

РАЗДЕЛ I. ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ
ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО КАПИТАЛА
SECTION I. HISTORICAL ASPECTS OF THE DEVELOPMENT
OF HUMAN CAPITAL

ПОРТРЕТНАЯ ЖИВОПИСЬ РОССИЙСКОЙ ПРОВИНЦИИ В XVIII ВЕКЕ.
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЦЕНТРЫ И ЗАКАЗЧИКИ

DOI: 10.25629/НС.2019.12.01

Карев А.А.

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова
Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств
Москва, Россия

Аннотация. При анализе литературы автор делает акцент на выявлении специфики провинциального портрета в России и определении его границ. До сих пор эти вопросы, а также проблемы, связанные с особенностями местных школ, остаются актуальными. Для их уточнения есть смысл охарактеризовать локальные художественные центры, социальный состав заказчиков и их эстетические приоритеты. В связи с этим на первый план выступает проблематика местных портретных галерей и их типология. Среди них особо выделяется дошедшая почти в полном составе общественная портретная галерея для Дома призрения ближнего в Ярославле, принцип построения которой восходит к столичным образцам. При рассмотрении усадебных галерей неизменно возникает вопрос об авторах портретов, далеко не всегда известных по именам, что порождает дополнительные трудности в определении принадлежности произведений к провинциальной культуре. Общая государственная политика в области развития провинции не исключала ярко выраженных региональных особенностей в художественных центрах, имевших средневековые корни традиции живописания, как например, Тверь, и на территориях, принадлежавших ранее к другой культурной традиции, как Малороссия. Как отдельное явление, продолжавшееся и в следующем столетии, выделяются купеческие портретные галереи с их особенностями выбора типа изображения и образной характеристики. Особо важен учет особых требований заказа при анализе портретов церковных иерархов, некогда составлявших ансамбли в архиерейских домах каждой из епархий Российской империи. Во всех случаях приходится опираться не только на сохранившиеся живописные произведения, но и на письменные материалы, позволяющие частично реконструировать ныне утраченные или разрозненные ансамбли.

Ключевые слова: культура российской провинции, живопись, портрет, местные художественные центры, заказчик, портретная галерея.

Границы и особенности провинциального портрета эпохи Просвещения в России неоднократно обсуждались и до сих пор обсуждаются в отечественной литературе. Однако ряд принципиально важных вопросов остается до сих пор нерешенным. Во многом затруднения связаны с общими проблемами изучения этой сферы. К искусству вне столичного круга, безусловно, можно отнести произведения, написанные местными мастерами для местных заказчиков. Сложнее с определением в тех случаях, когда столичные мастера выполняли заказы для провинции, или, что, видимо, реже встречается, местный мастер писал для столичного заказчика. Портретные галереи могли формироваться в столице, а затем перевозиться в города нестоличных губерний и наоборот. Еще запутаннее в этом смысле ситуация с усадебными коллекциями.

Как и в сфере изучения российской действительности XVIII столетия, в истории отечественной художественной культуры этого времени одной из центральных проблем традиционно видится привычная оппозиция «столица–провинция» [9]. Известное соответствие этой паре находит другая дихотомия – «учено-артистический профессионализм» и «художественный примитив». И хотя у примитива, который ассоциируется с «третьей» культурой (то есть находящейся вне академического влияния и явно не принадлежащей к культуре народной) [36], не было четких географических границ, и он мог проявляться как в провинции, так и в столицах, именно с ним связывается язык провинциальной живописи. В конце XX в. активизируется процесс окончательной эстетической реабилитации феномена. Одним из ключевых положений актуальной тогда литературы о примитиве было доказательство его экстерриториальности. И все же в монографии А.В. Лебедева «Гщанием и усердием. Примитив в России XVIII – середины XIX века», подводящей своеобразный итог изучению явления в прошлом столетии, среди перспективных вопросов называются также «проблемы, связанные с культурой и искусством отдельных губерний и областей». В будущем автор предполагал выявить и «конкретные местные особенности, свойственные искусству различных районов России» [27, с. 239].

И действительно, в последнее время все больше востребуется подход, предполагающий исследование отношений между «локальным» и «национальным» [9, 30–31]. В сфере истории искусств эта тенденция прежде всего нашла свое отражение в стремлении обосновать значимость изучения провинциального искусства для полноты представления о русской художественной школе в целом. Особенно в этом отношении важна написанная Г.Г. Поспеловым отдельная глава в «Истории русского искусства» 1960-х гг. [33]. В новом варианте «Истории русского искусства» провинциальный портрет первой трети XIX в. рассмотрен в разделе, посвященном развитию течений вне романтической линии [32]. Попутно ведется поиск более корректных терминов, лишенных оттенка снисходительного взгляда сверху вниз. Так, вслед за западными коллегами сфера исследования обозначается как «локальная» или «региональная» история. В искусствоведении этому соответствует прилагательное «местный». Одна из распространенных гипотез XX века состоит в том, что в России XVIII столетия существовали обладающие своей спецификой региональные художественные школы, в той или иной степени соотносимые с понятием местного стиля. Так, поисками «местных традиций» пронизана многогранная деятельность С.В. Ямщикова, что отразилось в названиях и содержании ряда каталогов, альбомов, сборников – таких, как «Новые открытия советских реставраторов. Солигаличские находки» [30], «Костромские портреты XVIII–XIX веков» [20] или «Ярославские портреты XVIII–XIX веков» [51]. Этим же пафосом пронизаны и выставочные проекты начала XXI века [16; 35]. К портретной живописи этих регионов чаще всего обращаются и в диссертационных исследованиях [26; 18; 1].

Подобный образ мысли пришелся очень кстати для подъема авторитета малой родины в сфере публицистики и краеведения. В последние десятилетия такие термины, как «уральское барокко», «вятское барокко», «великоустюжское барокко», претендуют на легитимность не меньше, чем в свое время «московское барокко». В этом отношении весьма показательно сочинение Е. Ермолина «Ярославский стиль» с красноречивым подзаголовком «Статьи по региональной культурной антропологии и семантике регионального самосознания» [14]. Симптоматично, что один из очерков этой книги (или одна из статей, как обозначено в подзаголовке) называется «Ярославское региональное Возрождение XVII в.», другой – «Ярославское барокко».

Не отрицая значимости любого из отмеченных, а также не указанных по разным причинам взглядов, сознавая известную неясность границ явления, все же хочется отметить существующую потребность обрисовать его в целом. В этом смысле многое может дать выявление и анализ основных художественных центров провинциального портрета и характера его заказа.

С одной стороны, развитие провинциального портретного искусства было в прямой зависимости от идущих из столицы импульсов, направленных на реформирование административно-областного устройства. Реализация градостроительных программ екатерининского времени повлекла за собой необходимость живописного убранства интерьеров общественных зданий, в том числе и при помощи портрета. С другой – весьма важное значение имело состояние

местных художественных традиций. Наконец, нельзя не учитывать и роль наиболее амбициозных эстетических запросов владельцев усадеб.

Уже из этого далеко не полного перечня факторов видно, что каждый из них мог влиять на ситуацию в провинциальном портрете, не говоря об их совокупности. Разумеется, условия в Ярославле или Твери с глубокими, уходящими в Средневековье художественными корнями были несколько иными, чем в новых южных городах, возникших практически и принципиально «на пустом месте», и где были востребованы прежде всего «привозные» художественные силы.

В общей культурной стратегии приоритет отдавался губернским городам. Своеобразным ответом на попечение центра была активность местной общественности. Ярким примером подобного рода заботы был заказ портретной галереи для Дома призрения ближнего, открытого в Ярославле 21 апреля 1786 г. Построенный на пожертвования местного населения, прежде всего дворянства и купечества, он стал своего рода храмом благотворительности, а созданный для него ансамбль портретов должен был запечатлеть уважаемых обществом ктиторов-попечителей этого «храма». Заказ явно опирался на существовавшую традицию «ведомственной» галереи, построенной «по принципу ансамбля, где место каждого изображенного определяется исходя из его конкретных заслуг и положения в общественной иерархии» [27, с. 76].

Непосредственным примером вполне могла служить галерея московского Воспитательного дома, состоящая из образов опекунов и жертвователей (1765–1773, живописцы Д.Г. Левицкий, Ф.С. Рокотов, Ф.-Г. Баризьен). Согласно существующей традиции, портреты располагались в определенном порядке вокруг «сверхполотна», то есть изображения П.А. Демидова кисти Левицкого (1773, ГТГ) [22, с. 81–87]. По такому же принципу создавалась и галерея ярославского Дома «для призрения, воспитания и обучения... сирот и немощных детей». Есть все основания считать, что ансамбль портретов был частью общего, связанного с благотворительностью замысла. Во всяком случае, некоторые полотна были созданы в 1784 г., то есть за два года до торжественного открытия Дома призрения [27, с. 77]. Портреты долго оставались на своем месте, о чем имеется ряд свидетельств. Так, историк Ярославля XIX в. К.Д. Головщиков констатировал: «В одной из зал Дома призрения ближнего между портретами благотворителей этого заведения находятся два портрета в рост человека (прочие поясные), стоящие один против другого. На одном из них изображен вельможа с прекрасным благородным лицом в парадном мундире и орденах, на другом – купец с умным и добрым лицом в кафтане русского покроя с серебряными пуговицами. Это два главных основателя и благотворителя Дома призрения ближнего – Алексей Петрович Мельгунов и Иван Яковлевич Кучумов» [10, с. 208]. Предполагается, что это и были два «сверхполотна», составлявшие ядро ансамбля [27, с. 77]. На одном из них был изображен ярославский и вологодский генерал-губернатор А.П. Мельгунов (1784–1786, ЯГИАХМЗ), на другом – ярославский купец И.Я. Кучумов (1784, ЯГИАХМЗ), который пожертвовал крупные суммы «в построение» (2000 рублей) и «в капитал сего дому» (20000 рублей) [49, 352]. «Прочие поясные» (нынче обозначаемые как погрудные) призваны были воспроизвести цвет местного дворянства, включая уездных предводителей.

Дошедшая, по-видимому, почти целиком галерея портретов по их количеству вполне может соперничать со столичными «ведомственными» галереями, будь то образы опекунов московского Воспитательного дома или академиков и директоров Академии художеств. Почти все портреты (во всяком случае – 17) были заказаны и исполнены рукой одного живописца – Д.М. Коренева (1742/47–1810-е) [27, с. 77; 24, с. 112], что, естественно, способствовало еще большему единству ансамбля. На этом месте вполне можно представить столичного мастера. Однако случай с Ф.С. Рокотовым, который, по мнению Б. Умского – одного из опекунов московского Воспитательного дома, «за славою стал спесив и важен» и потому не желал продолжать серию портретов, видимо, как симптом был известен заказчику [25, с. 40]. Для местного же живописца подобный заказ представлялся крайне почетным и во всех отношениях выгодным. С именем Коренева связан и другой по характеру заказ – частный. В 1780-е гг. он сделал «росписи для домашнего театра» вологодского губернатора Г.Д. Макарова (1780–1784) (не сохра-

нились), а также написал для него портрет императрицы Екатерины II (местонахождение неизвестно). Полотно, скорее всего, было копией. Во всяком случае, подобного рода занятие не было чуждо живописцу, о чем свидетельствует портрет Екатерины II типа Рослена–Рокотова 1796 года (ГЭ) [50]. Имеются предположения, что Д.М. Корнев в качестве «собственного художника» работал для владельца усадьбы Тихвино-Никольское (Рыбинский уезд Ярославской губернии) Н.И. Тишинина, в том числе обучал его крепостных живописи [27, с. 126].

В состав галереи Тихвино-Никольского входили выполненные главой живописной команды Канцелярии от строений И.Я. Вишняковым парные портреты супругов Тишининых «в точном венчальном уборе» (1755, РГИАХМЗ) и три полотна кисти живописца из Великого Устюга И.К. Березина – автора полноростовых портретов И.Н. и К.И. Тишининых (соответственно: 1758, 1759. Оба – в ГТГ), а также их маленькой дочери Е.Н. Тишиной (1758, ГТГ). Причем, портрет умершей в 1757 году Ксении Ивановны был создан, согласно надписи на обороте холста, «с оригиналу писанного надворным советником живописным мастером Иваном Вишняковым». Названная копией работа, по сути, является ретроспективным портретом.

Считается, что в Тихвино-Никольском галерея сформировалась не ранее 1760-х гг., поскольку владелец усадьбы вышел в отставку в 1761 г. и, видимо, в это время занялся обустройством усадьбы [27, с. 133]. Согласно письменным свидетельствам, в 1770 г. в Петербурге был написан портрет повзрослевшей Е.Н. Тишиной, который через некоторое время переправляется в усадьбу Тихвино-Никольское. Согласно мнению Е.В. Грамагиной, именно Екатерина Николаевна изображена на одном из полотен Рыбинского музея [11, с. 52–53, 58, каталог № 18]. Однако у Т.М. Касторской на этот счет существует другое мнение. Она предполагает, что на портрете представлена вторая жена Н.И. Тишинина Н.А. Тишинина урожденная Познякова и работа датируется 1760-ми гг. [18, с. 174, 323, каталог № 62]. Разные кандидаты на роль модели существуют и применительно к портрету неизвестного мужчины в зеленом мундире (Рыбинский музей). По одной из версий, на полотне изображен отец Н.И. Тишинина Иван Васильевич, по другой – сам Николай Иванович [11, с. 53, 62, каталог № 29; 18, с. 174–175, 324, каталог № 63].

Можно назвать немало усадебных галерей в разных концах российской провинции, в том числе и достаточно полно сохранившихся. Из тех, что были в Ярославской губернии, часто упоминается галерея Мусиных-Пушкиных в усадьбе Иловна Мологского уезда [27, с. 152–162]. Менее известна галерея из усадьбы Ваулово Ярославской губернии, откуда происходит одно из самых характерных полотен отечественного варианта художественного примитива середины столетия: портрет Ф.А. Алябьевой – жены владельца усадьбы М.В. Урусова (1750, ГМЗ «Ростовский кремль»).

Благодаря участию Ф.С. Рокотова, да и яркой личности владельца усадьбы – «поэта-метрмана» Н.Е. Струйского, широко известна галерея в Рузаевке Шешкеевского уезда Пензенской губернии [28, с. 18–31, 41–44; 42, с. 3–15; 48, с. 230–241]. Известны и куракинские усадьбы с галереями в Надеждине Саратовской губернии и Степановском-Волосове Зубцовского уезда Тверской губернии [4, с. 114–147]. О Куракиных как заказчиках, в том числе и портрета, см. [6]. Насыщена такого рода усадьбами была и Московская губерния – от ближайших подмосковных, вроде Кускова, где у Шереметевых для портретного собрания отводилось отдельное строение [34, с. 29–42], до Дмитровского уезда с именем Апраксиных Ольгово, прославленными своим театром, но тоже с обязательной довольно обширной галереей [2, с. 492–508].

К числу самых ярких примеров провинциальных усадебных галерей относится ансамбль портретов из Неронова Солигаличского уезда Костромской губернии. В основном галерея создается усилиями одного художника – живописца Григория Островского – в то время, когда усадьбой владел П.И. Черевин (1736 – около 1818). Как и многие современники Петра Ивановича, морской офицер воспользовался дарованным «Манифестом о вольности дворянства» правом и, выйдя в отставку, в конце 1760-х – начале 1770-х гг. занялся своим родовым гнездом. Ко времени выполнения портретов Островским в усадьбе уже имелись парные изображения родителей Петра Ивановича – Ивана Григорьевича Черевина и его супруги Натальи Степа-

новны Червиной (неизвестный художник, 1741, СКМ). Редкий для частного портрета в России вариант профильного изображения свидетельствует об использовании западноевропейского образца [40, с. 52]. То, что портреты впоследствии стали основой усадебной галереи, лишний раз свидетельствует не только о приятии их заказчиком середины столетия, но и бережном к ним отношении со стороны потомков. К тому же Г.С. Островскому была заказана копия с портрета И.Г. Червина, которую тот выполнил в 1770-е гг. (СКМ). Имеется предположение, что и портреты, датированные 1741 годом, тоже являются копиями работы Г. Островского с несохранившихся оригиналов [18, с. 30].

По-видимому, в это время открывается новый этап в формировании галереи. Самый ранний из сохранившихся портретов был написан Островским в 1773 г. (портрет Е.П. Червиной, СКМ), самые поздние датируются 1780-ми гг. (портрет Д.П. Червина в зеленом мундире, портрет молодой женщины, предположительно – Е.П. Червиной; оба – в СКМ). Именно в эти хронологические рамки вписывается создание основы фамильной галереи Червиных. По составу она представляет собой довольно полный классический вариант, включающий портреты старшего поколения, среднего и младшего, а также родственников и друзей.

Примером местного частного заказа могут служить и работы живописцев Тверской земли. Любопытно, что лидером по числу живописцев и иконописцев был отнюдь не губернский город. Так, в книге «Генеральное соображение по Тверской губернии за 1783 и 1784 годы» по этому разряду числилось в Твери – 11 иконописцев, в Вышнем Волочке – 3, в Ржеве – 2, в Кашине – 1. В Осташкове же значится 42 живописца [29, с. 130; 23, с. 37]. Здесь взращивались целые династии живописцев – Колокольниковы, Верзины, Уткины. Судя по сохранившимся сведениям, в основном они расписывали храмы [7; 8].

Формированию корпуса местных живописцев немало содействовал Тверской архиерейский дом. Принадлежавшие ему крепостные художники были востребованы не только в Осташкове и Бежецке, но и в Ростове, Новгороде, Москве и Петербурге. На месте же к числу важнейших заказов относились портреты архиереев. Так, известно, что крепостной мастер Тверского архиерейского дома С.Ф. Крыжев в 1784 г. написал портрет тверского архиепископа Иоасафа Заболотского (ТОКГ) [29, с. 135–136], другой местный живописец Н. Горячев изобразил епископа Арсения Верещагина (1797. ТОКГ). Из этой среды вышел и будущий академик Е.Д. Камеженков (1760–1819), чья биография может служить примером трудолюбия, целеустремленности и умения строить свою судьбу так, чтобы, родившись крепостным, закончить жизненный путь владельцем деревни [37; 15].

Некоторые портреты, хранящиеся в Тверской картинной галерее, несомненно, являются произведениями местных мастеров, созданными по частному заказу. Таковы работы Ильи Михайловича Верзина-младшего «Портрет И.С. Шатиловой» (1787) и «Автопортрет». Этому мастеру приписывается и портрет И.М. Верзина-старшего. Однако надпись на обороте холста «Илья Мих. Верзин старший» воспринимается некоторыми исследователями как подпись. В этом случае автором работы можно считать брата И.М. Верзина-младшего [39, каталог № 64].

Подобные примеры можно найти в целом ряде провинциальных музеев. Однако, как правило, авторы полотен, происходивших из различных усадебных коллекций, неизвестны. Поэтому их трудно считать однозначно принадлежащими сфере провинциальной культуры.

Особая ситуация была на Украине. Импульсы, шедшие из Петербурга, имели своей целью унифицировать культуру в соответствии с идеалами Нового времени и задачами Российской империи. Ярким примером такой художественной политики была деятельность гетмана Украины (1750–1764) К.Г. Разумовского.

В русле общей государственной политики воспринималась и забота о художественном образовании в Харькове – центре Слободско-Украинской губернии. Так, в харьковском коллегийуме, который был основан в первой трети XVIII в., в 1768 г. открываются «новоприбавочные классы», призванные дать светское образование. Рисовальный класс возглавил И.С. Саблуков, имевший опыт педагогической работы в Императорской Академии художеств в Петербурге.

В начальный период развития харьковской художественной школы одновременно функционировали рисовальный и живописный классы. Это обстоятельство, а также программа Саблукова в известной степени воспроизводили сложившуюся в Академии художеств педагогическую практику [44]. Предполагалось направлять наиболее способных учеников в Петербург и даже в пенсионерские поездки. Некоторые из учеников академика Саблукова (Л. Калиновский и С. Маяцкий) продолжили образование в Академии художеств у Д.Г. Левицкого [43, с. 160]. Несмотря на закрытие живописного класса, традиция не прервалась, и тот же С. Маяцкий руководил оставшимся рисовальным классом вплоть до начала XIX в. Иными словами, «классы Саблукова были первой провинциальной школой, осуществлявшей начальное художественное образование с расчетом продолжения его на более высокой ступени – в Академии, то есть предвосхитили структуру, реализованную намного позже, уже в XIX веке» [44, с. 6–7].

В то же время на Украине были сильны традиции художественной культуры Речи Посполитой, которые за столетие утратили свою прежнюю актуальность, но не потеряли целого ряда своих особенностей. Нельзя забывать и о роли монастырей. Они не только заказывали новые иконы и росписи, но и создавали галереи монументальных и станковых ктиторских портретов. Они размещались в храмах, их могли нести, подобно иконам, во время крестного хода [3, с. 90]. Конечно, во второй половине столетия все чаще приглашаются иностранные художники, которым еще в начале столетия обычно заказывали портреты гетманов и членов их семей. Была работа и для местных мастеров, обучение которых в Киеве по большей части основывалось на копировании [3, с. 185, 187].

Нельзя обойти вниманием и такой центр портретного искусства, как Черкасск – столицу Войска Донского. Известно, что близ него в усадьбе войскового атамана Данилы Ефремова в Красном урочище в первой половине столетия создается портретная галерея, включающая изображения атаманов, представителей казацкой старшины и членов их семей [12; 5]. Затем она размещается во вновь отстроенной после пожара 1744 г. столице Дона, в новой резиденции атамана на Ефремовском подворье. Д.Е. Ефремов на склоне своей карьеры совершил паломничество в Киево-Печерскую лавру, сделал там значительный вклад в монастырь и удостоился портретирования, а также права разместить свое изображение в интерьере Успенского собора (1752, Музей украинского изобразительного искусства, Киев) [3, с. 108–109]. Свободная копия, близкая по времени к этому, по сути, ктиторскому портрету в рост (Новочеркасский музей истории донского казачества), послужила, как считается, отправной точкой для развития донского портрета. Правда, имеется предположение, что начальное полотно галереи могло быть написано даже ранее киевского портрета [12, с. 88].

При новом атамане – сыне Д.Е. Ефремова Степане Даниловиче – галерея расширяется за счет произведений столичных мастеров. В екатерининское время дается новый импульс развития ефремовской портретной галереи. Местному мастеру, имя которого неизвестно, заказываются парадные портреты жены Степана Даниловича Меланьи Карповны, четы Данилы Степановича и Авдотьи Акимовны Ефремовых, полковника Василия Ивановича и его брата Алексея Ивановича Иловайских (все – Новочеркасский музей истории донского казачества). Впрочем, имеется предположение, что среди авторов этих полотен были украинские мастера, обладавшие известным опытом портретирования [5, с. 16]. По характеру языка от них значительно отличается изображение мальчика, как предполагают, внука войскового атамана С.Д. Ефремова, названного в честь деда Степаном, единственного сына Данилы Степановича и Авдотьи Акимовны. Мальчик изображен фронтально в полный рост во взрослом одеянии, с луком и стрелой в руках (СИАМЗ). Предполагается, что автором этой работы мог быть местный художник самоучка [12, с. 93]. В то же время на общем фоне донской парсунности явственно выделяется удивляющий виртуозным письмом и художественной зрелостью «Портрет богатого казака» [1790, СИАМЗ]. Имя автора, совсем еще тогда молодого человека, и дату позволяет установить сохранившаяся на обороте холста подпись «Трудовъ Андрея Жданова 1790 годъ» [12, с. 96–98; 5, с. 11].

Во второй половине XVIII столетия заметно оживляется интерес к портрету и в мещанско-купеческой среде. Имеются примеры портретных галерей из этой среды и в провинции. Так, в

1798 г. в семье устюжских серебряников Романовых было зафиксировано собрание портретов, состоящее из 26 полотен. Кроме изображений Петра I, Екатерины II, Павла I и его супруги Марии Федоровны, «государыни княгини Натальи Алексеевны» и вятского епископа, вполне возможно, были и портреты членов семьи, зашифрованные за сведениями о четырнадцати «разных за стеклами» и шести «разных без стекол» персон [45, с. 278; 27, с. 208].

Внимания заслуживает и галерея тотемских купцов Пановых в усадьбе Внуково Солигаличского уезда. Точнее было бы говорить о заказе Пановых-Бурениных, поскольку наряду с портретами Пановых имелись два полотна, изображающие жену В.П. Буренина Т.Я. Буренину ребенком (не сохранился) и М.В. Буренину (СКМ). Скорее всего, они попали в семью вместе с приданым. Купцы в это время в основном изображались в виде, привычном для дворянского портрета, хотя порой обозначалась и принадлежность к третьему сословию. В мужском варианте на это указывали бороды, особые прически и соответствующие медали. Женская модель из купеческой среды узнавалась по характерному завязанному на голове платку, как, например, на портрете неизвестной (Е.П. Пановой, в замужестве Нератовой (?), 1784, СКМ) [27, с. 209–211]. Согласно сведениям на обороте, эта работа, а также портреты П.А. Панова и В.В. Панова были созданы в Тотьме. В.М. Сорокатый не исключает, что автором был устюжанин [45, с. 278]. Имя его неизвестно. Однако портрет М.В. Бурениной имеет на обороте авторскую надпись, из которой следует, что создан он «живописцем Березиным» [27, с. 210].

Особое место в русской художественной культуре занимает заказ портретов церковных иерархов, в том числе и в различных епархиях. Подобные галереи включали портреты архиереев, то есть епископов, архиепископов и митрополитов, а также изображения архимандритов – настоятелей монастырей. При стилистическом разнообразии эти полотна обладают общими чертами и выделяются известной целостностью [17]. Есть все основания полагать, что портретные галереи архиереев имелись в каждой епархии. Можно согласиться с исследователями, утверждающими, что такие изображения создавали своеобразную историю епархии или крупного монастыря в лицах, а каждый из портретов становился своего рода памятником делам иерарха [45, с. 285].

Мемориальная природа портретов позволяла использовать их в качестве надгробных изображений. Они составляли целые галереи, находясь в парадных интерьерах Духовной академии или Архиерейского дома. Как институции они же были и заказчиками этих произведений, а порой и владельцами авторов полотен, как, например, упомянутый Тверской архиерейский дом.

Подобные ансамбли, как и частные фамильные галереи, составлялись десятилетиями, постепенно заполняя отведенное им пространство в соответствии с выработанными представлениями о значимости той или иной персоны в истории епархии, а также по хронологии. Известное представление об этом дает описание приемной залы вологодского Архиерейского дома 1869 г.: «Зала есть вместе и портретная вологодских архиереев... Ряд этих портретов по времени начинается самим строителем этой палаты, преосвященным Иосифом Золотым... По сторонам этого огромного портрета – портреты двух преемников преосвященного Иосифа: епископа Ирины, 20 лет управлявшего вологодскою епархией, и епископа Арсения, последнего из вологодских архиереев, умерших в Вологде. Затем в хронологическом порядке следуют на портретах преосвященные: Евгений, впоследствии митрополит Киевский, Онисифор, впоследствии архиепископ Екатеринославский» [46, с. 716–717].

Красочно описывая актовъ зал Киевской академии, ранее учившийся там украинский писатель И.С. Нечуй-Левицкий называет, помимо висящего напротив митрополичьего кресла большого, в полный рост портрета Петра Могилы, а также изображений Конисского, Феофана Прокоповича, протоиерея Леванды, также и образ св. Димитрия Туптало, митрополита Ростовского. Причем, подчеркивается, что он написан святым [3, с. 122].

По-видимому, одним из условий заказа было изображение церковных иерархов в архиерейских мантиях. Как и неременный для такого рода портретов посох, она была символом учительства и надевалась помимо канонических случаев в особо ответственные моменты жизни

[31, с. 120]. Судя по портрету Иосифа Золотого (1768, ВГИАХМЗ), возможны примеры изображения во время литургии в праздничном облачении с дикирием и трикирием в руках [13, с. 18, 20]. Не исключался и образ иерарха в простом келейном одеянии, о чем свидетельствует созданный Н.С. Лужниковым портрет архиепископа Арсения (Верещагина) (1785, ГМЗ «Ростовский кремль») [19, с. 10], дополнивший его изображения «в облачении» кисти того же живописца (1785, ТОКГ; 1786, ГМЗ «Ростовский кремль»).

Разумеется, традиция таких заказов шла из столиц. Известно, что галерея портретов церковных иерархов была в Троице-Сергиевой лавре [47, с. 122–123] и Александро-Невской лавре [38]. Среди авторов полотен из Александро-Невского монастыря был и надзиратель за живописцами и иконописцами при Синоде А.П. Антропов (с 1761) [41, с. 73–75, 203–210].

Подводя итоги, можно сказать, что очевидное оживление художественной жизни в российской провинции второй половины XVIII в. как в городах, так и в усадьбах повлекло за собой создание ряда значимых центров развития портрета, роста заинтересованности заказчика в этом жанре не только в дворянской, но и в купеческой, а также церковной среде. Все эти черты дополняли известные достижения столичной живописи и в совокупности свидетельствовали о наступлении в России зрелого периода развития искусства Нового времени.

Литература

1. Акимов С.С. Изобразительное искусство в художественной культуре российской провинции во второй половине XVIII – середине XIX в. (на материалах Верхнего и Нижегородского Поволжья). Дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород: Нижегородский государственный лингвистический университет имени Н.А. Добролюбова, 2014. 238 с.
2. Басова И.Г. Портретная галерея усадьбы Ольгово // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 2006. М.: Наука, 2008. С. 492–508.
3. Белецкий П.А. Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв. Л.: Искусство, 1981. 258 с.
4. Биберин В.Н. О портретной галерее князей Куракиных в усадьбе Степановское-Волосово и о некоторых происходящих из нее фамильных портретах XVIII века // Русская культура. XVII–XX вв. Материалы, исследования, публикации. Вып. 3. Тверь: Север, 2005. С. 114–147.
5. Бондарева Н.А. Донской портрет XVIII – первой половины XIX века в контексте восточноевропейского провинциального портрета этого периода. Автореферат дис. ... кандидата искусствоведения. СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет, 1996. 17 с.
6. Быкова Ю.И. Частный заказ в русском искусстве XVIII – начала XIX века и князя Куракины. М.: БуксМАрт, 2016. 360 с.
7. Галашевич А.А. Художественные памятники Селигерского края. М.: Искусство, 1983. 192 с.
8. Гершфельд В.Ф. Семья и братья Мины Колокольникова. Осташков – родина художников // Русская культура XVII–XX вв. Материалы, исследования, публикации / Тверская областная картинная галерея. Вып. 2. Тверь: Лилия Принт, 2001. С. 3–22.
9. Глаголева О.Е. Дворянство, власть и общество в провинциальной России XVIII века: Подходы и методы изучения // Дворянство, власть и общество в провинциальной России XVIII века / Ред. О. Глаголева и И. Ширле. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 9–48.
10. Головщиков К.Д. История города Ярославля. Ярославль: Издание Л.Н. Пастухова, 1889. 280 с.
11. Грамагина Е.В. Каталог русской портретной живописи в Андроповском историко-художественном музее // Музей. Художественные собрания СССР. Сб. статей и публикаций. Вып. 9 / Сост. А.С. Логинова. М.: Советский художник, 1988. С. 50–83.
12. Гуржиева И.П., Соколенко М.Е. Донской портрет XVIII века. Из собраний Новочеркасского и Старочеркасского музеев Ростовской области // Музей. Художественные собрания СССР. Сб. статей и публикаций. Вып. 9 / Сост. А.С. Логинова. М.: Советский художник, 1988. С. 87–101.

13. Даен М.Е. Атрибуция портрета Иосифа Золотого в Вологодском государственном музее-заповеднике // *Антиквариат*. 2014. № 12. 18–24.
14. Ермолин Е. Ярославский стиль. Статьи по региональной культурной антропологии и семантике регионального самосознания. М.; Ярославль: Издательство ЯГПУ имени К.Д. Ушинского, 2007. 107 с.
15. Журавлев Н.В., Кац Л.И. Материалы о крепостном художнике Е.Д. Камеженкове // *Сообщения Института истории искусств. Живопись, скульптура, графика / Академия наук СССР*. Вып. 13–14. М.: Издательство Академии наук СССР, 1960. С. 121–134.
16. Искусство Ярославской и Костромской земель XIV–XX веков. Поиски, находки, открытия. 1963–2003. Каталог выставки / Сост. каталога и научн. ред. И. Кулешова (Федорова). Ярославль: Издательство Александра Рутмана, 2003. 136 с.
17. Карев А.А. Портрет церковного иерарха в русской живописи XVIII века: К вопросу о сословном идеале в искусстве // *Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы*. Вып. 3 / Ред.-составитель И.В. Рязанцев. М.: НИИ РАХ, 1997. С. 5–19.
18. Касторская Т.М. Особенности портретных галерей провинциальных дворянских усадеб второй половины XVIII века Костромской и Ярославской губерний. Дис. ... кандидата искусствоведения. СПб.: Санкт-Петербургский академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, 2008. 326 с.
19. Колбасова Т.В. Русская живопись XVIII – начала XX века. Каталог экспозиции / Государственный Ростово-Ярославский архитектурно-художественный музей-заповедник. М.: Союзрекламкультура, 1991. 47 с.
20. Костромские портреты XVIII–XIX веков. Новые открытия. Каталог выставки / Авт. вступ. статьи и сост. С.В. Ямщиков. Л.: Художник РСФСР, 1974. 35 с.
21. Кудряшов Е.В. Солигалич. Памятники городов России. Л.: Художник РСФСР, 1987. 206 с.
22. Кузнецов С.О. Неизвестный Левицкий. Портретное искусство живописца в контексте петербургского мифа. СПб.: Логос, 1996. 159 с.
23. Куксинская Т.В. Селигерские земли. М.: Советская Россия, 1981. 128 с.
24. Искусство Ярославской и Костромской земель XIV–XX веков. Поиски, находки, открытия. 1963–2003. Каталог выставки / Сост. каталога и научн. ред. И. Кулешова (Федорова). Ярославль: Издательство Александра Рутмана, 2003. С. 110–114.
25. Лапшина Н.П. Федор Степанович Рокотов. М.: Искусство, 1959. 248 с.
26. Лебедев А.В. Живописный портрет второй половины XVIII века в культуре Ярославской и Костромской губерний. Автореф. дис. ... кандидата искусствоведения. М.: МГУ, 1984. 22 с.
27. Лебедев А.В. Тщанием и усердием. Примитив в России XVIII – середины XIX века. М.: Традиция, 1998. 248 с.
28. Лебедев А.В. Ф.С. Рокотов (этюды для монографии). М.: ГТГ, 1941. 76 с.
29. Мроз Е. Художники Тверского края // *Литературный альманах*. Январь–февраль. Кн. 1. Калинин: Пролетарская правда, 1947. С. 130–134.
30. Новые открытия советских реставраторов. Солигаличские находки / Сост. С. Ямщиков. М.: Советский художник, 1976. 148 с.
31. Поселянин Е. Русская церковь и русские подвижники 18-го века. СПб.: Издание книгопродавца И.Л. Тузова, 1905. 320 с.
32. Пospelов Г.Г. Живопись и рисунок // *История русского искусства*. В 22 т. Т. 14: Искусство первой трети XIX века / Отв. ред. Г.Ю. Стернин. М.: Государственный институт искусствознания; Северный паломник, 2011. С. 442–535.
33. Пospelов Г.Г. Провинциальная живопись первой половины XIX века // *История русского искусства*. Т. VIII. Кн. 2. М.: Издательство Академии наук СССР, 1964. С. 345–373.

34. Преснова Н.Г. Портретное собрание графов Шереметевых в усадьбе Кусково. Альбом-каталог. М.: Минувшее, 2002. 647 с.

35. Провинциальный идеализм. Город. Три века художественной традиции. Каталог выставки / Авторы-сост. Л.А. Битколова, И.Н. Кулешова, Л.Н. Макарова; науч. ред. Л.Л. Юрова; Ярославский художественный музей. Ярославль: РИЦ МУБиНТ, 2007. 99 с.

36. Прокофьев В.Н. О трех уровнях в культуре Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. Сб. статей / Отв. ред. В.Н. Прокофьев. М.: Наука, 1983. С. 6–28.

37. Рост А.Е. О живописце Ермолае Деметьевиче Камеженкове // Материалы по русскому искусству / Государственный Русский музей. Т. 1. Л.: Государственный Русский музей, 1928. С. 178–184.

38. Рункевич С.Г. Александро-Невская лавра. 1713–1913. СПб.: Синодальная типография, 1913. 1131 с.

39. Русский портрет XVIII–XIX веков из собраний музеев РСФСР / Автор вступ. ст. и сост. каталога С.В. Ямщиков. М.: Советский художник, 1980. 42 с.

40. Сахарова И., Чижикова Е. Еще раз о Григории Островском // Художник. 1973. № 11. С. 52–56.

41. Сахарова И.М. Алексей Петрович Антропов. 1716–1795. М.: Искусство, 1974. 240 с.

42. Сахарова И.М. Н.Е. Струйский и его связи с Ф.С. Рокотовым // Очерки по русскому и советскому искусству. Л.: Художник РСФСР, 1962. С. 3–15.

43. Селинова Т.А. Иван Петрович Аргунов. 1729–1802. М.: Искусство, 1973. 212 с.

44. Соколюк Л.Д. К истории художественной жизни Харькова. Эволюция харьковской художественной школы во второй половине XVIII – начале XX века. Автореферат дис. ... кандидата искусствоведения. Л.: Институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, 1986. 24 с.

45. Сорокатый В.М. Вопросы биографии Г. Островского и искусство портрета в Великом Устюге XVIII в. // Памятники культуры. Новые Открытия. Ежегодник 1989. М.: Наука, 1990. С. 256–299.

46. Суворов Н. Вологодский архиерейский дом // Вологодские епархиальные ведомости. 1869. № 18. Прибавления.

47. Троице-Сергиева лавра. Комиссия по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры. Сергиев Посад: Типография И. Иванова, 1919. 155 с.

48. Тюхменева Е.А. Рузаевка – усадьба поэта XVIII века // Русская усадьба. Сборник общества изучения русской усадьбы. Вып. 6 (22). Ред.-сост. М.В. Нащокина. М.: Жираф, 2000. С. 230–241.

49. Уединенный пошехонец. Ежемесячное сочинение на 1786 год.

50. Федорова И.Н., Шемякин А.И. Коренев Д.М URL: <http://www.yaroslavskiy-krai.com/383/korenev-d-m.html> (дата обращения 15.12.2012).

51. Ярославские портреты XVIII–XIX веков. Ярославль, Переславль-Залесский, Ростов Ярославский, Рыбинск, Углич: Альбом / Сост. И.Н. Федорова, С.В. Ямщиков. М.: Изобразительное искусство, 1984. 275 с.

Карев Андрей Александрович. E-mail: ankarev@yandex.ru

Дата поступления: 19.10.2019

Дата принятия к публикации 10.12.2019

**PORTRAITURE OF A RUSSIAN PROVINCE IN THE 18TH CENTURY.
ART CENTERS AND CUSTOMERS**

DOI: 10.25629/HC.2019.12.01

Karev A.A.

Lomonosov Moscow State University

Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts
Moscow, Russia

Abstract. When analyzing the literature, the author focuses on identifying the specifics of the provincial portrait in Russia and determining its boundaries. Until now, these issues, as well as problems associated with the peculiarities of local schools, remain relevant. To clarify them, it makes sense to characterize local art centers, the social composition of customers and their aesthetic priorities. In this regard, the problems of local portrait galleries and their typology come to the fore. Among them, the public portrait gallery for the House of Charity of the Neighbor in Yaroslavl, which has come almost completely, stands out, the construction principle of which dates back to the capital's samples. When considering manor galleries, the question always arises of the authors of portraits, which are far from always known by their names, which creates additional difficulties in determining the ownership of works in provincial culture. The general state policy in the field of provincial development did not exclude pronounced regional features in art centers that had medieval roots of the tradition of painting, such as Tver, and in territories that previously belonged to another cultural tradition, like Little Russia. As a separate phenomenon, which continued into the next century, merchant portrait galleries stand out with their particularities of choosing the type of image and figurative characteristics. It is especially important to take into account the special requirements of the order when analyzing portraits of church hierarchs who once formed ensembles in the bishops' houses of each of the dioceses of the Russian Empire. In all cases, one has to rely not only on preserved paintings, but also on written materials that allow partially reconstructing the now lost or fragmented ensembles.

Keywords: culture of the Russian province, painting, portrait, local art centers, customer, portrait gallery.

Karev Andrey Aleksandrovich. E-mail: ankarev@yandex.ru

Date of receipt 19.10.2019

Date of acceptance 10.12.2019