

## ЯЗЫК ПРОВИНЦИАЛЬНОГО ПОРТРЕТИСТА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

DOI: 10.25629/НС.2019.11.02

**Карев А.А.**

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

**Аннотация.** Автор в опоре на письменные источники, прежде всего, обращает внимание на ту среду, в которой формировался местный живописец и которая определяла специфику его профессиональной деятельности. Свое значение имел и социальный статус провинциального художника, в том числе в связи с вопросом взаимоотношений с заказчиком. При анализе лексики, которую использует в своих работах портретист, на первый план выводится проблематика художественного примитива как определяющего качества художественной системы провинциального искусства. Родовое свойство примитива – сохранение стадийного состояния перелома от искусства Средневековья к искусству Нового времени – определяет характер живописного языка местных портретистов на всем протяжении исследуемого периода. Это не исключает обращения к опыту магистральной линии развития отечественной живописи, к апробированным ранее типам портретов, которые порой подвергались истолкованию на свой лад. Отдельной темой является проблематика воинского портрета и ее причастность к идее рыцарства в самых различных аспектах. В завершение автор намечает некоторые проблемы, которые не поддаются разрешению на данном этапе, в частности, вопрос о провинциальных региональных школах внутри национальной школы, и подчеркивает эстетическую и смысловую значимость языка провинциального портрета в общем культурном контексте эпохи.

**Ключевые слова:** провинциальный художник, социальный статус, лексика портретиста, художественный примитив, искусство Средневековья, искусство Нового времени, стадийное состояние искусства, идея рыцарства.

О провинциальных живописцах, как правило, известно меньше, чем о столичных художниках. Причиной этого является не только отсутствие соответствующих документов, но и сравнительно недавний интерес к сфере провинциального искусства. Однако даже существующий сегодня материал дает возможность реализовать назревшую необходимость составить некий обобщенный портрет живописца. Так вопрос еще не ставился.

Некоторые мастера магистральной линии, Д.Г. Левицкий и В.Л. Боровиковский, например, родились в провинции и начинали там свою творческую деятельность. Путь из провинции в столицу проделал и автор «портрета богатого казака» 1790 г. (Старочеркасский историко-архитектурный музей-заповедник), выходец из донского края А.О. Жданов. Ему в это время было не больше шестнадцати лет. Через год он станет воспитанником Императорской Академии художеств [6, с. 96–98; 2, с. 11].

В такой же степени это относится и к «малым мастерам» портрета, не обучавшимся в Академии, но получившим там аттестацию, в том числе и звания. Подобный путь проделал Л.С. Миропольский, происходивший «из малороссийских казачьих детей» [19, с. 21; 22, с. 300–311].

Существенное значение имела среда, в которой переживал становление живописец. Показательно, что во второй половине столетия не только в столицах, но и в провинции общим местом становится формирование художественных династий. В связи с этим уместно вспомнить устюжскую семью Березиных [25; 28, с. 273–277]. Универсализм столичного живописца первой половины столетия во второй половине становится достоянием провинциальных художественных центров. Из 60 устюжских художников, так же как из 42 оставшихся живописцев [20, с. 130], вряд ли даже половина когда-нибудь писали портреты. Смена специализации

от иконописца к живописцу воспринималась как профессиональный рост. Таковой была карьера сына оброчного крестьянина Н.С. Лужникова, поступившего в штат Архирейского дома Ростова на должность «иконника», а затем ставшего живописцем, автором архиерейского и дворянского портретов. Содействовал ему в этом росте, скорее всего, петербургский мастер И.Д. Лигоцкий [9, с. 43–44].

Весьма распространенным было происхождение живописца из семьи священников. Таковым был, скорее всего, автор портретов Черевиных из усадьбы Нероново Солигаличского уезда Костромской губернии устюжский художник Григорий Силович Островский (1756–1814) [28, с. 256–299]. Гипотеза о великоустюжском происхождении Г. Островского имеет свою историю. [12, с. 31]. Однако Т.М. Касторская вслед за краеведом А.А. Григоровым считает, что живописец Г. Островский – дворянского происхождения. [12, с. 95–107].

По версии В.М. Сорокатого, родился Г. Островский в семье купца. Правда, его отец был «отпущен по данному от великоустюжского купечества заручному приговору... во священники» в 1757 году [28, с. 258]. Г. Островского называют то иконописцем, то живописцем. С одной стороны, речь шла о сакральных образах, по сути сопоставимых с иконными. С другой – техника письма была вполне «живописной», то есть масляной краской, что было характерно для великоустюжской практики [28, с. 257]. Однако не были оборваны и купеческие связи. Во всяком случае, несколько раз Г. Островскому выписывались паспорта «в разные российские города для торгового промыслу», что подразумевало и продажу собственных произведений [28, с. 258–259].

В.М. Сорокатый среди возможных учителей Г. Островского называет «серьезного и разно-стороннего мастера», потомственного иконописца и, возможно, портретиста, священника Успенского собора в Великом Устюге В.А. Аленева. Обучить его мог и кто-нибудь из семьи Березиных. Словом, в таком крупном центре, как Великий Устюг, наполненном «мастерами самых различных художественных специальностей» [28, с. 292], не могло быть дефицита в учителях живописи, в том числе и портретной. Любопытно, что в подписях на оборотах некоторых холстов из Неронова Г. Островский называет себя «изописцем» или «изописцей», что подразумевает апелляцию к опыту работы в церкви [17, с. 138].

Важным фактором формирования местных мастеров была посадская среда. Из нее вышел ярославский живописец Дмитрий Михайлович Корнев (1742/1747–1826). Отец его, вероятно, был кузнецом, мать – дочерью дьякона. Учился живописному ремеслу, скорее всего, у местных художников. Занятия живописью, видимо, приносили неплохие доходы. Во всяком случае, Корнев состоял купцом 3-й гильдии, не занимаясь торговлей, а отдавая все силы обретенному ремеслу. Из самых почетных заказов было исполнение ансамбля портретов для ярославского Дома призрения ближнего. Были и частные заказы. Среди моделей – ярославские жители разных сословий. Как водится, писал копии. Общественная оценка его труда нашла отражение в службе заседателем в магистрате в 1790-е гг. [32, л. 15]. В 1810 г. художник «по неимению капитала» с семьей выбыл в мещанское сословие [29].

Особая тема – крепостной живописец. Более или менее постоянную совместную художественную деятельность обеспечивало состояние мастера как своего рода «придворного» живописца при помещике. Таковым, по сути дела, был крепостной П.Б. Шереметев И.П. Аргунов, работавший, правда, в основном в Петербурге. Располагала к подобному взаимодействию и усадебная обстановка. Среди известных примеров – работа А. Зяблова в имении Н.Е. Струйского Рузаевка, а также И. Шляхтенкова для А.И. Мусина-Пушкина.

Возможна была и своего рода служба в рамках художественного коллектива. Именно «служителями» называли мастеров, приписанных к Тверскому архиерейскому дому. В свое время Е.К. Мроз удалось установить около 20 имен живописцев, трудившихся там в XVIII – первой четверти XIX в. [20, с. 136]. Судя по всему, здесь же получали и необходимые художественные навыки. Так, Е.Д. Камеженков первоначально учился у иконописца Тверского архиерейского

дома Д. Крыжева (Крыжова). Обычным делом было совмещение художественных работ с другими обязанностями. Известно, что художники того же Тверского архиерейского дома были одновременно и певчими в хоре [20, с. 136].

Однако не исключалась и полная переквалификация крепостного. Именно страх утраты с большим трудом обретенных художественных навыков побудил в 1781 г. Е.Д. Камеженкова, который был тогда сторожем архиерейского подворья в Петербурге, написать письмо президенту Императорской Академии художеств И.И. Бецкому с просьбой извинить его от возвращения в число служителей Тверской епархии, что воспринималось уже как неволя [20, с. 137]. Он просит «сопричесть» его «в число тех счастливых, кои наслаждаются свободой, которая, возвышая душу, приводит в совершенство искусства» [24, с. 178]. Неоднократно отвлекался от живописи и самый известный в русском искусстве XVIII в. крепостной художник И.П. Аргунов [26, с. 84–90].

Между тем в ряде мест владельцы крепостных мастеров охотно отпускали их работать в близкие или дальние края, уступая право быть заказчиками как другим помещикам, так и купцам, представителям церкви, городским властям и т.д. И тогда они мало чем отличались от живописцев с иным социальным статусом. Видимо, таковым был и крепостной прапорщикка Преображенского полка Ф.А. Колычева живописец Ф.И. Гаврилов – автор известного портрета Н.И. Кожина (1767, ТОКГ). Он работал не только в своем родном в своем родном селе Зобнине Кашинского уезда Тверской губернии, но и в соседних имениях [23, с. 92].

Разумеется, за общими чертами образа провинциального живописца можно различить и индивидуальные качества каждого из них. Помимо фактов, из которых складывается неповторимая биография мастера, важным свидетельством в этом отношении служит его особая манера. В нашем случае важно, насколько она выделяется в совокупной картине портретного искусства российской провинции.

Исследование изобразительного искусства провинции, как правило, сопряжено с обращением к проблематике художественного примитива. Бесспорно, что провинциальное искусство и примитив не совпадают буквально в своих границах. В сфере художественного примитива могут оказаться и работавшие в столицах художники. С другой стороны, в провинции работали мастера, сформировавшиеся в рамках академической школы. И все же если говорить о каком-то объединяющем качестве художественной системы периферийного искусства, то более всего в настоящее время подходит определение художественный примитив – как в его «гететической», так и «социально-этической» разновидности [17, с. 39, 50–53].

К числу очевидных особенностей лексики относится заторможенность развития по сравнению с магистральной линией. На фоне успехов «европеизации» русской живописи второй половины столетия и вступления ее в полосу синхронизации с ведущими европейскими школами эволюция провинциального портрета кажется почти незаметной. Создание Академии с соответствующей системой аттестации и требования художественной грамотности практически обрекли все неакадемическое искусство на самостоятельный генезис. По сравнению со столичной школой, пребывавшей в тесном контакте со знаменитыми европейскими художественными центрами (прежде всего Парижем и Римом), периферийное искусство выглядело естественным продолжением целого ряда тенденций первой половины столетия, включая перелом конца XVII – начала XVIII века. То есть уже однажды пережитое магистральной линией российского искусства вновь становится актуальным. Неудивительно, что отмечаемая многими исследователями «парсуность» как след постоянно воспроизводимого на просторах империи генезиса от Средневековья к Новому времени становится родовым свойством примитива. Типологическая и иная архаичность обозначала прежде всего нежелание или неготовность расстаться с привычными ценностями, приобретенными за многие века российской цивилизации. Поэтому так очевидно проступает в позе данного в полный рост героя характерный для классической парсуны мотив предостояния, будь то ярославский и вологодский генерал-губернатор А.П. Мельгунов на портрете Д.М. Коренева (1784–1786, ЯГИАХМЗ), написанный им же купец И.Я. Кучумов (1784, ЯГИАХМЗ) или полковник Войска Донского Д.С. Ефремов, воплощенный кистью неизвестного мастера второй половины XVIII в. (НМИДК). Ситуация предостояния

воспроизводится и при иных вариантах: поколенном, пояском и даже погрудном. При этом в репрезентации модели и ее окружения господствует принципиальная фронтальность.

С особым пиететом прописывается «личное», обнаруживая тем самым генетическую связь с молненным образом, в том числе и современным. В то же время ощутима еще вполне живая традиция парсуны. Среди ее проявлений – следы боязни оказаться лицом к лицу с будущим зрителем, желание спрятаться за общепринятую маску-персону и при этом не растерять индивидуальные черты, без которых невозможна естественная и почти магическая связь живописного подобия и реального лица. Маска, включающая знаки божьего подобия и хранящая в себе память о предстоянии, помимо всего прочего, предполагала возвышенно отчужденную атмосферу, непохожую на ту, что царила в портретах генеральной линии второй половины столетия. В рамках бытовавшей традиции, конечно, существовали индивидуальные варианты. Так, в сравнении с другими мастерами своего круга Г. Островский в создании сословной маски и ее возрастных вариантов воспринимается как более эмоциональный и разнообразный мастер [17, с. 142–143]. И все же направленный на зрителя застывший взгляд провинциальной модели был, как правило, вполне самодостаточным и не требовал от зрителя ответной реакции. В этом взгляде есть опять же неизбежная привязанность к фронтальности, несмотря на существующие варианты трехчетвертных поворотов и даже контрапостов, повторенных вслед за «столличными» образцами, но в условиях другого ощущения времени. Оно не только течет медленнее, чем в пространстве столичной культуры, но еще и пронизано культом устоявшихся ценностей, с которыми и художникам, и большей части моделей явно не хотелось расставаться, даже в атмосфере возраставших требований соответствовать идущим «сверху» образцам поведения, костюма и пр.

В контексте полотна лицо модели (и руки, если они изображались) выделялось порой не только объемностью, что было общим местом для искусства примитива, но и характером живописи. Так, пастозное по-своему энергичное письмо лиц моделей Коренева сочетается с тонкослойной живописью доличного, обладающей относительно гладкой фактурой. В данном случае это настолько очевидно, что считается особенностью индивидуальной манеры ярославского мастера [16, с. 112].

Само разделение на объемное личное и плоскостное доличное восходит к позднесредневековым иконным временам, что особенно очевидно в донском портрете при использовании тварного золота и серебранки для воспроизведения густой орнаментации костюма.

Спровоцированная заказчиком (разумеется, не любым) постоянная оглядка на столичное искусство предопределила использование «модных» композиционных типов. При всей их перетолкованности в сторону отмеченной фронтальности камерный вариант (Ф.С. Рокотова, К.-Л. Христинека, М. Шибанова) узнается, например, в творчестве Г. Островского, а парадный (прежде всего, Д.Г. Левицкого) – в работах того же Д. Коренева. В его портрете генерал-губернатора Мельгунова находит отражение сложившаяся в отечественной живописи традиция изображения «мудрого» государственного мужа в кабинете. Интерьер с предметами, указывающими на напряженную интеллектуальную деятельность на благо государства, становится весьма престижной сценой действия екатерининских вельмож на полотнах самых востребованных при дворе мастеров, как правило, высоко аттестованных Императорской Академией художеств. Иными словами, образ «совершенного придворного» [11, с. 186] стремились заказать «совершенному живописцу» [21].

У Коренева же социальный вес модели и его полезный государству жизненный путь демонстрируются перечислительным методом, характерным для краткой биографии: в одной плоскости изображаются трость, шпага, ордена, орденские ленты и звезды. В соответствии с программой портрета Мельгунова и всего ансамбля полотен Дома призрения ближнего в правой части композиции делается акцент на заслугах именно в богоугодной благотворительной деятельности. Поэтому на повернутой к зрителю с нарушениями правил прямой перспективы поверхности стола располагаются не только карта наместничества, чертеж фасада здания приюта, закрытая книга, но и открытое Священное Писание с хорошо видимой строкой, на которую указывает генерал-губернатор: «Не презирать ни одного из малых сих». «Висящая» над

столом в овальной раме картина настолько существенна, что своей идеальной фронтальностью выключена из общей системы изображения предметов и кажется по важности равной фигуре модели. Картина «подсказывает», что воспроизведенное пространство парадного портрета и есть пространство данного на картине храма, а изображенный мыслится своего рода жрецом этого храма, таким же жертвователем, как Екатерина II – законодательница в храме богини Правосудия у Д.Г. Левицкого (1783, ГРМ).

В этой же функции со ссылкой на реальное участие в благотворительности воспроизводится и купец Кучумов. В соответствии с общественным статусом и вкусом ему более подходит простая обстановка. Этой обстановке соответствует и фраза в книге, на которую указывает Кучумов: «Повиноваться наставникам и быть покорным». Адресованная в противовес мельгуновской воспитанникам, она явно призвана указать и на пример этой покорности и сдержанности в лице самой модели.

Отсвет аллегоричности центральных полотен лежит, разумеется, и на погрудных изображениях представителей местного дворянства. Облаченные за редким исключением в одинаковые сине-черные мундиры, украшенные у некоторых наградами, они предстают участниками ритуально значимого неспешного действия. Каждый из членов этого сообщества, как, впрочем, и все они в целом, в заданном смысловом контексте получает право воплотить образ Милосердия.

Подобно тому, как эта галерея была аналогом редкого в России корпоративного портрета, так и фамильная галерея вполне заменяла не столь часто заказываемый в XVIII веке семейный портрет. Еще реже он встречается в провинциальной живописи. Подобного рода примером может служить портрет Г.П. Бахметьева с дочерью А.Г. Бахметьевой и свояченицей М.Н. Ртищевой, созданный, скорее всего, местным мастером второй половины столетия (КОКМ). Перед зрителем с наглядностью рисунка, изображающего генеалогическое древо, разворачивается картина, дающая точные сведения о месте в семье той или иной персоны. Фигура главы семейства занимает центральное место в композиции. Достойным сентиментального изображения жестом правой руки он дает знать о своих отцовских чувствах. Дочь, сидя у музыкального инструмента, связь с которым подчеркивается легким касанием клавиш, голову повернула к отцу и своей воспитательнице. Простым домашним одеждам соответствует и колорит, сдержанности которого никак не мешает характерная для такого рода живописи привязанность к локальным цветам. Изображение фигур почти в рост, видимо, было условием заказа, поскольку именно такая ситуация, судя по сохранившимся примерам и описаниям, мыслилась если не оптимальной, то допустимой для семейных портретов с сидящими фигурами [8, с. 74].

Вообще же во внестоличном пространстве ростовые портреты встречаются далеко не так часто даже в ориентированном на украинскую традицию Донском крае. В основном репрезентативные намерения в провинции реализуются в изображениях на нейтральном фоне в диапазоне от поясного до поколенного вариантов. По-видимому, это больше отвечало возможностям местных мастеров и вполне удовлетворяло соответствующие амбиции заказчиков. Именно к такому типу обращаются В.В. Мезенцев при изображении капитана Я.Я. Мордвинова, И. Васильев в портрете офицера лейб-гвардии Измайловского полка П. И. Ниротморцева (1774, ПОКГ), А. Чашин – при создании образа И.В. Лихачева (1769, РГИАХМЗ) и многие другие.

Чаще всего героями таких полотен становятся облаченные в мундир офицеры. Поэтому основной темой является служение отечеству на военном поприще. В этом контексте, естественно, особое внимание и уделяется мундиру, детальное изображение которого, как, впрочем, и другой одежды, было вполне в традициях сложившегося в эпоху барокко варианта факсимильной иллюзорности. В провинции подобный подход доводится порой почти до самодевулирующей ювелирности. Таков, например, портрет Ниротморцева кисти И. Васильева.

В буквальной передаче особенностей костюма, как и лица модели, ощущается вера в магическую силу запечатленного факта – как в любом, особенно сжатом до эпитафии, жизнеописании. Здесь видится не только требование ремесленной честности в задаче «списывать пер-

сону», но и потребность в создании мемориально-ценной вещи «для памяти потомству своему». Неслучайно эта ключевая для понимания задач семейных портретных галерей фраза востребована у современных исследователей, в том числе и для названия книги [7; 17].

Это же касается партикулярного мужского костюма, и женских одежд, и украшений. Любопытно, что порой демонстрируемый модный гардероб значительно опережал по актуальности стадияльно отстающий живописный язык. Кстати это порой воспринималось как свидетельство неизменяемости воспроизведенных ценностей, что было особенно важным для социально-этического примитива.

Адресованное зрителю «красноречие тела» в провинциальном портрете не располагало к диалогу, который уже был актуален для магистральной линии, и потому жест оказывался априори замкнутым, что нашло отражение и в его трактовке. При любом заданном ракурсе фигуры плечи и руки модели трактуются уплощенно. Применительно к Г. Островскому об этом пишет И.Е. Ломизе: «Плечо, как правило, не имеет ракурсного сокращения, а рука повернута почти в профиль, независимо от ракурса фигуры» [18, с. 96].

Свойственная примитиву горделивая демонстрация самодостаточности, вполне соответствующая статусу и функциям парадного портрета, сочеталась со своеобразной каноничностью в положении рук. В мужском портрете одной из самых востребованных была поза, предполагающая сочетание заложенной (словно умышленно бездействующей) за борт камзола или кафтана руки с поставленной на пояс. Еще на рубеже XVII и XVIII столетий в театральной среде жест определялся как «красноречие тела», а самой «разговорчивой» была правая рука, которой левая должна была вторить, либо «оставаться в полном покое, причем ее держать следует преимущественно так, как если бы она была рукояткой у вашего бока» [4, с. 33, 39].

В женском варианте сложенные на груди руки отвечали представлениям о таких традиционных качествах, как кротость и покорность [30, с. 252]. В купеческом и провинциальном вариантах этот жест будет востребован вплоть до начала XX в. Повторяемость жеста и позы, в целом свойственная культуре портретирования в XVIII столетии, отражающая приоритет социального, государственного и пр. «мы» над неповторимым «я», в контексте провинциальной живописи воспринимается непререкаемым, данным навеки правилом. О взаимодействии «я» и «мы» применительно к русскому портрету XVIII века см. [3].

Свои особенности провинциальная живопись обнаруживает в согласовании жеста модели с предметом. В провинциальном портрете оно обусловлено общей статичностью фигуры модели и преднамеренной фронтальностью, сходственной с правилами поведения театрального актера, который, пока находится в активном действии, должен располагаться лицом к зрителю. Подобная тенденция наблюдается и в мире предметов. О значимости текстовых «посланий» зрителю уже говорилось на примере портретов Д. Коренева. В провинции подобная демонстративность становится общим местом. Весьма распространен мотив веера в женских портретах. Он может быть повернут вверх, вниз, по диагонали, но неизменно его поверхность располагается параллельно плоскости холста. При всем следовании общим для этого времени правилам модели именно провинциального портрета позволяют себе раскрыть перед зрителем веер, то есть преодолеть то его деликатное молчание, которое царит в столичных изображениях (неизвестный художник. Портрет дамы в синем платье. 1770-е, Останкино; неизвестный художник. Портрет купчихи с веером. 1780-е, ГИМ.) Об этом см. [14, с. 38]. Если в руках оказывалась табакерка, то, как правило, зрителю демонстрировалась ее верхняя – наиболее «информативная» – часть (неизвестный художник. Портрет И. Галаган. Конец XVIII в., ЧОХМ; неизвестный художник. Портрет Г.П. Бахметьева с дочерью А.Г. Бахметьевой и свояченицей М.Н. Ртищевой). В том же духе трактованы детали одежды (банты, жабо и т.д.), украшения (серьги, браслеты, ожерелья) и, разумеется, ордена.

Образ государственной награды был авторитетнейшим свидетельством общности всех моделей – от императора до представителя местного нобилитета, живущего за тысячи верст от столицы. «Орденские знаки, – пишет Л.Е. Шепелев, – означали наличие у их обладателей титула особого рода – титула кавалера орденой корпорации (ordo – сословие, община)» [31, с.

190]. Эти корпорации получали соответствующее воплощение в живописи. Так, над единым комплексом портретов для Думы владимирских кавалеров работал с 1782 г. Д.Г. Левицкий. Описание интерьера Думы, включающего портретные изображения кавалеров и гротескной фигуры в лице императрицы (Екатерина II – законодательница), позволяет говорить о церемонии, подобной рыцарской [15, с. 83–86]. Девиз ордена в этом отношении был вполне подходящим: «Полезь, честь и слава», – что, так или иначе, традиционно входило в число семи рыцарских доблестей [13, с. 119–150].

Всероссийское рыцарское братство имело на местах, разумеется, свои модификации, нашедшие реализацию в том числе и в живописных портретных образах – таких, например, как изображения воинов, «латами» для которых служит офицерский мундир, или не раз упоминаемый портрет кавалера нескольких орденов Мельгунова кисти Коренева. И все же отчетливее всего эта тема заявила о себе на южных окраинах империи, прежде всего на Дону. Подробнее см. [10].

Подводя итоги рассмотрению поставленного вопроса, имеет смысл еще раз остановиться на специфике процесса становления и развития жанра в центре и на местах.

Инспирированная целым рядом факторов необходимость соответствовать столичной модели порождала своеобразную амбициозность как заказчика, так и художника. Кроме следования «модным» типам портрета это проявилось, например, в масштабах ряда галерей. Кстати, слова «амбиция» и «амбициозный» в русском языке XVIII в. были вполне востребованными. Распространенным было и словосочетание «благородная амбиция» [27, с. 57–58].

Между тем стремление «стать вровень со столицей» было не только результатом местных «благородных амбиций», но и по-своему поощрялось центром. Поэтому и самостоятельность местных художественных инициатив была настолько велика, насколько это было нужно Петербургу. Характер взаимодействия общего (национального) и частного (местного) в рамках русской культуры XVIII в. объективно не оставлял места для региональных стилей, что отнюдь не исключало местной специфики в понимании и трактовке того или иного мирового стиля.

Авторское начало в самой живописи провинциальных мастеров выражено слабее, чем у портретистов магистральной линии, хотя признаки индивидуальной манеры, столь ценимые сегодня экспертами, разумеется, ощутимы. Так, раскрывая особенности живописи Н.С. Лужникова, Е.Ю. Иванова помещает его в ряд парсунных мастеров второй половины XVIII в. и делает следующий вывод: «Индивидуальное проявляется в деталях рисунка, точном движении кисти, в пристрастии к определенным сочетаниям и сопоставлениям цветов» [9, с. 46]. Действительно, именно пастозный мазок, используемый Д.М. Корневым в погрудных портретах, дает повод рассматривать его в сопоставлении с гладкой живописью доличностей как свидетельство индивидуальной манеры. Поставленная же на лицевой стороне холста портрета Кучумова подпись художника ставит его «в один ряд с “великими мужами” города», то есть с губернатором и купцом-меценатом [16, с. 112].

Правда, заметим, что в контексте неясности в стилистическом своеобразии того или иного периферийного региона Российской империи откровенно узнаваем донской портрет. По сравнению с провинциальным портретом средней полосы время кажется здесь законсервированным.

Разумеется, обрисованное явление имеет свое эстетическое лицо. Его специфические черты порой кажутся очень похожими на столичные варианты, порой поражают своей привязанностью к непривычным или устаревшим для магистральной линии идеалам. Образ выглядит застывшим в некоем удовлетворении своим состоянием, но не теряет внутреннего напряжения, свойственного переходным эпохам. Сквозь архаичность лексики проглядывает мудрая привязанность к неспешному бытию, просвечивает авторитет завершенных в своем становлении художественных моделей (типа портрета, поведения-позирования, ощущения пространства-времени и т.д.). Вышедшие из моды в столицах, эти модели доводились до состояния совершенства, которое искушенному зрителю более поздних времен рискует показаться курьезным, хотя и неизменно привлекательным.

### Список сокращений

- ГИМ – Государственный исторический музей. Москва  
ГРМ – Государственный Русский музей. Санкт-Петербург  
ГТГ – Государственная Третьяковская галерея. Москва  
КОКМ – Калужский областной краеведческий музей  
КНМРИ – Киевский национальный музей русского искусства  
НМИДК – Новочеркасский музей истории донского казачества  
ПОКГ – Пензенская областная картинная галерея имени К.А. Савицкого  
РГИАХМЗ – Рыбинский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник  
ТОКГ – Тверская областная картинная галерея  
ЧОХМ – Черниговский областной художественный музей  
ЯГИАХМЗ – Ярославский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

### Литература

1. Алексеева Т.В. Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже XVIII–XIX веков. М.: Искусство, 1975. 424 с.
2. Бондарева Н.А. Донской портрет XVIII – первой половины XIX века в контексте восточноевропейского провинциального портрета этого периода. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет, 1996. 17 с.
3. Вдовин Г.В. Персона – Индивидуальность – Личность: Опыт самопознания в искусстве русского портрета XVIII века. М.: Прогресс–Традиция, 2005. 244 с.
4. Всеволодский (Гернгросс) В. История театрального образования в России. СПб.: Дирекция Императорских театров, 1913. Т. I. 463 с.
5. Гершензон-Чегодаева Н.М. Дмитрий Григорьевич Левицкий. М.: Искусство, 1964. 458 с.
6. 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.
7. «Для памяти потомству своему...» Народный бытовой портрет в России. Альбом / Авт.-сост. Н.Н. Гончарова, Н.А. Перевезенцева, Е.И. Серебрякова, Т.С. Алешина, Л.В. Ефимова. М.: Галактика Арт, 1993. 267 с.
8. Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России / Сост., перевод с нем., вступ. ст., предисловия к разделам и примеч. К.В. Малиновского. Т. I. М.: Искусство, 1990. 448 с.
9. Иванова Е.Ю. Живопись и время. Российское портретное наследие XVII–XIX веков. Исследование, реставрация, атрибуция. Труды Государственного исторического музея. Вып. 141. М.: ГИМ, 2004. 124 с.
10. Карев А.А. Донской портрет в русской художественной культуре XVIII века: «Рыцарский» дискурс // «Мощно, велико ты было, столетье!»: Сборник научных статей, посвященный юбилею Т.В. Ильиной / Под ред. Е.Ю. Станюкович-Денисовой, С.В. Мальцевой. СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет, 2014. (Труды исторического факультета Санкт-Петербургского государственного университета. Т. 20.). С. 136–151.
11. Кастильоне Б. Придворный / Перевод О.Ф. Кудрявцева // Сочинения великих итальянцев XVI века / Сост., вступ. ст., коммент. Л.М. Брагиной. СПб.: Алетей, 2002. С. 181–247.



12. 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.
13. Кин М. Рыцарство / Пер. с англ. И.А. Тогоевой. М.: Научный мир, 2000. 516 с.
14. Кирсанова Р.М. Русский костюм и быт XVIII–XIX веков. М.: Слово, 2002. 219 с.
15. Кузнецов С.О. Серия портретов Владимирских кавалеров Д.Г. Левицкого. Из истории создания и бытования произведений // Д.Г. Левицкий. 1735–1822. Сборник научных трудов / Научный редактор Г.Н. Голдовский. Л.: Государственный Русский музей, 1987. С. 78–87.
16. Кулешова И. Ярославский портрет // Искусство Ярославской и Костромской земель XIV–XX веков. Поиски, находки, открытия. 1963–2003. Каталог выставки / Сост. и науч. ред. И. Кулешова (Федорова). Ярославль: Рутман, 2003. С. 110–114.
17. Лебедев А.В. Тщанием и усердием. Примитив в России XVIII – середины XIX века. М.: Традиция, 1998. 248 с.
18. Ломизе И. Слово эксперта // Новые открытия советских реставраторов. Солигаличские находки / Составитель С. Ямщиков. М.: Советский художник, 1976. С. 96–107.
19. Моисеева С.В. Леонтий Миропольский. Новые сведения о жизни и творчестве // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Сб. статей. Вып. 12. По итогам Всероссийской научной конференции «Императорская Академия художеств и художественная жизнь России» / НИИ РАХ; ред.-сост. И.В. Рязанцев. М.: Памятники исторической мысли, 2009. С. 18–38.
20. Мроз Е. Художники Тверского края // Литературный альманах. Январь–февраль. Кн. 1. Калинин: Пролетарская правда, 1947. С. 130–137.
21. Пиль Р. де. Понятие о совершенном живописце, служащее основанием судить о творениях живописцов; и Примечание о портретах. Переведены, первое с италиянского, а второе с французского коллежским ассессором Архипом Ивановым. СПб.: Печатня у Вильковского, 1789. 226 с.
22. Преснова Н.Г. Творчество Леонтия Семеновича Миропольского // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1989. М.: Наука, 1990. С. 300–311.
23. Примитив в России. XVIII–XIXвек. Иконопись, живопись, графика. Каталог выставки / Отв. ред. А.В. Лебедев. М.: Государственная Третьяковская галерея, 1995. 175 с.
24. Рост А.Е. О живописце Ермолае Деметьевиче Камеженкове // Материалы по русскому искусству/ Государственный Русский музей. Т. 1. Л.: ГРМ, 1928. С. 178–184.
25. Сахарова И.М. О семье художников Березиных и их связях с общественным движением в России середины XVIII века // Очерки по русскому и советскому искусству. Сб. ст. / Государственная Третьяковская галерея. М.: Советский художник, 1965. С. 218–228.
26. Селинова Т.А. Иван Петрович Аргунов. 1729–1802. М.: Искусство, 1973. 212 с.
27. Словарь русского языка XVIII века / АН СССР. Институт русского языка; гл. ред. Ю.С. Сорокин. Вып. 1. (А–Безпристрастие). Л.: Наука, 1984. 142 с.
28. Сорокатый В.М. Вопросы биографии Г. Островского и искусство портрета в Великом Устюге XVIII в. // Памятники культуры. Новые Открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1989. М.: Наука, 1990. С. 256–299.
29. Федорова И.Н., Шемякин А.И. Корнев Д.М. // <http://www.yaroslavskiy-kray.com/383/korenev-d-m.html> (дата обращения 15.12.2012).
30. Хилимончик И.И. «...Образы суть живот памяти...» Атрибуция Михаилу Чоглокову портрета царицы Натальи Кирилловны из собрания ГРМ // Русский исторический портрет.

Эпоха парсуны. Издание к выставке Государственного исторического музея. М.: Художник и книга, 2004. С. 247–258.

31. Шепелев Л.Е. Титулы, мундиры, ордена в Российской империи. Л.: Наука, 1991. 222 с.

32. Ярославские портреты XVIII–XIX веков. Ярославль, Переславль-Залесский, Ростов Ярославский, Андропов, Углич: Альбом. 2-е изд. / Сост. И.Н. Федорова, С.В. Ямщиков. М.: Изобразительное искусство, 1986. 26 с.; 134л. портр.

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

Дата поступления: 19.10.2019

Дата принятия к публикации 10.11.2019

## THE LANGUAGE OF THE PROVINCIAL PORTRAITIST OF THE SECOND HALF OF THE 18TH CENTURY

DOI: 10.25629/HC.2019.11.02

**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.** The author, relying on written sources, primarily draws attention to the environment in which the local painter was formed and which determined the specifics of his professional activity. The social status of the provincial artist was also important, including in connection with the issue of relations with the customer. When analyzing the vocabulary that the portrait painter uses in his work, the problems of the art primitive as the determining quality of the provincial art system are brought to the fore. The generic property of the primitive is the preservation of the stage-by-stage state of the turning point from the art of the Middle Ages to the art of the Modern History, which determines the character of the pictorial language of local portrait painters throughout the study period. This does not exclude the appeal to the experience of the main line of development of Russian painting, to the previously tested types of portraits, which were sometimes interpreted in their own way. A separate topic is the issue of military portraiture and its involvement in the idea of chivalry in various aspects. In conclusion the author outlines some problems that cannot be resolved at this stage, in particular, the issue of provincial regional schools within the national school, and emphasizes the aesthetic and semantic significance of the language of the provincial portrait in the general cultural context of the era.

**Keywords:** provincial artist, social status, portraiture vocabulary, art primitive, medieval art, modern art, stage state of art, the idea of chivalry.

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

Date of receipt 19.10.2019

Date of acceptance 10.11.2019