарханов И.В. Портрет Прасковьи Михайловны Шапошниковой. 1829. Холст, масло; 77х64,5. УИХМ, инв. № 2196-55. Существует парный к нему портрет мужа изображенной Семёна Григорьевича Шапошникова (1829, холст, масло; 77х64,5. УИХМ, инв. № 2208-54).

²¹¹ Тарханов И.В. Портрет М.С. Сурина. 1843. Холст, масло; 88,5х70. УИХМ, инв. № 2187-55; Он же. Портрет П.М. Сурина. 1843. Холст, масло; 88,5х70. УИХМ, инв. № 2365-55. оба на обороте имеют авторские надписи, удостоверяющие имена изображенных, авторство и датировку.

Подобно большинству провинциальных художников, И.В. Тарханов на протяжении всего творчества применяет устойчивую композиционную схему портретов, как правило, поясных, нередко парных и тогда построенных зеркально-симметрично. Исключение составляют парные изображения четы неизвестных, написанные, видимо, в 1830-х гг. и решенные как парадные поколенные портреты (УИХМ)²¹². Монументализированные фигуры плотно заполняют картинную плоскость, цвет дан крупными локальными пятнами (синий кафтан и красная рубаха в мужском портрете, зеленый занавес на фоне в обоих произведениях). Общий фон и сильнее, чем обычно у Тарханова, выраженный поворот моделей друг к другу придают этим портретам качества живописного ансамбля.

Иная художественная манера присуща портретам А.К. Воронова и И.Е. Мальцева (оба – УИХМ)²¹³. Смягчаются тональные отношения, исчезает декоративность, колорит приобретает единство и в обоих случаях построен на использовании коричневых оттенков. Подчеркнуто строгое выражение лица и напряженно-суровый взгляд в портрете Мальцева можно рассматривать как попытку автора приблизиться к психологическому портрету, правда, еще очень прямолинейную и наивную.

Проанализированными произведениями наследие И.В. Тарханова не исчерпывается, однако сделанный обзор убедительно свидетельствует о разносторонности таланта этого художника. Со своими моделями портретиста объединяли общность социальной среды, бытового уклада и миропонимания, что во-многом определило его творческую позицию: мастеру присущи спокойно-объективный, прозаичный взгляд на персонажи своих портретов, обстоятельно-скрупулезная верность натуре. Немаловажную роль в стилистике его произведений сыграла сословная принадлежность портретируемых: если изображения купцов так или иначе связаны с примитивом, парсунными традициями, то в портретах чиновников

²¹² Тарханов И.В. Портрет неизвестного. 1830-е гг. Холст, масло; 116х84. УИХМ, инв. № 10528-74; Он же. Портрет неизвестной. 1830-е гг. Холст, масло; 116х84. УИХМ, инв. № 10529-74 (парный к предыдущему).

²¹³ Тарханов И.В. Портрет А.К. Воронова, Холст, масло; 85х70,2. УИХМ, инв. № 2197-55; Он же. Портрет И.Е. Мальцева. Холст, масло; 89,5х71,5. УИХМ, инв. № 2178-55.

и дворян автор ориентируется на образцы светского салонного портрета, как, например, в парных портретах В.Г. и Г.А. Куклинских (1831, ЯИАМЗ) ²¹⁴.

Для полноты освещения художественной жизни Ярославской губернии первой половины XIX в. необходимо назвать имя Павла Колендаса, портретиста, работавшего в Переславле-Залесском в 1840-х гг. ²¹⁵. В его наследии выделяются портреты детей местного купца П.А. Темерина Александры, Николая и Петра (1844, Переславль-Залесский историко-художественный музей), стилистически связанные с традициями XVIII столетия. Изображенные в рост плоские и несколько кукольные фигуры детей «распластаны» на пейзажных фонах, цветовой строй не лишен своеобразной гармонии. Так, в портрете Н.П. Темерина фигура мальчика, одетого в длиннополую красную блузу и белые брюки, контрастирует с мягко написанным, словно слегка «размытым» пейзажем. (Пейзажный фон почти не встречается в работах провинциальных портретистов). Светлая нарядная палитра и наивность образа придают этим произведениям особое очарование.

Сделанный обзор позволяет заключить, что в Ярославле и Ярославской губернии во второй половине XVIII – первой половине XIX столетия существовала самобытная региональная школа изобразительного искусства, находившаяся в авангарде художественной жизни российской провинции. Она не только была отмечена целым рядом ярких творческих достижений и выдвинула художников, занимающих достойное место в истории отечественной культуры в целом, но и отразила такие фундаментальные для понимания сути провинциального искусства категории, как взаимодействие локальных традиций и магистральной линии художественного развития, архаичных явлений и новаторских тенденций, роль социальных факторов, процесс сложения эстетики примитива. Свою историю ярославская школа

²¹⁴ Тарханов И.В. Портрет Василия Григорьевича Куклинского. 1831. Холст, масло; 75х60. ЯИАМЗ, инв. № ЯМЗ-9220; Он же. ²¹⁴ Тарханов И.В. Портрет Глафиры Александровны Куклинской. 1831. Холст, масло; 77х62. ЯИАМЗ, инв. № ЯМЗ-9231 (парный к предыдущему).

²¹⁵ Биографические сведения не установлены. Его имя зафиксировано только на подписных и датированных портретах.

живописи завершила в 1850-1860-х гг., в чем также нельзя не увидеть влияние общероссийских процессов, приведших в пореформенную эпоху к стиранию границ провинциальной и столичной культуры.

1.3. Творчество тверских и костромских художников второй половины XVIII – первой половины XIX в.

Художественная жизнь Тверской и Костромской губерний в рассматриваемый период не отличалась, о чем говорилось выше, столь значительной концентрацией творческих сил в одном или нескольких центрах, как это имело место в Ярославском крае. Изобразительное искусство в Твери, и Костромы второй половины XVIII – середины XIX в. представлено не целостной и имеющей самобытный характер художественной школой, отличной от других региональных традиций, а деятельностью отдельных художников. Вероятно, одна из причин того, что в данных регионах не сложились художественные школы в строгом смысле этого понятия, заключается, в том, что в культуре Тверской и Костромской губерний одинаково важное место занимала и городская, и усадебная ее формы, что влекло за собой большое разнообразие местного искусства. Если в Ярославском крае расцвет светской живописи, прежде всего портрета, связан почти исключительно с губернским центром и несколькими относительно крупными и имеющими древнее прошлое городами, например, Угличем, то ни Тверь, ни Кострома не могут претендовать в это время на роль консолидирующих художественных центров. Многие наиболее значительные тверские и костромские мастера жили и работали в дворянских усадьбах, как выдающийся портретист второй половины XVIII в. Г. Островский в Нерове Солигаличского уезда Костромской губернии, либо в небольших городках, как живописец первой половины XIX в. Я.М. Колокольников-Воронин в Осташкове Тверской губернии. Подобная разобщенность не исключала творческих контактов с другими регионами и столицей, как отсутствие школы с четко очерченными признаками не

отрицало оригинальности и самостоятельности творчества местных художников. Существенным фактором, влияющим на итоговую оценку изобразительного искусства Твери и Костромы XVIII – середины XIX в., является то обстоятельство, что местное художественное наследие сохранилось далеко не полностью.

Среди черт, обусловивших специфику изобразительного искусства Твери XVIII в., важным представляется хронологический разрыв между расцветом в регионе древнерусской художественной культуры и зарождением светской живописи европейского типа. Самобытная школа иконописи и декоративно-прикладного искусства развивалась в Твери в XIV-начале XVI в., когда город входил в число главных культурных центров Древней Руси²¹⁶, но в дальнейшем местное искусство не отмечено сколь-либо масштабными и своеобразными явлениями. Крайне неблагоприятно сказались события Смутного времени, от последствий которых город в полной мере оправился лишь к концу XVII столетия²¹⁷, когда наблюдается и некоторое оживление художественной жизни (например, возведение Преображенского собора (1689-1696) и Ильинской церкви (1689). Если древнерусское искусство Ярославля и Костромы второй половине XVII в. переживает бурный и чрезвычайно плодотворный в творческом отношении подъем, ознаменованный органичным слиянием средневековых традиций и элементов новизны, то в Твери подобных процессов не происходит. Реконструировать здесь картину становления искусства Нового времени не позволяет отсутствие каких-либо письменных источников, а также крайне малое количество сохранившихся произведений.

Первым крупным тверским живописцем XVIII в. следует считать Мину Лукича Колокольникова, работавшего в середине столетия (даты его жизни установить не удалось). Имеющиеся биографические данные о нем

²¹⁶ О средневековой культуре Твери: Попов Г.В., Рындина А.В. Живопись и прикладное искусство Твери XIV-XVI вв. М., 1979.

²¹⁷ Барагин Д.Д. Калинин /Архитектура городов СССР/ М., 1952, с. 10.

чрезвычайно отрывочны и противоречивы. Он происходил из семьи потомственных художников (художниками были его братья Иван, Федор и Иван-меньшой²¹⁸) и по социальному положению принадлежал к монастырским крестьянам Боровского Пафнутьева Покровского монастыря. Последнее обстоятельство сыграло решающую роль в его творческой судьбе: М.Л. Колокольников работал преимущественно по заказам Синода (в официальных документах именовался «синодальной ошашковской слободы крестьянином»²¹⁹) и во время своего пребывания в Петербурге привлекался также к делам Канцелярии от строений. Таким образом, фигура этого мастера очень показательна в аспекте взаимодействия провинциального искусства с наиболее передовыми тенденциями столичной культуры.

Несмотря на то, что ранние произведения М.Л. Колокольникова неизвестны, истоки его творческой манеры выявляются достаточно определенно. По предположению Н.Ф. Судаковой²²⁰, он был учеником крупнейшего живописца Петровской эпохи И.Н. Никитина, что маловероятно: его имя не зафиксировано в источниках, относящихся к деятельности Никитина²²¹. Если данная гипотеза сомнительна, то влияние, которое оказал на Колокольникова один из ведущих художников середины XVIII в. И.Я. Вишняков, бесспорно. Колокольников не был его непосредственным учеником, но длительное время работал под руководством и «смотрением» Вишнякова²²², испытав сильное воздействие последнего. Забегая вперед, укажем, что по стилистическим качествам своих портретных произведений тверской живописец очень органично входит в круг мастеров именно середины XVIII в. и может быть сопоставлен, например, с А.П. Антроповым.

²¹⁸ Неизвестные и забытые портретисты XVIII- первой половины XIX в. Каталог выставки. Под общ. ред. Э.Н. Ацаркиной. Авт. вст. ст. И. Сахарова, Е. Чижакова. М., 1975, с. 46.

²¹⁹ Там же.

²²⁰ Калининская областная картинная галерея. Альбом. Сост. Н.Ф. Судакова. Л., 1974, с. 14.

²²¹ В своей статье Н.Ф. Судакова ссылок на источники не приводит. В капитальной монографии С.О. Андросова «Живописец Иван Никитин» (1998), где приведены все известные ныне данные о жизни и творчестве мастера, М.Л. Колокольников не упоминается, как и вообще не говорится о преподавательской деятельности Никитина и наличии у него учеников.

²²² В искусствоведческой науке имя Колокольникова стало известно во-многом благодаря исследованиям Т.В. Ильиной об И.Я. Вишнякове, фундаментальная монография о котором была ею издана в 1979 г.

По-видимому, М. Колокольников зарекомендовал себя опытным и одаренным художником в Петербурге уже в середине 1740-х гг: в 1745-1746 гг. он создал пять икон для церкви императорского Летнего дома ²²³, а в 1748 г. он в качестве помощника декоратора А. Перезинотти участвует в создании декораций для придворного театра²²⁴. С 1750 г. становится регулярным его сотрудничество с И.Я. Вишняковым: Колокольников писал иконы в строящуюся церковь лейб-гвардии Преображенского полка и Вишняков, как глава «живописной команды» Канцелярии от строений, надзирал за исполнением этой работы²²⁵. В дальнейшем И.Я. Вишняков, в обязанности которого по должности входил надзор за качеством живописных работ, исполнявшихся по заказам двора и государственных ведомств, неоднократно подтверждал высокий профессиональный уровень Колокольникова²²⁶. Необходимо заметить, что Вишняков вообще весьма активно поддерживал и опекал талантливых художников из провинции, примером чего могут, кроме контактов с Колокольниковым, служить его связи с художниками братьями Иваном и Василием Березиными из Великого Устюга ²²⁷. «В конце 1750-х гг. опекаемый Вишняковым М. Колокольников уже сам имеет учеников, один из которых, Алексей Иванов, приходит доучиваться к Вишнякову...» ²²⁸. В начале 1760-х гг. тверской живописец имеет деловые контакты с сыном И.Я. Вишнякова Иваном Ивановичем Вишняковым, после смерти отца по сути сразу же возглавившем живописную команду Канцелярии²²⁹.

О высоком реалистическом мастерстве Колокольникова-портретиста говорит исполненный им в 1756 г. портрет князя И.Т. Мещерского (Тверская

²²³ Ильина Т.В. И.Я. Вишняков. Жизнь и творчество. М., 1979, с. 99.

²²⁴ Судакова Н.Ф. Ук. соч., с. 14.

²²⁵ Российский государственный исторический архив (далее РГИА), ф. 470, оп. 5, д. 324, л. 229.

²²⁶ Ильина Т.В. Ук. соч., с. 99-100.

²²⁷ Сахарова И.М. О семье художников Березиных и их связях с общественным движением середины XVIII в. // Очерки по русскому и советскому искусству. Сб. ст. М., 1965, с. 218-228. В Нижегородском государственном художественном музее хранятся парные портреты австрийской императорской четы Франца I Стефана и Марии Терезии работы В.К. Березина. На обороте изображения Франца I Стефана надпись: «Свидетельствоал надворный советник и живописный мастер, Иван Вешняков устюжского живописца Василия Березина» (Подробно данные произведения рассматриваются в § 3.1. настоящей работы).

²²⁸ Ильина Т.В. Ук. соч., с. 99.

²²⁹ Ильина Т.В. Ук. соч., с. 102.

областная картинная галерея, далее – ТОКГ)²³⁰. Как большинство лучших образцов отечественной портретной живописи середины XVIII в. это произведение естественно сочетает в себе ненавязчивую репрезентативность и реалистически объективный и вместе с тем доброжелательный взгляд художника на свою модель. И.Т. Мещерский изображен по пояс, на темном фоне, мягко окутывающем фигуру, которая занимает почти всю картинную плоскость и расположена так, что несмотря на точку зрения слегка снизу, не создается ощущения непреодолимой сословной и психологической дистанции, какой отмечено большинство парадных портретов второй половины XVIII в. В созданном образе автор акцентирует не сословную гордость и превосходство, а личные качества модели – человека, не обладающего сложным и богатым духовным миром, но, несомненно, достойного и безоговорочно положительно оцениваемого портретистом.

Жизненная достоверность и значительность образа, лаконичность изобразительного языка, монументальность, сочетающаяся с интересом к деталям, специфическая «закрытость», почти «непроницаемость» внутреннего мира модели, обуславливающая сдержанность и строгость образа, сближает «Портрет И.Т. Мещерского» с произведениями А.П. Антропова и отчасти И.Я. Вишнякова (портретам последнего присущи гораздо большая эмоциональность и духовная экспрессия, высокая степень проникновения в личностный мир модели и поэтичность). Перечисленные качества свидетельствуют о том, что М.Л. Колокольников органично входит в круг русских живописцев, объединяемых понятием «художники середины XVIII в.» С И.Я. Вишняковым, А.П. Антроповым, И.П. Аргуновым его объединяет не только время деятельности, стилистические признаки полотен, но и такие черты творческого мироощущения, как «серьезность и теплота в отношении к модели, любование «вещностью», восторг перед миром и высокое монументальное чувство, не потерянное за вниманием к

²³⁰ Колокольников М.Л. Портрет князя И.Т. Мещерского. 1756. Холст, масло; 106,5x84. Тверская областная картинная галерея, инв. № Ж-92. На обороте холста справа внизу: Пи. Мина Колокольниковъ. Выше: Пареть по по ковника кнзь Ивана Терентьева сна мещерского когда ему о роду 49 год родился 1708 году ноября 6 дня писанъ ноября 1 дня 1756 году.

деталям»²³¹.

С реалистической традицией середины XVIII в. был прочно связан и такой тверской художник, как Илья Михайлович Верзин (Меньшой), работавший во второй половине столетия (родился в 1758/1759 г., дата смерти неизвестна). Исполненный им в 1787 г. портрет И.С. Шатиловой (ТОКГ)²³² по лаконичности и строгости живописных приемов, несколько нарочитой монументальности фигуры, заполняющей весь холст, лаконочности колорита, основанного на сопоставлении темного нейтрального фона и белого платья модели, ближе к портретописи 1750-1760-х гг., а не 1780-х гг., когда уже были созданы многие лучшие произведения Ф.С. Рокотова и Д.Г. Левицкого. Эти качества, однако, не делают портрет архаичным, поскольку И.М. Верзин проявил себя художником внимательным и беспристрастным. Изображая пожилую помещицу внешне просто и «демократично», в домашней одежде и без каких-либо аксессуаров и элементов интерьера, он передает в ее характере помимо прочих черт властность, осознание собственного превосходства, создавая социально типичный образ. Для характеристики этого образа уместно вспомнить то место из «Евгения Онегина», где описывается образ жизни Лариной-старшей, только без душевной мягкости, свойственной матери главной героини пушкинского романа.

Высоким мастерством отличается также предполагаемый автопортрет И.М. Верзина (ТОКГ)²³³.

Ярким свидетельством силы и глубины реалистических тенденций в искусстве Тверского края рассматриваемого периода являются парные горельефы (дерево) на сюжет крестьянской свадьбы работы неизвестного

²³¹ Ильина Т.В. Ук. соч., с. 161.

²³² Верзин И.М. Портрет Ирины Семеновны Шатиловой. 1787. Холст, масло; 66,5x50. ТОКГ, инв. № Ж-41. На обороте надпись: а сей партреть писалъ отъ арміи порутчик Илья Меншой Верзинъ 1787. году октября 2: дня.

²³³ Верзин И.М. Автопортрет (?). Холст, масло; 59,5x47. ТОКГ, инв. № Ж-918. С именем Верзина связано еще одно произведение из фондов ТОКГ – мужской портрет (холст, масло; 58x46,5, инв. № Ж-340), имеющий на обороте надпись: Илья Мих. Верзин старший. Вопрос о том, подпись ли это художника или имя изображенного, а также о родственных связях Верзиных остается открытым из-за отсутствия каких-либо письменных источников.

мастера конца XVIII в. (ТОКГ)²³⁴. Уникальность этих памятников определяется уже тем, что в довольно популярном в русской скульптуре второй половины XVIII – начала XIX в. жанре многофигурного повествовательного рельефа изображались исключительно мифологические, религиозные, исторические эпизоды (к ним примыкают также аллегорические композиции). Выполненные на высоком профессиональном уровне, рельефы сюжетно близки к станковой бытовой картине, имевшей место в искусстве примитива; в этих полотнах, как приближающихся к образцам академической по мастерству живописи, так и в своего рода «живописных лубках», тема свадьбы была едва ли не самой распространенной. В качестве примеров назовем такие картины анонимных народных мастеров, как «Свадьба в Торопце» (конец XVIII в.), образующие серию «Сговор в крестьянском доме», «Девишник» и «Крестьянская свадьба» (конец XVIII – начало XIX в.; все перечисленные работы находятся в собрании Государственного Исторического музея). Местное происхождение рельефов из Тверской галереи косвенно подтверждается тем, что они еще в XIX в. вошли в коллекцию Тверского музея (основан в 1866 г.)²³⁵, т.е. бытовали до своей музеефикации в Тверском крае.

В последних десятилетиях XVIII в. в Тверской губернии работало большое количество живописцев, причем первенство в этом плане принадлежало не губернскому центру, а уездному городу Осташкову. По данным официальной статистики 1780-х гг. в Осташкове насчитывалось 42 художника, в Твери – 11, в Вышнем Волочке – 3, Ржеве – 2, Камышине – 1²³⁶. Эти цифры не учитывают крепостных и вольных живописцев, работавших в дворянских усадьбах, а из тех, кто вошел в указанное количество, конечно же, не всех можно называть художниками, поскольку в одной статистической

²³⁴ Неизвестный скульптор. Крестьянская свадьба. Благословление молодых. Конец XVIII в. Рельеф. Дерево; 27,5х51,3. ТОКГ, инв. № С-1; Тот же мастер. Крестьянская свадьба. Пляска и угощение на свадьбе. Конец XVIII в. Рельеф. Дерево; 33,5х51. ТОКГ, инв. № С-2.

²³⁵ Калининская областная картинная галерея. Каталог. Русское искусство. Живопись. Скульптура. Графика. Сост. Л.И. Кац. Отв. Ред. Н.Ф. Судакова. Л., 1961, с. 72.

²³⁶ Генеральные сообщения по Тверской губернии за 1783 и 1784 годы. // Литературный альманах. Кн. 1. Калинин, 1947, с. 130.

рубрике объединены живописцы, иконописцы, мастера-вывесочники и исполнители несложных декоративных работ, т.е. по сути маляры. Можно предполагать, что в первой половине XIX в. творческие силы Тверского края в количественном отношении возросли, т.к. от этого периода сохранились многочисленные и разнообразные произведения. Характерной и наиболее яркой фигурой данного этапа в развитии местной художественной культуры был Я.М. Колокольников-Воронин.

Представитель разветвленной художественной династии, Яков Михайлович Колокольников-Воронин (1782-середина 1850-х гг.), живший и работавший в Осташкове, специализировался в жанре портрета, обращался также к изображению бытовых сцен. В его творчестве, как и у большинства провинциальных художников, переплелись достаточно уверенное владение приемами академического рисунка и живописи и наивно-реалистическое видение натуры.

Лучшим произведением Колокольникова-Воронина без сомнения следует назвать «Автопортрет с женой Степанидой Семеновной и сыном Александром» (ТОКГ)²³⁷, который «полон искренности и наивной трогательности. Она сказывается и в целеустремленном взгляде главы семьи, и в ласковой улыбке его жены, и в том, как соединены руки членов любящего семейства, и во внимательной точности, с которой живописец передает нарядную одежду...»²³⁸. Данное полотно во-многом уникально по своему сюжету. В наследии провинциальных мастеров первой половины XIX в. нам известен еще лишь один автопортрет в кругу семьи: картина выпускника Арзамасской школы живописи Н.М. Алексеева-Сыромянского «Семья художника» (1835(?), Нижегородский государственный художественный музей), изображающая автора с женой Клавдией Александровной и тещей Екатериной Михайловной Ступиными и написанная вскоре после женитьбы Алексеева на дочери его учителя академика А.В. Ступина. Оба произведения

²³⁷ Колокольников-Воронин Я.М. Автопортрет с женой Степанидой Семеновной и сыном Александром. Холст, масло; 67,5х75,5. ТОКГ, инв. № Ж-770.

²³⁸ Из истории реализма в русской живописи. Альбом. Сост. К.В. Михайлова, Г.В. Смирнов, З.П. Челюбеева. Авт. вст. ст. М.В. Алпатов. М., 1982, ил. 88, коммент.

созданы художниками «для себя», имеют глубоко личный характер и в то же время являются важным фактом роста самосознания мастеров. Среди провинциальных живописцев автопортреты единичны, и примечательно, что автопортреты в семейном кругу создают столь разные по положению в профессиональной среде и по творческому кругозору художники: Алексеев-Сыромянский, окончивший Санкт-Петербургскую Академию художеств, через несколько лет после написания «Семьи художника» получивший звание академика и ставший в 1840-х гг. весьма известным столичным живописцем, и Колокольников-Воронин, сформировавшийся и творивший всецело в границах провинциальной культуры. При всех различиях характеристики образа и манеры исполнения, полотна обоих авторов привлекают одухотворенностью образов, отсутствием намеков на репрезентативный или нарочито сентиментальный пафос, гармонией выразительных средств. Живописные приемы «Автопортрета...» Колокольникова-Воронина явно обнаруживают руку художника, сложившегося в местных традициях, не получившего настоящей академической подготовки (видимо, он учился у своего отца), но эта «провинциальность» оборачивается важным достоинством произведения, подчеркивая задушевную сердечность и эмоциональную чистоту образа.

Стремлением приблизиться к эффектности и роскоши парадного портрета отмечен «Автопортрет» Я.М. Колокольникова-Воронина (ТОКГ)²³⁹, более поздний, чем автопортрет с женой и сыном, как можно судить по возрасту изображенного. Мастер изобразил себя в интерьере дворцового зала с колоннадой и расставленными в глубине скульптурами сидящим перед мольбертом с кистью и муштабелем в руках. Контраст между официально-торжественной обстановкой и сугубо частным, почти «домашним» обликом художника, представленного в халате, можно объяснить отголосками романтических представлений о «человеке искусства», поскольку халат нередко воспринимался романтиками как

²³⁹ Колокольников-Воронин Я.М. Автопортрет. Картон, масло; 51х35. ТОКГ, инв. № Ж-924).

атрибут, намекающий на творческую личность. Именно такую роль этот предмет одежды, в отличие от официального мундира и светского костюма, играет в ряде портретов работы В.А. Тропинина, запечатлевших деятелей культуры, в т.ч. в знаменитом изображении А.С. Пушкина 1827 г.²⁴⁰.

Используя приемы парадного портрета, Я.М. Колокольников-Воронин все же не достигает желаемого репрезентативного эффекта. Причиной тому не столько небольшой размер картины, противоречащий функции парадного изображения, сколько нарочитая «сочиненность» образа, чрезмерное стремление к внешней броскости и великолепию, явно отмеченное к тому же наивным оттенком. Можно предполагать, что импульсом к созданию автопортрета, предопределившим весь художественный строй произведения, послужило восхищение провинциального мастера каким-либо образцом столичной академической живописи. Отсюда, например, попытка создать нарядный и декоративный колорит автопортрета, приведшая к излишней пестроте его цветовой гаммы (красный халат, виднеющаяся из-под него белая рубашка, зеленые брюки, позолоченные капители колонн), особенно очевидной при сравнении с «Автопортретом с женой и сыном», где тонко сгармонированы сдержанные коричневые, белые, черные оттенки.

Одним из поздних произведений Я.М. Колокольникова-Воронина, как можно заключить по возрасту модели, является портрет жены художника (ТОКГ)²⁴¹, подкупающий поэтизацией обыденного, тонко переданной атмосферой домашнего уюта, ненадуманностью выразительных средств. Немолодая женщина изображена за шитьем в залитой теплым солнечным светом комнате, пространство которой намеренно (вряд ли по неумелости) сужено вокруг фигуры (оно сильно сжато за спиной модели), и этот прием еще более усиливает ощущение замкнутого и обжитого домашнего мира. Этим своим качеством произведение близко искусству А.Г. Венецианова и мастеров «венециановского круга», прежде всего Григория Сороки и Евграфа

²⁴⁰ Павлова Е.В. А.С. Пушкин в портретах. Т.1. М., 1983, с. 29-32.

²⁴¹ Колокольников-Воронин Я.М. Портрет Степаниды Семеновны Колокольниковой, жены художника. Холст, масло; 50х35. ТОКГ, инв. № Ж-925.

Крендовского, в чьих лучших полотнах привычная повседневность, очищенная от всего случайного и временного у Сороки и, напротив, насыщенная подробностями у Крендовского, приобретает статус высокой духовной ценности.

Я.М. Колокольников-Воронин при всей самобытности его наследия может быть назван мастером, типичным для провинции первой половины XIX в. Его творческий метод, основанный на внимательном восприятии натуры и любовно-тщательном воспроизведении мельчайших ее деталей, опирающийся на опыт как профессионального искусства, так и изобразительного примитива, характерен для большинства провинциальных живописцев и является, как нам кажется, одним из важнейших художественно-эстетических критериев для выделения провинциальной культуры в самостоятельное системное единство.

Материал искусства Тверского края первой половины XIX столетия позволяет говорить о существовании в рамках региональной традиции локального уровня художественно-исторического процесса. Таким художественным центром, имевшем сугубо местное значение, но обладавшим развитыми традициями изобразительного искусства, был уездный город Кашин. В 1853 г. здесь работали два живописных мастера и один подмастерье ²⁴², в 1866 г. – пятеро иконописцев и живописцев ²⁴³. По первой половине XIX в. количественные данные отсутствуют, но можно предполагать, что художников тогда в городе было даже больше, т.к. от этого периода сохранилось большое число произведений, весьма разнообразных по своим особенностям, следовательно созданных разными авторами.

Самым ранним памятником местной живописи является портрет Н.И. Кожина, написанный, видимо, в 1767 г. крепостным мастером помещика Количева Ф.И. Гавриловым (ТОКГ)²⁴⁴. Облик сурового и хмурого пожилого

²⁴² Город Кашин // Журнал Министерства внутренних дел. Часть 41, 1853, с. 188.

²⁴³ Кириков Б.М. Кашин. Л., 1988, с. 160.

²⁴⁴ Гаврилов Ф.И. Портрет Никиты Ивановича Кожина. 1767. Холст, масло; 61х48. ТОКГ, инв. № Ж-1273. Дата написания портрета указана на старинной бумажной наклейке на обороте холста (хранится в архиве галереи).

дворянина запечатлен здесь правдиво и экспрессивно, лицо моделировано подчеркнуто объемно, акцентированы холодный взгляд и надменно-презрительно сложенные губы. Довольно плоскостно трактуя фигуру, Ф.И. Гаврилов особое внимание уделяет, как все художники середины XVIII в., костюму, тщательно выписанные детали шитья которого придают портрету особую декоративность. От фамильной галереи Кожиных сохранились еще два портрета (Кашинский краеведческий музей), датируемые концом XVIII в. и по манере исполнения близкие к лучшим образцам камерного портрета второй половины столетия, из чего можно заключить, что создавший их безымянный мастер был хорошо знаком с современным ему искусством столицы.

На кашинских художников не могло не оказать влияние творчество видного портретиста Ермолая Дементьевича Камеженкова (Комяженкова, 1760-1818), чья биография связана с Тверской губернией. Будучи крепостным Тверского архиерейского дома, он окончил Санкт-Петербургскую Академию художеств (1778-1781), где учился у исторического живописца Г.И. Козлова и пользовался рекомендациями Д.Г. Левицкого и в 1794 г. за исполненный ранее портрет И.Ф. Грота (1788, Государственный Русский музей) удостоился звания академика²⁴⁵. Получив в 1786 г. по именному указу Екатерины II вольную и в начале 1790-х гг., после недолгой службы в гвардии, став дворянином, Камеженков в 1798 г. купил дом в Кашине и село Забелино Тверской губернии²⁴⁶. Здесь им были написаны в частности «Вид города Кашина» (1798, Государственный Русский музей) и «Портрет дочери художника с няней» (1808, ТОКГ). С 1815 г. живописец жил в Тверской губернии постоянно, его произведения были для местных художников прекрасными образцами высокого мастерства. Один из упоминавшихся выше портретов Кожиных из Кашинского музея

²⁴⁵ Журавлев Н.В., Кац Л.И. Материалы о крепостном художнике Е.Д. Камеженкове // Сообщения института истории искусств АН СССР, № 13-14, 1960, с. 121-134.

²⁴⁶ Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Живопись XVIII в. Научн. ред. И.М. Сахарова, Л.А. Маркина, авт. вст. ст. Л.А. Маркина. М., 1998, с. 125.

(Я.Н. Кожина) имеет определенное стилистическое сходство с портретами кисти Каменского.

В городе, где по свидетельству современника, «главную промышленность местных жителей составляет торговля, и в этом отношении Кашин принадлежит к первостепенным городам Тверской губернии»²⁴⁷, особенно яркое развитие получил купеческий портрет. Расцвет в творчестве кашинских живописцев именно этой разновидности портрета способствовали чрезвычайно большая доля купечества в населении сравнительно небольшого города ²⁴⁸ и тесное соприкосновение с культурой прилегающих дворянских усадеб. Так, из усадебного обихода купечеством была заимствована портретная галерея. Не останавливаясь сейчас на специфике этой социально-эстетической формы провинциального искусства (она будет подробно освещена в главе 3 настоящей работы), отметим, что первые портретные галереи появились в купеческом быту не ранее 1770-1780-х гг. и первоначально были явлениями единичными²⁴⁹. Подобно дворянским портретным галереям, по образцу которых они создавались, купеческие галереи выполняли репрезентативную и мемориальную функции, а также служили украшением домашнего интерьера. В первой половине XIX в. портретные галереи в купеческой среде постепенно получали все более широкое распространение.

Замечательным образцом купеческой портретной галереи является серия портретов богатых хлеботорговцев Ждановых, датируемая второй четвертью XIX в. (Кашинский краеведческий музей). Она представляет собой целостный художественно-бытовой комплекс, уникальный по полноте своей сохранности: до нас дошли все (либо почти все) изображения представителей рода, живших в первой половине столетия, при том, что большинство галерей сохранились фрагментарно. Портреты Ждановых

²⁴⁷ Город Кашин..., с. 191.

²⁴⁸ По данным географа XVIII в. И.К. Кирилова, в начале этого столетия в Кашине насчитывалось 1195 купцов («Цветущее состояние Всероссийского государства», М., 1977, с. 104).

²⁴⁹ Самым ранним примером купеческой портретной галереи является собрание портретов купцов, впоследствии дворян, Пановых из Костромской губернии, опубликованное А. Лебедевым («Портретная галерея в русской провинции второй половины XVIII в. // Искусство, № 4, 1984, с. 56-61).

исполнены почти одновременно, но, видимо несколькими художниками, как можно судить по стилистическим различиям произведений. При сохранении иконографического типа, свойственного купеческому портрету в целом, и столь же традиционно подчеркнутой строгости и эмоциональной замкнутости образа, репрезентативности работы отличаются особенностями художественного решения, а не только в силу точной передачи индивидуальности каждой модели. Портрет И.Г. Жданова, одного из видных граждан Кашина, неоднократно избиравшегося городским головой и бывшего смотрителем строительства Воскресенского собора²⁵⁰, написан в весьма архаичной манере, отмеченной многими чертами парсунности, что обусловлено также избранной техникой – темперой, приемы письма которой гораздо ближе к иконописным и парсунным, чем к масляной живописи. В сравнении с этим полотном изображение А.Г. Жданова не только ближе к «академическому» портрету, но и несет более дифференцированную психологическую характеристику модели, что, несомненно, выделяет его среди купеческого портрета вообще. Женским портретам серии (А.В. Ждановой, Е.Г. Ждановой) присуща высокая степень декоративности, создаваемой тщательным воспроизведением мельчайших деталей узорочного костюма (что типично для женских образов купеческих портретов в целом), в сочетании с убедительной реалистической характеристикой моделей. Не свойственной купеческому портрету лиричностью выделяются в галерее парные поколенные изображения дочерей И.Г. Жданова, на которых девушки представлены сидящими у стола с украшающим его букетом в позднеампирной фарфоровой вазе. Необычны в этих произведениях введение реального интерьера и антуража вместо традиционного темного нейтрального фона, внимание, с каким выписаны несложные натюрморты на втором плане, светлая, праздничная цветовая гамма; застывшая поза и замкнутость героинь портретов не умаляют того обаяния юности, которое передает нарядная и красивая, наполненная светом живопись. Эти работы, по

²⁵⁰ Кириков Б.М. Ук. соч., с. 154-155.

сути уже не связанные с полуфолклорным изобразительным примитивом, свидетельствуют о начале постепенного размывания канонических приемов купеческого портрета, об ориентации на «изящные», «светские» вкусы, что в итоге приведет к исчезновению во второй половине XIX в. купеческого портрета как самобытного явления.

Интересный образец многофигурного семейного портрета, значительно распространенного в провинциальной живописи первой половины XIX в., представляет собой «Портрет семьи кашинского городничего Я.А. Викторова» работы неизвестного мастера из музея Института русской литературы (Петербург), впервые опубликованный Б.М. Кириковым²⁵¹. На обороте холста находится надпись, перечисляющая имена изображенных и указывающая дату создания «семейной картины» - 1835 г. Анализ целого ряда произведений²⁵² позволяет утверждать, что в провинциальном искусстве к этому времени сложилось два довольно четко различимых типа семейного портрета: первый тип – портрет, передающий не только родственное, но и духовное единство людей, основанное на взаимном уважении, понимании и сердечной близости; второй тип – портрет, отражающий в первую очередь семейную иерархию изображенных. Портрет семьи кашинского городничего стоит на пересечении названных типов. Несмотря на явные погрешности исполнения (несоразмерно маленькие фигурки детей, ошибки в рисунке), а в какой-то степени благодаря им, художнику удалось создать трогательную атмосферу почти идиллического домашнего бытия.

Завершая обзор искусства Тверского края середины XVIII – первой половины XIX в., еще раз подчеркнем многообразие его локальных проявлений, во-многом обусловленное наличием ряда равноправных художественных центров. Сходным образом складывалась ситуация в

²⁵¹ Кириков Б. Кашинские портреты // Художник, № 10, 1985.

²⁵² Алексеев-Сыромянский Н.М. Семья художника. 1835 (?). Нижегородский государственный художественный музей; Крендовский Е.Ф. Портрет семейства сенатора А.А. Башилова и детей графа де Бальмен. 1830-е гг. ГТГ; Неизвестный художник. Портрет семьи Енатских. 1839. Музей изобразительных искусств Республики Татарстан; Неизвестный художник. Портрет Е.И. Новосильцевой с детьми. 1830 (?). Орловская областная картинная галерея; Неизвестный художник. Портрет купеческой семьи. Ярославский историко-архитектурный музей-заповедник; Веденецкий П.А. Семейный портрет купца Н.И. Дюкова. 1840-е гг. Нижегородский государственный художественный музей.

Костромской губернии, где изобразительное искусство развивалось преимущественно в рамках усадебной культуры.

Большинство явлений художественной жизни Костромы XVIII – середины XIX в. имеет местное значение. Исключение составляет творчество Григория Островского, работавшего в 1770-1790-х гг., открытие произведений которого составило важнейший этап в изучении всей культуры российской провинции.

За время, прошедшее с момента обнаружения в фондах Солигаличского филиала Костромского государственного историко-архитектурного музея-заповедника в начале 1970-х гг. творческого наследия Гр. Островского (до того было известно одно его произведение в собрании Государственного Исторического музея), несмотря на усилия исследователей каких-либо биографических данных о художнике установить не удалось. Все написанные им портреты были созданы в 1770-1780-х гг. в усадьбе дворян Черевиных Нероново Солигаличского уезда Костромской губернии, еще одна работа – последняя по хронологии – датируется 1790 г.

О происхождении Островского высказывались разнообразные соображения, в силу полного отсутствия о живописце сведений в письменных источниках гипотетические. По данным краеведа А. Григорова, в 1970-х гг. обследовавшего фонд Черевиных в архиве Костромской области ²⁵³, имя Островского в документах не упоминается и лишь единожды зафиксировано, что в Неронове работал художник (без указания фамилии), получивший плату 15 рублей ²⁵⁴. Думается, это разовое упоминание не может относиться к художнику, два десятилетия деятельности которого связано с усадьбой. А. Григоров считал Гр. Островского происходящим либо из духовного звания, единственным аргументом в пользу чего называлась распространенность фамилии среди священников, либо из мелкопоместного дворянства: усадьба Морозово Солигаличского уезда принадлежала в XVIIIв.

²⁵³ Государственный архив Костромской области сгорел в августе 1982 г. (Аджигихина Н. Однажды летним вечером... // Комсомольская правда, 1982, 27 сентября).

²⁵⁴ Григоров А. Солигаличские находки в свете архивных документов // Новые открытия советских реставраторов. Солигаличские находки. Сб. ст. Сост. С.В. Ямщиков. М., 1976, с. 120.

некому В.И. Островскому, сельцо Кокорунино Галичского уезда – А.Е. Островской²⁵⁵. Дворяне Островские проживали в соседней Ярославской губернии, однако в отражающих историю их рода источниках не обнаружено указаний, что кто-то из представителей фамилии избрал профессию живописца²⁵⁶.

Костромской искусствовед Е.В. Кудряшов высказал мнение, что Островский был приглашен в Нероново из Великого Устюга, имевшего давние экономические и культурные связи с Костромой²⁵⁷. Эта версия была развита В.М. Сорокатым, попытавшимся отождествить костромского мастера с великоустюжским художником, его современником Г.С. Островским²⁵⁸. Искусство портрета было высоко развито в Устюге во второй половине XVIII в., и местные художники обслуживали обширный регион от Архангельска на севере до Костромы на юге. Однако все приводимые В.М. Сорокатым доказательства носят косвенный характер (некоторое сходство подписей художников, связь солигаличского Островского с иконописной традицией, при том, что иконописцем был устюжанин Островский и др.) и не делают отождествление обоих лиц бесспорным, тем более что в документах, касающихся устюжского мастера, не говорится о его работе в Неронове, хоть и есть упоминания о том, что он покидал родной город для исполнения заказов. Наконец, А. Лебедев предполагал, что Островский мог попасть в дом Черевиных как портретист и учитель грамоты и рисования²⁵⁹. Так или иначе все вопросы биографии художника остаются нерешенными.

²⁵⁵ Григоров А. Ук. соч., с. 121.

²⁵⁶ ГАЯО, ф. 213, оп. 1, д. 2297 («Дело о дворянстве Островских...», крайние даты – март 1794, май 1912 г.).

²⁵⁷ Кудряшов Е.В. Солигалич // Памятники Отечества. Альманах ВООПИИК. 1983, № 2 (8), с. 98.

²⁵⁸ Сорокатый В.М. Вопросы биографии Г. Островского и искусство портрета в Великом Устюге XVIII в. // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1989. М., 1990, с. 256-299.

²⁵⁹ Лебедев А. Портреты Григория Островского // Искусство, № 12, 1979, с. 54.

Наследие Григория Островского составляют 17 портретов²⁶⁰, из них 11 имеют авторские подписи. Все произведения, кроме самого позднего портрета А.Ф. Катенина (1790), были исполнены в 1770-1780-х гг. в Неронове и запечатлели владельцев усадьбы семью Черевиных, их родственников и соседей.

Имение Нероново, расположенное в 30 км. К югу от Солигалича на высоком берегу реки Вексы, принадлежало Черевиным с 1697 г.²⁶¹. Во второй половине XVIII – начале XIX в. здесь был создан масштабный архитектурный ансамбль, включающий около 20 зданий, из которых первыми в 1780-х гг. были построены господский дом и Воскресенская церковь, являющаяся характерным образцом позднего провинциального барокко по объемно-пространственной композиции и декору, выделяется своеобразным убранством интерьера. В нем монументальные росписи заменены размещенными в профилированных штукатурных рамах крупноформатными иконами, написанными в почти монохромной гамме; их дополняет великолепный резной барочный иконостас. Архитектурно-художественные особенности целостного усадебного ансамбля, наличие

²⁶⁰ Перечислим все известные сейчас портреты работы Г. Островского.

Костромской художественный музей:

- Портрет Е.П. Червиной. 1773. Холст, масло; 62х46 (подписной).
- Портрет Н.С. Червиной. 1774. Холст, масло; 61х52 (подписной).
- Портрет М.М. Червиной. 1774. Холст, масло; 61х50 (подписной).
- Портрет Д.П. Червина. 1774. Холст, масло; 33х25 (подписной).
- Портрет П.И. Акулова. 1775. Холст, масло; 58х46 (подписной).
- Портрет А.С. Лермонтовой. 1776. Холст, масло; 44х34 (подписной).
- Портрет М.И. Ярославова. 1776. Холст, масло; 62х51 (подписной).
- Портрет А.М. Ярославова. 1776. Холст, масло; 62х51 (подписной).
- Портрет неизвестной. 1777. Холст, масло; 62х51 (подписной).
- Портрет И.Г. Червина. 1770-е гг. Копия с работы неизвестного художника 1741 г. Холст, масло; 33х25
- Портрет девочки. 1770-е гг. Холст, масло; 44х34 (по предположению И. Ломидзе и С. Ямщикова («Новые открытия советских реставраторов. Солигаличские находки...», с. 109) изображена А.П. Червина).
- Портрет молодого мужчины. 1770-е гг. Холст, масло; 61х52.
- Портрет Д.П. Червина. («Мальчик в темном мундире»). 1780-е гг. Холст, масло; 62х50.
- Портрет Е.П. Червиной (?). 1780-е гг. Холст, масло; 62х50.
- Портрет А.Ф. Катенина. 1790. Холст, масло; 60,5х48,5 (подписной).

Государственный Исторический музей:

- Портрет Н.С. Червиной. Вариант портрета 1774 г.
- Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан:
- Портрет неизвестной. 1785г. Холст, масло; 63,5х51,5 (подписной)

²⁶¹ Кудряшов В.Е. Солигалич. Л., 1987, с. 75.

довольно крупной библиотеки и коллекции произведений искусства²⁶² говорят о развитой культурной среде Неронова, без сомнения благотворно повлиявшей на искусство Г. Островского.

Художники работали в Неронове и до Островского. Памятниками, не имеющими аналогов в отечественной живописи, являются парные профильные портреты И.Г. Черевина и Н.С. Червиной работы неизвестного мастера (Солигаличский музей)²⁶³. Стилистически они восходят к польской (а через нее общеевропейской) традиции изображения донаторов, профильные портреты в русской живописи XVIII в. отсутствуют²⁶⁴, однако это не исключает, что произведения могли быть написаны отечественным художником в подражание конкретному иностранному образцу²⁶⁵. Высказывавшееся в литературе 1970-х гг. предположение об авторстве Островского нам представляется ложным. Действительно, результаты рентгенографического исследования не могут с полной достоверностью ответить на вопрос, написаны ли портреты 1741 г. Островским²⁶⁶, т.к. его техника могла измениться в течение 30 лет, отделяющих эти две работы от бесспорных произведений художника. Но факт исполнения Островским копии с изображения И.Г. Черевина, на наш взгляд, опровергает версию о его

²⁶² Нероновское собрание частично сохранилось и сейчас находится в Солигаличском краеведческом музее. Среди картин – ряд безымянных работ западноевропейских мастеров XVII – начала XVIII в.: итальянской («Лот с дочерьми», инв. № 2; «Сатир, пьющий воду из тыквы», инв. № 14; «Натюрморт», инв. № 22), голландской («Пейзаж со сценой обращения Савла», инв. № 26), фламандской («Апостол Петр», инв. № 1) школ. Это рядовые образцы творчества второстепенных художников, подобные произведения имелись в большинстве провинциальных усадебных коллекций и играли роль важных проводников европейской традиции, с которой русские провинциальные художники познакомились в основном по «массовой продукции».

²⁶³ Неизвестный художник. Портрет И.Г. Черевина. 1741. Холст, масло; 89х72. Солигаличский краеведческий музей, инв. № 81. Вверху возле края холста: Иванъ: Григорьевич Черевинъ: от рождѣнія: 39 летъ: 1741 года.; Тот же мастер. Портрет Н.С. Червиной. 1741. Холст, масло; 89х72. . Солигаличский краеведческий музей, инв. № 82. Вверху возле края холста: Персона: Наталье: Стефановне Червиной: от рождѣнія: 29 летъ: 1741 году.

²⁶⁴ Всего лишь несколько профильных портретов встречаются и в рисунке XVIII в. Например, «Автопортрет» М.И. Козловского (1788, ГТГ), «Портрет Екатерины II» Ф.И. Шубина (1792-1794, Эрмитаж).

²⁶⁵ Е.В. Кудряшов. («Солигалич», с. 87 и сл.) считал автором портретов 1741 г. великоустюжского живописца К.И. Березина, мастерская которого, по мнению исследователя, была единственным на Русском Севере местом, где частное лицо могло заказать свое изображение, а Черевины нередко бывали в Устюге. Его версию косвенно подтверждает то, что портрет Н.С. Червиной воспроизведен на резном медальоне из моржовой кости (Государственный Исторический музей), который мог быть изготовлен в Устюге (что, впрочем, не удастся определить точно). Если исследователь прав, то портреты 1741 г. – единственные известные сейчас произведения Кузьмы Березина, отца живописцев Ивана и Василия Березиных.

²⁶⁶ Иванов В., Башмакова Л. Рентгенографическое исследование // Новые открытия советских реставраторов. Солигаличские находки..., с. 90.

авторстве: трудно предполагать, с какой целью художник воспроизвел собственную более раннюю работу, если оба портрета находились в одном собрании. Более вероятно, что данная копия – свидетельство изучения Островским хранящихся в Неронове предметов искусства, а портреты 1741 г. могли особенно привлечь его внимание своей необычностью для русской школы.

Как большинство провинциальных мастеров, «Г. Островский органично воспринимает установку на показ ритуально-сословного начала, заданного моделью»²⁶⁷ (тем более, во второй половине XVIII в. русские дворяне окончательно освоили «искусство казаться», создавать себе амплуа в «театре жизни»²⁶⁸), но в его произведениях заметна определенная доля проникновения художника в личность модели. В соответствии с этим качеством живописный язык мастера обладает значительной гибкостью, особенно явной при сравнении изображений лиц разного возраста. В портрете Д.П. Черевина (1774) выразительность и обаяние детского образа создаются мягкостью художественного почерка, отсутствием подчеркнутых контуров, эффектом «таяния» и перетекания форм, т.е. абсолютным предпочтением сугубо живописного начала. Детские портреты особенно удавались Островскому во-многом потому, что он не соблюдал четкого разделения на парадный и камерный типы, характерного в XVIII в. для изображения не только взрослых, но и детей. Так, в портрете того же Дмитрия Черевина в военном мундире (1782) автор путем уменьшения масштаба фигуры мальчика относительно фона, погружения ее в затемненное пространство снижает степень официальной репрезентативности образа, придавая ему какую-то наивную трогательность и романтичность одновременно. Удивительно органичное слияние репрезентативного и лирического присущи портрету А.С. Лермонтовой (1776), выгодно

²⁶⁷ Лебедев А. Портреты Григория Островского..., с. 56.

²⁶⁸ Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре.

отличающемуся от многих детских образов XVIII в. отсутствием как сентиментальной кукольности, так и серьезности «взрослого» портрета.

Подлинная глубина свойственна портрету Н.С. Червиной (1774), в котором сдержанное цветовое решение, основанное на гармонии коричневого фона, черного платья и белого чепца, оттеняющих лицо модели, лаконичность и строгость исполнения создают образ человека, достойно прожившего жизнь и уже отходящего от повседневных забот. Прямую противоположность по использованным выразительным средствам являет портрет Е.П. Червиной (1774), нарядный, красочный, сочетающий декоративность с лиризмом.

Не только схожесть изобразительных приемов, но в первую очередь глубоко органичное соответствие творческого метода задачам портретирования в каждом конкретном случае обусловило художественно-эстетическое единство произведений Гр. Островского. При этом в работах 1780-х гг. появляется ряд черт, не имевших места ранее. В портретах Е.П. Червиной (1780-е гг.) и неизвестной молодой женщины (1785, Музей изобразительных искусств республики Татарстан) репрезентативность сглажена, детали утрачивают роль важных выразительных элементов, цветовая гамма строится на сближенных оттенках. В портрете Е.П. Червиной главным становится не точная передача индивидуальности человеческого облика, а общее лирически-мечтательное настроение образа. Здесь нельзя не заметить сходства с произведениями Ф.С. Рокотова 1780-х гг., когда у художника во многих портретах реальный человек не просто одухотворяется и облагораживается, преображается в соответствии с тем, каким он должен быть по представлению мастера, а сменяется мечтой об «изяществе душевном»²⁶⁹. Не касаясь сложного вопроса о соотношении качеств моделей и этических ожиданий художника, отметим, что живопись провинциального мастера, вряд ли знакомого с творчеством Рокотова,

²⁶⁹ Подробно об этом: Лапшина Н. Ф.С. Рокотов. М., 1959, гл. 3.

оказывается созвучной одной из важнейших черт искусства выдающегося портретиста.

Наиболее позднюю из известных ныне работ Г. Островского – портрет А.Ф. Катенина 1790 г. из Костромского художественного музея – исследователи чаще всего оценивают как свидетельство творческого упадка художника²⁷⁰. Этому произведению действительно присущи вялая моделировка формы, размытость, индифферентность фигуры относительно фона, невыразительность образа. Не имея других работ Островского этого времени, было бы опрометчиво говорить, вслед за А.В. Лебедевым, о начинающемся вырождении стиля мастера. Скорее имеет место обычная творческая неудача, неизбежная у любого живописца, к тому же необходимо подчеркнуть, выразительность портретов Черевиных во-многом объясняется тем, что художник изображал людей, с которыми теснейшим образом общался на протяжении долгих лет.

Нельзя не согласиться с мнением В.М. Сорокатого, отмечавшего, что у Островского «внимательное наблюдение натуры, стремление добиться сходства сочетается с привязанностью к немногим приемам рисования и пластического истолкования лица и его деталей»²⁷¹. Произведения художника обнаруживают одинаковость композиции, представляющей модель погрудно на нейтральном фоне, поворотов торса и головы, освещения и даже погрешностей в рисунке вроде изображения руки словно «вывернутой», не согласованной с ракурсом фигуры, что не делает созданные им портреты однотипными и безликими. Как у всякого провинциального мастера, у Островского взаимодействие с портретируемым не имеет диалогического характера. «Модель позирует, не намереваясь приоткрывать свою душу и ожидая только правдивого и достойного запечатления, художник же умело с этим справляется»²⁷². При этом в лучших произведениях Островский достигает подлинной значительности

²⁷⁰ Лебедев А. Портреты Григория Островского..., с. 59.

²⁷¹ Сорокатый В.М. Ук. соч., с. 260-261.

²⁷² Сорокатый В.М. Ук. соч., с. 262.

образа или лиричности, мастерски варьируя на первый взгляд скромный и ограниченный арсенал изобразительно-выразительных средств. Сочетание приверженности к схемам, характерным для всей провинциальной живописи, и удивительной гибкости художественного языка, позволяющей создать весьма широкий диапазон образов от сдержанно-торжественного изображения старости до поэтичного детского портрета, обеспечивает Гр. Островскому уникальное место в провинциальном искусстве XVIII-XIX вв.

Фигура Григория Островского занимает совершенно обособленное место в художественной жизни Костромского края его времени и последующих периодов. Остается сожалеть, что нам ничего не известно об обстоятельствах его профессионального становления и в первых по времени своих произведениях он предстает уже сложившимся художником. Живописное мастерство Островского, основанное на немногих, но разнообразно применяемых в каждом случае выразительных средствах, умение наделить портретный образ точной и тонко угаданной эмоциональной тональностью, лиричность многих его работ не находят прямых истоков в изобразительном искусстве Костромской губернии и прилегающих регионов. Точно также творчество костромских художников конца XVIII – первой половины XIX в. не обнаруживает следов влияния со стороны живописи Островского, в чем нельзя видеть простую случайность. В отличие от Ярославля, где в рамках городской культуры сложилась развитая художественная преемственность, в Костромской губернии, как говорилось выше, ведущими центрами изобразительного искусства были дворянские усадьбы, что обусловило определенную локальную замкнутость художественных явлений.

Интересной проблемой, материал к размышлению о которой дает наследие Г. Островского, является проблема творческой эволюции провинциального мастера и консервативности провинциального искусства. Художественный язык Островского, работавшего вдали от активного процесса развития искусства, изменяется и обогащается от произведения к

произведению. Это неуклонное совершенствование и вариативность живописных приемов, без сомнения, корректируют традиционные представления о «косности» провинциальной культуры, более тяготеющей к сохранению раз и навсегда сложившихся форм, чем к эволюции. Существование в искусстве провинции устойчивых, нередко почти канонических традиций не исключало творческой свободы и самостоятельности, лишний раз подтверждая, что история искусства на всех своих этапах и уровнях представляет процесс постоянного взаимодействия социокультурной среды и традиции с индивидуальностью художника.

Глава 2

Арзамасская школа живописи А.В. Ступина как феномен провинциальной культуры первой половины XIX в.

2. 1. Место изобразительного искусства в развитии культуры Нижнего Новгорода в конце XVIII – первой половине XIX в.

Наиболее значительным явлением художественной жизни Нижегородского региона первой половины – середины XIX в. была, несомненно, деятельность Арзамасской школы живописи А.В. Ступина – первого в российской провинции частного специализированного художественного учебного заведения. История, педагогическая система и творческое наследие Ступинской школы, ставшие объектом целенаправленного исследования еще в начале XX в., к настоящему времени изучены гораздо полнее, чем большинство явлений отечественного провинциального искусства XVIII – XIX вв. Рядом с этим уникальным явлением русского искусства и художественного образования художественная жизнь губернского центра в первой половине XIX в. выглядит намного скромнее по интенсивности и творческим результатам, что составляет резкий контраст расцвету нижегородской архитектуры, довольно оживленной литературной и театрально-музыкальной жизни города. В настоящем параграфе мы ставим своей целью выявление специфики культурной жизни Нижнего Новгорода в XVIII - последней трети первой половине XIX в. и определение места, занимаемого в ней изобразительным искусством, тем более что данная тема еще не становилась объектом сколько-либо пристального внимания исследователей. Это представляется оптимальными сделать, проанализировав следующие аспекты: наличие (или отсутствие) местных художественных и, шире, духовно-эстетических традиций; особенности экономического и социального развития города и их влияние на искусство; взаимосвязь проходящих в городе и регионе процессов

в сфере культуры с общероссийскими тенденциями. Не менее важным фактором своеобразия нижегородской культуры является, по нашему мнению, индивидуальность работавших здесь конкретных художников, реализованная в их творческой практике.

Интенсивный и быстрый общественный, экономический и культурный подъем Нижнего Новгорода в последней трети XVIII столетия был вызван созданием Нижегородского наместничества, учрежденного указом от 9 сентября 1779 г. Город, ставший центром обширного административно-территориального образования, в различные этапы своего существования включавшего Нижегородскую, Костромскую, Вятскую и Пензенскую губернии, начал приобретать соответствующий новому статусу облик. Организация наместничества послужила импульсом к совершенствованию многих сфер социально-культурной жизни Нижнего Новгорода: а) заложены основы здравоохранения (в 1780 г. открыты партикулярная больница и аптека); б) появилось светское среднее образование (в 1786 г. создано Главное народное училище, что совпало с реформированием системы преподавания в Нижегородской семинарии, проведенным епископом Дамаскином; в) возникло издательское дело (в 1792 г. открыта первая губернская типография)²⁷³. После ликвидации наместничества в 1796 г. нововведения сохранились, но в целом культурное развитие города замерло. Следующий взлет нижегородской культуры приходится уже на середину XIX в. и во-многом связан с активностью таких «культурных гнезд», как кружки дворян и интеллигенции, сложившиеся вокруг видных деятелей культуры (А.Д. Улыбышев, В.И. Даль, П.И. Мельников-Печерский).

Преобразование Нижнего Новгорода в центр наместничества повлекло за собой масштабные архитектурно-градостроительные преобразования города.

²⁷³ Период существования Нижегородского наместничества подробно освещен в местном историческом краеведении: Ковалева Т.И., Филатов Н.Ф. Н.И. Лобачевский и Нижегородский край на рубеже XVIII-XIX столетий. Нижний Новгород, ННГУ, 1992; Нижегородский край: факты, события, люди. Под ред. Н.Ф. Филатова, А.В. Седова. Нижний Новгород, ННГУ, 1994, с. 117 и далее Ковалева Т.И. Нижегородский край в период наместнического правления. Автореферат дисс... канд. истор. н. Нижний Новгород, ННГУ, 1998.

Анализ генеральных планов застройки города²⁷⁴ и отдельных историко-архитектурных памятников позволяет утверждать, что, начиная с 1780-х гг. и до середины XIX в. архитектура была наиболее динамично развивающейся частью местной культуры, именно с этим видом искусства связаны наиболее значительные достижения нижегородцев.

В 1780-х гг. губернский архитектор Я.А. Ананьин (1740- нач. XIX в.) начал реализацию регулярного плана, предусматривающего радиально-кольцевую застройку Нижнего Новгорода (Благовещенская площадь перед древним Кремлем и расходящиеся от нее 3 главные улицы) и ставшего основной для дальнейшего строительства в XIX в. В первой половине XIX в. план неоднократно корректировался и дополнялся. Градостроительное развитие Нижнего Новгорода в рассматриваемый период завершилось разработкой в 1835-1839 гг. П.Д. Готманом и И.Е. Ефимовым нового генерального плана, который лежит в основе ныне существующей застройки исторического центра города. Проведенные на рубеже 1830-1840-х гг. градостроительные работы справедливо считаются самыми крупными и кардинальными в истории Нижнего Новгорода²⁷⁵.

Благодаря Я.А. Ананьину в 1780-х гг. в архитектуре Нижнего Новгорода впервые после XVII в., отмеченного рядом значительных памятников зодчества, появились подлинно художественные произведения. Спроектированные им здания (Присутственные места, 1782-1785, и дом вице-губернатора, 1785-1788, на территории Кремля; резиденция епископа, 1784) являются талантливыми образцами зрелого классицизма; они задали высокий уровень последующего развития архитектуры. В первой половине XIX в. застройка Нижнего Новгорода обогатилась многочисленными жилыми и несколькими общественными и храмовыми зданиями в стиле классицизма, в результате чего сформировалась полноценная, эстетически насыщенная городская среда.

²⁷⁴ Генеральные планы Нижнего Новгорода опубликованы и описаны: Филатов Н.Ф. Нижний Новгород. Архитектура XIV-начала XX в. Нижний Новгород, 1994, с. 62-75.

²⁷⁵ Филатов Н.Ф. Градостроительные преобразования в Нижнем Новгороде // Нижегородский край: факты, события, люди..., с. 140.

Для Нижнего Новгорода первой половине XIX в. характерен высокий уровень музыкальной культуры. Центральной фигурой в ней, бесспорно, был видный музыковед А.Д. Улыбышев (1794-1858), автор монографии о В.А. Моцарте. В губернском центре и в своем поместье Лукино Горбатовского уезда он провел 28 лет жизни²⁷⁶. Вокруг А.Д. Улыбышева группировался кружок музыкантов-любителей, которым были хорошо знакомы достижения европейской и отечественной музыки (сочинения Моцарта, Л. Бетховена, И. Гайдна, Г.Ф. Генделя, Л. Керубини, Ф. Мендельсона, М.И. Глинки и др. композиторов)²⁷⁷. Из этой среды впоследствии вышел М.А. Балакирев, чье становление как музыканта началось в Нижнем Новгороде под руководством Улыбышева. Балакиреву оказалась особенно близка мысль учителя о необходимости изучения национального музыкального фольклора, которую тот высказал одним из первых в России²⁷⁸. Нижегородские музыканты-любители получили значительную известность, о них писала столичная пресса, в 1850 г. обзор музыкальной жизни города появился на страницах берлинского музыкального издания²⁷⁹.

Богатые театральные традиции Нижнего Новгорода также восходят к концу XVIII в., времени основания князем Н.Г. Шаховским первого публичного театра (1798). Своеобразным предшественником нижегородского театра был частный театр Баташовых и Шепелевых в Выксе Нижегородской губернии. На нижегородской сцене шли пьесы М.В. Ломоносова, А.П. Сумарокова, Я.Б. Княжнина, Д.И. Фонвизина, а также Шекспира, Шиллера, Кальдерона. В XIX в. неоднократно меняя владельцев и нередко испытывая материально-финансовые трудности, местный театр оставался одним из лучших в провинции²⁸⁰. Здесь начинали свою творческую карьеру такие выдающиеся актрисы, как П.А. Стрепетова и Л.П. Никулина-Косицкая²⁸¹. О

²⁷⁶ Улыбышев А.Д. Записки // Звезда, 1935, № 3, с. 178-197.

²⁷⁷ Полуэктова Н.Н. А.Д. Улыбышев. Горький, 1945.

²⁷⁸ Полуэктова Н.Н. Ук. соч., с. 19.

²⁷⁹ Гациский А.С. Нижегородский театр. 1798-1867. Нижний Новгород, 1867, с. 46.

²⁸⁰ Гациский А.С. Ук. соч.

²⁸¹ Обе оставили воспоминания: Никулина-Косицкая А.П. Автобиография // Русская старина, 1878, т.21; Стрепетова П.А. Воспоминания и письма. М., 1934.

мастерстве актеров и впечатлениях о спектаклях, «самых трепетных и сложных», «обогащавших душу», высоко отзывался писатель П.Д. Боборыкин²⁸². Важными культурными событиями для города были гастроли столичных исполнителей в период проведения ярмарки.

Из приведенных фактов видно, что архитектура, музыка, театр в Нижнем Новгороде конца XVIII – первой половины XIX в. были развитыми самостоятельными сферами культурной жизни города, давшим немало творческих достижений. В сравнении с ними изобразительное искусство занимало гораздо более скромное место в духовных интересах нижегородцев. О нем нельзя говорить как о целостном явлении местной культуры, поскольку оно представлено деятельностью лишь нескольких художников.

Переферийное положение изобразительного искусства в нижегородской культуре объясняется, на наш взгляд, двумя главными причинами: отсутствием сколь-либо крепких и продолжительных традиций светской живописи и отсутствием в городе вплоть до последних лет XVIII в. значительных мастеров, обладавших художественной индивидуальностью.

В средневековом Нижнем Новгороде не сложилось самостоятельной и сильной школы иконописи – «стилевого единства, которое возникает в живописи отдельных, относительно самостоятельных русских земель как отражение особенностей их политической, идеологической и культурной жизни и которое является предметом более или менее сознательного наследования»²⁸³. Исследователь древнерусского искусства Нижнего Новгорода П.П. Балакин, проанализировав ряд памятников местной живописи и исторический контекст их создания, заключает: «не «успев» стилистически сформироваться в домосковский период, нижегородское иконописание пришло к той стадии развития древнерусского искусства, когда сложившаяся московская школа стала оказывать решающее воздействие на все искусство Древней Руси, нивелируя особенности местных

²⁸² Боборыкин П.Д. За полвека // Боборыкин П.Д. Воспоминания. М., 1965, т. 1, с. 91 и др.

²⁸³ Кочетков И.А. О музейной классификации древнерусской живописи // Музей-8. Художественные собрания СССР. М., 1987, с. 62.

школ и придавая всему художественному творчеству единый общенациональный характер»²⁸⁴. Действительно, в XVI-XVII вв. нижегородские мастера работают в русле общероссийской художественной культуры, оформившейся на базе московской школы. В XVII столетии местные художники получили широкую известность и приглашались в Москву для участия в выполнении ответственных царских и церковных заказов²⁸⁵. Петровская эпоха в Нижнем Новгороде, как и повсеместно, положила конец развитию древнерусской живописи, а для возникновения светского искусства нового, европейского типа потребовался длительный срок (как и во многих провинциальных центрах). Становление профессионального изобразительного искусства и основ художественного образования в Нижнем Новгороде на рубеже XVIII-XIX столетий связано с именами художников и педагогов Я.Д. Никлауса и П.А. Веденецкого. Их биографии и преподавательская деятельность отражены в краеведческой литературе²⁸⁶, но творческое наследие еще не становилось объектом исследования. Образно-стилистический анализ произведений названных мастеров, сравнение их работ с творчеством художников других городов дают возможность выявить специфику нижегородского изобразительного искусства.

Яков Дмитриевич Никлаус (1758-1816), уроженец Кенигсберга, с 1777 г. состоящий на русской службе, стал первым в Нижнем Новгороде профессиональным художником-педагогом. Приехавший в город в 1788 г. по приглашению директора Главного народного училища П.И. Воронцова, он с ноября этого года начал преподавать в училище рисунок, живопись и основы

²⁸⁴ Балакин П.П. Древнерусское искусство Нижнего Новгорода. Нижний Новгород, 1999, с. 13.

²⁸⁵ Балакин П.П. Ук. соч., с. 40-59.

²⁸⁶ Ковалева Т.И., Филатов Н.Ф. Н.И. Лобачевский и Нижегородский край..., с. 67-73 (Я.Д. Никлаус), 93-95 (П.А. Веденецкий); «Необыкновенное дело» А.В. Ступина. К 200-летию Арзамасской школы живописи. Каталог выставки. Авт. вст. ст. и сост. В.В. Тюкина. Нижний Новгород, НГХМ, 2002, с. 21-23 (П.А. Веденецкий); Филатов Н.Ф. Художественная жизнь Нижнего Новгорода конца XVIII – начала XIX в. // история и культура Нижегородского края. I Музейные научные чтения. 2000 г., 200-летию Арзамасской школы живописи. II Музейные научные чтения. 2002 г. Сб. материалов. Нижний Новгород, НГХМ, 2003, с. 12-16.

архитектуры²⁸⁷. Педагогическая работа Никлауса продолжалась до 1803 г., когда он по собственному ходатайству получил должность уездного землемера в г. Семенове Нижегородской губернии.

Собственное творчество Я.Д. Никлауса ограничивалось выполнением отдельных заказов и массовым изготовлением декоративно оформленных копий дворянских грамот. Так, в 1789 г. он написал для наместнического правления портрет Екатерины II в образе законодательницы, повторив известное полотно Д.Г. Левицкого «Портрет Екатерины II в храме богини правосудия», для чего ездил в Петербург²⁸⁸. Произведение Д.Г. Левицкого существует в двух вариантах, ныне хранящихся в Государственном Русском музее²⁸⁹ и Государственной Третьяковской галерее²⁹⁰. По данным Т.И. Ковалевой и Н.Ф. Филатова, оригиналом Никлаусу послужил вариант портрета Екатерины, находившийся в здании Императорской Академии художеств²⁹¹. Т.е. речь идет о картине из Третьяковской галереи, куда эта работа Левицкого поступила в 1924 г. Факт копирования портрета нижегородским художником позволяет внести ясность в датировку «московского» варианта, о которой ведутся споры: очевидно, картина была создана Левицким до 1788-1789 гг., а не в начале 1790-х гг., как считают некоторые специалисты²⁹². Получается, что «Портрет Екатерины II в храме богини правосудия» Д.Г. Левицкого следует датировать периодом между 1783-1789 гг. (от создания варианта из ГРМ, подписанного и датированного, до момента копирования картины Я.Д. Никлаусом).

Н.Ф. Филатовым была также введена в научный оборот акварель с видом Нижнего Новгорода с противоположного берега, приписанная им Я.Д.

²⁸⁷ Филатов Н.Ф. Художественная жизнь Нижнего Новгорода..., с. 12.

²⁸⁸ Ковалева Т.И., Филатов Н.Ф. Ук. соч., с. 67-68.

²⁸⁹ Левицкий Д.Г. Портрет Екатерины II в храме богини правосудия. 1783. х., м., 261x201, ГРМ, инв. № Ж-4998.

²⁹⁰ Левицкий Д.Г. Портрет Екатерины II в храме богини правосудия. Начало 1780-х гг. х., м., 110x76,8. ГТГ, инв. № 5813.

²⁹¹ Ковалева Т.И., Филатов Н.Ф. Ук. соч., с. 67-68.

²⁹² В каталоге ретроспективной выставки наследия Д.Г. Левицкого к 250-летию со дня его рождения вариант «Екатерины-законодательницы» из ГТГ датируется 1793 г. со знаком (?), (Д.Г. Левицкий. 1735-1822. Каталог. Научн. ред. Г.Н. Голдовский. Л., 1987, с. 100-101). В Третьяковской галерее принята датировка «начало 1780-х гг.» (Государственная Третьяковская галерея. Живопись XVIII в. Каталог. Научн. ред. И.М. Сахарова, Л.А. Маркина. М., 1998, с. 152).

Никлаусу²⁹³. По своим художественным особенностям этот рисунок продолжает традицию широко распространенного в Европе и России в XVIII в. «топографического» пейзажа, стремящегося документально точно зафиксировать черты конкретной местности. Основным же видом «творчества» Никлауса было орнаментальное оформление копий дворянских грамот, выполнявшееся им в технике гравюры с раскраской акварелью и дорисованным гербом. Стилистически оно полностью соответствует принятым в XVIII в. правилам украшения официальных документов, и эта сторона деятельности Никлауса раскрывает скорее его коммерческий талант, чем художественный.

Таким образом, не будучи сколь-либо значительным мастером, Я.Д. Никлаус сыграл в развитии нижегородской культуры положительную роль как один из первых в городе профессиональных светских художников.

Подлинно значительной фигурой в художественной жизни Нижнего Новгорода конца XVIII – первой половины XIX в. был Петр Афанасьевич Веденецкий (1764/1768-1847), известный как портретист, автор церковных росписей, педагог. Уроженец Арзамаса, происходивший из духовного звания, профессиональную подготовку от получил у местных иконописцев, в начале 1790-х гг. переехал в Нижний новгород, где и началась его творческая практика. В 1794-1797 гг. П.А. Веденецкий служил учителем рисования в Нижегородской духовной семинарии, затем в начале 1800-х гг. несколько раз менял место службы, занимая небольшие должности в различных административных учреждениях²⁹⁴. В 1807 г. он был принят на должность учителя рисования в Главное народное училище и продолжал свою педагогическую деятельность также и после реорганизации училища в Нижегородскую гимназию. «Частые инспекции Нижегородской гимназии попечителями и визитерами Казанского учебного округа приносили П.А. Веденецкому официальные благодарности и похвалы за усердие и талант, а

²⁹³ Ковалева Т.И., Филатов Н.Ф. Ук. соч., с. 69-70.

²⁹⁴ Нижегородская духовная консистория, Нижегородская уголовная палата, Совестный суд. Данные приводятся на основе исследований В.В. Тюкиной: «Необыкновенное дело» А.В. Ступина..., с. 21.

также за «примерные успехи учеников, так и за собственные его труды и живописные произведения»²⁹⁵. Заслуги Веденецкого-преподавателя отметил Н.И. Лобачевский во время инспекции гимназии в конце 1835 г. Художник вышел в отставку в начале 1836 г.

П.А. Веденецкому принадлежит также первая в истории Нижнего Новгорода частная инициатива в области художественного образования. Более того – эту инициативу удалось осуществить. В 1790-х гг. художник содержал в своем доме близ Черного пруда небольшую школу рисования и живописи, куда принимал учеников по договорам и выдавал по окончании курса аттестат, удостоверенный собственной печатью²⁹⁶. Школа Веденецкого стала первым в Нижегородской губернии специализированным художественным учебным заведением. С другой стороны, ее деятельность носила сугубо локальный характер, и никто из ее воспитанников не стал сколь-либо значительным мастером. Начинание Веденецкого не получило продолжения, и о становлении художественного образования в Нижнем Новгороде можно говорить лишь со второй половины XIX в., когда в 1866 г. фотографом А.О. Карелиным и архитектором Л.В. Далем была открыта первая общедоступная художественная школа²⁹⁷.

Несмотря на то, что школа П.А. Веденецкого не оказала влияния на последующее развитие нижегородской культуры, необходимо подчеркнуть ярко прогрессивный характер предпринятого художником начинания. XVIII столетие дало единичные примеры частной инициативы в преподавании изобразительного искусства. Возникло как бы два варианта реализации подобной инициативы: либо в тесном взаимодействии с государственными

²⁹⁵ Ковалева Т.И., Филатов Н.Ф. Ук. соч., с. 94.

²⁹⁶ «Необыкновенное дело» А.В. Ступина..., с. 21.

²⁹⁷ Нижегородский край: факты, события, люди..., с. 233.

школами, как было с Харьковской художественной школой²⁹⁸, либо самостоятельно, на базе собственной мастерской, как это было осуществлено в Петербурге выдающимся живописцем А.П. Антроповым. Частные и общественные художественные учебные заведения – явление XIX столетия, вызванное к жизни постепенной общей демократизацией культуры и искусства. Таким образом, школа П.А. Веденецкого, пусть существовавшая недолгое время и не оставившая заметного следа в нижегородской культуре, свидетельствует о распространении в провинции передовых идей отечественной художественной педагогики, для которой рубеж XVIII-XIX вв. был периодом интенсивных творческих исканий.

Значительный интерес для выявления особенностей провинциального искусства XVIII – первой половины XIX в. представляет собственное творчество П.А. Веденецкого, достоверно известное по нескольким живописным портретам в собрании Нижегородского государственного художественного музея (НГХМ). Есть также данные о работе художника в качестве монументалиста: в разные годы им были выполнены росписи ряда храмов, в т.ч. Успенской церкви в Нижегородском Кремле, Лютеранской церкви, часовни Духовной семинарии, Крестовоздвиженской часовни на Ярмарке²⁹⁹.

Живописное наследие П.А. Веденецкого составляют оригинальные и копийные произведения, что типично для большинства провинциальных художников. Создание копии в XVIII – начале XIX в. считалось важной частью профессиональной деятельности художника и нередко было связано с ответственными заказами со стороны не только частных лиц, но и государственных учреждений. Также копирование служило средством

²⁹⁸ Можно сформулировать более точно: Харьковская художественная школа стала результатом объединенной общественной, частной и государственной инициативы. Она возникла в 1760-х гг. в качестве «новоприбавочных классов» при Харьковском коллегиуме, а благодаря деятельности живописца И.С. Саблукова быстро превратилась в крупный (и единственный тогда на Украине) центр подготовки художников. Подробно: Соколюк Л.Д. Харьковская художественная школа и ее роль в формировании системы художественного образования на Украине в XVIII в. // Русское искусство второй половины XVIII-первой половины XIX в. Сб. ст. Под ред. Т.В. Алексеевой. М., 1979, с. 169-185.

²⁹⁹ По сведениям А.П. Мельникова. Гос. Учреждение Центральный архив Нижегородской области (ГУ ЦАНО), ф. 767, оп. 686 а, д. 118, л. 91.

распространения образцов классического искусства и современных художественных идей. Провинциальные мастера, как правило, пользовались не оригиналами живописных полотен, а воспроизводящими их репродукционными гравюрами. Очевидно, именно копийные, а также вымышленные (образы К. Минина и Д. Пожарского) портреты вошли в «галерею» изображений выдающихся деятелей русской истории, написанную Веденецким в 1812 г. на волне всеобщего патриотического подъема. Вероятно, именно эти произведения были теми 13 картинами художника, которые он в том же 1812 г. подарил Нижегородской гимназии «для вящего возбуждения охоты в юношестве, под его руководством обучающемся, и к подражанию изящного художества»³⁰⁰.

Представление о копийных произведениях П.А. Веденецкого дают хранящиеся в фондах НГХМ портреты А.В. Суворова и императрицы Елизаветы Алексеевны. Портрет А.В. Суворова (1814)³⁰¹ является вольным повторением оригинала работы австрийского придворного живописца Йозефа Крейцингера (J. Kreutzinger, 1759-1829), написанного в 1799 г. в Вене, когда полководец проезжал к своим войскам в Италию. В 1800 г. Й. Крейцингер дважды повторил портрет, затем многократно воспроизведенный гравюрами. Одним из таких репродукционных листов воспользовался Веденецкий. Портрет Елизаветы Алексеевны (1814)³⁰² - копия с полотна кисти французской портретистки Э. Виже-Лебрен, в 1795-1801 гг. работавшей в России.

³⁰⁰ ГУ ЦАНО, ф. 505, оп. 407, д. 20, л. 23-23 об.

³⁰¹ Веденецкий П.А. Портрет генералиссимуса А.В. Суворова. 1814. Холст, масло. Нижегородский государственный художественный музей (НГХМ), инв. № Ж-220. На обороте холста надпись:

18140-го

Писан съ портр.

П: Ведене...

³⁰² Веденецкий П.А. Портрет императрицы Елизаветы Алексеевны. 1814. Холст, масло, 80х67. НГХМ, инв. № Ж-374. На обороте холста надпись:

1814-го

Копироваль съ

Портр. г: Лебрюнь

П: Ведене -

Въ г. Нижегородъ -

П.А. Веденецкому присуще типичное для многих провинциальных мастеров сочетание уверенного владения академической системой живописи в целом с некоторыми техническими погрешностями и «неумелостями», вызванными недостаточностью подготовки. Однако в самостоятельных произведениях художника эта особенность полностью восполняется такими качествами, как реалистический взгляд на изображаемого человека и жизненная убедительность образа.

Примером может служить «Портрет нижегородской помещицы С.А. Дружининой» (1796) из коллекции Нижегородского государственного историко-архитектурного музея-заповедника (НГИАМЗ)³⁰³. Небольшое по размеру полотно – бесспорно, один из лучших образцов провинциального портрета рубежа XVIII-XIX в. При отсутствии острой и глубокой психологической характеристики модели образ С.А. Дружининой отмечен реалистической достоверностью. Произведение Веденецкого стоит далеко от общепринятых в то время канонов светского дворянского портрета по используемым автором выразительным средствам: поясной срез фигуры, приближающий лицо изображенного к зрителю, темный нейтральный фон, также позволяющий сосредоточить все внимание на лице, рассеянный «неэффективный» свет, скрупулезная тщательность выписки всех деталей. Отсутствию идеализации модели соответствует скромность живописных приемов. Следует отметить колористическое дарование художника, его умение построить богатую цветовую гамму на взаимодействии оттенков зеленого, коричневого, серого. Манере Веденецкого свойственны подчеркнутая, особо усердная законченность каждого фрагмента картинной поверхности, повышенное внимание к деталям. Эти черты сближают его произведение с таким явлением, как «наивный реализм» – творческий метод значительной части профессиональных и полупрофессиональных провинциальных художников, основанный на стремлении к максимально

³⁰³ Веденецкий П.А. Портрет нижегородской помещицы Стефаниды Андреевны Дружининой. 1796. Холст, масло, 76х59. НГИАМЗ. Инв. № ГОМ-15058 К-31. На обороте холста надпись: окончанъ 19 числа сентября 1796 года кистию Петра Веденецкого въ Ниж. Нов город.

точной передаче особенностей изображаемого, неумении разделить главное и второстепенные детали, желание написать все «как в жизни».

В «Портрете С.А. Дружининой» проявилась и другая чрезвычайно важная черта провинциальной портретописи: соединение формы камерного портрета с репрезентацией модели. Художник использует композиционную схему и пластические приемы камерного портрета, но благодаря статичности композиции, статуарности и несколько нарочитой монументальности фигуры, ракурсу немного снизу вверх, замкнутости внутреннего состояния изображенного человека образ приобретает явно выраженный оттенок парадности.

Традиции провинциального портрета, связанные с наивно-реалистическим восприятием натуры, оставались устойчивыми и художественно плодотворными вплоть до середины XIX в. Об этом свидетельствует, например, творчество И.М. Горбунова (1785/86-1836), одного из наиболее талантливых выпускников Арзамасской школы живописи А.В. Ступина. Его наследие будет проанализировано нами ниже, сейчас же отметим тот факт, что в лучшем произведении художника – портрете «Бабушка с внучкой» (1831, НГХМ) - ощутимо присутствуют элементы «наивного реализма». Подчеркнем, что речь идет о мастере, получившем превосходную профессиональную подготовку не только у А.В. Ступина, но и в Императорской Академии художеств, где учился в 1809-1812 гг. у профессора А.И. Егорова. Тем не менее в вышеназванной работе И.М. Горбунова классическое живописное мастерство сочетается с заметной опорой на парсунные традиции, плоскостностью ряда участков живописи, воспроизведением мельчайших деталей костюма. Подобное взаимодействие старого и нового придает портрету стилистическое своеобразие, а «основательность», «тщание» работы над картиной обусловлено присущим именно русской школе методом неторопливо-внимательного всматривания в натуру.

Представление о позднем творчестве П.А. Веденецкого дает «Семейный портрет купца Н.И. Дюкова», датируемый 1840-ми гг. (НГХМ)³⁰⁴. По своей стилистике и образному решению это произведение тяготеет к типу «купеческого портрета» - важной части городского художественного примитива, занимающего срединное положение между профессиональным «ученым» искусством и фольклором. Если не ставить под сомнение авторство Веденецкого (подтверждением ему является лишь семейное предание прежних владельцев портрета), надо признать, что художник здесь всецело следует желанию заказчика. Три фигуры очень плотно, почти полностью заполняют собой картинную плоскость, приобретая тем самым подчеркнутую монументальность и придавая облику изображенных особенную значительность и внушительность. Вновь академические приемы сочетаются с плоскостной трактовкой застывших в торжественных позах фигур, мало связанных с таким же плоским фоном, с анатомическими погрешностями, как, например, в изображении женской фигуры. Однако это нельзя принимать лишь за ослабевшее мастерство живописца, поскольку здесь налицо следование вкусам заказчика. В среде купечества к этому времени сложились вполне отчетливые и устойчивые требования к художнику при создании портрета, что делает купеческий портрет не только социальным, но образно-стилистическим явлением. Исследователи отмечают такие сущностные признаки купеческого портрета, как установка на максимальное сходство, отступление от которого воспринималось как некачественность работы, будничность образа, подчеркивание одной или нескольких черт в характере персонажа, отсутствие психологической нюансировки³⁰⁵. Репрезентативный по

³⁰⁴ Веденецкий П.А. Семейный портрет купца Н.И. Дюкова. 1840-е гг. Холст, масло, 65х75, НГХМ, инв. № Ж-1421. Поступление: приобретен из собрания Д.А. Балика (Н. Новгород) в 1937 г., ранее – собрание С.М. Березина (Н. Новгород). Изображен нижегородский купец Н.И. Дюков с женой и сыном Владимиром, позади них – бюст умершей ранее Е.Г. Оловянишниковой, тещи Дюкова. Авторство Веденецкого устанавливается на основании сведений владельца, зафиксированных при поступлении картины в музей: С.М. Березин был дальним родственником В.Н. Дюкова. Сомневаться в авторстве существенных оснований нет. Портрет реставрировался в НГХМ М.Л. Коротаевой, но технико-технологических исследований его, как и других произведений Веденецкого, не проводилось.

³⁰⁵ Островский Г. Портрет в городском народном искусстве // Искусство, 1979, № 7, с. 62-69.

назначению портрет играл роль своеобразной «визитной карточки» купеческого сословия, что определило его нередкую насыщенность соответствующими костюмными и бытовыми атрибутами³⁰⁶. Все эти качества есть в анализируемом произведении.

Купеческий портрет принято считать продукцией городских полупрофессиональных (по уровню мастерства) художников-ремесленников, т.е. составной частью городского изобразительного примитива. Однако известен ряд работ профессиональных живописцев, представителей «ученого» искусства, в которых те следуют стилистике купеческого портрета (Тыранов А. Ржевская купчиха, 1829, Тверская картинная галерея; Заболоцкий П. Портрет купчихи, 1848, Эрмитаж, и др.). Произведение П.А. Веденецкого органично входит в этот круг и значительно расширяет наши представления о взаимодействии профессионального искусства и художественного примитива.

На протяжении всей первой трети XIX в. П.А. Веденецкий оставался в Нижнем Новгороде единственным профессиональным портретистом и художником-педагогом. Упомянувшегося выше живописца И.М. Горбунова нельзя в полной мере причислить к нижегородским мастерам, т.к. он жил в Арзамасе, помогая А.В. Ступину по школе, затем в Лыскове, приезжая в Нижний Новгород для выполнения отдельных заказов³⁰⁷. (Примером таких заказов могут служить названный выше портрет «Бабушки с внучкой» и две парные миниатюры с изображениями неизвестных мужчины и женщины, также из собрания НГХМ). Пользовавшийся у нижегородских дворян заслуженной репутацией блестящего портретиста, И.М. Горбунов тем не менее не оказал какого-либо решительного влияния на формирование художественной жизни Нижнего Новгорода. Его творчество логично рассматривать в связи с Арзамасской школой живописи, а не с нижегородскими художественными традициями.

³⁰⁶ Одна из деталей позволяет датировать портрет Н.И. Дюкова 1840-ми гг. На конверте, изображенном в руках купчихи, воспроизведен почтовый штемпель с датой 184(1?).

³⁰⁷ «Необыкновенное дело» А.В. Ступина..., с. 25.

Видным художником стал сын П.А. Веденецкого Павел Петрович Веденецкий (1791-1857), учившийся в Арзамасе у А.В. Ступина и в Санкт-Петербургской Академии художеств. С Нижним Новгородом его творчество связано в периоды 1824 – середины 1830-х гг. и 1840-1857 гг.³⁰⁸ Так, в 1840-1850-е гг. была создана серия графических портретов нижегородцев и арзамасцев³⁰⁹.

Среди дворянства Нижегородской губернии не наблюдается сколько-либо широкого распространения любительских занятий изобразительным искусством, увлечение которым составляет неотъемлемый элемент дворянской культуры и быта в Петербурге, Москве и примыкающих к ним губерниях. Исключением являются представители нижегородской ветви рода Шереметевых (младшей, не имевшей графского титула), кому принадлежали усадьбы в селе Богородском Горбатовского уезда (ныне г. Богородск) и селе Юрине (ныне – на территории республики Марий Эл)³¹⁰. Дети В.С. Шереметева, при Павле I вышедшего в отставку и в 1800-1810-х гг. жившего в своем богородском имении, - Сергей, Василий, Николай, Петр, Юлия – в разные годы брали частным образом уроки рисования у А.В. Ступина, приезжавшего в Богородское. Результатами этих занятий остались копийные и натурные рисунки, ныне хранящиеся в НГХМ³¹¹. Среди них выделяется портрет А.В. Ступина работы Николая Шереметева (1814), демонстрирующий не только грамотное владение техникой рисунка, но и точность психологической характеристики модели³¹². Данное изображение восполняет лакуну в иконографии Ступина 1810-х гг. В целом рисунки Шереметевых типичны для любительской части изобразительного искусства первой половины XIX в. В дальнейшем занятия живописью не оставили

³⁰⁸ «Необыкновенное дело» А.В. Ступина..., с. 24.

³⁰⁹ Эти рисунки, объединенные в альбом племянником художника П.А. Дмитриевым, были впоследствии приобретены П.М. Третьяковым. Ныне – фонд графики Государственной Третьяковской галереи.

³¹⁰ Башкиров В.В., Башкирова Л.Р. Богородск. Годы, события, люди. 2004 (без м. изд.), с. 30-40.

³¹¹ Рисунки Шереметевых и примыкающая к ним группа рисунков С. Высоцкой (биографические данные неизвестны) имеют подписи, даты и указания, что выполнены в с. Богородском. Из последнего можно заключить, что не ученики ездили в Арзамас к Ступину, а он в усадьбу их родителей.

³¹² Шереметев Н.В. Портрет А.В. Ступина. Бумага, графитн. кар., сангина, 48,5х39,5 (овал в прямоугольнике). НГХМ, инв. № Гл-1455. На обороте листа надпись: Николай Шереметевъ Марта 21-го 1814 въ Богородскомъ.

Ю.В.Шереметева (в НГХМ хранится написанный ею портрет отца ³¹³) и С.В. Шереметев (см. автопортрет в коллекции НГИАМЗ ³¹⁴).

На основе изложенного фактического материала изобразительного искусства в нижегородской культуре последней трети XVIII – первой половины XIX в. представляется следующим образом.

В Нижнем Новгороде указанного периода значительное развитие получила архитектура, давшая в городе и губернии ряд высокохудожественных образцов жилых, административных и церковных зданий в стиле классицизма. Здесь сложились богатые музыкальные и театральные традиции, как профессионального, так и любительского характера. Однако изобразительное искусство оказалось на периферии культурной жизни города. О нем невозможно говорить как о целостном явлении, оно представлено лишь творчеством отдельных мастеров.

Исследователь нижегородской культуры Н.В. Рязанова считает, что «с самого начала XIX в. город развивался как один из наиболее значительных культурных центров России. Деятельность нижегородских представителей искусства оказывала существенное влияние на культурную жизнь России, а в ряде случаев – и Европы»³¹⁵. В свете фактов это суждение оказывается несколько преувеличенным, его можно отнести к эпохе Серебряного века, но не к столетию в целом. Еще менее применимо подобное мнение к местному изобразительному искусству.

В Нижнем Новгороде конца XVIII – первой половины XIX в. существовал единственный центр распространения светского изобразительного искусства – Главное народное училище и его преемница – губернская гимназия. В других провинциальных городах роль художественных центров так же нередко приобретали учебные заведения, в

³¹³ Шереметева Ю.В. Портрет В.С. Шереметева. 1843. Холст, масло, 77х68. НГХМ, инв. № НВ-363. На обороте холста надписи: сверху: Василий Серг евич Шереметевъ; внизу: Трудовъ Ю. Шерем тевоу 1843. Вариант портрета хранится в Государственной Третьяковской галерее (инв. № 25583).

³¹⁴ Шереметев С.В. Автопортрет. 1861. Холст, масло, 53,7х45 (овал в прямоугольнике). НГИАМЗ, инв. № ГОМ-15139 К-62.

³¹⁵ Рязанова Н.В. Развитие культуры Нижнего Новгорода. 1896-1917. Исторический аспект. Дисс... канд. ист. наук. Нижний Новгород, НГПУ, 2003, с. 28. Знаменательно, что в обзоре нижегородской культуры первой половины XIX в. автор вообще не упоминает местных художников.

программах которых предусматривалось преподавание рисунка и живописи. Главное народное училище и гимназия были единственным в Нижнем Новгороде местом, где устраивались публичные показы произведений искусства. Здесь работали первые в городе профессиональные художники-педагоги Я.Д. Никлаус и П.А. Веденецкий.

Профессия художника в XVIII – первой половины XIX в. повсеместно в провинции не имела собственного определенного социального статуса. Подобный статус давал лишь аттестат Императорской Академии художеств, предусматривавший для наиболее успешных выпускников ряд общественных привилегий, вплоть до исключения из податных сословий. Однако «независимое» общественное положение художника возможно было реализовать лишь в столице и отчасти в Москве, т.е. там, где наличествовала полноценная художественная среда и где выстраивались отношения «художник – заказчик» и «автор – произведение – покупатель». В провинции сословная организация общества, отсутствие развитой профессиональной среды и рынка предметов искусства диктовали художнику жесткие условия. Провинциальные мастера вынуждены были служить или хотя бы формально быть приписанными к купеческому сословию или цеху. Так, ярославский живописец Д.М. Корнев (1747-1810-е гг.) официально числился в 3-ей гильдии купечества, но торговлей не занимался, посвящая все время творчеству³¹⁶; художник И.В. Тарханов (1780-1848) из Углича состоял на службе в чине коллежского регистратора³¹⁷. Типичная фигура – преподаватель рисования; именно так обстояло дело в Нижнем Новгороде. Однако далеко не все «рисовальные учителя» занимались собственным творчеством. Тот факт, что Я.Д. Никлаус и П.А. Веденецкий выступают не только как педагоги, но и как авторы графических и живописных произведений, выделяет их среди коллег из других провинциальных городов. Если творчество Я.Д. Никлауса носит более коммерческий, чем

³¹⁶ Ярославские портреты XVIII-XIX веков. Альбом. Авт. вст. ст. и сост. И. Федорова, С. Ямщиков. М., 1986, № по каталогу 15.

³¹⁷ Ярославские портреты..., № по каталогу 109.

художественный, характер (оформление копий дворянских грамот), то живописные портреты кисти П.А. Веденецкого демонстрируют вполне зрелое мастерство автора и формирование у него индивидуального взгляда на человека как объект изображения.

Изобразительное искусство Нижнего Новгорода развивалось, как и везде в провинции, в идейных и стилистических границах магистральной линии эволюции отечественного искусства, т.е. связано с классицизмом. Провинциальное искусство в целом представляло собой комплекс сложно взаимодействующих стилистических явлений, в котором ведущий стиль эпохи переплетался с традициями предшествующего времени, нередко дополнялся сугубо локальными чертами.

Специфика нижегородского искусства рубежа XVIII-XIX вв. во многом определялась тем обстоятельством, что никто из местных художников не получил последовательного академического образования. Не обучаясь в Академии художеств – ведущем центре классицизма в русском искусстве, они знали современное им искусство лишь опосредованно, по репродукционным гравюрам и отдельным оригиналам. Яркий тому пример – поездка Я.Д. Никлауса в Санкт-Петербург для копирования портрета Екатерины II работы Д.Г. Левицкого, бывшая не только выполнением заказа, но и знакомством с достижениями столичных живописцев. Еще более ограниченными были представления о классической европейской культуре. Как следствие – провинциальный мастер в своем творчестве должен был полагаться на собственный, приобретенный практическим путем опыт, отрывочные художественные впечатления и пожелания (нередко – прямые требования) заказчика. Этот фактор определил своеобразную двойственность эстетической природы произведений провинциальной живописи, присущее ей сочетание погрешностей технического мастерства с неожиданно острыми образно-пластическими находками. Данное качество очень наглядно проявляется в творчестве П.А. Веденецкого, в наследии которого есть как высокопрофессиональные, реалистические по характеру работы («Портрет

С.А. Дружининой»), так и те, где господствуют требования заказчика («Семейный портрет купца Н.И. Дюкова»).

В нижегородском, как и вообще провинциальном, искусстве портрет занимает первое место по количеству и художественной значимости. Лидирующее положение этого жанра обусловлено широкой социальной базой, наличием заказчиков в различных общественных слоях города, от дворянства до мещан.

Наконец, важной чертой провинциального искусства было главенствующее значение живописи перед другими видами творчества и почти полное отсутствие графики как самостоятельной сферы искусства, поскольку рисунок, прежде всего портретный, получил распространение лишь в дворянской среде.

Источниковая база ограничивает возможность исчерпывающе осветить изобразительное искусство Нижнего Новгорода последней трети XVIII – первой половины XIX в., т.к. многие произведения местных художников не сохранились, а письменные источники не содержат информации о конкретных работах. Однако имеющиеся материалы дают возможность с уверенностью утверждать, что в нижегородской живописи рассматриваемого периода нашли отражение все главные тенденции в развитии искусства российской провинции.

2.2. Арзамасская школа живописи А.В. Ступина: условия возникновения, педагогическая система, этапы деятельности

Школа живописи, основанная в 1802 г. в Арзамасе Нижегородской губернии Александром Васильевичем Ступиным (1776-1861), стала первым в российской провинции частным художественным учебным заведением и представляла собой уникальный пример реализации академической модели художественного образования в не во всем благоприятных условиях уездного города. По продолжительности и интенсивности деятельности, строгой

последовательности и эффективности системы преподавания, полученным высоким педагогическим результатам ее значение далеко выходит за пределы Нижегородского региона. Инициатива А.В. Ступина способствовала дальнейшему распространению профессионального художественного образования в провинции, творчество ряда выпускников Арзамасской школы является весомым вкладом в развитие отечественного искусства первой половины – середины XIX в.

На рубеже XVIII – XIX вв. Арзамас, с 1719 г. входивший в состав Нижегородской губернии сначала как центр Арзамасской провинции, а после учреждения в 1779 г. Нижегородского наместничества как уездный город, переживал наибольший в своей истории экономический подъем. Находясь на пересечении многочисленных путей, важнейшими из которых были Московский, Нижегородский, Симбирский и Саратовский тракты, Арзамас играл видную роль в торговле центральных и поволжских районов страны. В городе и уезде действовали кожевенные (наиболее многочисленные), поташные, меховые, текстильные, кузнечные, шорные, чугунолитейные заводы и мастерские³¹⁸. Население Арзамаса в 1825 г. достигло цифры 7217 человек³¹⁹. Сформировался архитектурный центр города, велось чрезвычайно активное храмовое строительство³²⁰. Несомненно, экономический расцвет Арзамаса был существенным фактором, способствовавшим успешной организации А.В. Ступиным художественной школы. С другой стороны, рост торговли и промышленного производства лишь незначительно повлиял на развитие в городе светской культуры. Медленными темпами развивались образование (первое малое народное училище открыто в 1787 г.) и здравоохранение, глубоко патриархальным оставался уклад жизни. Местный краевед начала XX в. Н.М. Щегольков характеризовал арзамасцев как людей, «воспитанных в истинной вере...

³¹⁸ Подробная характеристика социально-экономического развития Арзамаса в годы его «золотого века» (1775-1850) содержится в : Исторические сведения о городе Арзамасе, собранные Николаем Щегольковым. С видами и портретами. Арзамас, 1911. – Репринтн. изд., 1992, с. 104-124.

³¹⁹ Очерки истории Арзамаса. Под научн. ред. Б.П. Голованова. Горький, 1981, с. 46.

³²⁰ С 1775 по середину XIX в. в городе было возведено 25 церквей. См.: Исторические сведения о городе Арзамасе..., с. 112 и далее.

нетронутой тлетворным влиянием запада»³²¹. Общественные условия не были благоприятными для осуществления какой-либо инициативы в сфере культуры, о чем впоследствии вспоминал А.В. Ступин: художнику пришлось фактически «скрывать свой замысел о создании школы, т.к. «по тогдашнему времени все почли бы меня ветреным и предприятие мое пустою затейливостью»³²².

Художественную деятельность А.В. Ступин начал как иконописец во второй половине 1790-х гг. после начального обучения у арзамасских иконописцев и службы подканцеляристом в Нижегородском губернском правлении в 1794-1796 гг.³²³ В связи с упоминавшимся выше масштабным церковным строительством профессия иконописца была чрезвычайно востребована в Арзамасе, и Ступин быстро зарекомендовал себя незаурядным мастером и добился признания. В 1797 г. он работает уже вместе с двумя учениками-помощниками Львом Ивановым и Гавриилом Фроловым. В целом в первые годы творчества Ступин выполнил для церквей Арзамаса и трех окрестных сел 5 иконостасов с общим количеством икон 115 штук ³²⁴. Очевидно, он остался бы преуспевающим провинциальным иконописцем, если бы не смелое и дальновидное решение получить образование в Академии художеств, после чего открыть собственную школу живописи.

А.В. Ступин уже в 1790-х гг. отчетливо представлял свое будущее именно как художника-педагога, который создаст в родном городе художественную школу. Говоря в своих воспоминаниях об отъезде в Академию, он отмечает, что «цель моя была не столько заняться для себя, сколько для пользы учеников моих, узнать правила рисования и порядок

³²¹ Щегольков Н.М. Ук. соч. Цит. по статье М.П. Званцева в сб. «Люди русского искусства», Горький, 1960, с. 362.

³²² Собственноручные записки о жизни академика А.В. Ступина // Щукинский сборник. Вып. III. М., 1904, с. 382.

³²³ Собственноручные записки о жизни академика А.В. Ступина..., с. 380-382.

³²⁴ Там же, с. 477 (из составленной Ступиным подробной «Таблицы, сколько сделано иконостасов и штук и за какую цену с 1802 года», куда он включил и сведения до 1802 г.).

учения»³²⁵. Среди внешних импульсов в выборе Ступиным жизненного пути укажем следующие: знакомство во время службы в Нижнем Новгороде с нижегородскими художниками-педагогами Я.Д. Никлаусом и П.А. Веденецким, посещение лекций в Нижегородской духовной семинарии, программа которой кроме богословских дисциплин включала большой круг гуманитарных и естественных наук; наконец, в Академии художеств по классу исторической живописи в 1797-1801 гг. учился В.С. Турин, родственник жены Ступина, преподававший впоследствии в Казани³²⁶.

Решающую роль в становлении А.В. Ступина как художника и педагога сыграла Императорская Академия художеств, куда тот поступил в марте 1800 г. «посторонним» учеником³²⁷. В течение нескольких месяцев пройдя обучение в гипсоголовном и гипсофигурном классах (учитывая, что ранее имел отнюдь не академическую подготовку), он в дальнейшем занимался под руководством профессора И.А. Акимова.

Идея А.В. Ступина о создании в Арзамасе частной школы живописи получила поддержку администрации Академии художеств, лично ее президента А.С. Строганова, конференц-секретаря А.Ф. Лабзина, профессоров И.А. Акимова, А.Е. Егорова, В.К. Шебуева. В частности от Академии и ее преподавателей Ступин получил для будущей школы гипсовые отливки античных скульптур, коллекцию эстампов, ряд подлинных рисунков и картин, книги, что положило начало серьезной методической базы учебного заведения³²⁸.

Окончив Академию с аттестатом I степени, А.В. Ступин возвратился в 1802 г. в Арзамас и в том же году открыл свою школу.

«Собственноручные записки...» А.В. Ступина, его регулярные отчеты в Императорскую Академию художеств о деятельности школы и

³²⁵ Там же, с. 381.

³²⁶ О В.С. Турине: Корнилов П. Арзамасская школа живописи первой половины XIX в. Л.-М., 1947, с.

³²⁷ Ступин подробно в хронологическом порядке описывает годы обучения в Академии в своих «Собственноручных записках...», которые содержат также «Прибавление к жизнеописанию о некоторых происшествиях в бытность мою в Петербурге» (Шукинский сборник..., с. 463-474).

³²⁸ Количественные данные о коллекциях (с. 480-482) и библиотеке школы (с. 428-429) А.В. Ступин приводит в своих «Собственноручных записках...».

достижениях учеников³²⁹, учебные графические и живописные произведения воспитанников школы³³⁰ позволяют с максимальной полнотой реконструировать процесс обучения и выявить те методические и эстетические принципы, которыми руководствовался Ступин.

Педагогическая система Арзамасской школы изначально была всецело ориентирована на петербургскую художественную традицию, а через нее – на опыт европейских художественных Академий. Эстетика классицизма становилась залогом последовательного успешного овладения мастерством и, основываясь на категориях возвышенного, прекрасного и нравственного, формировала глубоко серьезное отношение ученика к будущей профессии, понимание высокой общественной миссии искусства. Учебный процесс в целом повторял те ступени профессиональной подготовки, которые в XVIII – первой половине XIX в. проходил студент Академии художеств: от копирования оригиналов до рисования с натуры и работы над композицией. «Итак, основавши свою школу по примеру, хотя в миниатюре, академическому, по крайней мере стал давать классы методическим образом с вывезенных (из Санкт-Петербурга – С.А.) мастерских оригиналов, антических голов и фигур, во всем давая собою пример»³³¹.

Стремясь к подлинно академическому уровню образования в своей школе, А.В. Ступин тем не менее испытывал довольно значительное влияние местных условий, в ряде случаев вносившее существенные коррективы в учебный процесс. В учебном заведении, где преподает один педагог, являющийся также его владельцем и лично ведущий все финансовые и хозяйственные дела, не могла осуществляться специализация учеников по жанрам, что было обязательным в Академии. Существенно отличался от Академии заключительный этап подготовки: в качестве задания, завершающего весь курс, воспитанники Ступина писали картину, в технике

³²⁹ Российский государственный исторический архив (РГИА), ф. 789, оп. 1 (дела Академии художеств).

³³⁰ Большинство работ, связанных с учебной практикой «ступинцев», сосредоточено в фондах Нижегородского государственного художественного музея, в то время как самостоятельное их творчество представлено во многих музеях, включая названный.

³³¹ Собственноручные записки о жизни академика А.В. Ступина..., с. 397.

масляной живописи повторявшую эстамп-оригинал. Т.е. вместо самостоятельной разработки композиции исторического или религиозного содержания, ученик в виде станкового полотна копировал гравюру, в свою очередь репродуцирующую произведение европейского или русского мастера. Индивидуальность ученика в этом случае проявлялась лишь в возможных отдельных изменениях, внесенных в исходную композицию, и в самостоятельной разработке колорита, т.к. оригинал был тоновым. Примером могут служить две работы неизвестных учеников школы из собрания Нижегородского художественного музея, для которых удалось установить произведения-источники: картина «Лот с дочерьми» повторяет через гравюру И.А. Берсенева (1785) известное полотно Л.Ж.Ф. Лагрене (рубеж 1750-1760-х гг)³³², «Святой Иероним в пустыне» написан по гравюре аугсбургского мастера первой половины XVIII в. М. Энгельбрехта с оригинала Якопо Пальма Младшего³³³.

А.В. Ступин был знаком с педагогическими идеями архитектора В.И. Баженова, в 1798 г. занявшего пост вице-президента Академии художеств и подавшего Павлу I проект реорганизации Академии³³⁴. Предложения В.И. Баженова остались нереализованными из-за его смерти в 1799 г., но оказали заметное влияние на дальнейшую эволюцию теории художественного образования в России. Взгляды Баженова, провозглашавшего концепцию развития сильной национальной школы на идейных и стилевых началах классицизма, идеи демократизации и гуманизации педагогики, были близки Ступину³³⁵. Кардинально они расходятся лишь в одном: вице-президент Академии считал недопустимым совмещение в художественном учебном заведении профессиональной и общеобразовательной подготовки. А.В.

³³² Неизвестный художник. Лот с дочерьми. Дерево, масло; 39х57; НГХМ, инв. № Ж-640. Поступил в 1927 г. из Арзамаса. Оригинал Л.Ж.Ф. Лагрене в настоящее время хранится в Государственном Русском музее.

³³³ Неизвестный художник. Св. Иероним в пустыне. Холст, масло; 106,5х78. НГХМ, инв. № Ж-977. Гравюра М. Энгельбрехта атрибутирована Н.В. Свириной, НГХМ.

³³⁴ Баженов В.И. Примечания о Императорской академии художеств // Петров П.Н. Сборник материалов для истории Императорской Санкт-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования. Часть I. Спб., 1864.

³³⁵ В.И. Баженов имел поместье в районе Арзамаса, и Ступин общался с его наследниками, приобретая у них ряд произведений искусства, приобретенных архитектором за границей. - Собственноручные записки о жизни академика А.В. Ступина..., с. 480.

Ступин понимал, что в условиях провинции его школа приобретает цель более широкую, чем только обучение художников, и давал своим воспитанникам наряду с профессиональным общим образованием, приглашая преподавателей из городского училища. Качественной общеобразовательной подготовке способствовала обширная библиотека школы, кроме изданий по архитектуре и изобразительному искусству включавшая богословские, философские, юридические труды, беллетристику, поэзию, периодические издания общим объемом 1500 томов³³⁶.

Одной из важнейших особенностей педагогической системы Арзамасской школы живописи с первых лет ее существования стало соединение академических методов с элементами традиционного, ремесленно-цехового обучения будущего художника. Из последнего была заимствована практика коллективного выполнения учениками заказов под руководством наставника. Оставаясь единственным крупным центром искусства в обширном регионе, куда кроме южной части Нижегородской губернии входили соседние уезды Пензенской (в т.ч. современная Мордовия), Тамбовской, Симбирской губерний, Ступинская школа не испытывала недостатка в заказах на религиозную и светскую живопись. К 1848-1851 гг. Ступиным с учениками было расписано 10 церквей, создано 137 иконостасов с общим количеством икон 2454 и 510 икон «домовой работы и по церквам в разноту»³³⁷. Такая практика одновременно обеспечивала стабильное финансовое положение учебного заведения и давала будущим художникам возможность совершенствовать свои навыки в работе над монументальными и станковыми произведениями разного рода и уровня сложности. Данная сторона деятельности Арзамасской школы будет рассмотрена подробно в следующем параграфе.

Педагогическая система школы не оставалась неизменной, хотя ее основополагающие методические принципы сохранялись на протяжении всех

³³⁶ Там же, с. 428-429.

³³⁷ Собственноручные записки о жизни академика А.В. Ступина..., с. 474-478. В эти цифры Ступин включает и те 5 иконостасов, что были изготовлены им в конце 1790-х гг. до отъезда в Петербург.

60 лет существования учебного заведения. Так, отдельные этапы в развитии школы связаны с именами сына ее основателя Р.А. Ступина, бывшего ведущим педагогом в 1820-х гг., и Н.М. Алексеева-Сыромянского, выпускника школы, преподававшего в ней во второй половине 1830-х гг.

Как видно из вышесказанного, А.В. Ступин не искал целенаправленно новых форм и методик в преподавании рисунка и живописи. С другой стороны, его опыт реализации академической модели художественного образования в не всегда благоприятных условиях уездного города и успешного дополнения этой модели элементами традиционной ремесленной подготовки художника уникален и может быть назван новаторским. Новизной обладал и сам принцип организации школы, в которой строгий режим закрытого учебного заведения, каким была Академия художеств, органично сочетался со спецификой большой частной мастерской живописи и едва ли не по-домашнему теплой атмосферой, умением наставника сделать своих воспитанников друзьями и единомышленниками. «В школе Ступина большая часть учащихся живописи была из крепостных и вольноотпущенных, потом были из мещанского звания и дворянские побочные дети, но в школе все были равны, никому никакого преимущества не было, жили все в одних комнатах и обедали все вместе»³³⁸. Общий быт, совместные занятия и досуг оказывались важными факторами воспитания. Практиковалось также привлечение старших и наиболее одаренных учеников к обучению и воспитанию вновь поступивших («Помню, что к Ступину я приехал в воскресенье утром. Александр Васильевич принял меня ласково, призвал к себе первого и лучаго своего ученика Григория Мясникова и поручил меня ему, чтобы он преподавал мне искусство рисования и имел обо мне попечение и о всем, что мне нужно»³³⁹).

В цитируемых выше воспоминаниях В.Е. Раев точно указал социальный состав учеников школы, куда учащиеся принимались

³³⁸ Раев В.Е. Воспоминания из моей жизни. Рукопись. Отдел рукописей ГПБ, ф. 178, д.м. 6498. Частично опубликовано: Филатов Н.Ф. Арзамасская школа живописи академика А.В. Ступина. Арзамас, 2002. Цит. по этому изд., с. 125.

³³⁹ Там же, с. 123-124.

независимо от сословий и где почти всегда преобладали крепостные. (Первые 9 учеников все были крепостными³⁴⁰). Особо отметим, что Ступин старался добиться для своих воспитанников освобождения от крепостной зависимости, что в ряде случаев удавалось. Нередко усилия художника оставались безрезультатными, а его неоднократные, но безуспешные ходатайства перед помещиком Гладковым о вольной для Г. Мясникова превратились в трагический конфликт и закончились самоубийством последнего³⁴¹.

Обучение у А.В. Ступина было платным; его стоимость изменялась, однако на протяжении всех лет существования школы оставалась сравнительно незначительной. Точные данные, относящиеся, правда, лишь к последнему периоду деятельности учебного заведения, приводит первый биограф Ступина А. Терещенко (1850): «малолетние принимаются на 6 лет с платою по 57 р. 14,5 к. серебром в год с содержанием кроме платья; взрослые по 85 р. 72 к. серебром в год с содержанием кроме платья; обучавшиеся прежде и показавшие успехи принимаются на 3 или на 2 года по 100 рублей»³⁴². Поскольку большая часть этих средств расходовалась на художественные материалы и принадлежности и питание учеников, то основной доход школе приносили выполняемые Ступиным и его воспитанниками церковные и светские заказы, общая сумма которых составила к рубежу 1840-1850-х гг. 157322 рубля³⁴³.

В 1808 г. А.В. Ступин приобрел для школы новое здание, которое в 1814 г. было перестроено аразамасским архитектором М.П. Коринфским, в чьем творческом становлении Ступин также сыграл важную роль. В ноябре 1842 г. дом и надворные хозяйственные постройки полностью были уничтожены пожаром, однако вскоре «возобновлены в лучшем виде щедротами Государя Императора, который ... соизволил выдать Александру

³⁴⁰ Званцев М.П. «Необыкновенное дело». А.В. Ступин и его школа // Люди русского искусства. Сб. ст. Горький, 1960, с. 365.

³⁴¹ Раев В.Е. Ук. соч., с. 127-129. Это событие подробно описано в научной литературе. Например: Корнилов П.Е. Ук. соч., с. ...; Филатов Н.Ф. Аразамасская школа живописи..., с. 29.

³⁴² Терещенко А. Академик А.В. Ступин // Современник, 1850, № 10, с.

³⁴³ Собственноручные записки о жизни академика А.В. Ступина..., с. 478.

Васильевичу Ступину 5000 руб. сереб.»³⁴⁴. По свидетельству того же корреспондента «Нижегородских губернских новостей», «дом училища расположен на 3 улицах и занимает под собой земли с садом и огородом по Прогонной улице 47, по Троицкой 45, по стрелецкой 10 саж... В доме, мезонине и антресолях находится 17 весьма хороших комнат, из коих 4 занимаются спальнями учеников, три библиотекою и краскотернею, а одна – определена для учения»³⁴⁵. В одной из двух примыкавших к дому боковых галерей разместились коллекции произведений искусства и учебных пособий. Основательную учебно-методическую базу школы составили отливки античных скульптур, наглядные пособия по перспективе, основам архитектуры, построению форм орнамента, пластической анатомии. Собрание живописных полотен, подаренных Ступину Академией и ее сотрудниками, купленных у наследников архитектора В.И. Баженова, гравюр, рисунков, а также произведений самого Ступина, Рафаила Ступина и лучших работ учеников, явилось по сути первым в Нижегородской губернии прототипом художественного музея.

Летом 1809 г. А.В. Ступин представил в Императорскую Академию художеств в качестве итогов своей преподавательской деятельности рисунки и 3 картины (2 копии с эстампов и 1 портрет с натуры) учеников³⁴⁶. Работы были рассмотрены Советом Академии, результат принес арзамасской школе официальное признание: Ступину, «яко первому заводителю дела необыкновенного», было присвоено звание академика, Академия объявила учебному заведению свое покровительство и разрешила прислать работы учеников на годовые экзаменационные выставки³⁴⁷. Контакты с Петербургом с этого момента становятся постоянными.

³⁴⁴ Нижегородские губернские ведомости, 1849, с.

³⁴⁵ Там же, с.

³⁴⁶ Собственноручные записки о жизни академика А.В. Ступина..., с. 398-401.

³⁴⁷ Постановление академического совета опубликовано в 1864 г. П.Н. Петровым: Сборник материалов для истории императорской Санкт-Петербургской Академии художеств... Ч. 1, с. 533-535.

Отдельный – и чрезвычайно важный – этап в истории Арзамасской школы живописи связан с педагогической деятельностью Рафаила Александровича Ступина (1797-после 1861 г.)³⁴⁸.

К преподаванию в школе отца Р.А. Ступин приступил, имея качественную профессиональную подготовку: в 1809-1819 гг. он учился в Академии художеств по классу исторической живописи, посещая также мастерскую пейзажиста М.Н. Воробьева³⁴⁹. Однако прослушав полный курс Академии, Р. Ступин из-за нарушений дисциплины официально не завершил обучение. Аттестат I степени и звание художника исторической живописи XIV класса он получил лишь в 1829 г. по ходатайству отца перед Советом Академии «в возмездие... неусыпных трудов его»³⁵⁰ в Арзамасской школе.

Отчеты А.В. Ступина в Академию, относящиеся к 1820-м годам, работы учеников, выполненные в этот период³⁵¹, теоретическое сочинение Рафаила Ступина «Наука рисования и живописи...»³⁵² позволяют с большой полнотой представить художественно-педагогические взгляды Ступина-младшего и изменения в системе преподавания Арзамасской школы, произошедшие благодаря ему.

Можно говорить, что взгляды Р.А. Ступина на задачи и методику обучения искусству оформляются еще в годы его пребывания в Академии под влиянием педагогических идей профессоров А.И. Иванова и А.Е. Егорова³⁵³. В основе их художественно-педагогических взглядов лежит принцип, который мы можем назвать принципом «натурного видения».

³⁴⁸ Точная дата Р.А. Ступина не установлена, но в 1862 г. при ликвидации школы он уже не фигурирует среди наследников. – Корнилов П. Ук. соч., с. 71.

³⁴⁹ «Необыкновенное дело» А.В. Ступина. К 200-летию Арзамасской школы живописи. Каталог выставки. Авт. вст. ст. и сост. В.В. Тюкина. Нижний Новгород, 2002, с. 52.

³⁵⁰ РГИА, ф. 789, оп. 1, д. 8, л. 111 об.

³⁵¹ Рисунки учеников школы, хранящиеся в фондах НГХМ, отражают стадии обучения и датируются различными периодами в деятельности школы, что при сравнении позволяет проследить этапы эволюции педагогической системы учебного заведения.

³⁵² Наука рисования и живописи с верным руководством к правильному и скорейшему достижению познания их. Составленная Императорской Академии художеств художником I достоинства и медалистом Рафаилом Ступиным. Рукопись. 253 л. Библиотека Казанского государственного университета. Отдел рукописей и редких книг. Ф. 290 (фонд А.Ф. Лихачева).

³⁵³ Изменения, произошедшие в педагогической системе Академии в начале XIX в., исследованы Н.М. Молевой и Э.М. Белютиным (Молева Н.М., Белютин Э.М. Русская художественная школа I половины XIX

Согласно ему уже первые шаги в обучении рисунку – рисование с оригиналов и гипсов – должны быть не просто направлены на усвоение технических приемов, но прежде всего служить подготовкой к изучению и изображению реальной натуры. Таким образом, в своей практической работе преподавателя Р.А. Ступин придерживался передовых художественно-педагогических взглядов.

Методические нововведения Р.А. Ступина затронули все этапы обучения. На первой стадии подготовки копирование эстампов сочеталось теперь с отсутствовавшими ранее занятиями по линейной перспективе. Освоение законов передачи пространства в теории и изображение несложных по структуре интерьеров изначально создавало ученикам базу, необходимую для перехода в натурный класс. Для учеников «младшего возраста» были обязательными такие задания, как копирование эстампов пером набело, без предварительного карандашного наброска, рисование архитектурных деталей сначала по гравированному пособию, затем с натуры в тех же ракурсах. В отчете о деятельности школы за 1825 г. А.В. Ступин подробно описывает методические нововведения своего сына и отмечает их важную роль в повышении качества подготовки будущих художников: «...приняв рисовальный класс в особенный свой надзор, ввел в школе моей уменьшение и увеличение рисунков против оригиналов; и черчение с эстампов прямо пером без абриса карандашом, что до того времени не было в употреблении, и сим способом рисования возбудил в учениках сугубое рвение»³⁵⁴. Таким образом, на начальной стадии обучения органично сочетались задания, направленные на совершенствование технического владения рисунком, и задания, подготавливавшие ученика к успешному освоению приемов работы с натуры.

А.В. Ступин в отчете за 1828 г. указывает, что основные достижения школы во второй половине 1820-х гг. связаны с «заведением (Рафаилом

в. М., 1963). Интересные наблюдения содержатся в монографиях : Мроз Е. А.Е. Егоров. М.-Л., 1947; Коровкевич С. А.И. Иванов. М., 1972.

³⁵⁴ РГИА, ф. 789, оп. 1, д. 8, л. 111 об.

Ступиным – С.А.) натурного класса, преподаванием перспективы, черчения прямо пером...»³⁵⁵. Создание натурного класса стало наиболее важным нововведением Р.А. Ступина и в значительной мере подняло качество подготовки в школе на подлинно академический уровень. Обучение живописи начиналось с этюдов предметов и несложных интерьеров и завершалось работой с человеческой моделью. Ученики, как правило, писали портреты и этюды одетой фигуры, т.к. в городе крайне затруднительно было найти обнаженную модель³⁵⁶. Это обстоятельство сказалось впоследствии на самостоятельном творчестве выпускников Арзамасской школы: несмотря на то, что портрет как самостоятельный жанр здесь не преподавался (в соответствии с классицистической эстетикой ориентировались на историческую картину), именно в области портрета лежат почти все вершинные достижения «ступинцев».

Благодаря Р.А. Ступину в 1820-х гг. в Арзамасской школе сложилась последовательная и стройная система подготовки художников, включающая в себя следующие стадии:

1. Обучение рисунку:

- копирование оригиналов для первоначального освоения приемов рисования и изучение перспективы в теории и через выполнение зарисовок интерьеров;
- изображение архитектурных ордеров с эстампов и в натуре;
- рисование с гипсов – от анатомических пособий до отливок с античных скульптур;
- работа с живой натуры.

2. Обучение живописи:

- знакомство с материалами живописи, этюды предметов и простых интерьеров;

³⁵⁵ РГИА, ф. 789, оп. 1, д. 127, л. 1-1 об.

³⁵⁶ Молева Н.М., Белятин Э.М. Ук. соч.

- создание живописных произведений по эстампам, рассматривавшееся Рафаилом Ступиным, в отличие от его отца, прежде всего как средство развития воображения;
- работа над портретом и этюдом фигуры в натурном классе.

Принципиальным новшеством стало введение Р.А. Ступиным в качестве итогового задания, завершающего обучение, разработки самостоятельной исторической композиции. Впервые картины «собственного сочинения» (а не с гравюр, как ранее) отмечены в отчете перед Академией за 1828 г.³⁵⁷ Введение задания на самостоятельную сюжетную композицию означало достижение школой подлинно академического качества образования. В то же время оно ярко показывает различие художественно-педагогических взглядов отца и сына Ступина: методика Ступина-старшего направлена на крепкую ремесленную выучку, в то время как Рафаил Ступин стремился развивать творческую самостоятельность и индивидуальность будущих художников.

Менее последовательно, чем на практике, педагогические взгляды Р.А. Ступина выражены в его теоретическом сочинении «Наука рисования и живописи...», работу над которым он начал в конце 1820-х гг. и завершил после отъезда из Арзамаса³⁵⁸. Этот труд тесно связан с традицией трактатов

³⁵⁷ РГИА, ф. 789, оп. 1, д. 127.

³⁵⁸ Наука рисования и живописи с верным руководством к правильному и скорейшему достижению познания их. Составленная Императорской Академией художеств художником I достоинства и медалистом Рафаилом Ступиным. Библиотека Казанского государственного университета, отдел рукописей и редких книг, ф. 290. Рукопись. Размер листов: 35,3x21,8. 253 л., отдельные листы утрачены. Происходит из собрания Казанского коллекционера А.Ф. Лихачева (1832-1890). Рукопись не датирована, П.Е. Корниловым предложена датировка 1861 г. (Корнилов П.Е. Ук. соч., с. 49).

Книга Ступина содержит предисловие, в котором объясняются «относящиеся к рисованию и живописи некоторые употребительные речения», и 40 глав. Они посвящены следующим темам:

гл. 1,2,3 – происхождение искусства, художественный вкус;

гл. 4-15 – о техниках рисунка, рисовании с оригиналов, бюстов и статуй, линейной перспективе;

гл. 16,17 – о пластической анатомии;

гл. 17-27 – о рисовании с натуры, «о выражении страстей», о вопросах композиции («сочинении»);

гл. 28 – «о школах, стилях и о разделении рисования и живописи по предметам»;

гл. 29 – о гравюре;

гл. 30 – «о некоторых известнейших рисования и живописи художниках и разбор их произведений»;

гл. 31-38 – о живописи, в т.ч. об оборудовании мастерской, материалах, копировании, воздушной перспективе, работе с натуры;

гл. 39 – «о роде портретном»;

гл. 40 – «о качестве художника» (заключение).

и учебников по искусству XVIII – начала XIX в.³⁵⁹ и представляет собой подробное практическое руководство для освоения изобразительного творчества. Наряду с технико-технологическими рекомендациями и объяснением приемов графики и живописи, Р.А. Ступин затрагивает проблему художественной терминологии, комментируя 275 русских терминов и их французские аналоги, касается вопроса о происхождении искусства «от самых первобытных людей», дает сжатый обзор европейского и отечественного (с момента учреждения Академии) искусства. В своем сочинении Р.А. Ступин остается в первую очередь педагогом-практиком, и наибольший интерес вызывает именно его практический опыт, а не общие теоретические суждения об искусстве, в основном высказанные в форме кратких сентенций³⁶⁰.

Залогом успешного образования художник считал развитие таланта ученика и его профессиональной культуры через знакомство с другими видами искусства. Таким средством комплексного художественно-эстетического воспитания стал школьный театр, которому Р. Ступин уделял много внимания, подбирая репертуар, выступая как режиссер, участвуя в изготовлении декораций.

В 1830-1831 гг. произошел резкий конфликт и окончательный разрыв между А.В. и Р.А. Ступиными, имевший множество причин: начиная с глубоких мировоззренческих и профессиональных разногласий и заканчивая пристрастием Р.А. Ступина к алкоголю. Итогом стал отъезд Ступина-

³⁵⁹ Иванов А. Понятие о совершенном живописце, служащее основанием судить о творениях живописцев, и примечание о портретах. Спб., 1789; Чекалевский П. Рассуждение о свободных художествах. Спб., 1792; Урванов И. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. Спб., 1793. Эти труды, как и другие ранние образцы русской искусствоведческой литературы, основаны на текстах европейских авторов (книга Архипа Иванова является переводом сочинений Роже де Пиля и Фелибьена) и в свою очередь стали базой для работ авторов I половины XIX в. в т.ч. Р.А. Ступина. Книгу последнего роднит с ними объединение теоретических размышлений с практическими рекомендациями, сходство мнений по отдельным конкретным вопросам, некоторый эклектизм текста.

³⁶⁰ Высказывания Р.А. Ступина не всегда оригинальны («Посредством рисования олицетворяются, так сказать, слова и мысли человеческие»), нередко обнаруживают взаимодействие во взглядах художника классицистической и романтической позиций. Автор «Науки рисования и живописи...» ни в коем случае не теоретик искусства, и его теоретические суждения всецело обращены к практике и носят дидактический характер, т.к. адресованы начинающим художникам. Например, понимание им композиции: «Сочинение заключается 1) в выборе действия, 2) в расположении предметов между собою, 3) в одеянии фигур, 4) в околичности, 5) в освещении, 6) в правильном изящном рисунке и, наконец, 7) в ясном выражении».

младшего из Арзамаса, в результате чего в педагогической системе школы произошли некоторые изменения.

А.В. Ступин отказался от одной из важнейших методических инноваций сына – задания на создание учеником собственной тематической композиции, т.е. заключительным этапом обучения вновь стало написание картины по гравированному оригиналу ³⁶¹. Вновь акцент был сделан на «ремесленную» сторону искусства, что отчасти возвратило педагогическую систему учебного заведения к уровню начального периода его существования. Однако продолжал действовать натурный класс, сохранились занятия по перспективе.

В 1834 г. к преподаванию в школе приступил ее выпускник, окончивший Академию художеств (1834), Николай Михайлович Алексеев-Сыромянский (1813-1880), в чье ведение перешел натурный класс. Он не был сторонником каких-либо методических экспериментов, но нет сомнений в том, что он оказал значительное влияние на учеников школы как высокопрофессиональный и талантливый живописец-портретист, успешно сочетающий педагогическую практику и творчество³⁶². Н.М. Алексеев-Сыромянский оставался в Арзамасе до 1843 г., затем уехал в Санкт-Петербург, будучи приглашен к участию в выполнении монументальной живописи в интерьере Исаакиевского собора.

Анализ живописных работ учеников Арзамасской школы и сопоставление их с произведениями Р.А. Ступина и Н.М. Алексеева-Сыромянского приводит к выводу, что именно деятельность этих двух педагогов была главным фактором, давшим сложное и интересное переплетение стилистических черт в творчестве «ступинцев», когда на

³⁶¹ Отчет А.В. Ступина за 1833 г. Приводится по: Молева Н.М., Белютин Э.М. Ук. соч., с. 369.

³⁶² Из написанного Алексеевым-Сыромянским в арзамасский период наиболее значительны следующие произведения: Портрет неизвестного (Р.А. Ступин?). Рубеж 1820-1830-х гг., х., м., 78,5x63, НГХМ, инв. № Ж-1383; Семья художника. Автопортрет с женой К.А. Алексеевой и тещей Е.М. Ступиной. 1835 (?), х., м., 63x58, НГХМ, инв. № Ж- 1806; Портрет А.В. Ступина. 1835-1836, х., м., 127,5x96, НГХМ, инв. № Ж-78 (авторство поставлено под сомнение В.В. Тюкиной, приписавшей этот портрет И.М. Горбунову. См.: Тюкина В.В. Свидетельствуют портреты... // К 100-летию со дня основания Нижегородского государственного художественного музея. Сб. ст. Нижний Новгород, 1997, с. 52-75); Портрет А.В. Ступина с учениками. 1838, х., м., 120x167, ГРМ, инв. № Ж-5253; Художники. 1830-е гг., х., м., 61,5x48,5, ГРМ, инв. № Ж-5254.

академическую основу наслаивались романтические и реалистические элементы. Взаимодействие ведущих культурно-художественных тенденций эпохи позволяет говорить об Арзамасской школе не только как об учебном заведении, но и как о стилистическом явлении. Доступное для ознакомления ученикам школы разнообразие направлений и манер также во многом определяло характер самостоятельного творчества выпускников в дальнейшем.

Последний период деятельности школы не отмечен значительными событиями и крупными творческими достижениями. Академия художеств по прежнему оказывала покровительство А.В. Ступину, его педагогическая работа дважды удостоивалась официальных наград (ордена Св. Анны III ст., 1834, и Св. Владимира IV ст., 1846). Предварительные итоги деятельности учебного заведения А.В. Ступин подвел в отчете за 1854 г.: «...с 1802 года по настоящее время, в 52 года находилось в ней 150 человек, из коих выбыло 144 человека, из них поступили на службу Отечеству по разным отраслям художества: два академика – Алексеев и Раев, четверо с аттестатами 1-й степени, четверо некласными художниками, 12-ть человек удостоены серебряными медалями 1-го и 2-го достоинства...»³⁶³. В поздние годы снижалась востребованность школы, постепенно снижалось количество учеников: если в 1845 г. их было 10 человек³⁶⁴, что соответствовало среднему показателю за 1810-1830-е гг., то в 1854 г. – только 6³⁶⁵. Почти прекратились заказы на произведения искусства, ранее бывшие неотъемлемой частью подготовки будущих художников и обеспечивавшие прочное финансовое положение школы.

Арзамасская школа живописи закончила свое существование со смертью основателя в 1861 г. Учебное заведение перешло по завещанию к

³⁶³ РГИА, ф. 789, оп. 2, д. 117, л. 1.

³⁶⁴ РГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 2, д. 3038, л. 2.

³⁶⁵ РГИА, ф. 789, оп. 2, д. 117, л. 2.

Н.М. Алексееву-Сыромянскому³⁶⁶ как зятю А.В. Ступина. Художник обратился за поддержкой к Совету Академии художеств, однако его ходатайство, перенаправленное министру императорского двора³⁶⁷, осталось без рассмотрения. Нерентабельность содержания школы в Арзамасе, невозможность из-за отсутствия официального разрешения Академии перевести ее в Нижний Новгород, где еще не было общедоступной художественной школы, привели к ее закрытию.

Специфика Ступинской школы как явления истории русского искусства и ее роль в развитии отечественного художественного образования наиболее полно раскрываются в ее сравнении с деятельностью других художественных учебных заведений XVIII – начала XIX в. Школа А.В. Ступина была первым в провинции специализированным учебным заведением по искусству, однако к моменту ее возникновения уже был накоплен некоторый опыт распространения художественного образования вне стен Санкт-Петербургской Академии.

XVIII столетие дало ряд примеров успешной реализации частной и общественной инициативы в сфере художественного образования: архитектурная школа Д.В. Ухтомского в Москве, школа живописи А.П. Антропова в Санкт-Петербурге, Харьковская художественная школа. Все названные выше учебные заведения сыграли важную роль в развитии искусства и художественной педагогики. По масштабам и результатам можно сопоставить «необыкновенное дело» А.В. Ступина и Харьковскую художественную школу: значение последней столь же велико для культуры восточной части Украины, как значение школы Ступина для Поволжья. Оба

³⁶⁶ ГУ ЦНО, ф. 177, оп. 766, д. 10777, л. 12-13. Завещание А.В. Ступина составлено в марте 1861 г. в пользу своего внука, М.Н. Алексеева, очевидно, Н.М. Алексеев-Сыромянский распоряжался делами и имуществом школы с его разрешения. Отсутствие других документов, которые бы осветили заключительный этап существования школы, привело к появлению в нижегородском краеведении ничем не подтверждаемого мнения, что Н.М. Алексеев-Сыромянский, «предал своего наставника», «прибрал школу к рукам» и в итоге загубил. (Седов А.В. Как зять А.В. Ступина его школу загубил // История и культура Нижегородского края. I Музейные научные чтения, 2000; 200-летие Арзамасской школы живописи. II Музейные научные чтения, 2002. Сб. материалов Нижний Новгород, 2003, с. 312-314).

³⁶⁷ Филатов Н.Ф. Ук. соч., с. 34.

учебных заведения продолжительное время оставались первыми и единственными художественными центрами в своих регионах.

Арзамасская школа живописи послужила своего рода импульсом и отправной точкой для дальнейшего распространения художественного образования в российской провинции. Непосредственными последователями А.В. Ступина стали его ученики К.А. Макаров и А.Д. Надеждин. Кузьма Александрович Макаров (1790-1862), учившийся в Арзамасе в середине 1820-х гг. в период расцвета школы и работавший затем преподавателем рисования в Саранском уездном училище, открыл в 1828 г. в Саранске собственную школу живописи³⁶⁸. Она действовала до 1852 г. и после пожара была переведена в Пензу (1854), где продолжала функционировать после смерти своего основателя и стала предшественницей созданного в последнем десятилетии XIX в. художественного училища, одного из старейших в стране и входящих в настоящее время в число ведущих учебных заведений изобразительного искусства. В 1832 г. частную школу рисования и живописи открыл в городе Козлове Тамбовской губернии³⁶⁹ Афанасий Дмитриевич Надеждин (Надежин)³⁷⁰. Это учебное заведение, с 1836 г. находившееся под патронатом Академии художеств на аналогичных Ступинской школе условиях, в 1862 г. было переведено в Тамбов.

Безусловно, А.В. Ступину удалось достичь поставленной им при создании школы высокой цели «распространения искусства к благу общему и воспитания юношества»³⁷¹. В деятельности Арзамасской школы живописи успешно осуществлены три взаимосвязанных направления: образовательное, творчески-практическое (выполнение учениками конкретных заказов на произведения искусства под руководством учителя) и воспитательное. Специфика Ступинской школы как самостоятельного явления в истории

³⁶⁸ Сведения о деятельности саранской школы содержит поданный в 1841 г. в Академию отчет К.А. Макарова (включающий прошение о зачислении в АХ сына художника, И.К. Макарова, впоследствии известного портретиста): РГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 2, д. 26724.

³⁶⁹ С 1932 г. – город Мичуринск Тамбовской обл.

³⁷⁰ Петров П.Н. Сборник материалов для истории Императорской Санкт-Петербургской Академии художеств..., ч. 2, с. 349 и далее. В 1855 г. А.Д. Надеждин был утвержден в звании академика портретной живописи. Там же, ч. 3, с. 243.

³⁷¹ Собственноручные записки о жизни академика А.В. Ступина..., с. 395.

отечественного искусства и художественной педагогики определяется совокупностью организационных, методических и творческих аспектов:

1. социально-экономическая и культурная среда Арзамаса и Нижегородского Поволжья начала XIX в., обусловившая, с одной стороны, востребованность школы как учебного заведения и художественного центра, но, с другой, накладывающая определенные границы на диапазон творческих исканий провинциальных мастеров;
2. творческие принципы, художественно-педагогические взгляды, черты личности и мировоззрение основателя школы и ее ведущих преподавателей – А.В. Ступина, Р.А. Ступина, Н.М. Алексеева-Сыромянского;
3. особенность статуса школы – частного заведения, находящегося под покровительством Императорской Академии художеств, что позволяло сочетать значительную самостоятельность с получением официальной поддержки;
4. педагогическая система школы, построенная на взаимодействии академической модели художественного образования с лучшими чертами традиционной «ремесленной» подготовки художника;
5. нравственно-психологическая атмосфера школы, приближенная к жизни семьи, когда ученики, принадлежащие к разным сословиям «жили ... душа в душу, один за другого готовы были умереть»³⁷²;
6. наличие и взаимопроникновение различных стилистических тенденций (классицизм, романтизм, реализм) в творчестве учеников школы, что позволяет рассматривать ее не только как учебное заведение, но и как творческое единство, школу, сформировавшуюся вокруг мастера.

2.3. Типичное и уникальное в творческой практике Арзамасской школы живописи А.В. Ступина

Наследие школы А.В. Ступина, в настоящее время представленное в целом ряде отечественных музейных собраний, но наиболее полно

³⁷² Зайцев И.К. Воспоминания старого учителя // Русская старина, 1887, № 6, с. 666.

сосредоточенное в Государственном Русском музее (далее - ГРМ) и Нижегородском государственном художественном музее (далее – НГХМ), обширно по количеству, разнообразно по составу и в значительной своей части обладает высокими художественными достоинствами. В нем можно выделить монументальные произведения – церковные росписи и ансамбли иконостасов, выполненные учениками под руководством А.В. Ступина, и станковые работы – живописные и графические. По времени и цели создания станковые произведения включают как учебные работы (копийные и натурные), так и самостоятельное творчество художников после окончания учебного заведения. Жанровый диапазон наследия «ступинцев» так же весьма разнообразен и представлен преимущественно портретом (подавляющее большинство живописных полотен), композициями на библейско-евангельские сюжеты, пейзажем и образцами бытового жанра.

Наследие Ступинской школы представляет собой уникальный комплекс источников по истории отечественного искусства, структуру которого в общих чертах можно проиллюстрировать следующей схемой:

Наследие
Арзамасской школы А.В. Ступина

живопись			графика (рисунок)
монументальная – церковные росписи, выполненные коллективно под руководством А.В. Ступина, а также иконостасы	учебные работы		самостоятельное творчество после окончания школы
	копийные (с оригиналов и специальных пособий)	натурные преиму- щественно с отливок античных скульптур	
учебные работы	станковая самостоятельное творчество после окончания школы	законченные произведения	подготовительные работы (наброски, этюды, эскизы)
копийные (композиции на историчес- кие и религи- озные сюжеты)	натурные (портреты)	иконопись	

Данный источниковый комплекс отличается редкой в сравнении с другими явлениями провинциального искусства полнотой и многообразием, дает возможность решить одновременно две исследовательские задачи: уточнить особенности педагогической системы школы на разных этапах ее деятельности и выявить специфику творчества отдельных, наиболее крупных мастеров, вышедших из этого учебного заведения. Многообразие и интенсивность творческой деятельности арзамасских художников и высокий профессиональный уровень их произведений дают право рассматривать Ступинскую школу как один из ведущих художественных центров первой половины XIX в. не только для Нижегородского региона, но в масштабе всей страны.

Прежде, чем обратиться к творческому наследию значительных мастеров, прошедших подготовку у А.В. Ступина, и к установлению их места в развитии отечественной художественной культуры первой половины – середины XIX в., проанализируем наиболее важные памятники монументальной живописи, явившиеся результатом коллективной работы учеников школы под руководством наставника. Большинство из них – это храмовые росписи, хотя воспитанниками Арзамасской школы исполнялись росписи и в светских жилых интерьерах³⁷³, до настоящего времени не сохранившиеся.

Школа А.В. Ступина долгое время была единственным крупным художественным центром в обширном регионе, включающем Нижегородскую губернию и примыкающие к ней уезды Пензенской (в т.ч. территорию современной Мордовии), Симбирской, Тамбовской губерний. Это обстоятельство вместе с высоким профессиональным уровнем арзамасских живописцев и желанием заказчиков иметь работы широко известного художника или хотя бы его учеников обусловило большое количество заказов, поступавших в школу в первой половине XIX в. Оно

³⁷³ Корнилов П. Арзамасская школа живописи I половины XIX в. М.-Л., 1947.

уменьшилось в 1850-х гг., когда Ступин в силу возраста не мог трудиться с прежней активностью, а его школа переживала сложный период.

Заказы на произведения религиозной живописи исходили как со стороны церковных общин и монастырей, так и от частных лиц, что во многом определило многообразие этой части наследия школы: монументальные росписи, иконостасы, полностью написанные Ступиным с учениками, отдельные иконы, картины на библейско-евангельские сюжеты. К своим воспоминаниям художник приложил «Таблицу, сколько сделано иконостасов и штук и за какую цену с 1802 года», в которой указывает имя заказчика, название населенного пункта, количество икон, сумму оплаты, сгруппировав записи по «географическому» принципу в соответствии с дорогами, по каким добирались из Арзамаса до места назначения («В восточной стороне по Симбирскому и Оренбургскому тракту», «В полуденно-западном краю по Пензенскому и Саратовскому тракту» и т.д.)³⁷⁴. Точность данных свидетельствует, что все заказы тщательно документировались. К 1848-1851 гг., когда Ступин писал мемуары, им с учениками было расписано 10 церквей, создано 137 иконостасов с общим количеством икон 2454 и 510 икон «домовой работы и по церквам в разноту». (В эти цифры он включает и те 5 иконостасов, что были созданы до отъезда в Петербург).

Наиболее крупными и ответственными среди работ, осуществленных А.В. Ступиным и его учениками, были росписи Спасо-Преображенского собора на Нижегородской ярмарке и Воскресенского собора в Арзамасе. В обоих случаях художникам предстояло создать масштабный ансамбль монументальной живописи, согласованный с классицистической архитектурой храмов.

Спасо-Преображенский собор (1817-1823), спроектированный А.А. Бетанкуром при участии О. Монферрана как доминанта всего ярмарочного комплекса, расписывался в 1821-1822 гг. Освящение собора состоялось 25

³⁷⁴ Собственноручные записки о жизни академика А.В. Ступина..., с. 474-478.

июля 1822 г.³⁷⁵, и можно полагать, что к этому времени основные живописные работы были окончены. Правда, П.Е. Корнилов считал датой их завершения 1823 г.³⁷⁶ В пользу последнего свидетельствует благодарственный «Аттестат» за работу в соборе, подписанный нижегородским губернатором А. Крюковым и выданный Ступину 11 сентября 1823 г. и указывающий, что живопись исполнена в течение трех лет³⁷⁷. Росписи включали образ Саваофа в центральном куполе, изображения четырех евангелистов на парусах, «Тайную вечерю» над алтарем, фигуры святителей на столбах. За основу были взяты произведения западноевропейских мастеров, известные провинциальным художникам по репродукционным гравюрам: оригиналами для евангелистов послужили работы итальянского живописца XVII в. Доминикино, «Тайная вечеря» восходит к знаменитой композиции Леонардо да Винчи в трапезной миланского монастыря Санта Мария делла Грация. В создании росписей непосредственно принимали участие сам Ступин и его сын Рафаил Александрович, после обучения в Академии художеств преподававший в школе отца. Из учеников, работавших с ними, назовем Кузьму Александровича Макарова (1790-1862), впоследствии открывшего свою частную художественную школу в Саранске (1828). В дальнейшем К.А. Макаров активно занимался монументальной религиозной живописью, расписав ряд церквей в 5 уездах вокруг Саранска и Спасский собор в Пензе³⁷⁸.

Воскресенский собор в Арзамасе (1814-1842) возводился в память Отечественной войны 1812 г. по проекту архитектора М.П. Коринфского, в чьей творческой судьбе решительную роль сыграла современная

³⁷⁵ О соборе см.: Филатов Н.Ф. Нижний Новгород. Архитектура XIV – начала XX в. Нижний Новгород, 1994, с. 239-240.

³⁷⁶ Корнилов П. Ук. соч., с. 141.

³⁷⁷ Собственноручные записки о жизни академика А.В. Ступина..., с. 437-438.

³⁷⁸ Елисеева Т.В. Академическая религиозная живопись в творчестве К.А. и И.К. Макаровых – наследников и продолжателей традиций Арзамасской живописной школы (Постановка проблемы. Новые открытия) // История и культура Нижегородского края. I музейные научные чтения, 2000 г.; 200-летие Арзамасской школы живописи. II музейные научные чтения, 2002. НГХМ. Нижний Новгород, 2003, с. 304-305.

поддержка со стороны Ступина. (Благодаря ему Коринфский получил возможность поступить в Академию художеств, где учился у А.Н. Воронихина). Росписи в интерьере собора были начаты летом 1835 г. после совершения 20 мая этого года специального молебна перед началом живописных работ³⁷⁹. Подряд взяли отец и сын Осип Семенович и Александр Осипович Серебряковы, также получившие профессиональную подготовку в Ступинской школе. Вопрос о роли самого Ступина в создании росписей остается не до конца выясненным. Арзамасский краевед Н.Д. Щегольков в начале XX в. утверждал, что художник «не сделал для украшения собора ничего», т.к. «был человек расчетливый, любил взять за свою работу хорошую цену, а собор строился при скудных средствах»³⁸⁰. Действительно, строительство велось на добровольные пожертвования, финансовые затруднения были не редкими, а длительная работа над росписями не позволила бы Ступину брать новые выгодные заказы. Однако по словам арзамасца П.Ф. Владимирского, на которого ссылается П.Е. Корнилов, художник регулярно присутствовал в соборе при живописных работах³⁸¹, т.е. очевидно, помогал своим ученикам если не практически, то советом.

Монументальная живопись Воскресенского собора посвящена теме земной жизни Христа. Вновь в качестве композиционных и иконографических образцов были использованы гравюры с оригиналов западноевропейских авторов, но это обстоятельство не придает росписям ощущения вторичности, копийности, не делает их простым повторением чужих произведений. Серебряковы смогли создать стройный и продуманный во всех деталях живописный ансамбль, великолепно согласованный с архитектурой здания и подчеркивающий значение главного городского храма. Росписи выполнены в технике гризайли с богатыми тональными переходами. В цвете были решены только композиции «Триипостасное

³⁷⁹ Исторические сведения о городе Арзамасе..., с. 158.

³⁸⁰ Исторические сведения о городе Арзамасе..., с. 158.

³⁸¹ Корнилов П.Е. Ук. соч., с. 142. Автор не указывает местонахождение источника, по которому приводится мнение П.Ф. Владимирского.

божество» в центральном куполе и «Распятие» на горнем месте. Отсутствие ярких красок, сдержанно-благородный серо-коричневатый тон сепии подчеркивает целостность, ясность и монументальную лаконичность архитектурных форм огромного торжественного интерьера. Сюжетные композиции на сводах и стенах органично объединены орнаментальными элементами в общий величественный декоративный ансамбль. Живопись выполнена в технике фрески по сырой штукатурке с соблюдением всех необходимых технологических нюансов, что обеспечило ее прекрасную сохранность.

Стилистическая целостность, строгая продуманность пластического решения свойственны выполненным «ступинцами» иконостасам, которые также понимались как художественный ансамбль, даже если были скромны по замыслу и предназначались для небольшой сельской церкви. Удачным примером может служить опубликованный А.В. Немчиновым и Т.В. Елисеевой графический эскиз иконостаса работы К.А. Макарова ³⁸². Он датируется 1833-1840-ми гг. ³⁸³, т.е. относится к периоду, когда Макаров уже давно работал самостоятельно и имел собственную школу живописи в Саранске. Одноярусный иконостас, проектировавшийся для одной из сельских церквей Пензенской епархии, выдержан в стилистике классицизма и имеет лаконичное и простое декоративное оформление. Его фасад решен в виде четырех пилонов с иконой вертикального формата на каждом, между ними также украшенные живописью царские врата и боковые двери, центральная часть завершена аттиком с фронтоном, боковые пилоны имеют полукруглые завершения. Крупные размеры немногих икон, уравновешенность горизонтальных и вертикальных членений, типичная для классицизма «архитектурность» облика делают небольшой иконостас подлинно монументальным.

³⁸² И.К. Макаров. Живопись, Графика. Альбом. Сост. Т.В. Елисеева, М.Н. Баранова, В.С. Ионова. Авт. вст. ст. Т.В. Елисеева, Е.В. Павлова. Саранск, 2002, с. 230-231.

³⁸³ Нижняя граница датировки устанавливается на основании подписи под эскизом: чертиль Губернскій Секретарь Козма Макаровъ. Этот чин был присвоен художнику в сентябре 1833 г.

Изучение церковного искусства в творческой практике Ступинской школы, несомненно, должно быть продолжено, однако уже сейчас можно выделить главные черты храмовых росписей, выполненных арзамасцами. Прежде всего это понимание интерьера храма как стилистически единого ансамбля, что характерно для лучших образцов отечественной монументальной живописи первой половины XIX в. Ансамблевость подразумевает пластическую согласованность всех элементов живописного убранства, отсюда – многообразие использования живописи в церковном интерьере. А.В. Ступин и его ученики в равной степени заботились о реализации в системе росписи возвышенного духовного содержания и о декоративной выразительности своих произведений. Сюжетные композиции объединяются не только четкой иконографической программой, но и пластически – с помощью орнаментальных элементов, иллюзорно написанных архитектурных деталей и других приемов, связывающих друг с другом отдельные картинные плоскости. Использование гравюр как образцов не сковывало творческую свободу арзамасских художников, а напротив – допускало собственную интерпретацию произведения-источника и заставляло провинциальных мастеров ориентироваться на высокие образцы европейского и русского искусства. В классицистических по стилистике росписях нередко присутствуют реалистически трактованные бытовые и пейзажные детали, в чем явно сказалось влияние станковой живописи «ступинцев» с ее интересом к конкретной натуре.

Одним из решающих факторов становления стилистического своеобразия Арзамасской школы живописи было творческое кредо самого А.В. Ступина, являвшегося убежденным приверженцем классицизма. Для воспитанников школы работа учителя бок о бок с ними над монументальными церковными росписями и иконами была, несомненно, ярким примером деятельности профессионального художника, а произведения Ступина служили для них первыми образцами. Сам педагог

отмечает, что в своем преподавании активно опирался на обучение через личный пример.

Творческое наследие А.В. Ступина, известное в настоящее время, составляют академические натурные рисунки – штудии из фондов НГХМ и ГРМ и живописное полотно «Вид Арзамаса». Такое крайне небольшое количество собственных произведений художника лишний раз свидетельствует, что творчество для него было оттеснено на второй план педагогической работой. Академические учебные штудии Ступина³⁸⁴, изображающие натурщика или группу из двух натурщиков, типичные для студента Академии, демонстрирует уверенное владение рисунком и знание пластической анатомии и подтверждают успешное освоение им высокого уровня мастерства в короткий срок и без специальной предварительной подготовки. Также эти рисунки показывают ту степень технических умений, которую Ступин стремился выработать у своих учеников.

«Вид Арзамаса» (1826, ГРМ)³⁸⁵, написанный по заказу нижегородского генерал-губернатора Н.А. Бахметева для Николая I, стилистически лежит в русле классицизма и завершает традиции ведуты, заложенные в русском искусстве в Петровскую эпоху гравюрами А.Ф. Зубова, продолженные рисунками М.И. Махаева в середине столетия и в конце века нашедшие полное и блестящее воплощение в живописи Ф.Я. Алексеева. Топографическая точность в изображении планировки и застройки Арзамаса сочетается в произведении Ступина с традиционными приемами классицизма, придающими облику города черты парадности: панорамный взгляд, кулисное построение перспективы, четкость чередования планов, первостепенная роль рисунка, подчеркивающего спокойный ритм пластических форм. Не лишен эффектности нарядный колорит картины, стаффаж же вносит в приподнято торжественный образ разнообразие и

³⁸⁴ Например: Ступин А.В. Обнаженный натурщик. 1801. Бум., ит. кар., графитн. кар.; 66x47. Справа внизу подпись: Алекс. Ступинъ. На обороте надпись: окон. – 11-ого октябрь 1801 года. НГХМ, инв. № Га-1480.

³⁸⁵ Ступин А.В. Вид города Арзамаса. 1826. Холст, масло, 65,5x116,3. Поступил из Гатчинского дворца-музея в 1925 г. ГРМ, инв. № Ж-3758. Об обстоятельствах создания картины: Собственноручные записки о жизни академика А.В. Ступина..., с. 407.

ощущение достоверности. В целом «Вид Арзамаса» принадлежит традициям XVIII столетия и не отражает тех поисков и новых черт, что зарождались в русской пейзажной живописи в первой половине XIX в. (например, романтизация образа и пленэрное начало в полотнах С.Ф. Щедрина и А. Лебедева).

Если живописной манере А.В. Ступина присуща известная доля архаичности, то творчество Р.А. Ступина можно рассматривать как пример проникновения в провинциальную культуру идей магистральной линии развития русского искусства первой половины XIX в. Ступин-младший, также получивший образование в Императорской Академии художеств, отходит от классицистических норм, испытывая влияние романтизма и обращаясь к реалистическим исканиям, прежде всего в портретах.

В отличие от художественно-педагогических позиций Р.А. Ступина его творческое наследие не было объектом специального исследования. Рассредоточенное по музеям, оно остается почти неизвестным. Значительной коллекцией произведений мастера располагает Нижегородский государственный художественный музей. Остановимся подробнее на этом собрании.

К академическим годам относятся рисунки «Голова в шлеме» (1810, сангина), «Люций Вер» (с гипса, недатирована, сангина), студия обнаженного натурщика (недатирована), выполнена сангиной и итальянским карандашом по тонированной бумаге)³⁸⁶. Эту работу демонстрирует уверенное мастерство и складывающуюся индивидуальную графическую манеру начинающего художника. Рисунку присущи свободный и энергичный штрих, некая «напористость» и «темпераментность» приемов, моделировка

³⁸⁶ - Ступин Р.А. Голова воина в шлеме. Бум. Серая, сангина, 51,4х39. Поступление: из собрания А.О. Карелина (Н.Новгород) (?), НГХМ, инв. № Гл-1459;

- Ступин Р.А. Люций Вер. Рисунок с гипса. Бум., сангина, 56х39. Поступление: из арзамасских монастырей, 1920-е гг. НГХМ, инв. № Га-1460;

- Ступин Р.А. Этуд обнаженной мужской фигуры. Бум. тон., ит. кар., сангина, 59,5х45,5. Поступление: из арзамасских монастырей, 1920-е гг. НГХМ, инв. № Га-325.

формы. Лист «Велизарий» (графитн. и итал. кар.)³⁸⁷ датируется первой половиной 1820-х гг. и является, очевидно, эскизом одноименной картины Р.А. Ступина, упоминаемой Ступиным-старшим в отчете за 1825 г.³⁸⁸ В целом этот рисунок производит впечатление сделанного со скульптуры: смущают несколько странная композиция с мальчиком-поводырем, которого слепой полководец держит на руках, и графическая манера, словно воспроизводящая поверхность мрамора, а не живое тело. Типаж Велизария в соответствии с классицистическими представлениями восходит к античным образцам. При этом композиция дает самостоятельную и оригинальную трактовку сюжета. В европейской традиции византийский полководец, согласно легенде ослепленный по приказу императора и вынужденный просить милостыню, изображается с нищенской сумой в момент, когда его случайно узнает на улице проходящий мимо солдат³⁸⁹. Другие эскизы и полотно Р.А. Ступина (утраченное или необнаруженное) автору данной работы неизвестны.

Представление о портретном творчестве Рафаила Ступина дают изображения членов семьи Аверкиевых: управляющего Нижегородской удельной конторой и видного деятеля местного масонства Михаила Михайловича Аверкиева, С.Ф. Аверкиевой и А.М. Аверкиевой (все – 1822-1823)³⁹⁰. Они исполнены в излюбленной Р.А. Ступиным технике сочетания итальянского карандаша, сангины, акварели, с добавлением белил. Небольшие по размеру, скромные, с простой композицией, мягкие по манере, они являются хорошими образцами камерного графического

³⁸⁷ - Ступин Р.А. Велизарий. Бум., гр. кар., ит. кар., 71x55. Поступление: из собрания Матвеевой. НГХМ, инв. № Гл-1543.

³⁸⁸ РГИА, ф. 789, оп. 1, д. 8, л. 111 об.

³⁸⁹ Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. Пер. с англ. и вст. ст. А. Майкапара. М., 2004, с. 121.

³⁹⁰ - Ступин Р.А. Портрет М.М. Аверкиева. 1823. Бум., ит. кар., акв., белила, 22,7x17,5. поступление: из собрания Д.А. Балика (Горький), 1971. НГХМ, инв. № Га-675;

- Ступин Р.А. Портрет М.М. Аверкиева. Бум., гр. кар., ит. кар., уголь, акв., 21,3x1,8. Поступил в 1963 г. НГХМ, инв. № Га-516.

- Ступин Р.А. Портрет С.Ф. Аверкиевой. 1822. Бум., гр. кар., ит. кар., белила, 22x18,5. Поступление: из собрания Д.А. Балика (Горький), 1971. НГХМ, инв. № Га-677;

- Ступин Р.А. Портрет А.М. Аверкиевой. 1822. Бум., ит. кар., сангина, 24x17,7. Поступление: из собрания Д.А. Балика (Горький), 1971. НГХМ, инв. № Га-676.

портрета, особенно широко распространенного в дворянской среде в первой половине XIX в.

В НГХМ находится также редкий образец живописи Р.А. Ступина – эскиз «Спящая женщина» к утраченной или необнаруженной картине на сюжет популярной в Арзамасе легенды о явлении больной во сне иконы Богоматери³⁹¹.

Творчество Р.А. Ступина после отъезда из Арзамаса (как и биография) остается совершенно не изученным, и нам известны лишь отдельные произведения мастера этого периода.

Выразительный и глубокий образ умудренного годами и опытом человека создает Р.А. Ступин в портрете казанского купца I гильдии Л.Ф. Крупеникова (1837), приобретенном в 1937г. у потомков изображенного Всесоюзным музеем А.С. Пушкина³⁹². В сентябре 1833 г. во время путешествия по местам восстания Е. Пугачева А.С. Пушкин встречался с Л.Ф. Крупениковым, побывавшем в пугачевском плену, и с его слов записал рассказ о пребывании повстанцев в Казани. Этот небольшой выполненный гуашью портрет по сути очень близок живописи: автор активно применяет выразительные возможности цвета, используя насыщенные довольно темные оттенки, моделирует форму не линией, а цветом и мазком, «списывая» контур фигуры с фоном, выделяя лицо модели направленным светом.

В распоряжении исследователей пока слишком мало произведений Р.А. Ступина, чтобы проследить эволюцию его художественной манеры. Очевидно, творчество мастера в послеарзамасские годы было весьма неровным (портрет Крупеникова – бесспорная удача). О значительном изменении его графического почерка свидетельствуют портреты казанского купца П.У. Батурина и А.М. Батуриной, датируемые 1850 г. (Саратовский

³⁹¹ Ступин Р.А. Спящая женщина. Эскиз. 1820. Х. на картоне, м., 27х21,5, 26,4х20,4 (овал в прямоугольнике). Поступление: из собрания М.И. Сухой (Горький), 1979, ранее - собрание Д.А. Балика (Горький). НГХМ, инв. № Ж-1539.

³⁹² Ступин Р.А. Портрет Л.Ф. Крупеникова. 1837. Бум., гр. кар., гуашь; 22х18 (овал). Музей А.С. Пушкина, Санкт-Петербург. Поступление: от Н.Н. Крупениковой, 1937. № по КП-2-. См.: А.С. Пушкин и его время в изобразительном искусстве первой половины XIX в. всесоюзный музей А.С. Пушкина. Авт. вст. ст. Г.П. Балог, А.М. Мухина. Л., 1985. (илл. № 184, кат. № 195).

государственный художественный музей)³⁹³. Здесь рисунок схематизируется, трактовка фигур, занимающих почти всю плоскость листа, становится более условной, линия жесткой. В портрете А.М. Батуриной есть противоречие между метко охарактеризованным лицом пожилой купчихи и плоскомерно изображенной фигурой (орнамент на укутывающей ее плечи шали не согласован с намеченными складками).

Та же условность присуща портрету вольского купца Злобина (не датирован, Саратовский краеведческий музей)³⁹⁴, очень близком по формату, колористическому строю, приема рисунка изображениям Батуриных, что позволяет предполагать датировку листа около 1850 г.

Образные и стилистические особенности этих портретов во-многом зависят от вкусов заказчиков и имеют родство с чертами и приемами таких пластов культуры, как купеческий портрет и городской изобразительный примитив. Можно утверждать, что творчество Р.А. Ступина эволюционировало в целом под влиянием среды его основных заказчиков – провинциального купечества, у которого в первой половине XIX в. сложились весьма ясные предпочтения того, как должен выглядеть на портрете представитель своего сословия (что позволяет говорить о купеческом портрете не только как о социальном, но и самостоятельном художественном явлении). Так, желание модели стоит за сочетанием в портрете Злобина уверенности и скованности – в манере, светскости и деловитости – в образе изображенного.

Конечно, работы Рафаила Ступина нельзя рассматривать как часть провинциального купеческого портрета, но эстетика последнего оказала заметное влияние на позднее творчество художника. Это было связано не столько с внутренней логикой творческого развития, сколько с внешними

³⁹³ - Р.А. Ступин. Портрет П.У. Батурина. 1850. Бум., акв., гуашь; 30,8x23,3 (восьмиугольник). Поступил в 1922 г. Саратовский государственный художественный музей;

- Р.А. Ступин. Портрет А.М. Батуриной. 1850. Бум., акв., гуашь; 30,7x23,2. Поступил в 1922 г. Саратовский государственный художественный музей.

³⁹⁴ Р.А. Ступин. Портрет вольского купца Злобина. Не датир. Бум., акв., гуашь; 32,5x24,3. Саратовский краеведческий музей.

факторами: тесным соприкосновением с купеческой средой и необходимостью зарабатывать рисованием портретов. Не способствовали расцвету творчества частые переезды, неустроенная жизнь, разочарования, невозможность воплотить какие-либо крупные замыслы. Во всяком случае, даже в относительно стабильные периоды своей жизни в Казани мастер уже не обращался к живописи, историческим темам и т.д., занимаясь лишь заказными графическими портретами.

Взаимодействием академической художественной системы отмечено также творчество Ивана Михайловича Горбунова (1785/1786-1836/1837), одного из первых выпускников Арзамасской школы. Его произведения представляют для исследования культуры Нижегородского региона принципиальную важность, т.к. профессиональная деятельность мастера протекала в Нижегородской губернии ³⁹⁵.

Характерный – и, бесспорно, один из лучших – образец его творчества представляет собой двойной портрет «Бабушка с внучкой», изображающий нижегородскую помещицу Е.И. Глебову с двоюродной внучкой Е.П. Жедринской (1831, НГХМ) ³⁹⁶. Уверенное владение классической техникой живописи сочетается здесь с ощутимой опорой на старинные парсунные традиции: подчеркнуто торжественное позирование моделей сообщает камерному по своей форме портрету функцию репрезентации. Внесение в камерный портрет черт парадности очень типично для провинциального искусства и присутствует на всех его уровнях, не исключая художественного примитива как явления, распространенного в городской среде и образующего самостоятельный пласт изобразительной культуры на границе

³⁹⁵ Происходивший из крепостных дер. Беклемишево Корсунского уезда Симбирской губ., И.М. Горбунов учился у А.В. Ступина в 1802-1809 гг., затем в Санкт-Петербургской Академии художеств у профессора А.Е. Егорова. В 1812-1817 гг. преподавал в школе Ступина. В дальнейшем после получения вольной (1816) жил в Лыскове Макарьевского уезда Нижегородской губ. («Необыкновенное дело» А.В. Ступина. К 200-летию Арзамасской школы живописи. Каталог выставки. Сост. и авт. вст. ст. В.В. Тюкина. Нижний Новгород, 2002, с. 25).

³⁹⁶ Горбунов И.М. Бабушка с внучкой. 1831. Холст, масло, 66,5х57,5. Справа на фоне подпись: П:1831 Ив. Горбуновъ. НГХМ, инв. № Ж-1405. Сведения об изображенных зафиксированы в музейной документации по данным прежнего владельца портрета – И.Г. Кубаровского (потомка Е.П. Жедринской), из семейного собрания которого (Н. Новгород) произведение приобретено в 1972 г.

профессионального творчества и фольклора³⁹⁷. При высоком академическом мастерстве И.М. Горбунова влияние на художника «примитивов» сказывается в плоскостности фигур, несколько скованном и жестком рисунке, неразделении главного и второстепенного в образе (в равной мере тщательно написаны лица моделей и все детали костюма). Автор мастерски использует декоративные возможности цвета: темный нейтральный фон, белое платье девочки, синий костюм Е.И. Глебовой со скрупулезно переданной кружевной орнаментикой и желтые ленты ее головного убора создают одновременно строгий и звучный колористический ансамбль.

Именно взаимодействие академического мастерства и элементов «наивного реализма» придает произведению И.Горбунова особое своеобразие. Связь зрелого творчества мастера с художественным примитивом становится наиболее очевидной, если сравнить «Бабушку с внучкой» с ранним произведением Горбунова – портретом А.В. Ступина (1809) из собрания Государственного Русского музея. Этот портрет в 1809 г. во время приезда А.В. Ступина в Петербург с целью добиться покровительства Академии художеств был представлен в Совет Академии в подтверждение успехов учеников школы и заслужил высокую оценку президента ИАХ А.С. Строганова³⁹⁸. В этой ранней работе И.М. Горбунов уже проявляет себя талантливым портретистом, умеющим дать изображенному человеку точную психологическую характеристику, привнося в образный строй портрета романтическую интонацию. Соприкосновения с художественным примитивом в портрете А.В. Ступина еще нет, и в сопоставлении с ним манера исполнения более поздней «Бабушки с внучкой» приобретает некоторую долю архаичности. Однако

³⁹⁷ В искусствоведческой науке, начиная с 1970-х гг., до настоящего времени продолжается оживленная дискуссия о сущности примитива и границах этого явления. Мы придерживаемся точки зрения В.Н. Прокофьева, объединяющего термином «примитив» наследие полупрофессиональных и непрофессиональных народных художников, знакомых с образцами профессионального «ученого» искусства, в различных странах Европы и Америки в эпоху Нового и Новейшего времени. (Прокофьев В.Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени. (К проблеме примитива в изобразительных искусствах)// Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. Сб. ст. М., 1983, с. 6-28).

³⁹⁸ Собственноручные записки о жизни академика А.В. Ступина..., с. 401.

именно эта архаичность придает произведению самобытность. Основательность исполнения, отсутствие внешнего «артистизма», обусловленные присущим русской школе в целом методом неторопливого «всматривания» в натуру, гармонирует со стремлением художника к психологической характеристике моделей при безусловно уважительном и симпатизирующем отношении к ним. Это качество сближает произведение И.М. Горбунова с русской портретописью XVIII в., с ее почти всегда позитивным отношением к человеку.

Взаимодействие профессионального «высокого» искусства и художественного примитива является, по нашему мнению, одной из сущностных особенностей русской провинциальной культуры (о чем уже говорилось). Влияние примитива испытали многие провинциальные мастера: ярославские и костромские портретисты XVIII – первой половины XIX в., нижегородец П.А. Веденецкий, Р.А. Ступин. Однако творчество И.М. Горбунова дает уникальный пример положительного воздействия примитива на профессионального художника: мастер использовал приемы примитивного портрета для усиления выразительности созданного им образа, сумев органично объединить их с академическим мастерством. (В отличие, например, от Р.А. Ступина, в поздних графических портретах которого «примитивизация» свидетельствует лишь о следовании желаниям заказчика и постепенном творческом угасании, пусть и вызванном прежде всего обстоятельствами неустроенной жизни).

Для полноты характеристики И.М. Горбунова назовем также написанные им парные портреты М.М. Аверкиева и его супруги (1825) из Государственного Исторического музея и отметим его работы в жанре портретной миниатюры, хотя в настоящее время известны лишь два его произведения этого рода³⁹⁹.

³⁹⁹ Горбунов И.М. Портрет неизвестной. Картон, масло, 7х6 (овал в прямоугольнике). Справа внизу вдоль овала подпись: И Горбунов R.S. НГХМ, инв. № Ж-1534; Горбунов И.М. Портрет неизвестного. (Парный к предыдущему). Картон, масло, 7х6 (овал в прямоугольнике). Справа внизу вдоль овала подпись: И Горбунов R.S. НГХМ, инв. № Ж-1535.

Большинство произведений в наследии Арзамасской школы относится к жанру портрета, что во-многом определилось уже особенностями учебного процесса. Портрет как самостоятельный жанр А.В. Ступиным не преподавался, однако, что отмечалось в предыдущем параграфе, на завершающей стадии подготовки задание по живописи с натуры фактически означало написание портрета. Именно в этом жанре арзамасскими художниками были созданы наиболее значительные и интересные произведения.

Портреты занимают главное место в станковой живописи Николая Михайловича Алексеева-Сыромянского (1813-1880), известного также как монументалист, автор композиций в интерьере петербургского Исаакиевского собора, над которыми он работал после своего отъезда из Арзамаса в 1843 г.

Центральное место в творчестве Н.М. Алексеева арзамасского периода занимает полотно «Семья художника» (1835, НГХМ)⁴⁰⁰, представляющее собой портрет живописца с женой Клавдией Александровной Ступиной и тещей Екатериной Михайловной Ступиной⁴⁰¹. Три фигуры людей, занятых чтением газеты или письма, объединены в компактную замкнутую композицию, что вместе с теплой красновато-коричневой цветовой гаммой произведения способствует впечатлению не просто родства, но духовной близости изображенных, передает тихую и уютную семейную атмосферу. Ясная простота и скромная безыскусность использованных художником выразительных средств, особая задушевная интонация всего образного строя

⁴⁰⁰ Алексеев-Сыромянский Н.М. Семья художника. Автопортрет с женой К.А. Алексеевой и тещей Е.М. Ступиной. 1835. Холст, масло, 63х58. Слева внизу плохо читаемая подпись: Н Алексеѣвъ 1835 г...дѣ. НГХМ, инв. № Ж-1406.

⁴⁰¹ Данное произведение было приобретено музеем в 1972 г. из собрания художника В.Н. Юдина в селе Хватовка Арзамасского района (Тюкина В.В. Находка арзамасского двойника // Записки краеведов. Горьковская область. Горький, 1975, с. 117-126). В Государственной Третьяковской галерее хранится копия этой картины, предположительно выполненная А.В. Ступиным и происходящая из собрания нижегородского фотографа А.О. Карелина (от которого поступила к художнику И.С. Остроухову (Москва), а затем в ГТГ). Результаты технико-технологического исследования подтверждают, что в НГХМ находится оригинал Н.М. Алексеева-Сыромянского (экспертное заключение Государственных центральных художественных научно-реставрационных мастерских от 12.12.1972 г. Ведомственный архив НГХМ). В НГХМ хранится также эскиз Н.М. Алексеева к «Семье художника» (картон, масло, 19,7х16,5, инв. № Ж-519), поступивший в 1927 г. из Государственного музея изобразительных искусств Туркменской ССР и ранее бывший в коллекции А.О. и А.А. Карелиных.

наделяют этот совсем лишенный внешней эффектности портрет подлинной глубиной и поэтичностью. Эти качества, вызванные, конечно, и незаказным характером работы, писавшейся «для себя», и светлым лирическим мироощущением художника в 1830-х гг, делают произведение Н.М. Алексеева в большой степени уникальным во всей провинциальной живописи.

В наследии провинциальных художников многофигурный семейный портрет встречается редко и представлен преимущественно заказными изображениями дворянских и купеческих семей, вроде «Семейного портрета купца Н.И. Дюкова» нижегородского живописца П.А. Веденецкого (1840-е гг., НГХМ) или «Портрета купеческой семьи», выполненного неизвестным ярославским мастером первой половины XIX в. (Ярославский государственный историко-архитектурный музей-заповедник). В них подчеркнуто парадно-репрезентативное начало, персонажи «предстоят» перед зрителем, но эта торжественная атмосфера сочетается с точностью обильно представленных деталей и общей «прозаичной» добротностью исполнения, которую заказчик рассматривал как главный показатель «качества» портрета. Полотно Н.М. Алексеева бесспорно выделяется в этом ряду мягкостью и гармонией живописной манеры, одухотворенностью образов при их жизненной достоверности, отсутствием парадного пафоса.

Уникален для провинциальной живописи сюжет произведения. Нам известен единственный аналог ему – автопортрет с женой и сыном работы художника из г. Осташкова Я.М. Колокольникова-Воронина (1782-сер. 1850-х) из коллекции Тверской картинной галереи ⁴⁰².

После создания анализируемой картины Н.М. Алексеев еще раз обращался к жанру семейного портрета, написав в 1837-1838 гг. не сохранившуюся до настоящего времени композицию, запечатлевшую художника, его тещу и двух дочерей. После отъезда Алексеева в Петербург

⁴⁰² Колокольников-Воронин Я.М. Автопортрет с женой Степанидой Семеновной и сыном Александром. Холст, масло; 67,5х75,5. Поступил в музей в 1937 г. Ранее – собрание А.Н. Колокольниковой (Осташков). Тверская областная картинная галерея, инв. № Ж-770.

это полотно также осталось в коллекции школы и отмечено А.В. Ступиным в описи как «семейная картина с натуры из четырех фигур»⁴⁰³. В НГХМ находится эскиз⁴⁰⁴ и один из этюдов⁴⁰⁵ к этому произведению.

Мастерство Н.М. Алексеева в создании ясной и естественной композиции в многофигурном портрете (пусть и с явными чертами сценичности), точность портретной характеристики, умение организовать колористическую гамму картины на сближенных оттенках раскрываются в «Портрете А.В. Ступина с учениками» (1838, ГРМ)⁴⁰⁶. За это произведение, выполненное как академическая программа, автор получил в 1839 г. звание академика.

Творчество Алексеева-Сыромянского 1830-1840-х гг. в сравнении с его ранним периодом не столь цельно и отличается определенной неровностью, нередко вызванной влиянием на живописца художественной моды и стереотипов. Вряд ли можно назвать удачной его попытку написать полотно на мифологический сюжет: «Диана» (1846, ГРМ)⁴⁰⁷, напоминая о новаторской трактовке этого образа А.Г. Венециановым, не обладает реалистической убедительностью работы последнего и вписывается в линию развития позднего академизма. Сентиментально-романтизированные ноты звучат в костюмированных портретах 1859 г.: «Алеко» (автопортрет)⁴⁰⁸ и «Деревенский парень» (изображение сына)⁴⁰⁹ из Третьяковской галереи. В

⁴⁰³ Собственноручные записки о жизни академика А.В. Ступина..., с. 480.

⁴⁰⁴ Алексеев-Сыромянский Н.М. Семья Алексеева Н.М. Картон, масло, 18,5x14,3. НГХМ, инв. № Ж-467.

⁴⁰⁵ Алексеев-Сыромянский Н.М. Бабушка с внучкой. Портрет Е.М. Ступиной с внучкой Елизаветой. 1837-1838. Холст, масло, 34,7x56,2. НГХМ, инв. № Ж-16. В.В. Тюкина считала этот холст уцелевшим фрагментом несохранившегося автопортрета Н.М. Алексеева с дочерьми и тещей. Однако, не ясно, когда и кем данный портрет был уничтожен и почему сохранился отдельный фрагмент. Исходя из разномасштабности фигур, их абсолютной композиционной несвязанности друг с другом и отдельных приемов письма, мы считаем работу этюдом к утраченному или пока не обнаруженному произведению – «семейной картины с натуры из 4-х фигур». И.Н. Кузнецова в каталоге выставки «Русское в русском искусстве» (НГХМ, 2007, с. 8) называет изображенную А.С. Ступиной, матерью А.В. Ступина на основании поздней, относящейся, судя по орфографии уже к XX в., надписи на подрамнике картины: Худ. Алексеев-Сыромянский Николай Михайлович 1813-1880. «Портрет матери А.В. Ступина и девочки».

⁴⁰⁶ Алексеев-Сыромянский Н.М. Портрет А.В. Ступина с учениками. 1838. Холст, масло; 120x167. Справа внизу подпись: Н. Алексеевъ. 1838. ГРМ, инв. № Ж-5253.

⁴⁰⁷ Алексеев-Сыромянский Н.М. Диана. 1846. Холст, масло, 35x27. ГРМ.

⁴⁰⁸ Алексеев-Сыромянский Н.М. Алеко (автопортрет). 1859. Холст, масло, 91x27,6. Справа внизу подпись: Академикъ Н. Алексеевъ 1859. ГТГ, инв. № 278.

⁴⁰⁹ Алексеев-Сыромянский Н.М. Деревенский парень (портрет сына художника). 1859. Холст, масло, 87x66. Справа внизу подпись: 1859-го Академикъ Алексеевъ. ГТГ, инв. № 279.

противоположность этим весьма поверхностным и рядовым произведениям, отмеченным следованием художественной моде, портрет художника-пейзажиста В.Е. Раева (1851, НГХМ)⁴¹⁰, также выпускника Ступинской школы, по выразительной простоте живописных средств и значительности образа может быть поставлен в число лучших работ в наследии Н.М. Алексеева.

Традиционно Н.М. Алексеев-Сыромянский считается автором большого поколенного портрета А.В. Ступина в домашнем сюртуке и с палитрой в руках из собрания НГХМ⁴¹¹. Нижегородский искусствовед В.В. Тюкина поставила под сомнение авторство Алексеева и приписала произведение И.М. Горбунову⁴¹². Не останавливаясь специально на проблеме авторства портрета (окончательно точку в споре может поставить только сравнительное технико-технологическое исследование наследия обоих мастеров), заметим, что версия В.В. Тюкиной строится на косвенных данных. Стилистически данное произведение не имеет ничего общего с работами И.М. Горбунова, и мы придерживаемся традиционной атрибуции. В пользу ее правильности говорит сравнение данной работы с портретом А.В. Ступина кисти Н.М. Алексеева-Сыромянского из Арзамасского историко-художественного музея, также написанного в 1830-х гг. портреты очень близки композиционно, повторяются детали антуража (бюст Антиноя), «арзамасское» полотно также исполнено в богатой оттенками коричнево-оливковой цветовой гамме.

Независимо от авторства, портрет А.В. Ступина представляет собой уникальный пример взаимодействия старого и нового в русской провинциальной живописи и заслуживает подробного анализа.

⁴¹⁰ Алексеев-Сыромянский Н.М. Портрет художника В.Е. Раева. 1851. Холст, масло, 66x55 (овал). Слева внизу подпись: Н. Алексеев 1851. НГХМ, инв. № Ж-156.

⁴¹¹ Алексеев-Сыромянский Н.М. (?) (Горбунов И.М. (?)). Портрет А.В. Ступина. 1835-1836. Холст, масло, 127,5x96. НГХМ, инв. № Ж-78. Холст дублирован, на обороте авторского холста была надпись:

П: Академикъ Алексеевъ

Марта 7 1836 г...д

Тогда было А.В. 60 летъ

Портрет поступил в музей в 1896 г., предположительно из коллекции фотографа А.О. Карелина.

⁴¹² Тюкина В.В. Свидетельствуют портреты // К 100-летию со дня основания Нижегородского государственного художественного музея. Сб. ст. Нижний Новгород, 1997, с. 52-75.

По традиции художник изображен с атрибутами своей профессии, наградами, полученными за преподавательскую деятельность, от парадного портрета унаследованы также большой размер полотна, строго фронтальная постановка фигуры, ее поперечный срез. Но простая и свободная поза изображенного, его повседневный домашний костюм, темный фон, «скрадывающий» детали интерьера, сообщают портрету камерность, лишают его одически-хвалебных интонаций и подчеркивают глубину раскрытия художником внутреннего мира портретируемого. Колористическое решение картины чрезвычайно сдержанно, что определено сознательной творческой установкой: разработать тонко нюансированную гамму, пользуясь строго ограниченным набором красок (они «положены» на палитру в руках Ступина).

Уместно сопоставить алексеевский портрет А.В. Ступина со знаменитым портретом Н.А. Демидова кисти Д.Г. Левицкого (1771, ГРМ), в котором домашняя одежда модели и обстановка выступают активным элементом в репрезентативной композиции, частью сложно задуманной идеологической программы, воспевающей общественную деятельность изображенного. Д.Г. Левицкий прибегает к неординарному образному решению, использует роль «говорящих» деталей, играет смыслами, в целом оставаясь в границах характерного для эпохи Просвещения понимания незаурядной личности и в границах парадного портрета. Для автора нижегородского портрета в равной мере важен и интересен Ступин-художник и Ступин-человек; отсюда происходит искренняя и уважительная интонация и психологическая глубина образа, не лишенного отголосков романтических представлений о творческой личности.

Сочетание традиционности и новизны, репрезентативности и смелого нарушения изобразительных и содержательных канонов, сдержанность образа и свободная «раскованность» живописного почерка делают портрет А.В. Ступина из НГХМ уникальным не только в наследии Арзамасской школы, но во всем искусстве провинции XVIII – первой половины XIX в.

Нами уже неоднократно отмечалось, что в жанровой системе провинциальной станковой живописи безраздельно господствовал портрет, т.к. именно он был наиболее востребован заказчиками. Арзамасская школа не составляет в этом плане какого-либо исключения. Однако примечательно, что со Ступинской школой связано творческое становление Василия Егоровича Раева (1808-1870), впоследствии видного пейзажиста, с 1851 г. академика Императорской Академии художеств.

В.Е. Раев, крепостной помещиков Кушелевых из Псковской губернии, учился в Арзамасской школе в 1820-х гг.⁴¹³ Несомненно, под влиянием Рафаила Ступина Раев пережил сильное увлечение романтизмом, черты которого в некоторых ранних работах художника откровенно гиперболизируются. Примером может служить картина «Александровская колонна во время грозы» (1834, ГРМ)⁴¹⁴, написанная во время проживания Раева в Петербурге, где художник с 1831 г., оставаясь крепостным, работал декоратором при Дирекции императорских театров⁴¹⁵. Опыт театрально-декорационной живописи, безусловно, сказывается в стилистике полотна, в котором вид петербургской Дворцовой площади приобретает доходящую до экзальтации эмоциональную напряженность и едва ли не мистическую окраску. Городской пейзаж, сохраняющий узнаваемость конкретного места, нарочито романтизирован, природа буквально перенасыщена драматизмом, резкие световые и цветовые эффекты вносят ощущение фантастичности.

Особенно ярко юношеское увлечение романтизмом выступает в сравнении ранних работ В.Е. Раева с его зрелыми произведениями. «Классическим» и одним из лучших образцов последних является «Вид Рима» (1854) из собрания НГХМ⁴¹⁶. К моменту создания картины В.Е. Раев – признанный мастер-пейзажист, окончивший Академию художеств, где

⁴¹³ Раев В.Е. Воспоминания из моей жизни // Филатов Н.Ф. Арзамасская школа живописи академика А.В. Ступина. Арзамас, 2002, с. 101-144.

⁴¹⁴ Раев В.Е. Александровская колонна во время грозы. 1834. Холст, масло; 65х47. Внизу слева и правее середины две подписи: Раевъ. ГРМ, инв. № Ж-3724.

⁴¹⁵ «Необыкновенное дело А.В. Ступина...», с. 49.

⁴¹⁶ Раев В.Е. Вид Рима. 1854. Холст на картоне, масло, 52х39. Слева внизу подпись: Раевъ 1854 Римъ. На обороте подпись: Basilio Raef Roma Anno 1854. НГХМ, инв. № Ж-453.

учился у М.Н. Воробьева, удостоенный звания академика, успешно работающий как живописец и художник-мозаичист. В «Виде Рима» характерно сочетание точности изображения местности с романтической интонацией образа. Полотно сохраняет классицистическое кулисное построение пространства, однако оригинальность композиции придает довольно смелый перспективный прием: при заниженной линии горизонта сохраняется впечатление широты расстилающейся перед зрителем долины. Образ природы становится здесь спокойным и гармоничным, соответствуя распространенному в европейской и русской культуре идеализированному, почти идиллическому представлению об Италии. (При этом автор не приукрашивает натуру, а лишь отбирает мотив в соответствии с замыслом). В «документально» точных видовых пейзажах зрелого творчества В.Е. Раева нередко слышатся отголоски романтической концепции, впервые воспринятой им под влиянием Р.А. Ступина.

Романтизм в живописи арзамасцев не получил последовательного и законченного отражения, но воздействие его очевидно. Романтическая стилистика не существует здесь в «чистом» виде, переплетаясь с другими художественно-эстетическими тенденциями.

Насколько широк был диапазон импульсов к формированию стилистического своеобразия Ступинской школы, ярко демонстрирует полотно «Совет епископов»⁴¹⁷, написанное на рубеже 1820-1830-х гг. ныне почти забытым учеником школы Пожаровым. (Неизвестны его имя и какие-либо биографические сведения)⁴¹⁸. Автор картины обнаруживает превосходную «искусствоведческую» эрудицию, обращаясь к различным

⁴¹⁷ Пожаров. Совет епископов. Конец 1820 - начало 1830-х гг. Холст, масло; 160х132. НГХМ, инв. № Ж-18. По воспоминаниям художника Н.А. Кошелева, картина находилась в собрании Арзамасской школы и после ее закрытия в числе других произведений из школьного музея была увезена Н.М. Алексеевым-Сыромянским в Петербург (Тюкина В.В. У истоков музейного строительства: история одной картины // Материалы II и III научно-практических конференций по проблемам истории, культуры и воспитания. Сб. научн. трудов. Саров, 1999, с. 128-133). Подаренная в 1897 г. А.Н. Фроловым (С.-Петербург), картина стала одним из первых экспонатов Нижегородского художественно-исторического музея, основанного в 1896 г.

⁴¹⁸ По данным В.В. Тюкиной, Пожаров – крепостной, вместе с другими учениками помогал А.В. Ступину в росписи Спасского собора на Нижегородской Ярмарке в 1821-1823 гг., в начале 1830-х гг. покончил жизнь самоубийством из-за отказа помещика дать обещанную им ранее свободу. («Необыкновенное дело» А.В. Ступина..., с. 48).

выразительным приемам из арсенала не только русской, но и западноевропейской живописи. Необычный, не поддающийся точному определению сюжет, патетическая динамика жестов действующих лиц, энергичная манера письма, эффектная контрастная, почти «караваджистская» светотень не оставляют сомнений в сильном влиянии на Пожарова традиции итальянского барокко. Западноевропейское начало в этом произведении настолько сильно, что при реставрации полотна в 1957 г. в Государственных центральных художественно-реставрационных мастерских высказывалось предположение об авторстве иностранного мастера⁴¹⁹. В то же время «Совет епископов» имеет стилистические параллели в русской церковной живописи XVIII в. – творчество А.П. Антропова и художников его круга, прежде всего живопись Андреевского собора в Киеве. В меньшей степени произведение Пожарова связано с романтизмом, во всяком случае его внешними признаками – любовью к изображению бурных страстей, интересом к прошлому, стремлением к динамичной композиции.

«Совет епископов» Пожарова свидетельствует об абсолютной органичности усвоения русским провинциальным мастером западноевропейской художественной традиции, умении по-своему интерпретировать находки зарубежных живописцев и, в итоге, понимание специфики европейской живописи XVII-XVIII вв., с которой арзамасский художник был знаком лишь по репродукционным гравюрам и отдельным картинам. Данное произведение является весомым аргументом важности европейского влияния в художественной культуре русской провинции XVIII – первой половины XIX в. и говорит о творческом отношении отечественных

⁴¹⁹ Первые каталоги Нижегородского музея, составленные П.И. Крыловым и выходившие в 1899, 1900, 1901, 1903, 1906, 1911, 1914 и 1916 годах, называют автором этой картины В.И. Баженова, считая, что он помогал А.В. Ступину в создании школы, чего, однако, не могло быть, т.к. Баженов, действительно имевший поместье в Арзамасском уезде, умер в 1799 г. Имя Пожарова как автора «Совета епископов» указывает в своих воспоминаниях художник Н.А. Кошелев, запомнивший это произведение со своей неудачной попытки в 1849 г. поступить в школу А.В. Ступина (Гос. учреждение Центральный архив Нижегородской области, ф. 2013, оп. 1, д. 421).

художников к «иноземным» воздействиям. (Пути и роль этого влияния будут рассмотрены подробнее в главе 3).

Арзамасская школа живописи оказалась связанной с процессами демократизации русского искусства в середине – второй половине XIX в., становления в нем критического реализма как творческого метода и художественного направления т.к. в последние десятилетия деятельности школы здесь учились В.Г. Перов и Н.Е. Рачков. Выдающееся значение В.Г. Перова для культурной жизни 1860-1870-х гг. общеизвестно и не подлежит сомнению. Н.Е. Рачков принадлежит к многочисленным живописцам «среднего уровня», работавших в русле формирующегося реалистического искусства.

Для В.Г. Перова Арзамасская школа была лишь первым этапом профессионального образования, и становление художника завершилось уже в Московском училище живописи, ваяния и зодчества и Санкт-Петербургской Академии художеств. С другой стороны, несмотря на непродолжительность и нерегулярность занятий у Ступина (1846-1849), полученные здесь знания и навыки значительны: и написанный Перовым до поступления в московское училище автопортрет (1851, Киевский музей русского искусства) уже обнаруживает основательное мастерство и умение охарактеризовать личность портретируемого.

Николай Ефимович Рачков (1825-1895), известный впоследствии как портретист и жанрист, учился у А.В. Ступина в начале 1840-х гг. и в 1845 г. за портрет «Цыганка» (1845, НГХМ) получил звание некласного художника⁴²⁰. Это произведение, написанное в сложной красновато-коричнево-желтой цветовой гамме, бесспорно, создано под влиянием образцов аристократического «салонного» портрета. Более поздние произведения Н.Е. Рачкова по образно-стилистическому строю отражают становление реалистического бытового жанра, при этом работам художника

⁴²⁰ Рачков Н.Е. Портрет молодой девушки («Цыганка»). 1845. Холст, масло; 49х38,5 (овал в прямоугольнике). Справа внизу подпись: Рачковъ. НГХМ, инв. № Ж-124. См.: «Необыкновенное дело» А.В. Ступина..., с. 51.

свойственно не критически-обличительное начало, а поэтизация народного быта и типажа. С другой стороны Рачков постоянно находится на грани подлинного лиризма и внешней, несколько слащавой красоты. В числе лучших его картин назовем полотно «У калитки» (1871, ГТГ) (портретный этюд девушки к ней находится в НГХМ⁴²¹) и «Девочка с ягодами» (1879, НГХМ)⁴²². Последнее произведение в своей простоте, поэтичности и простодушной интонации словно хранит воспоминания об искусстве А.Г. Венецианова и художников его круга.

Н.Е. Рачкову принадлежит одна из первых попыток оценить значение Ступинской школы для отечественного художественного образования XIX в. Комментариями Рачкова снабжена первая публикация воспоминаний А.В. Ступина, выходившая в ряде номеров журнала «Иллюстрация» за 1862 г.⁴²³ Эти комментарии тенденциозны, субъективны и содержат в целом негативную оценку деятельности Арзамасской школы живописи и ее основателя. Бывший ученик открыто обвиняет А.В. Ступина в преследовании им сугубо коммерческой цели – создать учебное заведение, чтобы использовать учеников как бесплатных помощников при выполнении заказов. Другим упреком служит то, что Ступин слишком много внимания уделял церковной религиозной живописи, всецело следуя академическим правилам. По меткому выражению нижегородского искусствоведа М.П. Званцева, эти воспоминания «можно охарактеризовать как запоздалую месть чем-то обиженного мелкого врага»⁴²⁴. По нашему мнению, необоснованная критика Ступинской школы для Рачкова лишь повод, чтобы заявить о себе как убежденном и ультрарадикальном стороннике демократического реализма, в глазах которого все предшествующее искусство – «академическое» и заслуживает только

⁴²¹ Рачков Н.Е. Девушка в косынке. Этюд. Холст, масло; 33х26 (овал в восьмиугольнике). Слева по овалу подпись: Рачковъ. НГХМ, инв. № Ж-1424.

⁴²² Рачков Н.Е. Девочка с ягодами. 1879. Холст, масло; 42х33,7. Слева на фоне подпись: Н. Рачковъ. 1879. НГХМ, инв. № Ж-712.

⁴²³ Иллюстрация, 1862, № 220-222. По сути Н.Е. Рачков написал на основе фактических данных «Собственноручных записок...» А.В. Ступина свои воспоминания.

⁴²⁴ Званцев М.П. А.В. Ступин. Арзамасская художественная школа. Горький, 1941, с. 96.

негативной оценки. (Позиция Рачкова напоминает взгляды В.В. Стасова на русскую живопись XVIII в., которой критик не раз давал крайне резкую отрицательную оценку). Субъективность комментариев объясняется, таким образом, не только личной неприязнью Рачкова к своему учителю, но общим негативным отношением к «академическому» искусству в среде деятелей демократической культуры и, по-видимому, желанием Рачкова представить себя как «передового» художника. Во всяком случае, сразу при публикации воспоминаний Рачкова стали очевидными их тенденциозность и откровенно клеветнический характер. Заключительная часть журнальной публикации содержит совершенно противоположную оценку деятельности А.В. Ступина и, должно быть, написана непосредственно редакцией «Иллюстрации», не без влияния, как считал М.П. Званцев, возмущенных выпускников Арзамасской школы ⁴²⁵.

Отдельный блок в наследии Арзамасской школы живописи составляют учебные рисунки учеников, которые можно рассматривать как целостный комплекс источников, освещающий все этапы обучения в школе. Богатой коллекцией учебных штудий «ступинцев» располагает Нижегородский художественный музей. Нет необходимости подробно останавливаться на каждом из этих листов, авторство большинства которых не установлено, т.к. все они представляют собой характерные примеры академического учебного рисунка с оригиналов, гипсов и натуры.

Подводя итоги сказанному, можно сделать следующие выводы:

1. А.В. Ступину удалось создать свою школу не только как учебное заведение, но и школу в узко искусствоведческом значении этого слова – «как художественное явление, представленное группой учеников и последователей, близких по творческим принципам и художественной манере» ⁴²⁶.

⁴²⁵ Званцев М.П. Ук. соч., с. 97.

⁴²⁶ Определение понятия «школа в искусстве» взято из справочника: Популярная художественная энциклопедия. Гл. ред. В.М. Полевой. Кн. II. М., 1999, с. 396.

2. Арзамасская школа живописи была крупнейшим художественно-творческим центром обширного региона, включающего уезды Нижегородской, Пензенской, Симбирской, Тамбовской губерний, произведения арзамасских художников были востребованы Церковью и частными заказчиками.
3. Наличие значительной социальной базы заказчиков на произведения искусства во-многом обусловило многообразие творческой деятельности А.В. Ступина и его учеников: монументальные храмовые росписи, иконопись и создание картин на религиозные сюжеты, исполнение портретов, не считая собственно учебных живописных и графических заданий.
4. Стилистическое своеобразие творчества арзамасских художников определяется взаимодействием ряда культурно-художественных тенденций конца XVIII – I половины XIX в.: классицизм в его академическом варианте; воздействие романтизма и реалистических исканий; влияние западноевропейской художественной традиции XVII-XVIII вв., известной в Арзамасе по репродукционным гравюрам и отдельным живописным полотнам из коллекции А.В. Ступина; наконец, соприкосновение с художественным примитивом. Эти разнородные импульсы в лучших произведениях арзамасцев присутствуют органично, получают творческую интерпретацию.
5. Полученный в школе А.В. Ступина художественный кругозор в значительной степени определял самостоятельный творческий путь выпускников, а в их индивидуальной художественной деятельности нередко много лет спустя после завершения обучения проявлялись сходные черты, идейно-эстетические установки и технические навыки.

Глава 3.

Социально-эстетические формы искусства в русской провинциальной культуре второй половины XVIII-середины XIX в.

3.1. Формы бытования произведений искусства в художественной культуре российской провинции второй половины XVIII – середины XIX в.

Произведение искусства с момента своего создания так или иначе становится компонентом социокультурной жизни общества. Данная закономерность проявляется на всех этапах истории культуры, каждый раз приобретая конкретную специфику того, каким именно образом произведение «включается» в историко-культурную ситуацию и как воспринимается современниками. «Жизненная судьба» (выражение В.Н. Гращенкова⁴²⁷) памятника искусства складывается из двух аспектов: его существование во времени как материального объекта (здания, картины, фрески и т.д.) и как художественно-эстетического, духовного явления. Применительно ко второму аспекту выстраивается диалог «произведение-зритель/общество» с широким диапазоном отношений: от забвения до нового прочтения, актуализации памятника в новых социокультурных условиях. Таким образом, своеобразие русской провинциальной культуры второй половины XVIII – середины XIX в. раскрывается не только в ее образцах, но и в восприятии самой себя и других художественных явлений, с которыми она вступает в контакт.

Термином «бытование» традиционно в музейной практике обозначаются все сведения, относящиеся к истории «жизни» конкретного памятника. Мы используем его в более широком значении и будем понимать под ним весь комплекс проблем, связанных с функционированием произведения искусства в системе отечественной провинциальной культуры.

⁴²⁷ Гращенков В.Н. Жизненная судьба произведения искусства // Гращенков В.Н. История и историки искусства. Статьи разных лет. М., 2005, с. 4-58.

При этом речь идет как о произведениях, созданных провинциальными мастерами, так и о «сторонних» произведениях, осмысленных либо творчески переработанных провинциальной культурой.

Восприятие русской провинцией произведений художественного творчества складывается, по нашему мнению, из 4-х главных компонентов:

1. художественный примитив, связанный с городской мещанской и купеческой средой, не только имеющий свою стилистическую специфику, но подразумевающий особое отношение заказчика и общества к произведению искусства;
2. портретная галерея: фамильная (главным образом, дворянская, но встречаются и отдельные купеческие) и общественная;
3. бытование произведений западноевропейского изобразительного искусства, преимущественно печатной графики, которые использовались русскими провинциальными художниками в качестве композиционно-иконографических источников;
4. частное коллекционирование, в котором впервые главным становится осознание художественной и исторической ценности произведения искусства (частное собирательство будет рассмотрено в параграфе 3.2.).

Такая классификация, как нам кажется, учитывая и социальные, и собственно художественные факторы, позволяет с должной полнотой понять место изобразительного искусства в культуре российской провинции.

В современной науке общепринятой считается концепция художественного примитива как «среднего» уровня искусства Нового и Новейшего времени, объединяющего в себе все многообразие форм профессионального и полупрофессионального изобразительного творчества, возникшего на пересечении фольклора и «высокого» (профессионального) искусства⁴²⁸. Этот взгляд позволяет рассматривать примитив как

⁴²⁸ Одним из первых эту точку зрения сформулировал В.Н. Прокофьев: Прокофьев В.Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени. (К проблеме примитива в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. Сб. ст. М., 1983, с. 6-28.

специфический пласт художественной культуры, обладающий собственной эстетикой, изобразительно-выразительными приемами и включающий в себя чрезвычайно разнообразные явления, не забывая, что самобытность примитива во-многом определяется постоянным взаимодействием фольклорных традиционных элементов с «ученым» искусством. Подчеркнем, что постоянное тяготение к артистизму профессионального творчества при сохранении связи с фольклором определяет образно-стилистическую природу примитива не только в России, но повсеместно, где он был распространен, т.е. во всех странах, в XVII-XIX вв. охваченных европейской художественной системой ⁴²⁹.

Не будучи специфическим отечественным явлением, изобразительный примитив в России второй половины XVIII – XIX вв. получил чрезвычайно широкое распространение⁴³⁰. Его география включает не только европейскую часть страны, но и Сибирь, не только губернские центры, но и уездные города. Искусство примитива получило в русской провинции прочную социальную базу в лице различных слоев городского населения, прежде всего купечества. В этой среде наиболее востребованным стал жанр портрета, и на его примере особенно очевидными оказываются и образно-стилистические черты примитива, и отношение к искусству в городском обществе.

Наиболее многочисленной и развитой областью художественного примитива конца XVIII – середины XIX в. является купеческий и мещанский

⁴²⁹ В отечественном искусствознании наиболее полно исследованы примитив в американском и восточноевропейском искусстве (Матусовская Е.М. Американские «примитивы» XVII-XIX вв. // Матусовская Е.М. Американская реалистическая живопись. Очерки. М., 1986, с. 8-29; Тананаева Л.И. Польский портрет XVII-XVIII вв. (К вопросу о «примитивных» формах в искусстве Нового времени) // Советское искусствознание' 77. Вып. 1. М., 1978, с. : Она же. О низовых формах в искусстве Восточной Европы в эпоху барокко (XVII-XVIII вв.) // Примитив и его место в художественной культуре..., с. 29-43),

⁴³⁰ Примитив в русском искусстве стал объектом исследования в 1970-х гг., и в настоящее время существует ряд серьезных работ по данной теме. В первую очередь отметим монографию А.В. Лебедева «Тщанием и усердием Примитив в России XVIII – середины XIX в.» (М., 1998), а также некоторые публикации Г.С. Островского: Островский Г.С. О городском изобразительном фольклоре (к постановке вопроса) // Советское искусствознание' 74. М., 1975, с. ; Он же. Портрет в городском народном искусстве // Искусство, № 7, с. 62-69; Он же. Народная художественная культура русского города XVIII – начала XIX в. как проблема истории искусства // Примитив и его место в художественной культуре..., с. 63-77).

портрет, имеющий ярко выраженную художественную специфику, во многом определенную социальными факторами. Термин «бытовой портрет» («бытовой примитивный портрет»), предложенный в 1970-х гг. для обозначения этого пласта провинциальной культуры ⁴³¹, при всей своей спорности отражает одну важную особенность бытования такого портрета: отношение к нему прежде всего как к элементу повседневного жизненного уклада. Сложение купеческого портрета обусловлено такими факторами, как неуклонное возрастание социально-экономической роли «третьего сословия», появление купеческих династий, делавшее портрет средством передачи памяти и уважения к предкам, наконец, распространение обычая украшать центральный зал купеческого дома парными изображениями хозяина и хозяйки. Портрет в таких случаях воспринимается преимущественно прагматически: ему отводится роль документа, подтверждающего общественное положение и достаток изображенных, и части бытового уклада, т.е. на первый план в произведении искусства выносятся его не художественная, а репрезентативная функция. Подобный «внехудожественный» статус купеческого портрета существенно влияет на его стилистику, обуславливая такие черты, как подчеркнутое утверждение личных и сословных качеств модели (здесь смыкаются задачи утверждения личности и сословного самосознания), установка на максимальную точность и информативность изображения как «визитной карточки» сословия, единообразие и консервативность художественных форм.

С другой стороны, окончательное самоопределение купеческого портрета происходит только тогда, когда в «третьем сословии» вырабатываются специфические эстетические представления. Поэтому «Портрет Н.А. Сеземова» работы Д.Г. Левицкого ⁴³² или многие изображения

⁴³¹ Островский Г. Портрет в городском народном искусстве..., ; Он же. Русский бытовой портрет второй половины XVIII – первой половины XIX в. В кругу проблем // Искусство, № 5, 1988, с. 57-63. Впервые же термин употребил М. Приселков в 1925 г.

⁴³² Левицкий Д.Г. Портрет Н.А. Сеземова. 1770. Холст, масло; 131x106. Государственная Третьяковская галерея (ГТГ), инв. № 5113. Это произведение нельзя отнести к купеческому портрету еще и в силу социального статуса Н.А. Сеземова, занимавшегося коммерцией, оставаясь крепостным графа П.Б. Шереметева.

купцов кисти Г.И. Угрюмова⁴³³ могут быть названы портретами купцов, но не купеческими портретами. Выделение последнего в качестве самобытного художественного явления осуществляется в I половине XIX в. на основе взаимодействия с эстетикой примитива.

Художниками, создателями примитивного портрета, были и ремесленники-самоучки, и крепостные мастера, и живописцы, в той или иной степени получившие профессиональное образование. Наиболее распространен был тип художника - выходца из мещанско-разночинной среды города⁴³⁴. Типы русского провинциального художника, как крепостного, так и свободного, и их продукция нашли отражение в реалистической прозе середины XIX в, где они описываются когда сочувственно, когда чуть иронично (В.Одоевский, П.И.Мельников-Печерский, И. Панаев)⁴³⁵.

Таким образом, функционирование в провинциальной культуре конца XVIII – середины XIX в. художественного примитива, прежде всего купеческого и мещанского портрета, определено в первую очередь социальными, психологическими и бытовыми факторами. В восприятии произведения искусства главным является его репрезентативно-информационный аспект и включенность его в сферу повседневной жизни.

Сами художники часто признавали себя только как ремесленники-исполнители, о чем свидетельствует отсутствие авторской подписи на большинстве образцов этой живописи. Сам же купеческий портрет, бытуя «в сфере ослабленного эстетического сознания»⁴³⁶, отражает принятую «третьим сословием» систему ценностей и концепцию личности и может быть с полным правом назван социально-эстетической формой.

⁴³³ Угрюмов Г.И. Портрет купца, 1801, Государственный Русский музей (ГРМ); Портрет купца А.И. Серебрякова, 1813, ГТГ; Портрет купчихи А.М. Серебряковой, 1813, ГТГ (парный к предыдущему); Портрет купца И.В. Водовозова. 1814, ГРМ.

⁴³⁴ Приселков М. Купеческий бытовой портрет XVIII-XX вв. Л., 1925.

⁴³⁵ Одоевский В. Живописец // Одоевский В. Повести и рассказы. М., 1959; Мельников П.И. (А. Печерский) Именинный пирог; Панаев И. Актеон. Обе – в кн.: Русские повести XIX в. 60-е гг. Т. 1. М., 1956.

⁴³⁶ Островский Г. Русский бытовой портрет..., с. 58.

Другой значимой для провинциальной культуры социально-эстетической формой, выполняющей функцию общественной репрезентации, была портретная галерея. Мы можем выделить галереи ведомственные, создававшиеся при каком-либо государственном или общественном учреждении, и частные – дворянские и, редко, купеческие.

Портретная галерея не была специфически провинциальным явлением: возникнув в столице, она с середины XVIII в. получила распространение в провинции, где приобрела местные особенности. Характерным примером столичной галереи может служить собрание портретов в усадьбе Шереметевых Фонтанный дом в Санкт-Петербурге, включавшее в себя 4 раздела: фамильные портреты, портреты императоров, портреты друзей дома и изображения слуг⁴³⁷. Провинциальные галереи более скромны по количеству, многообразию и художественным достоинствам произведений, но в целом свидетельствуют о стремлении их владельцев подражать столичной аристократии.

В описаниях XVIII в. довольно четко разграничиваются понятия «картинная галерея» и «портретная галерея»⁴³⁸. Первая представляет собой коллекцию живописных произведений различных жанров и призвана удовлетворять эстетические потребности владельца либо выступать в качестве зримого подтверждения его просвещенности и хорошего вкуса. В портретной галерее главной становится задача сохранения фамильной памяти, портрет в восприятии человека XVIII в. занимает пограничное положение между искусством и изобразительным «документом». В обоих случаях понимание художественной ценности произведений смыкается с их социальной ролью, причем в портретной галерее функция документирования истории рода и его общественной репрезентации превалирует.

Сказанное в полной мере относится и к ведомственным галереям. Уникальным примером подобного собрания портретов является галерея

⁴³⁷ Станюкович В.К. Фонтанный дом Шереметевых. Музей быта. Петроград, 1923, с. 27-29.

⁴³⁸ Георги И.Г. Описание царствующего града Санкт-Петербурга. Спб., 1794; Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России. Сост., перевод и коммент. К.В. Малиновского. Т. 1-2. М., 1990 (коллекциям посвящен т. 2 «Записок...»).

Дома для призрения, воспитания и обучения в нем сирот и неимущих детей в Ярославле, открытого 21 апреля 1786 г.⁴³⁹ Она создавалась целенаправленно для увековечения благотворителей, поскольку дом призрения был учрежден полностью на пожертвования дворян и купечества Ярославской губернии. В настоящее время известно 19 входивших в галерею произведений (Ярославский историко-архитектурный музей-заповедник)⁴⁴⁰.

17 из 19 портретов написаны ярославским портретистом Д.М. Корневым (1747-1810-е гг.)⁴⁴¹, создавшим галерею как целостный художественный ансамбль. Он включает два большеразмерных парадных портрета в рост, запечатлевших генерал-губернатора А.П. Мельгунова, выступившего инициатором учреждения Дома призрения, и купца И.Я. Кучумова, сделавшего наиболее крупное пожертвование, и портреты остальных благотворителей, причем последние решены по одному композиционному типу. Это небольшие погрудные портреты, все дворяне-благотворители изображены в трехчетвертных поворотах на темном фоне, одеты в дворянские мундиры. Подобное повторение художественного решения при индивидуальности каждого образа придавало галерее официальное единообразие и завершенность.

Ансамблевый характер портретной галереи Ярославского дома призрения обусловлен не только авторством одного художника⁴⁴², но и целью создания: увековечить участников одного дела. При этом в репрезентации благотворителей сознательно «нарушены» сословные границы: купец И.Я. Кучумов, запечатленный на парадном портрете,

⁴³⁹ Головщиков К.Д. История города Ярославля. Ярославль, 1889, с

⁴⁴⁰ Это уникальный случай, т.к. большинство собраний XVIII – начала XIX в. сохранились не полностью и в разрозненном виде, либо от них дошли только единичные произведения. В XIX в. портретная серия находилась в Екатерининской гимназии Ярославля, откуда около 1918 г. поступила в Ярославский музей-заповедник.

⁴⁴¹ Портреты кисти Д.М. Корнева опубликованы в кн: Ярославские портреты XVII – XIX веков. Альбом Сост. и авт. вст. ст. И.Н. Федорова, С.В. Ямщиков. М., 1986, №№ по кат. 15-30.

⁴⁴² Один портрет был написан позднее, но в соответствии с использованным Корневым решением: погрудно, на темном фоне, в мундире (Неизв. художник. Портрет А.О. Кожина. Ярославский музей-заповедник, инв. № 21088). Еще один – А.И. Мусина-Пушкина – присланная из Петербурга копия с оригинала И.Б. Лампи (1794), ныне хранящегося в Эрмитаже.

«уравнен» с губернатором Мельгуновым и удостоился в силу больших заслуг большей чести, чем остальные жертвователи-дворяне.

По-видимому, как особую разновидность ведомственной портретной галереи можно рассматривать серию изображений исторических деятелей России, написанную в 1812 г. на волне патриотического подъема П.А. Веденским для Нижегородской губернской гимназии, где художник преподавал рисование⁴⁴³. Галерея, размещенная перед залом собраний гимназии, состоявшая из копийных произведений, стала, по сути, первой постоянной художественной экспозицией в Нижнем Новгороде.

Наибольшее распространение в провинции получили фамильные дворянские галереи. В усадьбах крупных землевладельцев они составляли единое целое с прочими художественными коллекциями, как было, например, в усадьбах Шереметевых Богородское и Юрино в Нижегородской губернии (подробно собрание Шереметевых будет рассмотрено в следующем параграфе). Однако средне- и мелкопоместные дворяне, не занимавшиеся коллекционированием произведений искусства и антиквариата, также стремились иметь собственную, пусть не обширную, портретную галерею. Образцами для них служили портретные собрания столичных дворян, поэтому галереи провинциальных усадеб имеют сходную структуру, подобную составу московских и петербургских коллекций. Как правило они включают портреты членов царствующей династии, фамильные портреты и изображения родственников и друзей.

Типичным примером усадебной галереи, принадлежавшей среднепоместным дворянам, можно назвать портретное собрание в имении Сосновицы (Сосновец) Пошехонского уезда Ярославской губернии, которым владели Лихачевы – представители одной из линий древнего и разветвленного рода⁴⁴⁴. Галерея сохранилась, очевидно, не в полном объеме,

⁴⁴³ Филатов Н.Ф. Художественная жизнь Нижнего Новгорода конца XVIII – начала XIX в. // История и культура Нижегородского края. I музейные научные чтения, 2000 г.; 200-летие Арзамасской школы живописи. II музейные научные чтения, 2002 г. Сб. материалов. Нижний Новгород, 2003, с. 15.

⁴⁴⁴ Грамагина Е.В. Работы Е. Камеженкова из имения Сосновицы // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1981. М., 1983, с. 278-284.

однако большинство из входивших в нее произведений в 1929 г. поступило в Рыбинский окружной музей (ныне – Рыбинский историко-художественный музей), где находится в настоящее время ⁴⁴⁵. Она имела традиционную структуру: официальный раздел (сохранились только копийные портрет царицы Натальи Кирилловны и необычный по композиционному типу, отмеченный чертами примитива портрет Павла I) и фамильная часть, представленная семейными портретами и изображениями родственников и друзей. Сосновицкая галерея, что также типично, была разнородной по художественному уровню представленных в ней произведений: копии, работы местных живописцев, портреты кисти Е.Д. Камеженкова, впоследствии академика Императорской Академии художеств ⁴⁴⁶. Как большинство подобных собраний, ядро которых сложилось еще во II половине XVIII в., галерея продолжала пополняться семейными портретами вплоть до середины XIX в., о чем свидетельствует происходящий из Сосновиц портрет Л.Г. Лихачевой с сыном Василием работы А. Ягодникова, датированный 1852 г. (ГТГ).

Редчайшим образом купеческой портретной галереи являются портреты из усадьбы Внуково Солигаличского уезда Костромской губернии, введенные в научный оборот А. Лебедевым ⁴⁴⁷. Сохранилось 5 входивших в нее произведений, еще две в 1954 г. были списаны из-за плохой сохранности из фондов Солигаличского филиала Костромского областного историко-архитектурного музея-заповедника.

Внуково с конца XVIII в. принадлежало роду Пановых – купцов из Тотьмы Вологодской губернии, имевших крупную торговлю мехом, в т.ч. за границей. В.П. Панов (1755/1756-1810) благодаря успешной карьере на

⁴⁴⁵ Одно произведение из Сосновиц было в 1940 г. приобретено Государственной Третьяковской галереей (ГТГ): Ягодников А. Портрет Л.Г. Лихачевой с сыном Василием. 1852. Место создания портрета указано в надписи на обороте холста: Сосновец. Ноября 2 го дня 1852 года. Портреты Любовь Гавриловны Лихачевой и Василия Ивановича Лихачева 9-ти месячного возраста.

⁴⁴⁶ Камеженков Е.Д. Портрет В.И. Лихачева. 1791. Холст, масло; 65х52. Рыбинский историко-художественный музей (РИХМ), инв. № РБМ-30; Он же. Портрет Я.И. Лихачева. Холст, масло; 90х77, РИХМ, инв. № РБМ-199; Он же. Портрет неизвестной. Холст, масло; 67х56,5. РИХМ, инв. № РБМ-439.

⁴⁴⁷ Лебедев А. Портретная галерея в русской провинции второй половины XVIII в. // Искусство, № 4, 1984, с. 56-61.

военной службе получил дворянство⁴⁴⁸. Однако первые портреты для галереи были заказаны Пановыми до получения дворянства, в чем нельзя не видеть стремления разбогатевшего купца сблизиться с бытом и эстетическими представлениями дворянства. Особенностью данной галереи является то, что все портреты были выполнены провинциальными мастерами, среди которых неизвестный художник, условно именуемый «мастером из Тотьмы»⁴⁴⁹.

Подводя итог сказанному, еще раз подчеркнем, что портретная галерея, как социально-эстетическая форма, сложившись в рамках столичной культуры, получила широкое распространение в провинции, где была адаптирована к местным условиям. Для провинциальной культуры оказался особенно актуальным синтез в портретной галерее социальных (т.е. внехудожественных) функций (утверждение фамильной чести и корпоративной гордости) и художественно-эстетической стороны, поскольку входившие в такое собрание произведения в свою очередь служили образцами для местных живописцев, оказывая непосредственное влияние на дальнейшее развитие локальной традиции изобразительного искусства.

Особый аспект художественной культуры российской провинции XVIII - середины XIX в. составляет бытование в ней произведений западноевропейского искусства и влияние их на творчество местных мастеров. Если живописные полотна и предметы декоративно-прикладного искусства находились преимущественно в составе частных коллекций, то очень широкую сферу распространения имела европейская печатная графика, представленная иллюстрированными изданиями, сериями гравюр и отдельными эстампами. Продукция европейских гравюров, главным образом нидерландских и немецких, активно использовалась отечественными иконописцами, монументалистами, живописцами как источник композиционных решений, типажей, орнаментально-декоративных мотивов.

⁴⁴⁸ Лебедев А. Портретная галерея в русской провинции..., с. 59.

⁴⁴⁹ Неизв. художник (Мастер из Тотьмы). Портрет В.В. Панова. 1784. Холст, масло. Солигаличский музей; Он же. Портрет Е.П. Нератовой. 1784. Холст, масло. Солигаличский музей.

Для того, чтобы понять роль европейской гравюры в развитии русского провинциального искусства второй половины XVIII – середины XIX в., необходимо бегло затронуть предшествующий период – XVII столетие, когда иллюстрированные издания начинают интенсивно ввозиться с Запада и становятся композиционно-иконографическими образцами для русских художников.

Среди всех видов европейской печатной графики, известных в России, наибольшей популярностью пользовались нидерландские и немецкие иллюстрированные Библии, в которых основное место занимают гравированные иллюстрации, а текст кратко поясняет изображение ⁴⁵⁰.

Как показывает иконографический анализ обширного круга памятников монументальной живописи (в церквях Ярославля, Ростова, Костромы, Вологды) и иконописи, в XVII столетии на русское искусство наибольшее влияние оказали Библия Борхта ⁴⁵¹, хорошо известная в науке Библия Пискатора ⁴⁵², Евангелие Наталиса ⁴⁵³. В XVIII в. они продолжают быть источниками образов и композиционных построений для отечественных художников, но постепенно вытесняются немецкой печатной графикой начала XVIII в. Из немецких Bilderbibel наибольшей популярностью пользовалась двухтомная Библия Кристофера Вайгеля, вышедшая в Нюрнберге в 1712 г. ⁴⁵⁴

Исследованный нами экземпляр Библии Вайгеля из фондов Нижегородского государственного художественного музея (книга обнаружена сотрудницей музея Н.В. Свириной) подтверждает широкое бытование этого издания в российской провинции на протяжении

⁴⁵⁰ В немецкой терминологии эти издания именуются Bilderbibel (иногда - Historische Bibel), в английской – Picture Bible, во французской -la Bible en images.

⁴⁵¹ Biblia, hoc est vetus et novum Testamentum iconibus expressum opera et studio Petri vander Burght, et nunc recens in lucem per Nicolaum Ioannis Piscatorem . Anno 1639.

⁴⁵² Давыдова И.Л. Россия XVII века: культура и искусство в эпоху перемен. Автореферат дисс... доктора искусствоведения. М., 2005, с. 21.

⁴⁵³ Adnotationes et meditationis in Evangelia quae in Sacro Missae sacrificio toto anno leguntur. Antwerpiae, Nutius, 1594. А также: Evangelicae historiae imagines. Ex ordine Evangeliorum quae toto anno in Missae sacrificio recitantur, in ordinem temporis vitae Christi degistae. Auctore Heeronimo Natali societatis jeso theologo. .Antwerpiae, 1593.

⁴⁵⁴ Historiae celebriores Veteris (Novi – том 2) Testamenti iconibus repraesentatae et ad excitandas bonas meditationes felectis Epigrammatibus exornate in lucem datae a Christoforo Weigelio Noribergae, 1712.

длительного времени. Палеографические особенности владельческих записей свидетельствуют, что данная книга была привезена в Россию не позднее первой трети XVIII в., т.е. едва ли не сразу после выхода в свет ⁴⁵⁵, и использовалась еще в первой половине XIX в. ⁴⁵⁶. Можно с уверенностью предполагать, что экземпляр Библии Вайгеля из НГХМ в XIX в. находился в библиотеке Арзамасской школы живописи А.В. Ступина ⁴⁵⁷. Гравюры Библии лежат в основе ряда композиций монументальной живописи Воскресенского собора в Арзамасе, расписанного в конце 1830-х гг. местными художниками отцом и сыном О.С. и А.О. Серебряковыми. Их росписи, по-видимому, отмечают верхнюю хронологическую границу использования русскими провинциальными художниками данного источника.

Бытование европейской печатной графики связана не только с такими крупными художественными центрами, как школа А.В. Ступина, но и с рядовыми иконописными мастерскими. Например, экземпляр изданной К. Вайгелем в Аугсбурге в 1717 г. Библии-ектпы из Российской государственной библиотеки имеет запись XIX в. о том, что книга принадлежала иконописцам города Болхова Орловской губернии И.А. Плотникову и Пролатову (Проласову?, неразборчиво) и была куплена здесь же в Болхове ⁴⁵⁸.

Наряду с иллюстрированными Библиями чрезвычайно широкое распространение в Российской провинции в XVIII-XIX вв. получили гравюры представителей сильной и самобытной школы печатной графики, сложившейся в Аугсбурге в первой половине XVIII в., таких как И.Э.

⁴⁵⁵ В томе I на свободном листе заднего форзаца надпись: *во оной книге сто девять кунштовъ*, удостоверяющая количество гравюр в книге. По характерным признакам ее можно датировать Петровской эпохой или 1730-и гг..

⁴⁵⁶ Второй тип владельческой записи на этом экземпляре – прозаический перевод стихотворного немецкого пояснения под каждой гравюрой, причем не пропущен ни один лист. Почерк сочетает типичные черты профессионального писарского почерка конца XVIII – I половины XIX в. с архаичными начерками отдельных букв.

⁴⁵⁷ О наличии в библиотеке школы Библии Вайгеля упоминается в краеведческой литературе: «Необыкновенное дело» А.В. Ступина. К 200-летию Арзамасской школы живописи. Каталог выставки. Сост. и автор вст. ст. В.В. Тюкина. Нижний Новгород, 2002, с. 19.

⁴⁵⁸ Российская государственная библиотека (РГБ), инв. № 1S-224 Bl. 111.

Нильсон, И.Г. Хертель, Ф.А. Килиан, М. Энгельбрехт, И.Д. Пробст⁴⁵⁹. Их эстампы не только служили образцами для русских художников, но и вошли в повседневный быт горожан XVIII-XIX в. Гравюры в качестве иллюстраций вклеивались в богослужебные и четые книги, как, например, в нотном Ирмологе из РГБ, украшенном гравюрами Мартина Энгельбрехта, подобранными в соответствии с содержанием песнопений. Привлекавшие своей зрелищностью и занимательностью эстампы и листы из разброшюрованных изданий использовались для украшения интерьера помещичьих и купеческих домов. О немецких гравюрах, как характерной примете быта упоминает в «Станционном смотрителе» А.С. Пушкин, описывая жилище Самсона Вырина⁴⁶⁰.

Провинциальные художники XVIII-XIX вв. нередко проявляли относительно европейских произведений «всеядность», используя все доступные образцы зарубежной печатной графики, разные по стилистической окраске и уровню мастерства. Так, в экземпляр Библии Вайгеля из Российской национальной библиотеки после титульного листа вплетено несколько эстампов М. Энгельбрехта. В НГХМ нами был обнаружен конволют на основе Библии Ульриха Крауза – чрезвычайно редкого для России образца немецкой исторической Библии начала XVIII в. Под одним переплетом объединены листы из Библии Пискатора, полный блок Библии Крауза (не первое издание, вышедшее в Аугсбурге в 1700 г. в 5 частях, а, по-видимому, переиздание) и в конце ряд декоративных офортов Ф. Кювийе (находка последних также весьма важна для музея, в собрании которого гравюры Кювийе не значились).

Роль западноевропейских гравированных источников в русском искусстве на протяжении XVII-XVIII вв. не оставалась неизменной. В XVII в. благодаря их использованию смягчилась ригористичность иконографической

⁴⁵⁹ Об аугсбургской школе гравюр: Свирина Н.В. Гравюры Мартина Энгельбрехта в собрании Нижегородского государственного художественного музея // К 100-летию со дня основания Нижегородского государственного художественного музея. Сб. ст. Нижний Новгород, 1997, с. 137-147.

⁴⁶⁰ Данное А.С. Пушкиным описание гравюр дает возможность предполагать, что речь идет о произведениях М. Энгельбрехта.

традиции (говоря словами И.Л. Бусевой-Давыдовой ⁴⁶¹), т.е. появились новые иконографические варианты, при том, что русские мастера никогда не копировали образцы буквально. В целом это способствовало переходу отечественной художественной культуры в новое качество. В XVIII столетии, когда русское искусство полностью адаптировало к себе европейскую художественную систему, немецкие гравюры и иллюстрированные издания эпохи барокко и рококо (Библии Вайгеля и Крауза, аугсбургские эстампы) уже не выполняли функции катализаторов в стилистическом преобразовании русской станковой и монументальной живописи. Их роль ограничена сферой частных практических задач, это уже не разработка и утверждение нового на основе стороннего влияния, а применение понравившихся композиционных находок и образных решений при создании конкретных произведений.

С другой стороны, именно благодаря таким источникам влияние европейской традиции выходит за пределы магистральной линии развития русской живописи и включается в систему провинциального искусства. Широкое и длительное бытование европейских гравюр во-многом обусловило прочность позиций барокко в провинциальной живописи – отголоски этого стиля в разной мере дают о себе знать вплоть до середины XIX в. Иногда барочные черты органично сливаются с классицистическими, как в упомянутых выше росписях Воскресенского собора в Арзамасе. Во всяком случае, произведения печатной графики были главными проводниками европейского воздействия в искусстве российской провинции, где достижения западных мастеров, как правило, получали самобытную интерпретацию.

В отличие от печатной графики, сфера бытования произведений западноевропейской живописи в культуре русской провинции была ограничена по преимуществу коллекциями в дворянских усадьбах. Оригиналы зарубежных живописцев были малодоступны провинциальным

⁴⁶¹ Давыдова И.Л. Ук.соч., с. 23.

художникам, их копирование не было распространенным и связано, как правило, с конкретными заказами. Подтверждением могут служить парные портреты императорской четы Священной Римской империи Франца I Стефана и Марии Терезии работы мастера из Великого Устюга Василия Козьмича Березина (1743- ?), находящиеся сейчас в НГХМ ⁴⁶².

Как установлено нами, данные портреты были написаны с оригиналов придворного художника в Вене Мартина ван Мейтенса Младшего по заказу канцлера М.И. Воронцова в 1761 г. ⁴⁶³. Оригинал портрета Франца I Стефана хранится в настоящее время в Государственном Эрмитаже, местонахождение портрета императрицы неизвестно. Согласно надписям на обороте изображения Франца I Стефана, портреты были выполнены Березиным в доме М.И. Воронцова, и их качество удостоверено таким крупным художником, как И.Я. Вишняков. Заказ на копии связан с тем, что Воронцов носил титул графа Священной Римской империи и, не имея мужского потомства, обратился к Францу I Стефану с ходатайством о передаче титула братьям Воронцова, которое было удовлетворено.

Кроме копий, точно воспроизводящих оригинал (как это было сделано В.К. Березиным), в провинциальном искусстве имели место вольные копии,

⁴⁶² В.К. Березин принадлежал к династии великоустюжских художников. Живописцами были его отец, чьи произведения не сохранились, и брат Иван (1721-1784), известный как портретист (Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Живопись XVIII века. Научн. ред. И.М. Сахаровой, Л.А. Маркиной. Авт. вст. ст. Л.А. Маркина. М., 1998, с. 54-56. Также: Сахарова И.М. О семье художников Березиных и их связях с общественным движением России середины XVIII в. // Очерки по русскому и советскому искусству. Сб. ст. М., 1965, с. 218-228.

⁴⁶³ В собрании Государственного Эрмитажа находится аналогичный «нижегородскому» портрет Франца I Стефана работы М. ван Мейтенса Младшего (холст, масло, 91x73, инв. № 10283), сопоставление двух портретов не оставляет сомнений, что именно данное произведение послужило оригиналом В.К. Березину. Н.Н. Никулин предполагал существование к картине из ГЭ парного портрета императрицы, т.к в 1973 г. на аукционе Сотби в Лондоне проходили парные изображения портрет Франца I Стефана и Марии Терезии, причем мужской портрет аналогичен эрмитажному (Немецкая и австрийская живопись XV-XVIII вв. Каталог Авт.-сост. Н.Н. Никулин / Гос. Эрмитаж. Собрание западноевропейской живописи. Научный каталог. Л., 1987, с. 487). Копии Березина подтверждают его предположение, однако местонахождение портрета Марии Терезии не удалось установить.

Об авторстве и обстоятельствах создания портретов из НГХМ свидетельствуют 2 подписи на обороте холста с изображением Франца I Стефана. Первая: *Свидетельствовал надворный советник и живописный мастер, Иван Вишняков устюжского живописца Василия Березина*. Вторая ниже, латинскими буквами: *Vsanctpeterburge Copiowan Vdome Canzlera T. ML Voronzova yustuscim V. Beresinin*. По нашему мнению, портреты работы В.К. Березина следует датировать первой половиной 1761 года, т.е. до смерти удостоверившего качество исполнения портретов И.Я. Вишнякова, последовавшей в августе 1761 г. (Ильина Т.В. И.Я. Вишняков. Жизнь и творчество. М., 1979, с.), но уже после того, как в 1760 г. братья М.И. Воронцова получили право наследовать его титул графа Священной Римской империи.

при создании которых копиист допускал изменения отдельных деталей и аксессуаров. Примером может служить портрет императрицы Елизаветы Петровны работы Е. Петрова из фондов Ярославского художественного музея⁴⁶⁴. Оригиналом для него послужил портрет императрицы кисти немецкого мастера Г.К. фон Преннера (1754, ГТГ)⁴⁶⁵, при этом копиист заменил овальную рокайльную цветочную гирлянду вокруг изображения Елизаветы Петровны на более строгое и торжественное декоративное обрамление.

Вышеизложенные факты позволяют говорить о существовании в художественной культуре русской провинции II половины XVIII – середины XIX в. ряда устойчивых и повсеместно распространенных в Центральной России и Поволжье форм бытования произведений искусства. Одни из них сформировались в столице и лишь затем получили распространение в провинции (портретная галерея, коллекции предметов искусства и антиквариата), другие являются самобытными именно для провинции, как купеческий портрет и специфические методы использования местными художниками западноевропейской печатной графики в качестве композиционно-иконографических образцов. Каждая из этих форм бытования означала определенное общественное и личное отношение к произведению искусства, в котором неразделимо смыкались социально-репрезентативные функции произведения и его художественно-эстетические аспекты. В результате сложились названные выше четыре основных социально-эстетических формы, определивших статус произведения изобразительного искусства в системе провинциальной культуры.

⁴⁶⁴ Петров Е. Портрет императрицы Елизаветы Петровны. Холст, масло; 145,3х111,7. Ярославский художественный музей, инв. № Ж-976.

⁴⁶⁵ Преннер Г.К. фон. Портрет императрицы Елизаветы Петровны. 1754. Холст, масло; 202,8х157,2. ГТГ, инв. № 6249. В Эрмитаже находится авторское повторение портрета меньшего размера и без цветочного обрамления (инв. № 4341).

3.2. Коллекционирование предметов искусства как компонент художественной культуры провинции второй половины XVIII - середины XIX в.

Коллекционирование произведений искусства и предметов антиквариата в рассматриваемый нами период получило широкое распространение в российской провинции, где главной его формой стали собрания в дворянских усадьбах. Усадебные коллекции органично объединяли в себе выполнение функций общественной репрезентации владельцев, организации повседневной жилой среды и удовлетворения эстетических потребностей. Во-первых, тщательно подобранные по составу, нередко включающие произведения высочайших художественных достоинств и эффектно размещенные в дворцовом или усадебном интерьере, собрания предметов изобразительного и прикладного искусства, а также библиотеки, неоспоримо свидетельствовали о положении, занимаемом в обществе их владельцем. Во-вторых, коллекции становятся неотъемлемой частью повседневного быта, создавая художественно богатую жизненную среду. Наконец, благодаря коллекциям произведения старого и современного искусства начинают осознаваться прежде всего в качестве художественно-эстетической ценности, и можно говорить о постепенном формировании представлений о художественном наследии.

По справедливому замечанию Т.П. Каждан, «при всей замкнутости жизни в поместье... ее художественно-культурной стороне во многих случаях была свойственна открытость и общественная направленность»⁴⁶⁶. Действительно, собрания меценатов и коллекционеров были доступны для деятелей культуры и любителей искусства, благодаря чему знакомство с представленными в усадебных и дворцовых коллекциях произведениями так или иначе оказывало влияние на творчество современных художников, архитекторов, литераторов. Тем самым коллекционирование выходило за рамки увлечения, «ученой прихоти» дворянства, приобретало характер

⁴⁶⁶ Каждан Т.П. Художественный мир русской усадьбы. М., 1997, с. 13.

важного компонента общественной и частной духовной жизни, текущего художественного процесса.

Коллекционирование распространяется в провинции с 1760-1770-х гг., когда начинается расцвет дворянских усадеб, стимулированный законодательством, освободившим дворян от обязательного несения государственной службы. К этому времени в России уже сложились определенные традиции частного собирательства произведений искусства. Коллекционирование вошло в провинциальную культуру, уже будучи развитой социально-эстетической формой, которая, выйдя за пределы столицы, неизбежно приобретала локальную специфику. Для того, чтобы более точно представить особенности этого процесса, необходимо кратко охарактеризовать ведущие тенденции в развитии российского коллекционирования на протяжении конца XVII-XVIII в.

Предыстория коллекционирования в России относится к XVI-XVII вв, когда частное собирательство достигло значительных размеров, но еще не приобрело целенаправленного характера и специфических форм⁴⁶⁷. Ценными коллекциями в конце XVII в. располагали просвещенные представители крупного боярства (Б.М. Хитрово, А.С. Матвеев, В.В. Голицын)⁴⁶⁸, однако подлинная история частного коллекционирования начинается с Петровской эпохи.

Развитие науки и техники в первой четверти XVIII в. обусловило универсальный характер большинства частных собраний, нередко имеющих сходную структуру, включающую библиотеку, собрание естественнонаучных материалов и моделей машин и инструментов, историческую коллекцию. Образцом для коллекционеров в данном случае являлась структура фондов Кунсткамеры⁴⁶⁹. Примером подобного коллекционирования может служить собрание Я.В. Брюса, по его завещанию в 1735 г. переданное Академии наук.

⁴⁶⁷ Овсянникова С.А. Частное собирательство в России в XVIII – первой половине XIX в. // Очерки истории музейного дела в России. Вып. III. М., 1961, с. 269-300.

⁴⁶⁸ Опись имущества боярина А.С. Матвеева // Чтения Общества истории и древностей российских, 1902, кн. 2, с. 9-21; Иваск У. Частные библиотеки в России // Русский библиофил, № 6, 1911, с. 77.

⁴⁶⁹ Станюкович Т.В. Кунсткамера Петербургской Академии наук. М.-Л., 1953.

Оно состояло из библиотеки количеством 735 томов на русском, английском, латинском, голландском, немецком языках, природных редкостей («натуралий») и различных «куриозных вещей», монет, медалей, научных и механических инструментов, портретов знаменитых людей ⁴⁷⁰.

В середине – второй половине XVIII в. научно-познавательное по своим целям коллекционирование в первую очередь связано с профессиональной деятельностью ученых, инженеров, промышленников, будучи вытеснено из широкой среды дворянства собиранием художественных коллекций. Роль произведений искусства как элементов оформлений жилого интерьера и средств репрезентации социального статуса владельцев позволили современным исследователям говорить о появлении в это время «бытового направления» в коллекционировании ⁴⁷¹, что, на наш взгляд, неточно. Действительно, предметы искусства, в особенности изделия декоративно-прикладного творчества, еще не были выделены из состава бытовых комплексов, однако это не означает, что их художественная значимость не осознавалась. В культуре XVIII в. не разделялись собственно художественные и внеэстетические аспекты произведения искусства, что особенно отчетливо проявляется в провинции (например, фамильная или общественная портретная галерея, о чем мы писали выше).

Возникают также специализированные собрания живописи, источниками комплектования которых, как и в случае с «бытовыми» коллекциями, служили активно развивавшийся в Санкт-Петербурге и Москве художественно-антикварный рынок, заказы отечественным и иностранным

⁴⁷⁰ Забелин И. Библиотека и кабинет графа Я.В. Брюса // Летописи русской литературы и древности. Т. 1. М., 1859, с. 29-62.

⁴⁷¹ Овсянникова С.А. Ук. соч., с. 275.

мастерам, многообразный по своим видам культурный обмен с Европой⁴⁷².

В данный период художественное коллекционирование постепенно распространяется в провинции. Начало этому процессу положили собрания в провинциальных родовых имениях, принадлежащих придворной аристократии: Отрада графов Орловых и Назарьево князей Голицыных в Московской губернии, Надеждино князей Куракиных в Саратовской губернии, Яготин графов Разумовских в Полтавской губернии⁴⁷³.

В интересующем нас регионе усадебная культура наибольшего расцвета достигла в Тверской губернии, где в 1917 г насчитывалось более 3500 усадеб⁴⁷⁴. Большинство из них, не исключая средние и мелкие, располагали художественными собраниями, которые в значительной своей части были рассредоточены и утрачены в ходе национализации. В настоящее время в фондах Тверской областной картинной галереи выявлено более 400 предметов изобразительного и декоративно-прикладного искусства из 36 дворянских усадеб, а также двух собраний, существовавших при фабриках Рябушинских и Болотина в Вышневолоцком уезде⁴⁷⁵.

Наиболее крупное собрание среди тверских усадеб находилось в имении князей Куракиных Степановское-Волосово Зубцовского уезда. Оно включало более 500 живописных полотен, в т.ч. работы французских, итальянских, голландских, английских мастеров, фамильные и императорские портреты, пейзажи с видами многочисленных поместий

⁴⁷² Ввоз произведений искусства из Европы в Россию осуществлялся постоянно и активно, начиная с Петровской эпохи. Влияние на отечественное коллекционирование оказывали также конкретные события политической и экономической жизни европейских стран. Особенно благоприятна для русских коллекционеров оказалась Великая Французская революция, наполнившая европейский художественный рынок массой первоклассных произведений, нередко происходивших из крупных собраний наиболее высокопоставленных представителей французской аристократии. Так, крупный коллекционер живописи А.А. Безбородко писал С.Р. Воронцову: «Случай разорений французских благоприятствовал мне достать несколько отличных штук, наипаче из школы фламандской. Я получил три картины из коллекции Орлеанского герцога, три из кабинета Шуазелева и несколько других». (Цит. по: Каталог галереи графа Н.А. Кушелева-Безбородко. Спб., 1886, с. 1).

⁴⁷³ Овсянникова С.А. Ук. соч., с. 276.

⁴⁷⁴ Тверская усадьба. Указатель архивных документов, книг и статей (1900-1995). Ч. 1-3. Под ред. Е.И. Березкиной. Тверь, 1996.

⁴⁷⁵ Художественные сокровища Тверских усадеб в собрании Тверской областной картинной галереи. Каталог. Сост. В.Н. Биберин, Л.С. Болотова при участии А.В. Горбуновой. Авт. вст. ст. В.Н. Биберин. Рукопись. Тверь, ТОКГ, 1998; Биберин В.Н. Усадебные и частные коллекции // Собиратели, хранители, реставраторы. Сб. ст. Вып. III. Спб., ГРМ, 2005, с. 106-113.

Куракиных, а также собрание русской и европейской гравюры, скульптуры, прикладного искусства⁴⁷⁶. Наиболее полно в настоящее время сохранилась фамильная галерея Куракиных (около 80 из известных ныне 150 живописных произведений, происходящих из данной коллекции), в составе которой находились такие редкие и значительные произведения, как портрет А.Б. Куракина работы П. Гобера (1724), детский портрет А.И. Паниной, в замужестве Куракиной (неизвестный художник, 1715), портреты П.И. Панина работы И.Я. Вишнякова (1742)⁴⁷⁷, А.А. Куракиной кисти Ф.С. Рокотова (рубеж 1760-1770-х гг.) (все – Тверская областная картинная галерея).

Провинция создавала особые условия для коллекционирования в дворянских усадьбах. Специфика этих условий определялась образом жизни и материальным достатком владельца имения, характером связей усадьбы со столицей и крупными городами, присутствием в регионе местной художественной традиции, вкусами и предпочтениями собирателей. В результате взаимодействия названных факторов в процессе формирования коллекции образовывались весьма разнородные по своему составу и художественному уровню собрания. Как правило, провинциальные коллекции включают в себя наряду с работами видных отечественных и иностранных мастеров образцы творчества местных художников, в т.ч. крепостных, и разнообразные копии.

В некоторых усадьбах сложились тематические собрания, отражающие конкретные интересы и увлечения владельца. Примером может служить имение Островки Вышневолоцкого уезда Тверской губернии, где известным любителем отечественных древностей князем А.А.Ширинским-Шихматовым была собрана значительная коллекция памятников иконописи и древнерусского декоративно-прикладного искусства⁴⁷⁸.

⁴⁷⁶ Биберин В.Н. Художественные коллекции усадьбы Степановское-Волосово // Русская усадьба. Сборник ОИРУ. Вып. 9 (25). М., 2003, с. 282-296.

⁴⁷⁷ Коренева Н.Ю. Портрет П.И. Панина 40-х годов XVIII в. // Русская живопись XVIII в. Исследования и реставрация. Сб. научн. трудов. М., 1986, с. 16-27.

⁴⁷⁸ Биберин В.Н. Усадебные и частные коллекции..., с. 108.

Наряду с ведущим типом дворянского коллекционирования необходимо отметить примеры собирательства, цели и характер которого обусловлены в первую очередь профессиональной деятельностью и историко-культурными интересами коллекционера.

В Нижегородском регионе в первой половине XIX в. яркими примерами абсолютно различных по назначению и составу собраний являются коллекции нижегородской ветви Шереметевых и Арзамасской школы живописи А.В. Ступина. Собрание Шереметевых, первоначально находившееся в их усадьбе в селе Богородском Горбатовского уезда ⁴⁷⁹, а затем перевезенное в усадьбу Юрино Васильского уезда ⁴⁸⁰, представляет собой характерный образец дворянского коллекционирования. Коллекцию А.В. Ступина следует рассматривать как уникальный учебный музей и по сути предшественницу публичного художественного музея в Нижегородском крае. По разному сложилась дальнейшая судьба собраний. Если коллекция Шереметевых в ходе национализации почти в полном объеме была вывезена из Юрина в Нижний Новгород и в настоящее время находится в фондах Нижегородского государственного художественного музея (НГХМ) и Нижегородского государственного историко-архитектурного музея-заповедника (НГИАМЗ), то собрание А.В. Ступина перестало существовать после закрытия школы со смертью ее основателя в 1861 г., будучи распродано и в значительной степени разорено.

Коллекция нижегородских Шереметевых⁴⁸¹ складывалась и развивалась (изменялась, пополнялась) со второй половины XVIII в. до

⁴⁷⁹ С 1923 г. город Богородск Нижегородской обл.

⁴⁸⁰ В настоящее время Юрино находится на территории Республики Марий Эл.

⁴⁸¹ Основоположником нижегородской ветви Шереметевых – младшей, не имевшей графского титула – является В.П. Шереметев, один из братьев фельдмаршала Б.П. Шереметева. Генеалогия мужской части этой линии рода выглядит следующим образом:

Василий Петрович Шереметев

Сергей Васильевич (1712-1773)

Василий Сергеевич (1752-1831)

Сергей
(1792-1866)

Василий
(1794-1817)

Петр
(1799-1837)

Николай
(1802-1849)

последних десятилетий XIX в. Она обособилась благодаря деятельности В.С. Шереметева (1752-1831), видного военного деятеля, вынужденного при Павле I выйти в отставку (1797)⁴⁸². Вместе с семьей он переехал на жительство в село Богородское, принадлежавшее младшей линии рода с 1715 г.⁴⁸³, перевезя сюда библиотеку русских и иностранных изданий и художественные коллекции.

Библиотека нижегородских Шереметевых начала формироваться в середине XVIII в. и спустя столетие, согласно составленному при С.В. Шереметеве (не ранее 1830-х гг.) каталогу⁴⁸⁴, насчитывала более 6 тысяч томов на иностранных языках, преимущественно французском. Наиболее ранняя по времени владельческая запись на книге была сделана в 1761 г. 9-летним В.С. Шереметевым⁴⁸⁵, из чего можно заключить, что мальчик видел подобные записи на книгах из домашней библиотеки. Книги и отдельные произведения искусства приобретались В.С. Шереметевым во время его первой поездки во Францию в 1772-1774 гг., особенно значительно библиотека пополнилась во время его пребывания в Париже в 1803-1804 гг. Приобретались также отечественные издания, в т.ч. в столичных книжных магазинах⁴⁸⁶. Расширяли библиотеку и все последующие ее владельцы⁴⁸⁷.

Василий (1836-1893)

Петр Васильевич
Шереметев (1883-1916).
Мужская линия
нижегородских Шереметевых
пресеклась.

(Данные взяты из: Капустина В.А. С.В. Шереметев (1792-1866). СПб., 2006; Она же. Последние великие романтики: повествование о строителях Юринского замка Василии Петровиче и Ольге Дмитриевне Шереметевых. СПб., 2003; Она же. П.В. Шереметев. СПб., 2001.)

⁴⁸² О нем: Варэс Л.Н. «Дух семьи, продолжающий жить...» (Странички из жизни В.С. Шереметева) // Мир русской усадьбы. III музейные научные чтения. Сб. материалов. Нижний Новгород, 2007, с. 138-151.

⁴⁸³ Село Богородское стало владением В.П. Шереметева в 1715 г. в качестве приданого его жены П.М. Черкасской. (Башкиров В.В., Башкирова Л.Р. Богородск. Годы, события, люди. Б.м., 2004, с. 32).

⁴⁸⁴ Государственное учреждение Центральный архив Нижегородской области (ГУ ЦАНО), ф. 933, оп. 1963, д. 57.

⁴⁸⁵ Fenelon de la Motte. Les aventures de Telemaque, fils d'Ulisse. Rotterdam, J.D. Beman et J. Hofhaut, 1741. Нижегородская государственная областная универсальная научная библиотека им. В.И. Ленина (НГОУНБ), инв. № Цк 1787. На форзаце надпись: J'ae achete ce livre un 1 r. 50 copri 1761 ano Scheremetoff. На титульном листе надпись: Exlibris Basilii Scheremetof.

⁴⁸⁶ Ю.Г. Галай ссылается на счет за 1851 г. о выписке книг из магазина А. Смирдина (произведения А.С. Грибоедова, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя). (Галай Ю.Г. Предисловие // Каталог личной

В результате деятельности многих поколений собирателей сложилась обширная библиотека, универсальная по своей тематике и включающая книги XV-XIX вв. Наряду с «массовыми» изданиями XVIII-XIX столетий в ней представлены книги XV-XVI вв., что является особенностью шереметевской библиотеки в сравнении с прочими провинциальными дворянскими книжными собраниями. Из данной коллекции происходит 1 инкунабула⁴⁸⁸, 12 изданий XVI столетия, в т.ч. книги таких знаменитых печатников, как Фробен⁴⁸⁹ и Плантен⁴⁹⁰, 11 изданий XVII в. Современное Шереметевым книгоиздание представлено многочисленной беллетристической от античных классиков до писателей XIX в., историческими и военно-историческими трудами, сочинениями философов-просветителей, справочной литературой, среди которой выделяются «Энциклопедия...» Д. Дидро⁴⁹¹ и другие многотомные французские издания XVIII в.⁴⁹²

Начало формирования художественных коллекций нижегородских Шереметевых также относится ко второй половине XVIII в. Первые покупки произведений искусства В.С. Шереметев сделал в 1772-1774 гг. во Франции, впоследствии такие приобретения стали регулярными. Некоторые предметы искусства поступали в качестве даров, например, от Н.П. Шереметева, владельца московской усадьбы Останкино. Как установлено нижегородским

библиотеки дворян Шереметевых (нижегородская ветвь). Ч. 1. Сост. Е.И. Гноная. Авт. вст. ст. Ю.Г. Галай. Нижний Новгород, 2002, с. 5).

⁴⁸⁷ Кроме того, библиотека систематизировалась (на ряде книг проставлены номера) и, как говорилось выше, каталогизировалась. Сын В.С. Шереметева П.В. Шереметев отпечатал первый экслибрис – фрагмент родового герба и надпись «Замок Юрино. П.В. Шереметев». Экслибрис В.П. Шереметева – герб с девизом и надписью «Библиотека В.П. Шереметева».

⁴⁸⁸ Plinii Secundi Naturae Historiae libri XXXVII. – Venetius, M. Saracenum, 1487. НГОУНБ, инв. № Цк 571. Единственный экземпляр данного издания в России.

⁴⁸⁹ Agricola G. De ortu et causis subterraneorum. – Basel, Froben, 1558. НГОУНБ, инв. № Цк 1951.

⁴⁹⁰ Sallusti C. Operum quae extant. Nova ed. Antverpiae, Ch. Plantin, 1579 НГОУНБ, инв. № Цк 624.

⁴⁹¹ Diderot et D'Alambert. Encyclopedie, ou dictionnaire raisonne des sciences, des arts et des metiers. – Paris, Briassont, 1751-1765. Тт. 1-17. НГОУНБ, инв. № Цк 572-588; Diderot et D'Alambert. Recueil de planches sur les sciences, le arts liberaux et les arts mechaniques, avec leur explicabion. Paris, Briassont, David, Le Breton, Durand, 1763-1772. Т. 2-11. НГОУНБ, инв. №№ Цк 595-604.

⁴⁹² Например, Dicbionnaire universel des scences mokrale, economique, politique et diplomatique, ou bebliotheque de l'homme-d'etat et du citoyen. Londres, Libr. Assoc., 1773-1783. Тт. 1-30. НГОУНБ, инв. №№ Цк 1952-1981. Наибольшая часть библиотеки Шереметевых хранится в настоящее время в НГОУНБ, отдельные книги хранятся в фондах НГХМ и НГИАМЗ.

краеведом Л.Н. Варэс ⁴⁹³, в конце XVIII в. в коллекцию В.С. Шереметева вошли такие картины, как «Аллегория бренности земного существования» Гвидо Каньяччи (1601-1681, Италия)⁴⁹⁴, «Женский портрет» работы неизвестного мастера школы М. ван Миревельта (начало XVII в., Голландия)⁴⁹⁵, «Пастушеская сцена» школы К. Берхема (середина XVII в., Голландия)⁴⁹⁶. Если картина круга К. Берхема представляет собой образец массовой продукции получившего в середине XVII в. широкую популярность итальянизирующего направления в голландской живописи, то «Аллегория...» Г. Каньяччи и «Женский портрет» школы Миревельта обладают высокими художественными достоинствами, последний является интересным произведением периода становления национальной художественной школы Голландии. Столь же разнообразны по своей национальной принадлежности, стилистическим особенностям и уровню мастерства были произведения, приобретаемые для коллекции на всех этапах ее существования.

Архив Шереметевых, в т.ч. описи принадлежавшего им имущества ⁴⁹⁷, не содержат сколь-либо подробного описания коллекции и не позволяют проследить все пути приобретения произведений искусства. Очевидно, источниками формирования коллекции были столичные антикварно-художественные магазины, аукционы и распродажи имущества, осуществленные лично и через посредников в Европе (прежде всего во

⁴⁹³ Варэс Л.Н. К вопросу о формировании юринских коллекций нижегородских помещиков Шереметевых // История и культура Нижегородского края. I музейные научные чтения, 2000; 200-летие Арзамасской школы живописи. II музейные научные чтения, 2002. Сб. материалов. Нижний Новгород, 2003, с. 64-65.

⁴⁹⁴ Каньяччи Г. Аллегория бренности земного существования. XVII в. Холст, масло; 115х95. НГХМ, инв. № Ж-679.

⁴⁹⁵ Неизвестный художник (школа М. ван Миревельта). Женский портрет. Между 1600-1620. Дерево, масло; 62,5х51,3. НГХМ, инв. № Ж-84.

⁴⁹⁶ Неизвестный художник (школа К. Берхема). Пастушеская сцена. Середина XVII в. Холст, масло; 32,7х25,4. НГХМ, инв. № Ж-349.

⁴⁹⁷ ГУ ЦАНО, ф. 736, оп. 1; там же, ф. 763, оп. 608. В описях имущества Шереметевых произведения искусства перечисляются наравне с предметами быта и домашнего хозяйства без указания авторства или описания, так что невозможно установить, о каком именно произведении идет речь. Исключение составляет упомянутый выше профессионально составленный каталог библиотеки.

Франции)⁴⁹⁸, а также Нижегородская ярмарка, на которой велась и антикварная торговля.

В 1812 г. Шереметевыми было приобретено село Юрино, ставшее в результате переселения сюда крестьян из богородского имения⁴⁹⁹ и развития стекольного, винокуренного, суконного производства к середине столетия крупным и высокодоходным поместьем. В 1870-1880-х гг. здесь был возведен величественный замок⁵⁰⁰, архитектура которого, стилизованная под европейское Средневековье и Ренессанс, делает его уникальным памятником романтических тенденций в отечественной эклектике.

Ранее постройки Юринского замка, в середине XIX в., произошло незначительное разделение коллекции: ряд живописных полотен (в их числе «Портрет воеводы И.Е. Власова» работы Г. Одольского – уникальный подписанный и датированный образец парсуны⁵⁰¹) и семейных реликвий, среди которых миниатюрные изображения В.С. и Т.И. Шереметевых, отошли внучке В.С. Шереметева Ю.С. Шереметевой, имевшей усадьбу в Савелове современного Богородского района Нижегородской области.

Юринское собрание было чрезвычайно разнообразным, широко представляющим национальную и западноевропейскую художественную культуру. Разнородным оно было также по качеству входящих в него произведений: с подлинно значительными произведениями русских и зарубежных мастеров соседствовали посредственные работы и копии. Наиболее полно в коллекции были представлены итальянская, голландская, фламандская школы, всегда пользовавшиеся устойчивым интересом

⁴⁹⁸ В указанных фондах ГУ ЦАНО хранится переписка Шереметевых на французском языке, в которой упоминаются и факты покупки картин.

⁴⁹⁹ По данным В.В. и Л.Р. Башкировых в 1828-1830-х гг. в Юрино (приобретенное вместе с 15 окрестными деревнями) было переселено 204 крестьянских семьи общей численностью 1138 человек (Башкиров В.В., Башкирова Л.Р. Ук. соч., с. 35).

⁵⁰⁰ Хронология строительства замка и всего усадебного комплекса и вопрос об авторстве проекта, остающийся открытым, детально освещен И.Н. Слюньковой: Слюнькова И.Н. Приволжский замок Юрино как пример элитарного усадебного строительства и архитектуры позднего романтизма и эклектики // Кабинет ученого: научные статьи, публикации, эссе. М., 2006, с. 66-93; Она же. Замок В.П. Шереметева // Мир русской усадьбы. III музейные научные чтения. Сб. материалов. Нижний Новгород, 2007, с. 5-24.

⁵⁰¹ Одольский (Адольский) Г. Портрет воеводы И.Е. Власова. 1695. Холст, масло; 113х151. Слева внизу в картуше надпись, содержащая сведения об изображенном, авторстве и дате создания портрета. Поступил из собрания Ю.С. Шереметевой-Клейст в 1920 г. НГХМ, инв. № Ж-83.

коллекционеров по всей Европе, есть отдельные заслуживающие пристального внимания полотна французских и немецких авторов.

В итальянском разделе высокими достоинствами живописи и редкостью для отечественных собраний выделяются произведения эпохи Возрождения («Поклонение пастухов» Т. Манцуоли (1536-1571)⁵⁰² и «Мадонна с младенцем и Иоанном Крестителем» неизвестного мастера XVI в.⁵⁰³), образцы искусства барокко (упомянутый Г. Каньяччи и полотно выдающегося представителя болонской школы рубежа XVII-XVIII вв. Д.М. Креспи (1664-1747)⁵⁰⁴, а также живописи XIX в., в т.ч. два фамильных портрета кисти Д. Беццуоли (1784-1855)⁵⁰⁵. Полно отражен в коллекции жанрово-тематический и стилистический диапазон голландской и фламандской живописи XVII в.: натюрморты А. де Грейфа (1670-1715)⁵⁰⁶, батальные композиции Д. ван Хейля (1604-1662)⁵⁰⁷ и П. Мейленара (1602-1654)⁵⁰⁸, мифологические сцены работы Д. Винкбоонса (1576-1629)⁵⁰⁹ и Ф. Воутерса (1612-1659)⁵¹⁰, пейзаж О.М. ван Схрика (ок. 1619-1678)⁵¹¹, упоминавшийся портрет круга М. ван Миревельта. Французское искусство представлено замечательным живописным портретом кисти Л.А.Г. Буше (1759-1842)⁵¹², скульптурами Ж.А. Гудона (1741-1828)⁵¹³ и Клодиона (К. Мишеля, 1738-1814)⁵¹⁴. В собрании находились отдельные произведения

⁵⁰² Манцуоли Т. Поклонение пастухов. Дерево, масло; 64,7х46,5. НГХМ, инв. № Ж-676.

⁵⁰³ Неизвестный художник, Италия, I половина XVI в. Мадонна с младенцем Христом и Иоанном Крестителем. Холст, масло; 79х59. НГХМ, инв. № Ж-677. Картина прошла реставрацию и технико-технологические исследования (реставратор М.Л. Коротаева, НГХМ). Результаты опубликованы: Коротаева М.Л. Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем. История одной реставрации в НГХМ // Нижегородский музей, № 11-12, 2006, с. 39-41.

⁵⁰⁴ Креспи Д.М. Юноша с лютней. Ок. 1700. Холст, масло; 109,5х96,5. НГХМ, инв. № Ж-680.

⁵⁰⁵ Беццуоли Д. Портрет Василия и Елизаветы Шереметевых. 1843. Холст, масло; 103х111. НГХМ, инв. № Ж-150; Он же. Портрет Е.С. Шереметевой (?). Холст, масло; 190х126,3. НГХМ, инв. № Ж-958.

⁵⁰⁶ Грейф А. де. Парные картины «Добыча охотника». Техника и размеры обеих – дерево, масло; 40,1х30,6. НГХМ, инв. №№ 686 и 687.

⁵⁰⁷ Хейль Д. ван. Осада города. Дерево, масло; 40,3х69,2. НГХМ, инв. № Ж-638.

⁵⁰⁸ Мейленар П. Битва. 1640 (?). Холст, масло; 66х112. НГХМ, инв. № Ж-163.

⁵⁰⁹ Винкбоонс Д. Пейзж с Юпитером и Ио. Дерево, масло; 52,5х73,5. НГХМ, инв. № Ж-1020.

⁵¹⁰ Воутерс Ф. Аполлон и Дафна. Дерево, масло; 49х67. НГХМ, инв. № Ж-692.

⁵¹¹ Схрик О.М. ван. Бабочка, ящерица и осенние листья. 1669. Холст, масло; 60,5х19,5. НГХМ, инв. № Ж-952.

⁵¹² Буше А.Л.Г. Портрет мальчика. 1803. Холст, масло; 76х64. НГХМ, инв. № Ж-759.

⁵¹³ Гудон Ж.А. Портрет Луизы Броньяр. Реплика оригинала (1777), находящегося в Лувре. Бронза, 60,6х24х18. НГХМ, инв. № Пбр-76.

⁵¹⁴ Клодион. Парные рельефы «Фаунесса с маленьким фавном». Материал и размер обоих – медь, латунь; d-29. Инв. №№ Пбр-85 и 86.

английских⁵¹⁵ и испанских⁵¹⁶ мастеров.

Примечательно, что в коллекцию Шереметевых наряду с произведениями высокого уровня входили работы, отмеченные чертами художественного примитива, например, образцы позднего периода развития итальянской школы: картины из серии на сюжеты комедии дель арте⁵¹⁷ и виды Неаполитанского залива Т. Рюица⁵¹⁸ (XVIII в.).

Не менее широк географический и хронологический диапазон представленного в коллекции декоративно-прикладного искусства: итальянская майолика XVI-XVII вв., французский, мейсенский и английский фарфор XVIII-XIX вв., голландская мебель наборной работы по дереву XVII в., бронза эпохи ампира⁵¹⁹.

Среди произведений русской школы выделяются «Портрет фельдмаршала Б.П. Шереметева» Н. Никитина (1729)⁵²⁰, «Портрет Петра III»

⁵¹⁵ Неизвестный художник. Портрет мальчика. 1817. Холст, масло; 77х62,8. НГХМ, инв. № Ж-158.

⁵¹⁶ Неизвестный испанский художник. Портрет Родриго Васкеса. Конец XVI в. Холст, масло; 76х63. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (ГМИИ). Данный портрет, происходящий из коллекции Шереметевых в Юрино, долгое время считался авторским повторением портрета Р. Васкеса работы Доминико Эль Греко из мадридского музея Прадо. Эта версия восходит к мнению эmissара Нижегородского губернского отдела искусств А.И. Иконникова, посетившего Юрино в 1923 г. и посчитавшего портрет подлинником Эль Греко (Отчет А.И. Иконникова – ЦАНО, ф. 6323, оп. 2, д. 67, л. 15). Представление о том, что в собрании Шереметевых был оригинал Эль Греко, прочно утвердилось в нижегородском краеведении (Галай Ю.Г. Музей в Шереметевском замке и судьба его коллекции // Нижегородский музей, № 13, 2007, с. 58; Иудин А., Иудина С. Замок Шереметевых. Нижний Новгород, 2007, с. 192-193). Как авторское повторение картины из Прадо «московский» портрет опубликован в монографии К.М. Малицкой «Испанская живопись XVI и XVII вв.» (М., 1947, с. 45-46). В настоящее время по результатам комплексного исследования портрет Васкеса из ГМИИ выведен из состава наследия Эль Греко (ГМИИ им. А.С. Пушкина. Каталог картинной галереи. Живопись. Скульптура. Миниатюра. Под ред. И.Е. Даниловой. М., 1986, с. 86).

⁵¹⁷ Неизвестный художник. Италия, середина XVIII в. Пульчинелла, переодетый женщиной. Холст, масло; 60х73. НГХМ, инв. № Ж-147; Тот же мастер. Доктор с зеркалом и влюбленная с цветами. Холст, масло; 48х63,7. НГХМ, инв. № Ж-951.

⁵¹⁸ Рюиц Т. Серия из 4-х картин «Виды Неаполитанского залива». Техника и размер всех – холст, масло; 48,5х154. НГХМ, инв. №№ Ж-937, 938, 939, 940.

⁵¹⁹ Большая часть опубликована: Произведения западноевропейского искусства из собрания П.В. Шереметева. Каталог выставки. Сост. Кузнецова И.Н., Галузинская Л.Д., авт. вст. ст. И.Н. Кузнецова. Нижний Новгород, 2006, с. 36-55.

⁵²⁰ Никитин Н. Портрет фельдмаршала Б.П. Шереметева. 1729. Холст, масло; 103х77. НГХМ, инв. № Ж-596. Не следует отождествлять автора данного портрета с его однофамильцем и тезкой придворным живописцем Петра I И.Н. Никитиным. Автор изображения Б.П. Шереметева известен в истории искусства как художник «с партикулярной верфи». О нем см.: Портрет Петровского времени. Каталог выставки. Под ред. Э.Н. Ацаркиной и Г.В. Смирнова. Л., 1973, с.

Ф. С. Рокотова (1762)⁵²¹, «Портрет мальчика из семьи Шереметевых» Н.И. Аргунова (1803)⁵²².

Таким образом, в результате деятельности нескольких поколений коллекционеров, руководствовавшихся собственным вкусом и тенденциями антикварно-художественного рынка, сложилось обширное и ценное собрание, при высоком уровне многих входящих в него произведений не отличающееся в целом целенаправленностью и систематичностью. Так, если искусство XVI-XVIII вв. представлено в нем рядом высокохудожественных полотен, то в живописи XIX в. Шереметевы отдавали предпочтение преимущественно типичным и вполне рядовым работам салонных художников Франции, Бельгии, Голландии⁵²³.

Последний владелец Юрина – П.В. Шереметев – умер в 1916 г. В 1921-1924 гг. в несколько этапов коллекции были эвакуированы в Нижний Новгород. В Нижегородский художественно-исторический музей (официальное разделение его на НГХМ и НГИАМЗ произошло в 1934 г., в т.ч. были разделены предметы из шереметевской коллекции) поступило более 600 предметов из Юрина⁵²⁴.

По путям комплектования, многообразию произведений отечественных и иностранных мастеров, роли произведений живописи и прикладного искусства в организации жилого интерьера усадьбы собрание нижегородских Шереметевых можно считать типичным и в то же время одним из лучших по художественному уровню примеров дворянского коллекционирования.

Иной характер носило собрание Арзамасской школы живописи А.В. Ступина, что было обусловлено его назначением. Оно было непосредственно включено в учебный процесс, составляя серьезную методическую базу

⁵²¹ Рокотов Ф.С. Портрет Петра III. 1762. Холст, масло; 157х111. НГХМ, инв. № Ж-511. Согласно надписи на старой бумажной наклейке с оборота холста, портрет был в 1797 г. подарен Павлом I обер-шталмейстеру двора Л.А. Нарышкину, и можно предполагать, что от последнего поступил в коллекцию Шереметевых.

⁵²² Аргунов Н.И. Портрет мальчика из семьи Шереметевых. 1803. Холст, масло; 45х36. НГХМ, инв. № Ж-406.

⁵²³ Француз Г. Бургрен (НГХМ, инв. № Ж-461), голландские и бельгийские живописцы, стилизовавшие свои произведения под классику XVII в. (В. Версхюр, инв. № Ж-688, Я.Г. Гроотвельт, инв. № Ж-114), работавший в русле «второго рококо» испанец Х.М. Херрер-и-Родригес (инв. № Ж-657).

⁵²⁴ Галузинская Л.Д. К вопросу о формировании музейной коллекции в 1918-1926 гг. // К 100-летию со дня основания Нижегородского государственного художественного музея. Сб. ст. Нижний Новгород, 1997, с. 23.

обучения будущих художников. Школьный музей комплектовался именно в этих целях. Возможность изучить подлинные произведения русских и европейских мастеров и составить общее представление о развитии отечественного и западного искусства на основе репродукционных гравюр была важным фактором в обеспечении воспитанникам школы крепкой профессиональной подготовки и качественного общего образования.

Начало коллекции А.В. Ступина положили дары администрации и преподавателей Императорской Академии художеств, полученные художником в 1802 г. при окончании Академии специально для обеспечения будущей школы. Идея А.В. Ступина об открытии в Арзамасе частной школы живописи нашла широкую поддержку руководства и профессоров Академии. И.А. Акимовым были подарены его картина «Крещение Св. Ольги», копия с «Вакха» П.П. Рубенса (очевидно, того, что хранится в Эрмитаже) и несколько эстампов⁵²⁵, А.Е. Егоровым – многочисленные академические рисунки с натуры и «почти все эскизы своего рисования и сочинения»⁵²⁶, В.К. Шебуевым – «два эскиза своего сочинения и две натуры, им рисованные»⁵²⁷. Обширную коллекцию гравюр, в т.ч. итальянских и французских, ранее передал А.В. Ступину видный теоретик искусства А.М. Иванов⁵²⁸, известный своим сочинением «Понятие о совершенном живописце»⁵²⁹. Академия художеств предоставила копии с античных скульптур и с «Экорше» Ж.А. Гудона, необходимые для обучения рисунку.

На протяжении своей педагогической деятельности А.В. Ступин неоднократно приобретал произведения искусства, а также получал их в дар от коллег. Так, во время его пребывания в Петербурге в 1825 г. Общество поощрения художников, одобрительно отзывавшееся о работах учеников

⁵²⁵ Собственноручные записки о жизни академика А.В. Ступина // Щукинский сборник. Вып. III. М., 1904, с. 393.

⁵²⁶ Там же, с. 394. Утверждение о «почти всех эскизах» кажется преувеличением, тем более, что следов этих произведений А.Е. Егорова обнаружить не удалось.

⁵²⁷ Там же.

⁵²⁸ Там же, с. 390-391.

⁵²⁹ Понятие о совершенном живописце, служащее основанием судить о творениях живописцев, и примечание о портретах. Переведены: первое с итальянского, а второе с французского коллежским ассесором Архипом Ивановым. Спб., 1789.

Арзамасской школы, подарило ему литографии с картин Эрмитажа. Тогда же А.В. Ступин познакомился с «английским живописцем Довом» (Дж. Доу), подарившим ему выполненные в Англии гравюры с написанных Доу портретов героев Отечественной войны⁵³⁰.

В собрании школы оставались также лучшие живописные и графические работы учеников (аналогичная традиция существовала в Академии художеств).

Собирание произведений искусства для А.В. Ступина не было самоцелью, а рассматривалось им как важный фактор обеспечения полноценной деятельности школы. Так, в содержащейся в «Собственноручных записках...» художника описи «художественных пособий и учебных принадлежностей для образования юношей»⁵³¹ перечисляются и книги, и живописные полотна, и репродукционные эстампы, и специальные гравированные учебные пособия по рисунку, и копии антиков (всего 6480 предметов), поскольку все это служит в первую очередь для обеспечения учебного процесса. Коллекционерские интересы Ступина, таким образом, всецело определялись его профессиональной деятельностью.

Будучи убежденным приверженцем классицизма, А.В. Ступин стремился воспитывать своих учеников на образцах русской академической школы и классического европейского искусства XVI-XVIII вв., что определило стилистический характер его коллекции. С другой стороны, художник не пренебрегал любой возможностью пополнить свое собрание.

В итоге сложилась весьма разнородная коллекция, в целом соответствовавшая своей главной задаче – служить методической базой при подготовке будущих художников. В ней достаточно широко была представлена отечественная живопись конца XVIII- I трети XIX в., в первую очередь академическая – различные по жанрам картины И.А. Акимова, А.Е.

⁵³⁰ Собственноручные записки о жизни академика А.В. Ступина..., с. 406-407.

⁵³¹ Там же, с. 427-428.

Егорова, В.К. Шебуева, А.Г. Варнека, К.П. Брюллова. Представление о развитии западноевропейского и русского искусства давало собрание репродукционных эстампов, насчитывавшее свыше 1300 листов, и отдельные европейские гравированные издания, например, проанализированная нами в параграфе 3.1. Библия Кристофера Вайгеля, хранящаяся ныне в НГХМ. Именно гравюры служили ученикам школы оригиналами для копирования на начальной стадии обучения рисунку; по ним, как образцам, писались в технике масляной живописи тематические композиции, завершавшие подготовку.

В коллекцию А.В. Ступина входило также 20 живописных полотен западноевропейских мастеров, «собранных в чужих краях славным нашим архитектором г. Баженовым» и приобретенные у его наследников⁵³². Среди этих произведений преобладали работы французской школы (круга Ф. Буше, К. Ванлоо, П. Сюблейра), были отдельные картины итальянских и немецких авторов.

Произведения и известных мастеров, и учеников школы были выставлены в одной из двух боковых галерей, симметрично отходивших от центрального объема школьного здания, планировка и функциональное деление помещений которого были рассчитаны для нужд учебного заведения (архитектор М.П. Коринфский)⁵³³.

А.В. Ступиным была также собрана одна из крупнейших в провинции библиотек, первые книги для которой были приобретены им еще во время обучения в Петербурге. Кроме изданий по архитектуре (например, переводы трактатов Витрувия и Д.Б. Виньолы) и живописи книжное собрание Ступина

⁵³² В перечне приобретенных у наследников В.И. Баженова (архитектор владел поместьем в районе Арзамаса) картин («Собственноручные записки...», с. 478-479) А.В. Ступин указывает 21 произведение: 20 - работы европейских художников и 1 - портрет Шувалова Левицкого. В известном сейчас наследии Д.Г. Левицкого данное произведение не значится, единственное изображение И.И. Шувалова его работы входил в т.н. галерею Владимирских кавалеров и хранился с момента создания в Гатчине. (Д.Г. Левицкий. 1735-1822. Каталог. Под научн. ред. Г.Н. Голдовского. Л., 1987, с. 96). Попытки выявить в музеях упоминаемые Ступиным произведения из-за отсутствия у него описаний и точных указаний авторства остаются пока безуспешными.

⁵³³ Не сохранилось.

включало исторические, философские, духовные сочинения, беллетристику, драматургию, периодику. Библиотека насчитывала, очевидно, до пожара школы в 1842 г., 3136 томов⁵³⁴.

После смерти А.В. Ступина в 1861 г. и последовавшего за ней закрытия школы библиотека и коллекции оказались полностью распылены. Значительную часть произведений вывез в Санкт-Петербург Н.М. Алексеев-Сыромянский, к которому, как зятю основателя школы, перешло ее имущество, однако в настоящее время известна из картин лишь одна – «Совет епископов» Пожарова⁵³⁵. В 1890-х гг. несколько живописных полотен вывез из Арзамаса в Нижний Новгород фотограф и художник А.О. Карелин, через сына которого А.А. Карелина, они в 1920-х гг. поступили в фонды НГХМ⁵³⁶. Ряд графических листов попал в Понетаевский и Дивеевский монастыри, где в учебных целях использовался в художественных мастерских⁵³⁷, и в 1920-х гг. оттуда также поступили в собрание НГХМ. Библиотека Ступина оказалась распылена полностью⁵³⁸.

⁵³⁴ А.В. Ступин приводит в своих «Собственноручных записках...» противоречивые сведения о количестве книг: на с. 428 – «3136 разных книг исторических, архитектурных и учебных» и следом в перечне «книг разных сортов» (с. 428-429) – 747 экземпляров, 1500 томов. Уточнить данные не представляется возможным, т.к. информация о коллекциях и библиотеке не отражена в других источниках, кроме воспоминаний художника. Возможно, последние цифры относятся к той части библиотеки, что сохранилась после пожара 1842 г.

⁵³⁵ Данная работа ученика школы Пожарова (НГХМ, инв. № Ж-18) от Н.М. Сыромянского перешла в собрание художника академика А.Н. Фролова, который подарил ее в 1897 г. недавно открытому в Нижнем Новгороде музею. По данным живописца Н.А. Кошелева, приводимым им со слов Алексева-Сыромянского, этот последний увез из Арзамаса в Петербург рулон холстов весом 50 пудов (ЦАНО, ф. 2013, оп. 1, д. 421, л. 6).

⁵³⁶ НГХМ, отдел хранения, инвентарная книга № 1, 1930-1934; НГИАМЗ, книга поступлений № 8, 1927. Произведения переданы из Государственного музея изобразительных искусств Туркменской ССР по завещанию А.А. Карелина, в последние годы проживавшего в Средней Азии. Речь идет о следующих работах, ныне хранящихся в НГХМ: Алексеев-Сыромянский Н.М. Семья Алексева Н.М. (инв. № Ж-467); Он же. Семья художника А.В. Ступина (Ж-519); он же (?) Портрет А.В. Ступина (Ж-78); Макаров И.К. Портрет А.В. Ступина (Ж-471); Неизвестный художник. Портрет А.В. Ступина (Ж-633); Неизвестный художник. Портрет А.В. Ступина (Ж-166). (произведения даны в современной атрибуции). Вместе с ними из того же источника поступила картина Веденецкого «Черный пруд», хранящаяся в НГИМЗ.

⁵³⁷ Понетаевский монастырь имел мастерскую художественного шитья, Дивеевский – иконописи.

⁵³⁸ Известно только несколько книг, происходящие из библиотеки Арзамасской школы и хранящиеся в Нижегородской государственной областной универсальной научной библиотеке им. В.И. Ленина и в Арзамасском историко-художественном музее. (Голубева Н.Д. Книги из библиотеки А.В. Ступина в фондах отдела редких книг и рукописей НГОУНБ // История и культура Нижегородского края. I музейные научные чтения, 2000; 200-летие Арзамасской школы живописи. II музейные научные чтения, 2002. Сб. материалов. Нижний Новгород, 2003, с. 298-301.

Обзор частных коллекций XVIII – середины XIX в. и анализ путей формирования и состава двух крупнейших в Нижегородской губернии собраний (нижегородских Шереметевых и А.В. Ступина) позволяет сделать ряд выводов об особенностях коллекционирования как части провинциальной культуры указанного периода:

1. Коллекционирование предметов искусства и антиквариата получило широкое распространение в провинции, приобретая в различных регионах местную окраску.

2. Главенствующим стал тип дворянского усадебного коллекционирования, когда в результате деятельности нескольких поколений собирателей, руководствовавшихся собственным вкусом и тенденциями художественного рынка, складывались разнородные по составу коллекции, как правило, включающие наряду со значительными и высокохудожественными произведениями посредственные работы и копии. Усадебным коллекциям присущи многообразие и комплексность, в них представлены произведения различных видов изобразительного и декоративно-прикладного искусства как русских (в т.ч. местных), так и западноевропейских мастеров. Пути коллекционирования собраний служили приобретения в столичных антикварно-художественных магазинах, в Европе (лично и через посредников), заказы современным художникам, диапазон которых мог быть чрезвычайно широк – от собственных крепостных живописцев до видных иностранных мастеров.

3. Неразрывное единство с коллекцией в усадьбе составляла библиотека, также, чаще всего, универсальная по тематике изданий, но более наглядно отражающая литературные и в целом культурные предпочтения владельцев.

4. Функционирование коллекции осуществлялось на двух уровнях: как часть быта, она была включена в повседневную жизнь усадьбы; как самостоятельная социально-эстетическая форма она являлась важным компонентом усадебной культуры, носящей синтетический характер,

поскольку усадьба – то место, где происходит объединение различных видов пространственных и зрелищных искусств, взаимодействие профессионального и народного творчества, а также церковной культуры.

5. Наряду с безусловно ведущим типом дворянского коллекционирования провинциальная культура первой половины XIX в. дает отдельные примеры коллекционирования, обусловленного профессиональной деятельностью собирателя. Уникальный образец такого собрания – коллекции А.В. Ступина, прежде всего служившие необходимой базой для полноценной подготовки художников в основанной им школе живописи. При разнообразии представленных произведений (живопись видных отечественных и некоторых западных мастеров, русская и европейская печатная графика, а также издания по искусству) и различиях их качественного уровня комплектование коллекции велось целенаправленно и, по возможности, систематическим образом.

6. Коллекционирование предметов искусства, обладая глубоко национальной спецификой и в то же время имея параллели во всех европейских культурах, выступает феноменом, максимально отчетливо высвечивающим отношение человека Нового времени к художественному наследию. По сути, оно являлось актуальной формой межкультурного диалога. Коллекционирование было эффективным каналом трансляции в провинциальную культуру ведущих тенденций современного искусства, идей и образцов классики, предоставляя местным художникам возможность приобщиться к прошлому и современному художественному опыту. Будучи явлением внешним относительно творчества, коллекционирование успешно выступало в роли одного из стилеобразующих факторов провинциального искусства.

Заключение

Изучение разнообразных изобразительных и письменных источников позволило проследить историческую динамику и стилистическую эволюцию изобразительного искусства Верхнего Поволжья и Нижегородской губернии во второй половине XVIII – середине XIX в. и на этой основе сделать ряд

выводов о закономерностях развития и специфике художественной культуры российской провинции в целом. Подчеркнем, что рассматриваемые нами регионы в указанный период стали в равной мере средоточием как высоких творческих достижений, так и социально-культурных процессов, типичных для всего провинциального общества, в силу чего художественное наследие Тверской, Ярославской, Костромской и Нижегородской губерний можно считать своего рода эталоном провинциальной культуры, дающим возможность судить не только о местных, но и общих ее тенденциях.

Начало обособления провинциального искусства в качестве самобытного явления относится к Петровской эпохе и вызвано размежеванием культуры столицы, где наиболее быстро и последовательно произошло освоение западноевропейского интеллектуально-эстетического опыта, и регионов, долгое время сохранявших древнерусские традиции. Во второй половине XVIII столетия в связи с изменением положения дворянства, для которого государственная служба перестала быть обязательной, губернской реформой Екатерины II и мерами по развитию промышленности и внутренней торговли культура провинции переживает расцвет, и определяются две постоянно взаимодействующие друг с другом ее формы – усадебная и городская. Изобразительное искусство становится наиболее динамично и многообразно развивающимся видом художественного творчества, при этом благоприятные социально-экономические условия хронологически совпали с завершением процесса усвоения провинциальными мастерами европейской художественной системы. Древнерусские традиции и влияние фольклора сохраняют свое значение, непосредственно воздействуя на «европеизированное» искусство и во-многом определяя самобытность художественной культуры провинции по отношению к «столице». Категория «провинциальное» подразумевает, таким образом, не столько территориальный критерий, сколько совокупность идейно-эстетических и стилистических принципов, отличающих искусство регионов от центральной линии развития отечественной культуры.

По особенностям поэтики и стиля русское провинциальное искусство второй половины XVIII – середины XIX в. в целом может быть типологизировано следующим образом:

- пласт художественных явлений, стилистически однородных с искусством «столицы», т.е. по сути, профессиональное искусство, которое можно охарактеризовать привычными терминами «барокко», «классицизм», «романтизм», «реалистические тенденции» (например, творчество выпускников Арзамасской школы живописи А.В. Ступина или ярославских портретистов Д.М. Коренева (1747-1810-е) и Н.Д. Мыльникова (1797-1842);

- художественный примитив как пограничное явление, возникшее на пересечении современного профессионального («ученого») искусства с фольклорными и древнерусскими традициями (ярким примером может служить купеческий портрет конца XVIII – середины XIX в. – наиболее развитая часть примитива, опирающаяся как на опыт «столичного» парадного портрета, так и на традиции парсуны);

- существовавшая до начала XIX в. глубоко архаизирующая линия искусства, целенаправленно закрепившая, прежде всего в церковном зодчестве, монументальной живописи и иконописи древнерусские художественные приемы и образы (например, прямо восходящие к XVII столетию по своим формам и декору церкви Суздаля, построенные в 1770-1780-х гг.).

Мы не включаем в предлагаемую типологию народное искусство: воздействуя на европеизированное творчество и тем самым во-многом определяя самобытность провинциальной культуры, оно все же существует по своим особым эстетическим и социально-психологическим законам.

Провинциальное искусство второй половины XVIII – середины XIX в. представляет собой сферу постоянного контакта глубоко архаичных явлений (в Поволжье – прежде всего восходящих к XVII в., когда художественная культура региона пережила блистательный взлет) и новаторских тенденций,

«высокого» профессионального артистизма и народного либо полуремесленного творчества, местных художественных традиций и «столичного» влияния, нередко дополненного воздействием западноевропейского искусства через его подлинные образцы. Столь сложное переплетение разнородных тенденций определило синтетический характер художественно-эстетической природы провинциального искусства, в котором органично объединяются, переоцениваются и перерабатываются архаичное и современное, местное и привнесённое, национальное и общеевропейское. Отсюда многообразие его стилистических форм. В рамках провинциального искусства можно наблюдать также региональные и локальные различия.

Подобная разнородность, однако, не делает художественную культуру провинции хаотичной совокупностью противоречивых явлений. Напротив, в ней отчетливо выражено системное начало, проявляющееся в следующих особенностях:

1. социальная база, которую составляли дворянство и различные слои городского населения, что определило два основных типа провинциальной культуры – усадебный и городской;
2. существование в границах провинциальной культуры как некоего единства регионального и локального уровней;
3. повсеместное распространение близких художественных явлений, например, различных вариантов изобразительного примитива. Другим общим свойством провинциального искусства является видоизменение, творческая переработка провинциальными художниками образно-пластической системы главных стилистических движений отечественной художественной культуры XVIII – первой половины XIX в. – классицизма, академизма, романтизма, реалистических исканий;
4. способность провинциального искусства адаптировать и трансформировать в соответствии со своими задачами не только национальные художественные явления, но и европейские влияния, идущие

через отдельные произведения искусства (прежде всего печатную графику, часто служившую русским мастерам в качестве источника композиционных решений, типажей, декоративных мотивов);

5. существование устойчивых социально-эстетических форм искусства, выражающих отношение общества к личности художника и результатам его труда, раскрывающих функционирование искусства в обществе. (Для провинции особо значимыми оказывались социально-репрезентативные аспекты искусства, а также отношение к произведению как предмету быта).

Названные особенности в полной мере проявились в деятельности художников Поволжья. Особенно наглядным примером может служить живописное и графическое наследие учеников Арзамасской школы живописи А.В. Ступина, в котором взаимодействуют различные тенденции отечественного и западноевропейского искусства, давая глубоко самобытные творческие результаты. Некоторые черты педагогической системы школы – первого в провинции частного специализированного художественного учебного заведения – также явились итогом адаптации академической модели к специфическим условиям уездного города.

Если творчество учеников Ступинской школы всецело находится в стилиевых границах классицизма, романтизма и отчасти реализма, то памятники верхневолжской живописи конца XVIII – первой половины XIX в. позволяют обозначить чрезвычайно актуальную для провинциального искусства проблему соотношения индивидуальности художника и коллективного эстетического опыта. Самобытность искусства Твери, Ярославля, Костромы во-многом обусловлена яркими и неповторимыми талантами таких мастеров, как Гр. Островский, Д.М. Коренев, Н.Д. Мыльников, И.В. Тарханов. С другой стороны, в регионе к началу XIX в. сложился устойчивый и характерный тип репрезентативного портрета, главным образом купеческого, обладающий набором повторяющихся композиционных решений, живописных приемов и требований к выразительности образа. Он адекватно воплощал сословные этические и

эстетические представления купечества, и даже столь крупные портретисты, как Н.Д. Мыльников и И.В. Тарханов должны были следовать данному типу. (Заметим, ради объективности суждения, что нормативные требования к форме произведения отнюдь не обезличивали портреты, лишая их выразительности: как правило, даже работы рядовых художников отмечены точностью и острой характерностью в передаче модели). Таким образом, индивидуальность мастера могла быть реализована лишь в определенных заданных пределах, что вместе с консервативностью, а порой и невзыскательностью средних художественных вкусов провинциального общества обусловило замедленный темп эволюции провинциального искусства.

Провинция не исключала полностью ситуацию творческого поиска, экспериментирования, но создавала для них условия гораздо менее благоприятные, чем «столица». Не случайно новаторские черты присутствуют прежде всего в тех явлениях, которые непосредственно соприкасались с главными тенденциями отечественной культуры, пример чему дает школа А.В. Ступина.

Не менее важная проблема заключается в специфике взаимодействия искусства провинциального и «столичного». Последнее всегда являлось бесспорным и окончательным идеалом для провинциальных художников, достичь которого они могли далеко не всегда, причинами чего было как отсутствие специального образования, так и то, что провинцию наполняла масса посредственных образцов «столичной» живописи. В XVIII в. стилистическая граница между региональными вариантами и магистральной линии развития русского искусства подвижна и нечетка, в начале следующего столетия она становится более отчетливой, что связано с упрочением положения примитива в провинциальной художественной культуре. В той или иной степени влияние примитива испытали почти все художники, чье творчество относится к «высокому» академическому

искусству. Однако видеть в нем главный фактор самобытности провинциального искусства было бы неверно.

Изобразительное искусство Верхнего и Нижегородского Поволжья второй половины XVIII – середины XIX в. принадлежит к высшим проявлениям художественной культуры российской провинции. Оно обнаруживает тесное единство таких компонентов, как творческая деятельность, художественное образование и социокультурное функционирование искусства, аккумулирует в себе важнейшие черты провинциальной культуры в целом.

Источники и литература

I. Письменные источники

Опубликованные источники

Материалы официального делопроизводства

1. Постановление об избрании Императорской Академией художеств А.В. Ступина своим действительным академиком живописи (от 10 июля 1809 г.) // Петров П.Н. Сборник материалов для истории Императорской Санкт-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования. Спб., 1864, т. 1, с. 533-535.
2. Из протокола заседания Совета Академии – о Рапорте А.В. Ступина в Императорскую Академию художеств о деятельности Арзамасской школы живописи (21 февраля 1812 г.) // Петров П.Н. Сборник материалов... Т. 2. Спб., 1865, с. 17-18.
3. Из протокола заседания Совета Академии – о рапорте А.В. Ступина о состоянии Арзамасской школы живописи // Петров П.Н. Сборник материалов... Т. 2., с. 166-167.
4. Отчет А.В. Ступина о деятельности Арзамасской школы живописи с перечнем учащихся, 5 сентября 1845 г. // Филатов Н.Ф. Арзамасская школа живописи академика А.В. Ступина. Арзамас, 2002, с. 95-97.
5. Отчет А.В. Ступина о деятельности Арзамасской художественной школы, 30 сентября 1954 // Филатов Н.Ф. Арзамасская школа живописи..., с. 99-100.
6. Описание имущества боярина А.С. Матвеева // Чтения общества истории и древностей российских, 1902, кн. 2, с. 9-21.

Мемуарная литература

7. Боборыкин П.Д. За полвека // Боборыкин П.Д. Воспоминания. Т. 1. М., 1965.
8. Зайцев И.К. Воспоминания старого учителя // Русская старина, № 6, 1887.
9. Никулина-Косицкая А.П. Автобиография // Русская старина, т. 21, 1878.
10. Раев В.Е. Воспоминания из моей жизни // Филатов Н.Ф. Арзамасская школа живописи..., с. 101-144.
11. Собственноручные записки о жизни академика А.В. Ступина // Щукинский сборник. Вып. III. М., 1904, с. 369-482.
12. Стрепетова П.А. Воспоминания и письма. М., 1934.
13. Улыбышев А.Д. Записки // Звезда, № 3, 1935, с. 178-197.

14. Добролюбов Н.А. Сочинения. Т. 2. Спб., 1896, с. 181-185.
15. И.С. Аксаков в его письмах. Т. 2. М., 1888, с. 167-168, 214-215.
16. Писарев Д.И. Собрание сочинений. Т. 1. Спб., 1894, с. 4-6.
17. Письма императора Павла Петровича к А.П. Мельгунову // Ярославские губернские ведомости, № 22, 1848.

Статистические и географические описания

18. Генеральные соображения по Тверской губернии за 1783 и 1784 годы // Литературный альманах. Кн. 1. Калинин, 1947.
19. Георги И.Г. Описание царствующего града Санкт-Петербурга. Спб., 1794.
20. Герман К. Статистическое описание Ярославской губернии. Спб., 1808.
21. Город Кашин // Журнал Министерства внутренних дел, часть 41, 1853, с. 188-191.
22. Кирилов И.К. Цветущее состояние Всероссийского государства. М., 1977.
23. Лавров Н. Путеводитель по церквам города Углича. Ярославль, 1869.
24. Подробное статистическое обозрение фабрик и заводов Ярославской губернии. Спб., 1857.
25. Путеводитель по Ярославской губернии. Ярославль, 1859.
26. Терещенко А. Академик А.В. Ступин // Современник, 1850, № 10, с. 123-140.
27. Чернецовы Г. и Н. Путешествие по Волге. М., 1970.

Трактаты XVIII – первой половины XIX в. по искусству и эстетике

28. Баженов В.И. Примечания о Императорской Академии художеств // Петров П.Н. Сборник материалов..., т. 1.
29. Войцехович И.П. Опыт начертания общей теории изящных искусств // Русские эстетические трактаты первой трети XIX в. Т. 1. М., 1974, с. 285-324.

30. Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России. Сост., перевод и коммент. К.В. Малиновского. Т. 1-2. М., 1990.
31. Григорович В.И. Науки и искусства // Русские эстетические трактаты..., с. 361-374.
32. Мерзляков А.Ф. Теория изящных наук. Статьи // Русские эстетические трактаты..., с. 73-193.
33. Понятие о совершенном живописце, служащее основанием судить о творениях живописцев, и примечание о портретах. Переведено: первое с итальянского, а второе с французского коллежским асессором Архипом Ивановым. Спб., 1789.
34. Урванов И. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. Спб., 1793.
35. Чекаловский П. Рассуждение о свободных художествах. Спб., 1792.

Европейские иллюстрированные издания,
использовавшиеся русскими художниками
в качестве образцов

36. *Adnotationes et meditationes in Evangelia quae in Sacro Missae sacrificio toto anno leguntur.* Antwerpiae, Nutius, 1594.
37. *Biblia, hoc est vetus et novum Testamentum iconibus expressum opera et studio Petri vander Burght, et nunc recens in lucem per Nicolaum Ioannis Piscatorem.* Anno 1639.
38. *Evangelicae historiae imagines. Ex ordine Evangeliorum quae toto anno in Missae sacrificio recitantur, in ordinem temporis vitae Chrisbi degiatae. Auctore Heeronimo Natali Societabis jeso theologo.* Antwerpiae, 1593.
39. *Historiae celebriores Veteris (Novi) Testamenti representate et ad excitandas bonas meditabiones felectis Epigrammatibus exornate in lucem datae a Christoforo Weigelio.* Noribergae, 1712 (том 1-2).

Художественные произведения

40. Мельников П.И. (А. Печерский) Именинный пирог // Русские повести XIX в. 60-е гг. Т. 1. М., 1956.
41. Панаев И. Актеон // Русские повести...

Неопубликованные источники

Российский государственный исторический архив

42. Ф. 470, оп. 5, д. 324 – документы Живописной команды Канцелярии от строений.
43. Ф. 789 (Императорская Академия художеств), оп. 1, д. 8 – рапорт А.В. Ступина о деятельности Арзамасской школы живописи за 1825 г.
44. Ф. 789, оп. 1, д. 127 - рапорт А.В. Ступина о деятельности Арзамасской школы живописи, 1828.
45. Ф. 789, оп. 1, ч.2, д. 26724 – отчет о деятельности Саранской художественной школы К.А. Макарова, 1841.

ГУ Центральный архив Нижегородской области

46. Ф. 177, оп. 766, д. 10777, л. 12-13 – духовное завещание А.В. Ступина.
47. Ф. 505, оп. 407, д. 20, л. 23-23 об. – [о даре П.А. Веденецким своих картин Нижегородской гимназии].
48. Ф. 767, оп. 686, д. 118, л. 91 – [А.П. Мельников о П.А. Веденецком].
49. Ф. 736, оп. 1; Ф. 763, оп. 608 – документы нижегородской вотчинной конторы Шереметевых.
50. Ф. 933, оп. 1963, д. 57 – опись библиотеки Шереметевых (не ранее 1830 г.).
51. Ф. 2013, оп. 1, д. 421 – Воспоминания художника Н.А. Кошелева.

Библиотека Казанского государственного университета

52. Наука рисования и живописи с верным руководством к правильному и скорейшему достижению познания их. Составленная Императорской Академии художеств художником I достоинства и медалистом Рафаилом Ступиным. Рукопись. Около 1861 г., 253 л.

Российская национальная библиотека

53. 1S-224 Bl. 111 – Библия-ектипа, издание К. Вайгеля, Аугсбург, 1717.

Государственный архив Ярославской области

- 54. Ф. 213, оп. 1, д. 2297 – дело о дворянстве островских.
- 55. Ф. 230, оп. 1, д. 384, л. 26, 41 – исповедные росписи о Н.Д. Мыльникове)
- 56. Ф. 501, оп. 1, д. 48, л. 21-21 об. – [об А. Мыльникове].
- 57. Ф. 1118, оп. 1, д. 1041 – метрическая книга Ярославской Вознесенской церкви (о смерти Н.Д. Мыльникова).

II. Изобразительные источники

Государственная Третьяковская галерея

- 58. Алексеев-Сыромянский Н.М. Алеко. (Автопортрет). 1859, инв. № 278.
- 59. Алексеев-Сыромянский Н.М. Деревенский парень (портрет сына художника). 1859, инв. № 279.
- 60. Козловский М.И. Автопортрет. Рисунок. 1788.
- 61. Крендовский Е.Ф. Портрет семейства сенатора А.А. Башилова и детей графа де Бальмен. 1830-е гг.
- 62. Левицкий Д.Г. Портрет Екатерины II в храме богини правосудия. Нач. 1780-х гг., инв. № 5813.
- 63. Левицкий Д.Г. Портрет Н.А. Сеземова. 1770, инв. № 5113.
- 64. Преннер Г.К. Портрет императрицы Елизаветы Петровны. 1754, инв. № 6249.
- 65. Угрюмов Г.И. Портрет купца А.И. Серебрякова. 1813, инв. № 6281.
- 66. Угрюмов Г.И. Портрет А.М. Серебряковой. 1813, инв. № 6282.
- 67. Шереметева Ю.В. Портрет В.С. Шереметева. 1840-е гг.
- 68. Ягодников А. Портрет Л.Г. Лихачевой с сыном Василием. 1852.

Государственный Русский музей

- 69. Алексеев-Сыромянский Н.М. Портрет А.В. Ступина с учениками. 1838, инв. № Ж-5253.

70. Алексеев-Сыромянский Н.М. Художники. 1830-е гг., инв. № Ж-5254.
71. Алексеев-Сыромянский Н.М. Диана. 1846.
72. Левицкий Д.Г. Портрет Екатерины II в храме богини правосудия. 1783, инв. № Ж-4998.
73. Левицкий Д.Г. Портрет Н.А. Демидова. 1771.
74. Раев В.Е. Александровская колонна во время грозы. 1834, инв. № Ж-3742.
75. Ступин А.В. Вид города Арзамаса. 1826, инв. № Ж-3758.
76. Угрюмов Г.И. Портрет купца. 1801.
77. Угрюмов Г.И. Портрет купца И.В. Водовозова. 1814.

Государственный Исторический музей

78. Мыльников Н.Д. Портрет И.Г. Рахманова. 1826, инв. № И 1-5657/80259.
79. Мыльников Н.Д. Портрет А.К. Рахмановой. 1826, инв. № И 1-3548/80260.
80. Мыльников Н.Д. Портрет Ф.А. Рахманова. 1826, инв. № И 1-4452/81989.
81. Мыльников Н.Д. Портрет М.К. Шапошниковой. 1828, инв. № И 1-3561/80261.
82. Мыльников Н.Д. Портрет Н.П. Милюкова. 1831, инв. № И 1-783/46046.
83. Мыльников Н.Д. Портрет И.И. Хлудова. 1833, инв. № И 1-3323/70156.
84. Мыльников Н.Д. Портрет М.З. Хлудовой 1833, инв. № И 1-3323/70156.
85. Мыльников Н.Д. Портрет Т.И. Озерской. 1832, инв. № И 1-2577/70156.
86. Мыльников Н.Д. Портрет Д.М. Хлудова. 1832, инв. № И 1-771/1843.
87. Мыльников Н.Д. Портрет И.И. Хлудова. 1833, инв. № И 1-5850/99739.
88. Мыльников Н.Д. Портрет М.З. Хлудовой 1833, инв. № И 1-5851/99739.
89. Горбунов И.М. Портрет М.М. Аверкиева. 1825.

90. Горбунов И.М. Портрет С.Ф. Аверкиевой. 1825.

91. Островский Г. Портрет Н.С. Червиной. 1770-е гг.

Государственный Эрмитаж

92. Левицкий Д.Г. Портрет И.Х. Билибина. 1801-1802.

93. . Левицкий Д.Г. Портрет Я.И. Билибина. 1801-1802.

94. Преннер Г.К. Портрет императрицы Елизаветы Петровны. 1754, инв. № 4341.

95. Шубин Ф.И. Портрет Екатерины II. Рисунок. 1792-1794.

Музей В.А. Тропинина и московских
художников его времени (Москва)

96. Мыльников Н.Д. Портрет купчихи в коричневой шали. Инв. № Ж-18.

Государственный музей А.С. Пушкина (Москва)

97. Мыльников Н.Д. Портрет О.М. Головиной. 1828, инв. № Ж-108.

Всероссийский музей А.С. Пушкина (С.-Петербург)

98. Ступин Р.А. Портрет Л.Ф. Крупенникова. Акварель. 1837.

Государственный музей изобразительных искусств
им. А.С. Пушкина (Москва)

99. Неизвестный художник (далее – Н.х.), Испания. Портрет Родриго Васкеса. Кон. XVI в.

Нижегородский государственный
художественный музей

100. Алексеев-Сыромянский Н.М. Семья художника. Автопортрет с женой К.А. Алексеевой и тещей Е.М. Ступиной. 1835, инв. № Ж-1406.

101. Алексеев-Сыромянский Н.М. Семья Н.М. Алексеева-Сыромянского, инв. № Ж-467.

102. Алексеев-Сыромянский Н.М. Бабушка с внучкой. Портрет Е.М. Ступиной с внучкой Елизаветой. 1837-1838, инв. № Ж-16.
103. Алексеев-Сыромянский Н.М. Портрет неизвестного (Р.А. Ступина?). Рубеж 1820-1830-х гг., инв. № Ж-1383.
104. Алексеев-Сыромянский Н.М. Портрет А.В. Ступина. 1835-1836, инв. № Ж-78.
105. Алексеев-Сыромянский Н.М. Портрет художника В.Е. Раева. 1851, инв. № Ж-156.
106. Аргунов Н.И. Портрет мальчика из семьи Шереметевых. 1803, инв. № Ж-406.
107. Березин В.К. Портрет Франца I Стефана. 1761.
108. Березин В.К. Портрет мари Терезии. 1761.
109. Веденецкий П.А. Портрет генералиссимуса А.В. Суворова. 1814, инв. № Ж-220.
110. Веденецкий П.А. Портрет императрицы Елизаветы Алексеевны. 1814, инв. № Ж-374.
111. Веденецкий П.А. Семейный портрет купца Н.И. Дюкова. 1840-е гг., инв. № Ж-1421.
112. Горбунов И.М. Бабушка с внучкой. Портрет Е.И. Глебовой и Е.П. Жедринской. 1831, инв. № Ж-1405.
113. Горбунов И.М. Портрет неизвестной. Миниатюра, инв. № Ж-1534.
114. Горбунов И.М. Портрет неизвестного. Миниатюра, инв. № Ж-1535.
115. Никитин И. Портрет фельдмаршала Б.П. Шереметева. 1729, инв. № Ж-596.
116. Одольский Г. Портрет воеводы И.Е. Власова. 1695, инв. № Ж-83.
117. Пожаров. Совет епископов. Рубеж 1820-1830-х гг., инв. № Ж-18.
118. Раев В.Е. Вид Рима. 1854, инв. № 453.

119. Рачков Н.Е. Портрет молодой девушки («Цыганка»). 1845, инв. № Ж-124.
120. Рачков Н.Е. Девушка в косынке. Инв. № Ж-1424.
121. Рачков Н.Е. Девочка с ягодами. 1879, инв. № Ж-712.
122. Рокотов Ф.С. Портрет Петра III. 1762, инв. № Ж-511.
123. Ступин А.В. Обнаженный натурщик. 1801, инв. № Га-1480.
124. Ступин Р.А. Голова воина в шлеме. Рисунок. Инв. № Гл-1459.
125. Ступин Р.А. Люций Вер. Рисунок с гипса. Инв. № Га-1460.
126. Ступин Р.А. Этюд обнаженной мужской фигуры. Рисунок. Инв. № Га-325.
127. Ступин Р.А. Велизарий. Рисунок. Инв. № Гл-1543.
128. Ступин Р.А. Портрет М.М. Аверкиева. 1823, инв. № Га-675.
129. Ступин Р.А. Портрет С.Ф. Аверкиевой. 1822, инв. № Га-677.
130. Ступин Р.А. Портрет А.М. Аверкиевой. 1822, инв. № Га-676.
131. Ступин Р.А. Портрет М.М. Аверкиева. Инв. № Га-516.
132. Ступин Р.А. Спящая женщина. Эскиз. 1820, инв. № Ж-1539.
133. Шереметев Н.В. Портрет А.В. Ступина. 1814. Рисунок. Инв. № Гл-1455.
134. Шереметева Ю.В. Портрет В.С. Шереметева. 1843, инв. № НВ-363.
135. Н.х. Лот с дочерьми. Инв. № Ж-640.
136. Н.х. Св. Иероним в пустыне. Инв. № Ж-977.
137. Буше А.Л.Г. Портрет мальчика. 1803, инв. № Ж-759.
138. Винкбоонс Д. Пейзаж с Юпитером и Ио. Инв. № Ж-1020.
139. Воутерс Ф. Аполлон и Дафна. Инв. № Ж-692.
140. Грейф А. де. Добыча охотника. Инв. № Ж-686.

141. Грейф А. де. Добыча охотника. Инв. № Ж-687.
142. Гудон Ж.А. Портрет Луизы Броньяр. Бюст. Реплика оригинала, хранящегося в Лувре. Инв. № Пбр-76.
143. Клодион (К. Мишель). Фаунесса с маленьким фавном. Рельеф. Инв. № Пбр-85.
144. Клодион (К. Мишель). Фаунесса с маленьким фавном. Рельеф. Инв. № Пбр-86.
145. Мейленар П. Битва. 1640(?), инв. № Ж-163.
146. Рюиц Т. Серия картин «Виды Неаполитанского залива». Инв. № Ж-937, Ж-938, Ж-939, Ж-940.
147. Схрик О.М. ван. Бабочки, ящерица и осенние листья. 1669, инв. № Ж-952.
148. Хейль Д. ван. Осада города. Инв. № Ж-638.
149. Н.х. (Англия). Портрет мальчика. 1817, инв. Ж-158.
150. Н.х. (школа М. ван Миревельта). Женский портрет. 1600-1620, инв. № Ж-84.
151. Н.х. (школа К. Берхема). Пастушеская сцена. Инв. № Ж-394.

Нижегородский государственный
историко-архитектурный музей-заповедник

152. Веденецкий П.А. Портрет нижегородской помещицы С.А. Дружининой. 1796, инв. № ГОМ 15058 К-31.
153. Шереметев С.В. Автопортрет. 1861, инв. № ГОМ 15/39 К-62.
Тверская областная картинная галерея
154. Верзин И.М. Портрет И.С. Шатиловой. 1787, инв. № Ж-41.
155. Верзин И.М. Автопортрет (?). Инв. № Ж-918.
156. Гаврилов Ф.И. Портрет Н.И. Кожина. 1767, инв. № Ж-1237.

157. Колокольников М.Л. Портрет князя И.Т. Мещерского. 1756, инв. № Ж-92.

158. Колокольников-Воронин Я.М. Автопортрет с женой Степанидой Семеновной и сыном Александром. Инв. № Ж-770.

159 Колокольников-Воронин Я.М. Автопортрет. Инв. № Ж-924.

160. Колокольников-Воронин Я.М. Портрет С.С. Колокольниковой, жены художника. Инв. № Ж-925.

161. Неизвестный мастер. Крестьянская свадьба. Благословление молодых. Рельеф. Конец XVIII в., инв. № С-1.

162. Неизвестный мастер. Крестьянская свадьба. Пляска и угощение на свадьбе. Рельеф. Конец XVIII в., инв. № С-2.

Ростово-Ярославский архитектурно-художественный
музей-заповедник (Музей-заповедник «Ростовский кремль»)

163. Мезенцев В. Портрет Я.Я. Мордвинова. 1772, инв. № ИК-909/4.

164. Н.х. Портрет Ф.А. Алябьевой. 1750, тнв. № ИК-906/5.

Рыбинский историко-художественный музей

165. Камеженков Е.Д. Портрет В.И. Лихачева. 1791, инв. № РБМ-30.

166. Камеженков Е.Д. Портрет Я.И. Лихачева. 1791, инв. № РБМ-199.

167. Камеженков Е.Д. Портрет неизвестной. Инв. № РБМ-439.

Переславль-Залесский историко-художественный музей

168. Колендас П. Портрет А.П. Темериной. 1844, инв. № 1020.

169. Колендас П. Портрет Н.П. Темерина. 1844, инв. № 1021.

170. Колендас П. Портрет П.П. Темерина. 1844, инв. № 1022.

Костромской художественный музей

171. Островский Г. - Портрет Е.П. Червиной. 1773.

172. Островский Г. Портрет Н.С. Червиной. 1774.

173. Островский Г. Портрет М.М. Червиной. 1774.
174. Островский Г. Портрет Д.П. Червина. 1774.
175. Островский Г. Портрет П.И. Акулова. 1775.
176. Островский Г. Портрет А.С. Лермонтовой. 1776.
177. Островский Г. Портрет М.И. Ярославова. 1776.
178. Островский Г. Портрет А.М. Ярославова. 1776.
179. Островский Г. Портрет неизвестной. 1777.
180. Островский Г. Портрет И.Г. Червина. 1770-е гг. Копия с работы неизвестного художника 1741 г.
181. Островский Г. Портрет девочки. 1770-е гг.
182. Островский Г. Портрет молодого мужчины. 1770-е гг.
183. Островский Г. Портрет Д.П. Червина. («Мальчик в темном мундире»). 1780-е гг.
184. Островский Г. Портрет Е.П. Червиной (?). 1780-е гг.
185. Островский Г. Портрет А.Ф. Катенина. 1790.

Солигаличский краеведческий музей

186. Н.х. Портрет И.Г. Червина. 1741, инв. № 81.
187. Н.х. Портрет Н.С. Червиной. 1741, инв. № 82.
188. Н.х. (Мастер из Тотьмы). Портрет В.В. Панова. 1784.
189. Н.х. (Мастер из Тотьмы). Портрет Е.П. Нератовой. 1784.
190. Н.х. (Италия, XVII – нач. XVIII). Лот с дочерьми. Инв. № 2.
191. Н.х. (Италия, XVII – нач. XVIII). Сатир, пьющий воду из тыквы. Инв. № 14.

192. Н.х. (Голландия, XVII). Пейзаж с обращением Савла. Инв. № 26.

193. Н.х. (Фландрия, XVII). Апостол Петр. Инв. № 1.

Угличский историко-художественный музей

194. Тарханов И.В. Портрет Протопопова. 1819, инв. № 2207-55.

195. Тарханов И.В. Портрет А.И. Протопоповой. 1819, инв. № 2107-55.

196. Тарханов И.В. Портрет М.С. Сурина. 1829, инв. № 2204-55.

197. Тарханов И.В. Портрет А.А. Суриной. 1829, инв. № 2162-55.

198. Тарханов И.В. Портрет П.М. Сурина. 1829, инв. № 2162-55.

199. Тарханов И.В. Портрет Е.Д. Суриной. 1829, инв. № 2161-54.

200. Тарханов И.В. Портрет П.М. Шапошниковой. 1829, инв. № 2196-55.

201. Тарханов И.В. Портрет С.Г. Шапошникова. 1829, инв. № 2208-54.

202. Тарханов И.В. Портрет М.С. Сурина. 1843, инв. № 2187-55.

203. Тарханов И.В. Портрет П.М. Сурина. 1843, инв. № 2365-55.

204. Тарханов И.В. Портрет неизвестного. 1830-е гг., инв. № 10528-74.

205. Тарханов И.В. Портрет неизвестного. 1830-е гг., инв. № 10529-74.

206. Тарханов И.В. Портрет А.К. Воронова. Инв. № 2197-55.

207. Тарханов И.В. Портрет И.Е. Мальцева. Инв. № 2178-55.

208. Н.х. Портрет А.В. Кожевникова. 1807, инв. № 2220-54.

209. Н.х. Портрет М.Г. Кожевниковой. 1807, инв. № 2172-54.

Ярославский художественный музей

210. Богоматерь Толгская. 1655. Инв. № И-223.

211. Сергей Радонежский в житии. Середина XVII в., инв. № И-394.

212. Мыльников Н.Д. Портрет Х.В. Астапова. 1827, инв. № Ж-56.

213. Мыльников Н.Д. Портрет П.И. Астаповой. 1827, инв. № Ж-541.
214. Мыльников Н.Д. Женский портрет. 1827, инв. № Ж-48.
215. Мыльников Н.Д. Портрет Д.С. Соболева. 1834, инв. № Ж-50.
216. Мыльников Н.Д. Портрет М.Ф. Соболевой. 1834, инв. № Ж-52.
217. Мыльников А.Д. Портрет Д.С. Соболева. Около 1834, инв. № Ж-51.
218. Мыльников А.Д. Портрет И.С. Соболева. Инв. № Ж-44.
219. Мыльников Н.Д. Портрет Н.И. Соболевой. Инв. № Ж-43.
220. Петров Е. Портрет императрицы Елизаветы Петровны. Инв. № Ж-976.
221. Н.х. Портрет Н.И. Самариной. Пастель. 1789, инв. № А-130.
222. Н.х. Портрет Д.И. Самарина. Пастель. 1789, инв. № А-128.
223. Н.х. Портрет И.И. Самарина. Пастель. 1789, инв. № А-127.
224. Н.х. Портрет П.И. Самарина. Пастель. 1789, инв. № А-129.

Ярославский государственный
историко-архитектурный музей-заповедник

225. Коренев Д.М. Портрет А.П. Мельгунова. Инв. № ЯМЗ-9210.
226. Коренев Д.М. Портрет И.Я. Кучумова. 1874, инв. № ЯМЗ-9209.
227. Коренев Д.М. Портрет А.В. Березина. Инв. № ЯМЗ-21081.
228. Коренев Д.М. Портрет Л.И. Боборыкина. Инв. № ЯМЗ-21090.
229. Коренев Д.М. Портрет С.М. Власьева. Инв. № ЯМЗ-21084.
230. Коренев Д.М. Портрет К.А. Говоркова. Инв. № ЯМЗ-21085.
231. Коренев Д.М. Портрет А.Р. Зудина. Инв. № ЯМЗ-21618.
232. Коренев Д.М. Портрет Н.С. Карповича. Инв. № ЯМЗ-21082.
233. Коренев Д.М. Портрет П.С. Карповича. Инв. № ЯМЗ-42361.

234. Коренев Д.М. Портрет С.Н. Кашинцова. Инв. № ЯМЗ-21086.
235. Коренев Д.М. Портрет Н.А. Майкова. Инв. № ЯМЗ-9228.
236. Коренев Д.М. Портрет Л.А. Михайлова. Инв. № ЯМЗ-21089.
237. Коренев Д.М. Портрет Н.А. Хомутова. Инв. № ЯМЗ-42353.
238. Коренев Д.М. Портрет С.П. Шишкина. Инв. № ЯМЗ-42354.
239. Коренев Д.М. Портрет А.М. Шишкова. Инв. № ЯМЗ-9183.
240. Коренев Д.М. Портрет П.И. Шубина. Инв. № ЯМЗ-21083.
241. Тарханов И.В. Портрет В.Г. Куклинского. 1831, инв. № ЯМЗ-9220.
242. Тарханов И.В. Портрет Г.А. Куклинской. 1831, инв. № ЯМЗ-9231.
243. Н.х. Портрет княжны Куракиной. II пол. XVIII в., инв. № ЯМЗ-9226.
244. Н.х. Портрет Д.С. Карпович. Нач. XIX в., инв. № ЯМЗ-21095.
245. Н.х. Портрет купеческой семьи. Инв. № ЯМЗ-9194.
246. Ярославские князья Федор, Давид и Константин в житии. Кон. XVI в. Ярославль, инв. № 1212.

Саратовский государственный художественный
музей им. А.Н. Радищева

247. Ступин Р.А. Портрет П.У. Батурина. Акварель. 1850.
248. Ступин Р.А. Портрет А.М.. Батуриной. Акварель. 1850.

Саратовский краеведческий музей

249. Ступин Р.А. Портрет вольского купца Злобина. Акварель. Около 1850.
Картинная галерея, Екатеринбург
250. Мыльников Н.Д. Портрет старушки. 1825, инв. № 15.

Государственный музей изобразительных искусств
Республики Татарстан

251. Левицкий Д.Г. Портрет Н.И. Борисова. 1788.

- 252. Левицкий Д.Г. Портрет И.И.(?) Билибина.
- 253. Островский Г. Портрет неизвестной. 1785.
- 254. Ступин Р.А. Портрет И.В. Жмакина. Акварель. 1838.
- 255. Н.х. Портрет семьи Енатских. 1839.

Литература

- 1. Автопортрет в русском и советском искусстве. Каталог выставки. Под общ. ред. В.С. Манина. М., 1977.
- 2. А.Г. Венецианов и венециановцы в собрании Калининской областной картинной галереи. 1780-1980. Каталог. Калинин, 1980.
- 3. Алексеева Т.В. Художники школы Венецианова. М., 1982.
- 4. Андреев П.Г. Ярославль в XVIII столетии // Ярославль. Очерки по истории города (XI в. – октябрь 1917). Ярославль, 1954, с. 37-45.
- 5. Андросов С.О. Живописец Иван Никитин. Спб., 1998 – 211 с., ил.
- 6. Архитектура русской усадьбы. Под ред. Н.Ф. Гуляницкого. М., 1998.
- 7. А.С. Пушкин и его время в изобразительном искусстве первой половины XIX в. Всесоюзный музей А.С. Пушкина. Авт. вст. ст. Г.П. Балог, А.М. Мухина. Л., 1985.
- 8. Балакин П.П. Древнерусское искусство Нижнего Новгорода. Нижний Новгород, 1999.
- 9. Барагин Д.Д. Калинин /Архитектура городов СССР/ М., 1952.
- 10. Башкиров В.В. Башкирова Л.Р. Богородск. Годы, события, люди. Б.м., 2004.
- 11. Бердова О.В. Культурная жизнь Костромы и Костромской губернии по материалам местной периодической печати конца XIX – начала XX в. Дисс... канд. историч. наук. М., 1998.

12. Биберин В.Н. Портретная галерея князей Куракиных в усадьбе Волосово-Степановское Зубцовского уезда Тверской губернии // Тверская усадебная культура. Материалы регион. Научно-практич. конф. Тверь, 2004, с. 11-21.
13. Биберин В.Н. Усадьба князей Куракиных Волосово-Степановское и ее художественные коллекции. Обзор. // Русская культура XVII-XX вв. Материалы, исследования, публикации. Вып. 2. Тверь., 2001, с. 84-116.
14. Биберин В.Н. Усадебные и частные коллекции // Собиратели, хранители, реставраторы. Сб. ст. Вып. III. Спб., ГРМ, 2005, с. 106-113.
15. Биберин В.Н. Художественные коллекции усадьбы Степановское-Волосово // Русская усадьба. Сборник ОИУР. Вып. 9 (25). М., 2003, с. 282-296.
16. Болотцева И., Федорова И., Биткелова Л. Ярославский художественный музей. М., 1983.
17. Брамфилд У.К. Торжок: провинциальное сокровище. // Болдинские чтения. Под ред. Н.М. Фортунатова. Нижний Новгород, 2009, с. 532-540.
18. Вайсфельд Я. Новое о Григории Осетровском // Художник, 1979, № 12, с. 34-37.
19. Варэс Л.Н. «Дух семьи, продолжающий жить...» (Странички из жизни В.С. Шереметева) // Мир русской усадьбы. III Музейные научные чтения. Сб. материалов. Нижний Новгород, 2007, с. 138-151.
20. Варэс Л.Н. К вопросу о формировании юринских коллекций нижегородских помещиков Шереметевых // История и культура Нижегородского края. I Музейные научные чтения, 2000; 200-летие Арзамасской школы живописи. II Музейные научные чтения., 2002. Сб. материалов. Нижний Новгород, 2003, с. 59-68.
21. Варэс Л.Н. Судьба собрания Шереметевых // Музейное строительство на рубеже XIX-XX вв. Материалы научн. конф., 1996. Нижний Новгород, 2000, с. 20-36.
22. Верещагина А.Г. Критики и искусство. Очерки русской художественной критики середины XVIII – первой трети XIX в. М., 2004.
23. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М., 2004.
24. Врангель Н.Н. Ступин и его ученики // Русский архив, 1906, т. III, с. 432-448.

25. Врангель Н.Н. Свойства века. Статьи по истории русского искусства. Спб., 2000-2001.
26. Врангель Н.Н. Русские усадьбы. Спб., 1999.
27. Выголов В. Ярославль. Памятники архитектуры и искусства. 1985.
28. Галай Ю.Г. Музей в Шереметевском замке и судьба его коллекции // Нижегородский музей, 2007, № 13, с. 58-63.
29. Галузинская Л.Д. К вопросу о формировании музейной коллекции в 1918-1926 гг. // К 100-летию со дня основания Нижегородского государственного художественного музея. Сб. ст. Нижний Новгород, 1997, с. 18-30.
30. Гациский А.С. Нижегородский театр. 1798-1867. Нижний Новгород, 1867.
31. Генкин Л.Б. Из прошлого ярославского театра // Ярославский альманах, № 4, 1950, с.
32. Генкин Л.Б. Ярославль в первой половине XIX в. // Ярославль. Очерки по истории города (XI в. – октябрь 1917). Ярославль, 1954, с. 46-102.
33. Герчук Ю. Примитивны ли примитивы? // Творчество, 1972, № 2, с.
34. Головщиков К.Д. История города Ярославля. Ярославль, 1889.
35. Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Живопись XVIII в. Под научн. ред. И.М. Сахаровой, Л.А. Маркиной. Авт. вст. ст. Л.А. Маркина. М., 1998.
36. Государственный Ярославско-Ростовский историко-архитектурный музей-заповедник. Каталог. Живопись. Миниатюра. Рисунок. Акварель. Скульптура. Прикладное искусство. Сост. Е.П. Юдина, В.П. Митрофанов. Под ред. М.М. Колпакчи и А.Ф. Коростина. М., 1964.
37. Грамагина Е.В. Работы Е. Камеженкова из имения Сосновицы // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1981. М., 1983, с. 278-284.
38. Гращенков В.Н. Жизненная судьба произведения искусства // Гращенков В.Н. История и историки искусства. Статьи разных лет. М., 2005, с. 4-58.

39. Григоров А. Солигаличские находки в свете архивных документов // Новые открытия советских реставраторов. Солигаличские находки. Сб. ст. Сост. С.В. Ямщиков. М., 1976.
40. Давыдова И.Л. Россия XVII века: культура и искусство в эпоху перемен. Автореферат дисс... доктора искусствоведения. М., 2005.
41. Дворянские гнезда России. История, культура, архитектура. Под ред. М.В. Нащокиной. М., 2000.
42. Д.Г. Левицкий. 1735-1822. Каталог. Под научн. ред. Г.Д. Голдовского. Л., 1987.
43. Девонина В.А. Осмысление провинциальной культуры: проблемы и перспективы // Жизнь провинции как феномен духовности. Материалы междунар. Научн. конф. , 2006. Нижний Новгород, 2008, с. 31-32.
44. Демидов С.В. Архитектор-самоучка С.А. Воротилов // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник' 1989. М., 1990, с. 409-416.
45. Дмитриев С.С. Вещественные и письменные источники в музейном исследовании // Труды Государственного ордена Ленина Исторического музея. Вып. 58. Материалы по истории русской культуры XVIII – первой половины XIX в. М., 1984.
46. Дмитриева Е., Купцова О. Жизнь усадебного мифа. Утраченный и обретенный рай. М., 2003.
47. Дунаев Б.И. Кострома в ее прошлом и настоящем по памятникам искусства. М., 1913.
48. Дьяконов М.В. К биографическому словарю московских зодчих XVIII-XIX вв. // Русский город. Вып. IV. М., 1981.
49. Евангулова О.С. Русский портрет XVIII в. и проблема «россики» // Искусство, № 12, 1986, с.
50. Евангулова О.С. Русское художественное сознание XVIII века и искусство западноевропейских школ. М., 2007.
51. Евангулова О.С., Карев А.А. Портретная живопись в России второй половины XVIII в. М., 1994.
52. Елисеева Т.В. Академическая религиозная живопись в творчестве К.А. И И.К. Макаровых – наследников и продолжателей традиций Арзамасской

живописной школы (Постановка проблемы. Новые открытия) // История и культура Нижегородского края. I музейные научные чтения, 200 г.; 200-летие Арзамасской школы живописи. II музейные научные чтения, 2002. Нижний Новгород, 2003, с. 304-305.

53. Еремеев П.Е. Арзамасская муза. Горький, 1987.

54. Еремеев П.Е. Зодчий Поволжья. Арзамас, 1993.

55. Журавлев Н.В., Кац Л.И. Материалы о крепостном художнике Е.Д. Камеженкове // Сообщения Института истории искусств АН СССР, № 13-14, 1960, с. 121-134.

56. Забелин И. Библиотека и кабинет графа Я.В. Брюса // Летописи русской литературы и древности. Т. 1. М., 1859, с. 29-62.

57. Званцев М.П. А.В. Ступин. Арзамасская художественная школа. Горький, 1941.

58. Званцев М.П. «Необыкновенное дело»: А.В. Ступин и его школа // Люди русского искусства. Сб. ст. Горький, 1960.

59. Злочевский Г.Д. Общество изучения русской усадьбы: 1922-1930. М., 2002.

60. Иванов В.Н. Кострома. Художественные памятники. М., 1978.

61. Иванов В., Башмакова Л. Рентгенографическое исследование // Новые открытия советских реставраторов. Солигаличские находки. Сб. ст. Сост. С.В. Ямщиков. М., 1976.

62. Иваск У. Частные библиотеки в России // Русский библиофил, № 6, 1911.

63. Из истории реализма в русской живописи. Альбом. Сост. Ю.В. Михайлова, Г.В. Смирнов, З.П. Челюбеева. Авт. вст. ст. М.В. Алпатов. М., 1982.

64. И.К. Макаров. Живопись. Графика. Альбом. Сост. Т.В. Елисеева, М.Н. Баранова, В.С. Ионова. Авт. вст. ст. Т.В. Елисеева, Е.В. Павлова. Саранск, 2002.

65. Ильина Т.В. И.Я. Вишняков. Жизнь и творчество. М., 1979.

66. Ильина Т.В. Об анализе художественного произведения // Ильина Т.В. Введение в искусствознание. М., 2003, с. 172-192.

67. Ильина Т.В. Русское искусство XVIII в. М., 2001- 399 с.
68. Ильина Т.В., Щербакова М.Н. Русский XVIII век. Изобразительное искусство. Музыка. М., 2004 – 512 с.
69. Инюшкин Н.М. Провинциальная культура: природа, типология, феномены. Дисс... д. филос. н. Саранск, 2005.
70. Историко-художественная выставка русских портретов, устраиваемая в Таврическом дворце... Каталог. Авт. предисловия С. Дягилев. Спб., 1905, ч. 1 – XVIII.
71. Исторические сведения о городе Арзамасе, собранные Николаем Щегольковым. С видами и портретами. Арзамас, 1911 (репр. изд. 1992).
72. Иудин А., Иудина С. Замок Шереметевых. Нижний Новгород, 2007.
73. Каждан Т.П. Художественный мир русской усадьбы. М., 1997 – 319 с.
74. Калининская областная картинная галерея. Каталог. Русское искусство. Живопись. Скульптура. Графика. Сост. Л.И. Кац. Л., 1961.
75. Калининская областная картинная галерея. Альбм. Сост. и авт. вст. ст. Н.Ф. Судакова. Л., 1974.
76. Кантор А.М. О стиле и стилистическом анализе // Советское искусствознание'77. М., 1978, с.
77. Капустина В.А. Петр Васильевич Шереметев. Спб., 2001.
78. Капустина В.А. Последние великие романтики: повествование о строителях Юринского замка Василии Петровиче и Ольге Дмитриевне Шереметевых. Спб., 2003.
79. Капустина В.А. Сергей Васильевич Шереметев (1792-1866). Спб., 2006.
80. Касьян А.А. Региональное мировоззрение (постановка проблемы) // Жизнь провинции как феномен духовности. Международн. научн. конф. Под. Ред. Н.М. Фортунатова. Нижний Новгород, 2004, с. 101-104.
81. Каталог галереи графа Н.А. Кушелева-Безбородко. Спб., 1886.

82. Каталог личной библиотеки дворян Шереметевых (нижегородская ветвь). Ч. 1. Сост. Е.М. Гноная. Авт. вст. ст. Ю.Г. Галай. Нижний Новгород, НГООУНБ, 2002 – 64 с., 12 л ил.
83. Кириков Б.М. Углич. Л., 1984.
84. Кириков Б. Угличский живописец // Художник, 1982, № 2, с. 44-47.
85. Кириков Б. Кашинские портреты // Художник, № 10, 1985.
86. Кириков Б. Кашин. Л., 1988.
87. Кирьянова Н.В. Культура губернских городов Среднего Поволжья в конце XIX – начале XX в. Дисс... канд. историч. наук Пенза, 1998.
88. Кислов К.А. Юрино. Усадебно-архитектурный памятник. Йошкар-Ола, 1995.
89. Ковалева Т.И. Нижегородский край в период наместнического правления. Автореферат дисс... канд. историч. наук. Нижний Новгород, ННГУ, 1998.
90. Ковалева Т.И., Филатов Н.Ф. Н.И. Лобачевский и Нижегородский край на рубеже XVIII-XIX столетий. Нижний Новгород, ННГУ, 1992.
91. Коваленская Н. история русского искусства первой половины XIX в. М., 1951.
92. Комова М.А. Иконное наследие Орловского края XVIII-XIX веков. М., 2012.
93. Корнилов П. Арзамасская школа живописи первой половины XIX в. Л.-М., 1947.
94. Коровкевич С. А.И. Иванов. М., 1972.
95. Кострома. Краткий исторический очерк. Отв. Ред. М.Н. Белов. Ярославль, 1978.
96. Костромские портреты XVIII-XIX вв. Новые открытия. Каталог выставки. Сост. и авт. вст. ст. С.В. Ямщиков. Л., 1974.
97. Костромской областной музей изобразительных искусств. Русское дореволюционное искусство. Каталог. Авт. вст. ст. В.Н. Лебедева. Сост. В.Н. Лебедева, Н.Л. Померанцева, Е.В. Сапрыгина и др. Л., 1980.

98. Кочетков И.А. О музейной классификации древнерусской живописи // Музей-8. Художественные собрания СССР. М., 1987.
99. Краснобаев Б.И. Очерки истории русской культуры XVIII в. Л., 1987.
100. Краснобаев Б.И. Русская культура второй половины XVII – начала XIX в. М., 1983.
101. Кривошеина Н.В. Храмовая декорация Вятки: иконографические программы и художественно-стилевые решения росписей. Автореферат дисс... д. иск. Екатеринбург, 2012.
102. Кудряшов Е.В. Архитектурный ансамбль центра Костромы. Ярославль, 1992.
103. Кудряшов Е.В. Костромское каменное зодчество XVII в. Его особенности и пути развития. Автореферат дисс... канд. искусств. М., 1975.
104. Кудряшов Е.В. Костромской зодчий XVIII в. С.А. Воротилов // Кудряшов Е.В. Художественная культура Костромского края. XVI-XIX вв. Статьи. Кострома, 2004, с.
105. Кудряшов Е.В. К творческой биографии костромского зодчего XVIII в. С.А. Воротилова. Гостиный двор в Костроме // Краеведческие записки Костромского музея-заповедника. Ярославль, 1984, с. 62-67.
106. Кудряшов Е.В. Солигалич // Памятники Отечества. Альманах ВООПИИК. 1983, № 2 (8).
107. Кудряшов Е.В. Солигалич. Л., 1987.
108. Кудряшов Е.В. Н.И. Метлин. Материалы к творческой биографии архитектора // Кудряшов Е.В. Художественная культура Костромского края..., с. 91-95.
109. Лапшина Н. Ф.С. Рокотов. М., 1959.
110. Лебедев А.В. Живописный портрет второй половины XVIII в. в культуре Ярославской и Костромской губерний. Автореферат дисс... канд. искусств. М., 1984.
111. Лебедев А. О русском провинциальном портрете второй половины XVIII в. // Искусство, 1982, № 4, с. 54-61.

112. Лебедев А. Портретная галерея в русской провинции второй половины XVIII в. // Искусство, № 4, 1984, с. 56-61.
113. Лебедев А.В. Тщанием и усердием. Примитив в России XVIII – середины XIX в. М., 1997.
114. Лебедев А. Портреты Григория Островского // Искусство, № 12, 1979.
115. Левяш И.Я. Регион // Культурология. XX в. Словарь. М., 1997, с. 294.
116. Лисовский В.Г. Академия художеств. Историко-искусствоведческий очерк. Л., 1982.
117. Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. Спб., 2002.
118. Матусовская Е.М. Американские «примитивы» XVII-XIX вв. // Матусовская Е.М. Американская реалистическая живопись. Очерки. М., 1986, с. 8-29.
119. Михайловский Е., Ильенко И. Рязань. Касимов. М., 1969.
120. Молева Н.М., Белютин Э.М. Русская художественная школа I половины XIX в. М., 1963.
121. Мроз Е. А.Е. Егоров. М.-Л., 1947.
122. Музеи Костромской земли. Сост. и авт. вст. Ст. В.Н. Лебедева. Л., 1985.
123. Нащокина М.В. Русская усадьба – временное и вечное // Русская усадьба. Сборник ОИРУ, 2003, № 9 (25), с. 7-21.
124. Нащокина М.В., Чекмарева А.М., Слякин А.В., Заварюхина Д.Э. Общество изучения русской усадьбы. 1922-2007. М., 2007.
125. Неизвестные и забытые портреты XVIII – первой половины XIX в. Каталог выставки. Под общ. ред. Э.Н. Ацаркиной. Авт. вст.ст. И. Сахарова, Е. Чижикова. М., 1975.
126. Немецкая и австрийская живопись XV-XVIII вв. Каталог. Авт.-сост. Н.Н. Никулин / Гос. Эрмитаж. Собрание западноевропейской живописи. Научный каталог. Л., 1987.
127. «Необыкновенное дело» А.В. Ступина. К 200-летию Арзамасской школы живописи. Каталог выставки. Сост. и авт. вст. ст. В.В. Тюкина. Нижний Новгород, 2002 – 80 с., 12 илл.

128. Нижегородский край: факты, события, люди. Под ред. Н.Ф. Филатова, А.В. Седова. Нижний Новгород, 1994.
129. Николай Дмитриевич Мыльников – русский портретист XIX в. Каталог. Авт. вст. ст. С.В. Ямщиков, Н.О. Коновалова, Л.В. Гельенек. М., 1989.
130. Овсянников С.Н. Дворянские усадьбы: коллекционеры и коллекции // Собиратели, хранители, реставраторы. Сб. ст. Вып. III. Спб., ГРМ, 2005, с. 100-106.
131. Овсянникова С.А. Частное собирательство в России в XVIII – первой половине XIX в. // очерки истории музейного дела в России. Вып. III. М., 1961, с. 269-300.
132. Островский Г.С. Народная художественная культура русского города XVIII – начала XIX в. как проблема истории искусства // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. Сб. ст. М., 1983, с. 63-77.
133. Островский Г. О городском изобразительном фольклоре (к постановке вопроса) // Советское искусствознание'74. М., 1975.
134. Островский Г. Портрет в городском народном искусстве // Искусство, 1979, № 7, с. 62-69.
135. Островский Г. Русский бытовой портрет второй половины XVIII – первой половине XIX в. В кругу проблем // Искусство, № 5, 1988, с. 57-63.
136. Очерки истории Арзамаса. Под научн. ред. Б.П. Голованова. Горький, 1981.
137. Очерки русской культуры XIX в. Отв. Ред. Л.В. Кошман. Т. 104. М., 1998-2002.
138. Павлова Е.В. А.С. Пушкин в портретах. Т. 1-2. М., 1983.
139. Пилявский В.И., Тиц А.А., Ушанов Ю.С. История русской архитектуры. М., 2003.
140. Покровский С.П. Демидовский лицей в Ярославле в его прошлом и настоящем. Ярославль, 1914.
141. Полуэктова Н.Н. А.Д. Улыбышев. Горький, 1945.

142. Попов Г.В., Рындина А.В. Живопись и прикладное искусство Твери XIV-XVI вв. М., 1979.
143. Популярная художественная энциклопедия. Гл. редактор В.М. Полевой. Т. 1-2. М., 1999.
144. Пospelов Г.Г. Русский портретный рисунок начала XIX в. М., 1967.
145. Приселков М. Купеческий бытовой портрет XVIII-XX вв. Л., 1925.
146. Прокофьев В.Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (К проблеме примитива в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. Сб. ст. М., 1983, с. 6-28.
147. Разумовская И.М. Кострома. Л., 1990 – 208 с., илл.
148. Ракова М.М. Русское искусство первой половины XIX в. М., 1975.
149. Романтическая Россия Живопись и графика из тверской областной картинной галереи. Каталог. Авт.-сост. В. Гершфельд, Т. Куюкина, М. Пинетт. Амьен, 1996.
150. Русская живопись из собрания Государственного музея-заповедника «Ростовский Кремль». Каталог выставки. Авт. вст. ст. В.К. Стекольников. Сост. Р.Ф. Алитова. Рыбинск, 1997.
151. Русский портрет XVIII-XIX вв. в музеях РСФСР. Альбом. Авт.-сост. С.В. Ямщиков. М., 1976.
152. Русское в русском искусстве. XVIII-XX вв. Из собрания НГХМ. Каталог выставки. Авт. вст. ст. Е.А. Бочкарева, И.Н. Кузнецова. Нижний Новгород, 2007.
153. Рязанова Н.В. История нижегородского театра в период Серебряного века русской культуры. Нижний Новгород, 2010.
154. Рязанова Н.В. Развитие культуры Нижнего Новгорода. 1896-1917. исторический аспект. Дисс... канд. истор. наук. Нижний Новгород, НГПУ, 2003.
155. Савинов А.Н. А.Г. Венецианов. Жизнь и творчество. М., 1955.
156. Сахаров А.М. Русская культура XVII в. // Муравьев А.В., Сахаров А.М. Очерки истории русской культуры IX-XVII вв. М., 1984.

157. Сахарова И.М. О семье художников Березиных и их связях с общественным движением России середины XVIII в. // очерки по русскому и советскому искусству. Сб. ст. М., 1965, с. 218-228.
158. Свирина Н.В. Гравюры Мартина Энгельбрехта в собрании Нижегородского государственного художественного музея // К 100-летию со дня основания Нижегородского государственного художественного музея. Сб. ст. Нижний Новгород, 1997, с. 137-147.
159. Севастьянова А.А. «Знать слава школы моей не погибла...» (Ярославский автограф основателя арзамасского культурного гнезда А.В. Ступина) // Ярославская старина, 2000, № 5, с. 14-20.
160. Седов А.В. Как зять А.В. Ступина его школу загубил // История и культура Нижегородского края. I музейные научные чтения, 2000; 200-летие Арзамасской школы живописи. II музейные научные чтения, 2002. Сб. материалов. Нижний Новгород, 2003, с. 312-314.
161. Слюнькова И.Н. Замок Шереметева // Мир русской усадьбы. III музейные научные чтения. Сб. материалов. Нижний Новгород, 2007, с. 5-24.
162. Слюнькова И.Н. Приволжский замок Юрино как пример элитарного усадебного строительства и архитектуры позднего романтизма и эклектики // Кабинет ученого: научные статьи, публикации, эссе. М., 2006, с. 66-93.
163. Смирнов Г. Венецианов и его школа. Альбом. Л., 1973.
164. Соколюк Л.Д. Харьковская художественная школа и ее роль в формировании системы художественного образования на Украине в XVIII в. // Русское искусство II половины XVIII – I половины XIX в. Сб. ст. Под ред. Т.В. Алексеевой. М., 1979, с. 169-185.
165. Сорокатый В.М. Вопросы биографии Г. Островского и искусство портрета в Великом Устюге XVIII в. // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник. 1989. М., 1990, с. 256-299.
166. Станюкович В.К. Фонтанный дом Шереметевых. Музей быта. Петроград, 1923.
167. Степанова С.С. Русская живопись эпохи Карла Брюллова и Александра Иванова. Личность и художественный процесс. СПб., 2011.
168. Стернин Ю.Г. Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX в. М., 1984.

169. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 30-40-х гг. XIX в. М., 2005.
170. Сырцов М.Я. Город Кострома в ее прошлом и настоящем. Кострома, 1909.
171. Сытина Т.М. гражданская архитектура Верхнего Поволжья второй половины XVII – первой половины XIX в. Костромской край. Автореферат канд. дисс. М., 1952.
172. Тананаева Л.И. О низовых формах в искусстве Восточной Европы в эпоху барокко (XVII-XVIII вв.) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. Сб. ст. М., 1983, с. 29-43.
173. Тананаева Л.И. Польский портрет XVII-XVIII вв. (К вопросу о «примитивных» формах в искусстве Нового времени) // Советское искусствознание'77. Вып. 1. М., 1978.
174. Тарановская М.З. Карл Росси. Архитектор. Градостроитель. Художник. Л., 1980.
175. Тверская усадьба. Указатель архивных документов, книг и статей (1900-1995). Под ред. Е.И. Березкиной. Ч. 1-3. Тверь, 1996.
176. Трефолев Л.Н. Ярославль при императрице Елизавете Петровне // Трефолев Л.Н. Избранное. Ярославль, 1951.
177. Тюкина В.В. К вопросу о нижегородских истоках «необыкновенного дела» А.В. Ступина // История и культура Нижегородского края. I музейные научные чтения, 2000; 200-летие Арзамасской школы живописи. II музейные научные чтения, 2002. Сб. материалов. Нижний Новгород, 2003, с. 275-283.
178. Тюкина В.В. Находка арзамасского двойника // Записки краеведов. Горьковская обл. Горький, 1975, с. 117-126.
179. Тюкина В.В. Свидетельствуют портреты... // К 100-летию со дня основания Нижегородского государственного художественного музея. Сб. ст. Нижний Новгород, 1997, с. 52-75.
180. Тюкина В.В. У истоков музейного строительства: История одной картины // Материалы II и III научно-практических конференций по проблемам истории, культуры и воспитания. Саров, 1999, с. 128-133.
181. Федорова И., Юрова Л. Русское искусство XVIII – начала XX в. // Ярославский художественный музей. Путеводитель. Ярославль, 1987.

182. Филатов Н.Ф. Арзамасская школа живописи академика А.В. Ступина. Арзамас, 2002 – 144 с.
183. Филатов Н.Ф. Нижний Новгород. Архитектура XIV – начала XX в. Нижний Новгород, 1994.
184. Филатов Н.Ф. Художественная жизнь Нижнего Новгорода конца XVIII – начала XIX в. // История и культура Нижегородского края. I музейные научные чтения, 2000; 200-летие Арзамасской школы живописи. II музейные научные чтения, 2002. Сб. материалов. Нижний Новгород, 2003, с. 12-16.
185. Фортунатова В.А. Провинциальный учитель в статусе русской ментальной категории // Жизнь провинции как феномен духовности. Междунар. научн. конф. Под ред. Н.М. Фортунатова. Нижний Новгород, 2004, с. 7-11.
186. Частное коллекционирование в России. Материалы научн. конф. Випперовские чтения–1994. ГМИИ им. А.С. Пушкина. М., 1995.
187. Черный В.Д. Искусство средневековой Руси. М., 1997.
188. Ярославские портреты XVII-XIX вв. Сост. и авт. вст. ст. И. Федорова, С. Ямщиков. М., 1986.
189. XIX век: Целостность и процесс. Вопросы взаимодействия искусств. М., 2002.
190. Roosevelt, Priscilla. Life in the Russian Country Estate. A Social and Cultural History. Yale University, 1995.