

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего  
образования «Российский государственный художественно-промышленный  
университет имени С.Г. Строганова»  
(РГХПУ им. С. Г. Строганова)

*На правах рукописи*

**Акилова Анна Дмитриевна**

**РУССКИЙ ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ ПОРТРЕТ  
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII – СЕРЕДИНЫ XIX ВВ.: ОСОБЕННОСТИ  
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЭВОЛЮЦИИ**

Специальность 5.10.3 Виды искусства

(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:  
кандидат искусствоведения,  
профессор К. Н. Гаврилин

Москва  
2024

## ОГЛАВЛЕНИЕ

|   |     |
|---|-----|
| <b>Введение</b> .....   | 4   |
| <b>Глава 1. Русский провинциальный портрет и его особенности в истории отечественного искусствознания</b> .....       | 18  |
| 1.1. Из истории определения «провинциальный портрет» в отечественном искусствознании.....                             | 19  |
| 1.2. Дискуссия о художественной ценности провинциального портрета .....   | 30  |
| 1.3. Провинциальный портрет: к вопросу изучения проблемы художественной эволюции .....                                | 53  |
| 1.4. Выставки и коллекции провинциального портрета.....   | 67  |
| Выводы 1 главы .....  | 76  |
| <b>Глава 2. Провинциальный портрет в русской истории и культуре XVIII – XIX вв.</b> .....                             | 78  |
| 2.1. Русская парсуна, восточноевропейский «сарматский портрет» и их влияние на развитие провинциального портрета..... | 79  |
| 2.2. Периодизация русского провинциального портрета .....   | 84  |
| 2.3. Художественное обучение в русской провинции: методологическое своеобразие .....                                  | 99  |
| Выводы 2 главы .....  | 122 |
| <b>Глава 3. Художественная эволюция русского провинциального портрета..</b>   | 126 |
| 3.1. Архаизирующая тенденция провинциального портрета .....   | 126 |
| 3.2. Классицизирующая тенденция провинциального портрета .....  | 134 |
| 3.3. Художественная типология русского провинциального портрета .....   | 137 |
| 3.4. Роль атрибута и аксессуара в провинциальном портрете.....  | 146 |
| 3.5. Проблема авторства русского провинциального портрета.....  | 167 |
| 3.6. Провинциальный портрет в истории русского искусства .....  | 174 |
| Выводы 3 главы .....  | 182 |
| Заключение .....  | 184 |
| Список сокращений .....   | 194 |

|                                      |     |
|--------------------------------------|-----|
| Список источников и литературы ..... | 195 |
| Приложение 1. ....                   | 218 |
| Приложение 2. ....                   | 242 |

## Введение

История отечественного искусства, как правило, в первую очередь освещает достижения крупных столичных мастеров, в то время как живописное наследие русской провинции оказывается за пределами большинства публикаций, посвященных изобразительному искусству. Однако, по мнению И. Э. Грабаря (1871 – 1960) история русского искусства будет неполной и необъективной, если «считаться только со столичным искусством и не придавать значение провинциальному»<sup>1</sup>.

Следует отметить, что провинциальная живопись представляет собой значительную часть наследия русского изобразительного искусства, найдя место в крупнейших художественных, исторических и краеведческих музеях нашей страны.

Историческое разделение русской культуры при Петре I на западно-ориентированную – столичную и традиционную – провинциальную, привело к появлению особого художественного явления – русского провинциального портрета. Именно портрет, наряду с исторической живописью, являлся одним из самых популярных жанров в русском искусстве<sup>2</sup>. В провинции он был особенно востребован в силу его прикладного, а также обрядового значения.

Провинциальный портрет – одно из ярких явлений русской портретной живописи, получил наибольшее распространение со второй пол. XVIII – до середины XIX вв. Однако, в научной литературе исследуемое художественное явление получило несколько противоречивых определений. Так, например, провинциальный портрет долгое время определяли только лишь как «купеческий», рассматривая его в границах художественного примитива<sup>3</sup>. Однако с 2010 гг.

---

<sup>1</sup> Грабарь, И. Э. Чугуевские учителя Репина / И. Э. Грабарь // Репин. Художественное наследство. – 1948. – Т. 1. – С. 17–32.

<sup>2</sup> Рязанцев, И. В. Президент А. Н. Оленин о прошлом и перспективах Императорской Академии художеств (к переизданию сочинений) // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы: сборник статей. – Москва, 2012. – № 4.

<sup>3</sup> Александрова, О. В. Купеческий портрет как жанр русской живописи : дис. канд. ... искусствовед. : 17.00.04 / Александрова Ольга Викторовна. – Санкт-Петербург, 2006. – 188 с.

нижегородские исследователи С. С. Акимов<sup>4</sup> и А. А. Касьян<sup>5</sup> в своих исследованиях предлагают расширенное понимание термина «провинциальный», связывая его не столько с географической удаленностью от столицы, сколько с особым мировоззрением сословной культуры, свойственной не только провинции, но и столичным городам, что дает нам право использовать его в данном исследовании.

Отметим, что провинциальная культура в XVIII – XIX вв. – вплоть до Великих реформ – была связана с феноменом городской сословной культуры, во многом сохранявшей феодальные черты. Эта культура оказала значительное влияние на художественные особенности русского провинциального портрета. Отметим, что провинциальная культура обнаруживает себя не только в крупных торгово-промышленных городах провинции, но и в столичном Петербурге. Так, в повести В. Ф. Одоевского «Живописец» (1839), рассказывается о столичном художнике, который пишет портрет купеческой дочки. Заказчик, зажиточный купец, фактически транслирует программу произведения, давая живописцу следующее наставление: «Ну, [...] рисуй, как знаешь; но только так, чтоб подвески спереди, да и гребень сзади был виден»<sup>6</sup>. Портретист противится воле заказчика – снимает с модели все украшения, головной убор, затем распускает ей волосы. Однако заказчик тут же вмешивается, прерывая сеанс. Повесть Одоевского, на наш взгляд, в точности передает особенности взаимоотношений художника и заказчика из провинциальной среды, с его сословными представлениями о «прекрасном» и просто «допустимом», социально-значимом.

Моделью провинциального портрета, как правило являлись представители неаристократических сословий: от дворянства, духовенства и купечества, до

---

<sup>4</sup> 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. искусствовед.: 17.00.04 / Акимов Сергей Сергеевич. – Нижний Новгород, 2014. – 238 с.

<sup>5</sup> Касьян, А. А. Региональное мировоззрение (постановка проблемы) // Жизнь провинции как феномен духовности. Международная научная конференция / А. А. Касьян; под. ред. Н. М. Фортунатова. – Нижний Новгород, 2004. – С. 101–104.

<sup>6</sup> Одоевский, В. Ф. Живописец. Повести и рассказы / В. Ф. Одоевский. – Москва: Изд. Художественной литературы, 1959. – С. 346.

мещанства и зажиточного крестьянства. Однако в ряде случаев изображения аристократов и дворян, создаваемые крепостными живописцами, могут быть отнесены к провинциальному портрету.

Заказчики провинциального портрета, своим происхождением связанные с провинцией, проживали в исторических районах городских посадов и слобод, топонимика которых связана с предпринимательской деятельностью и ремесленничеством. Так, например, владимирцы, ярославцы и костромичи до начала XX в. компактно расселялись в столичных городах, образуя своеобразные провинциальные анклавные со своими устоями и традициями, о чем свидетельствуют многочисленные данные историков и этнографов<sup>7</sup>.

Так, например, московское купечество, если анализировать справочник адресов за 1857 г.<sup>8</sup>, как правило, селилось неподалеку от рынков и главных торговых площадок – Гостиного двора, Китайгородских торговых рядов, Охотного ряда и крупных площадей, в фабричных районах — в Лефортово, на Пресне, на Стромынке.

Традиция районов компактного проживания торговцев, представлявших российскую провинцию, была подмечена еще в 1557 г. известным путешественником бароном Сигизмундом Герберштейном: «Недалеко от великокняжеского замка стоит огромное каменное строение, называемое Гостиным двором, в котором купцы живут и товары свои выставляют»<sup>9</sup>.

Исконно купеческими районами были Замоскворечье, а также Китай-город, с его торговыми рядами, это отмечал еще В. Г. Белинский в очерке «Петербург и Москва»<sup>10</sup> (1845). Особенности мировоззрения и уклада провинциальной

<sup>7</sup> Рабинович, М. Г. Очерки этнографии русского феодального города / М. Г. Рабинович. – Москва: Наука, 1978. – С. 213.

<sup>8</sup> Нистрем, К. М. Книга адресов жителей Москвы: [по годам]: В пользу учрежденных под Высочайшим покровительством Их Императорских Величеств московских детских приютов / Сост. по официальным документам К. Нистремом / К. М. Нистрем. – Москва, 1853-1865. – Т. 2. – 400 с.

<sup>9</sup> Герберштейн, С. Записки о московских делах / С. Герберштейн; введ., пер. и прим. А. И. Малеина. – Санкт-Петербург, 1908. – С. 383.

<sup>10</sup> Белинский, В. Г. Полное собрание сочинений: В 13-ти томах. Статьи и рецензии. 1845-1846 / В. Г. Белинский; под ред. В. А. Десницкий. – Москва: Издательство Академии Наук СССР, 1955. – Т. 9. – 804 с.

сословной культуры в Замоскворечье описывает А. Н. Островский в рассказе «Записки замоскворецкого жителя»<sup>11</sup> (1847).

Петербургское купечество, после открытия в 1785 г. Гостиного двора на Невском проспекте, проживало преимущественно между левым берегом Фонтанки и Мойкой, а в районе ул. Садовая расположились крупные торговые кварталы: Апраксин двор, Щукин рынок, Покровский рынок и др., как свидетельствует Книга адресов С.-Петербурга на 1809 г.<sup>12</sup> Кроме того, хорошо известно, что многие коммерсанты, в том числе и купцы, компактно проживали на Петроградской стороне<sup>13</sup>. Так, например, анонимный «Портрет купца на фоне Адмиралтейства» (ГИМ, 1800-е гг.) – представляет собой убедительное подтверждение распространения традиций провинциальной живописи в столице. И только Городская реформа 1870 г. нарушила исконную, феодальную структуру города с ее жесткими сословными границами и провинциальными традициями.

Отметим, что провинциальный портрет обладает рядом общих черт, среди которых репрезентативность и обрядовая значимость портрета, выраженные в тщательном изображении национального сословного костюма и его ритуальных вариантов. Кроме того, отметим очевидный контраст плоскостного изображения фигуры и изощренной декоративности в передаче одеяний, головных уборов и аксессуаров, контрастирующих с натурализмом в изображении лиц, индивидуальных признаков портретного образа. Также стоит обратить внимание на особую выразительность жеста и связанных с ним атрибутов (платочек, цветок, веер, письмо, трость, книга и т. п.).

Актуальность темы исследования обусловлена вниманием специалистов к своеобразному явлению в живописном портрете Нового времени - в последнее время в отечественном искусствознании наблюдается интерес к проблеме

---

<sup>11</sup> Островский, А. Н. Записки замоскворецкого жителя // Художественные произведения. Критика. Дневники. Словарь. 1843-1886 / А. Н. Островский. – Москва, 1952. – Т. 13. – 404 с.

<sup>12</sup> Санкт-Петербургская адресная книга на 1809 год. Второе отделение. – Санкт-Петербург, 1809.

<sup>13</sup> Нистрем, К. М. Книга адресов С.-Петербурга на 1837 г. изданная с разрешения и одобрения с. петербургского г. военного генерал-губернатора Карлом Нистремом / К. М. Нистрем. – Санкт-Петербург: Типография ип. III Отд. Соб. Е. И. В. Канцелярии, 1837. – 1464 с.

национального своеобразия искусства, проявившемся в историческом облике народа, его обыденной жизни, традиционной материальной и духовной культуре. Об этом свидетельствует проведение знаковых выставок провинциального портрета<sup>14</sup>, организованных крупнейшими музеями России. Более того, в 2023 г. Государственный институт искусствознания выпустил том «История русского искусства», посвященный искусству провинции второй половины XVIII века<sup>15</sup>.

Настоящее исследование представляет нам провинциальный портрет, как особенное художественное явление, отличное от привычных академических и стилевых норм. Совершенно очевидно, что провинциальный портрет является значительным явлением национальной культуры, до сих пор недооцененным отечественным и международным искусствознанием.

Произведения провинциального портрета находятся в собраниях крупнейших художественных и исторических музеев России, и образуют значительный корпус произведений в истории русской живописи, который оказал очевидное влияние даже на профессиональное искусство. Однако, в подавляющем большинстве случаев возникают атрибуционные вопросы, связанные с определением авторства, точного места и времени создания и т. д. Помимо того, мы сталкиваемся с очевидной проблемой типологических особенностей провинциального портрета, которые прежде не ставились задачей отдельного исследования. Создание целостного представления о художественной эволюции русского провинциального портрета может дать ключ к пониманию закономерностей развития отечественной художественной культуры, ее локальных вариантов и направлений.

---

<sup>14</sup> Напр. выставка в ГИМе «Купеческий портрет XVIII — начала XX века из собрания Исторического музея» 2013 г., которая также была показана в крупных региональных музеях. Или же, выставка «Зерцало. Русский провинциальный портрет XVIII – XIX вв.», проходившая в петербургском Манеже (15.10.2022 — 8.01.2023), выставка «Искусство провинции XVIII — первой половины XIX века» во Владимиро-суздальском музее-заповеднике (19.05.2022 - 23.05.2023) и «Купеческий портрет XVIII – начала XX в.» в Тульском филиале Исторического музея (28.11.2022 – 27.03.2023), выставка «Всеобщий язык» в ГМИИ им. А. С. Пушкина (16.12.2022 – 19.03.2023)

<sup>15</sup> Смирнов, Г. К. История русского искусства: В 22-х томах. Том 13: в 2 книгах. Искусство провинции второй половины XVIII века / отв. ред. Г. К. Смирнов. – М.: Государственный институт искусствознания, 2023. – Т. 13. – 1290 с.

Русский провинциальный портрет второй половины XVIII – первой половины XIX вв. в оценке специалистов представал маргинальным явлением, очевидно, недостойным помещения в эволюционную линию развития отечественной живописи. Мало того, в первой трети XX века провинциальный портрет пренебрежительно называли «купеческим», «бытовым», давая ему невысокую оценку, так что термин «провинциальный» использовался скорее, как негативный, а его художественная ценность ставилась под сомнение.

Однако в середине – второй пол. XX века примитив и народное искусство вызывают все больший интерес как у специалистов, так и у самой широкой аудитории. Именно с этого момента начинается процесс реабилитации провинциального портрета как важного явления национальной истории, материальной культуры и истории искусства. Эта тенденция развивается и по сей день, так с 2000-х годов нарастает внимание к российской провинциальной культуре, исследуются и реставрируются предметы коллекций региональных музеев, которым ранее не придавали значение. Также появляется новое понимание термина «провинциальный», связанного с особым традиционным сословным мировоззрением. Однако, на наш взгляд, термин «провинциальный портрет» никак нельзя связывать с географическим происхождением памятника, что подтверждается литературными и изобразительными источниками, связанными с Москвой и Петербургом, о чем говорилось выше. Однако некоторые специалисты и по сей день используют термин «купеческий портрет», сужая, на наш взгляд, границы большого художественного явления.

Наибольшей разработанностью темы отличаются исследования А. В. Лебедева<sup>16</sup> и О. В. Александровой<sup>17</sup>, в которых рассматриваются лишь некоторые типологические особенности провинциального портрета. Эти исследователи уделяли большее внимание анализу художественных качеств произведений, выявив важные корреляции провинциального портрета с городским

---

<sup>16</sup> Лебедев, А. В. Тщанием и усердием: Примитив в России XVIII – середины XIX века / А. В. Лебедев. – Москва: Традиция, 1998. – 247 с.

<sup>17</sup> Александрова, О. В. Купеческий портрет как жанр русской живописи : дис. канд. ... искусствовед. : 17.00.04 / Александрова Ольга Викторовна. – Санкт-Петербург, 2006. – 188 с.

фольклором и столичным искусством. Однако упрощенная, на наш взгляд, типологическая классификация О. В. Александровой, преимущественно сводившаяся к систематизации по сословному принципу, не смогла ясно отделить произведения «магистральной» линии искусства от внеакадемической линии развития портретной живописи в провинции. Более того, и сама Александрова, используя термин «купеческий портрет», делает справедливое замечание, указывая на то, что не всякое изображение купца является примитивным «купеческим портретом<sup>18</sup>», следовательно, заявленный термин вносит дополнительную неясность в проблему определения художественных границ этого художественного явления.

Более перспективное направление расширения методологических горизонтов исследования в изучении русского портрета предложила О. С. Евангулова, предпринявшая попытку выявить т. н. «архаизирующую линию» развития портретной живописи<sup>19</sup>. Придерживаясь заданного Евангуловой направления, другой историк искусства, С. С. Акимов исследует эту тенденцию в художественной культуре Верхнего Поволжья<sup>20</sup>, не выходя, однако, за пределы провинциальных профессиональных школ, связанных с системой обучения столичной Академии художеств.

Таким образом, нам представляется особенно важным создание целостного представления о художественной эволюции русского провинциального портрета, обновлении его типологической классификации, основываясь на искусствоведческом анализе художественного образа и реставрационных исследованиях. На наш взгляд, художественные особенности провинциального портрета прочно связаны с особенностями художественного образования и

---

<sup>18</sup> Александрова, О. В. Купеческий портрет и портрет купца. К проблеме типологии провинциальных портретных коллекций / О. В. Александрова. – Ярославль: Ремдер, 2009. – С. 296–302.

<sup>19</sup> Евангулова, О. С. Портретная живопись в России второй половины XVIII в. / О. С. Евангулова, А. А. Карев. – Москва: Изд-во МГУ, 1994. – 200 с.

<sup>20</sup> 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. искусствовед.: 17.00.04 / Акимов Сергей Сергеевич. – Нижний Новгород, 2014. – 238 с.

тенденциями развития провинциальной живописи в контексте традиционной культуры и обрядовой стороны жизни (сватовство, свадьба, рождение первого ребенка, вдовство, похороны и т.п.). Помимо того, стоит учесть влияние традиции создания портретных галерей аристократического и дворянского сословий, с их вниманием к генеалогии.

Подводя итог истории изучения провинциального портрета можно отметить несколько попыток очертить художественные границы этого явления и представить его художественную типологию. Одна из исследовательских концепций ограничивала роль художественного примитива, как явления, противопоставляя его академическому, «ученому» искусству, с его ясно очерченной иерархией жанров, внутри которой существуют типологические различия (В. Н. Прокофьев<sup>21</sup>, С. Г. Островский<sup>22</sup>, А. В. Лебедев<sup>23</sup>, и др.). Другая точка зрения рассматривала провинциальный портрет только лишь как исторический источник, фактически сводя его типологическую классификацию к делению по сословному признаку (М. Д. Приселков<sup>24</sup>). На наш взгляд, провинциальный портрет – многогранное художественное явление, чьи особенности художественной эволюции и типологической классификации, исходят из совершенно иных принципов – социальной, сословной структуры общества и особенностей социокультурного развития тех или иных сословий. Каждый из прежних исследовательских методов был не в состоянии ясно очертить границы и внутреннюю структуру провинциального портрета, поскольку художественный примитив очевидно

---

<sup>21</sup> Прокофьев, В. П. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) / В. П. Прокофьев. – Москва: Наука, 1983. – С. 6–28.

<sup>22</sup> Островский, Г. С. Из истории русского городского примитива второй половины XVIII – XIX в. // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени» / Г. С. Островский. – Москва: Наука, 1983. – С. 78–102.

<sup>23</sup> Лебедев, А. В. Художественный примитив в контексте культуры русской провинции. Вторая половина XVIII-первая половина XIX века : дис. ... док. искусствовед. : 17.00.08 / Лебедев А. В. – Москва, 1995.

<sup>24</sup> Приселков, М. Купеческий бытовой портрет XVIII–XIX вв. Первая отчетная выставка Историко-Бытового Отдела Русского музея по работе над экспозицией «Труд и капитал накануне революции»: каталог / М. Приселков. – Ленинград: Государственная тип. им. Ивана Федорова, 1925. – 46 с.

включает слишком широкий круг понятий и, на наш взгляд, нивелирует некоторые важные границы определений, а сословная типология, очевидно, не может решить вопросы формально-стилевых отличий провинциального портрета от академического искусства, поэтому самим исследователям (А. В. Лебедев и О. В. Александрова) приходится вносить ряд оговорок в своих работах.

Цель настоящей работы – формирование целостного представления о художественной эволюции русского провинциального портрета в контексте панорамной картины развития русской портретной живописи второй половины XVIII – середины XIX вв. Исследование крупных художественных центров, ведущих мастеров провинциального портрета, их учеников, последователей и подражателей, художников первого и второго ряда, позволит вернуться к проблеме художественной дифференциации, отказавшись от оценки провинциальной живописи как некоего монолитного явления в русле художественного примитива. Исключительной проблемой в истории провинциального портрета можно назвать анонимность подавляющего большинства произведений, которая порождает многочисленные атрибуционные вопросы, неясности и неточности в анализе произведений. По этой причине мы предлагаем использовать принятый в искусствоведении метод условного именованья мастеров. Внимательный анализ художественной типологии позволяет выявить круг близких мастеров, школы, отдельного мастера, а также очертить круг памятников, связанных с локальными художественными центрами.

Задачи исследования определены поставленной целью:

1. Описание и анализ русского провинциального портрета, определение художественных границ этого явления.
2. Изучение историографии русского провинциального портрета.
3. Исследование социокультурного контекста, особенностей бытования русского провинциального портрета.
4. Выявление периодизации русского провинциального портрета.

5. Выявление особенностей художественного обучения и общественного положения провинциального портретиста за пределами профессиональной академической среды.

6. Обновление художественной типологии русского провинциального портрета и выявление тенденций его развития.

Географические рамки исследования обусловлены границами наиболее экономически развитых регионов Российской империи – преимущественно северных и центральных губерний Российской империи, а также промышленных центров Урала и Сибири<sup>25</sup>, которые, благодаря экономическим и социальным реформам, в XVIII – середине XIX вв. были близки по уровню социокультурного и экономического развития. В этих регионах располагались международные центры торговли (Москва, Петербург, Архангельск, Нижний Новгород, Псков, Ярославль, Великий Новгород и др.)<sup>26</sup>. Кроме того, на этих территориях процветала усадебная культура.

Отметим, что географические рамки распространения провинциального портрета в XVIII в., на наш взгляд, совпадают с регионами бытования сарафанного костюмного комплекса<sup>27</sup>, типичного не только для крестьянского, но и для традиционных городских сословий. Кроме того, первоначально провинциальный портрет получил распространение в регионах, где барщина с середины XVIII в. была заменена оброком – денежным или продуктовым сбором.

Однако начиная с 1810-х гг. провинциальный портрет становится популярен в провинциальной городской среде всей Российской империи.

Хронологические рамки исследования охватывают вторую половину XVIII – середину XIX вв., – период распространения портретного жанра в русской

---

<sup>25</sup> Сибирский портрет XVIII – начала XX века в собраниях Иркутска, Красноярска, Кяхты, Новосибирска, Томска, Тюмени, Читы: альбом / отв. ред. Н. И. Бедник. – Санкт-Петербург: Арт, 1990. – 170 с.

<sup>26</sup> Судакова, О. Н. Сибирский портрет как художественный текст культуры повседневности купечества / О. Н. Судакова // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусства. – 2013. – № 3 (35). – С. 85–90.

<sup>27</sup> Маслова, Г. С. Опыт составления карт распространения русской народной одежды / Г. С. Маслова // КСИЭ. – 1955. – Т. 22. – С. 12-20.

провинции и его расцвета, до времени его угасания после Великих реформ 1860-х гг.

Ряд реформ XVIII в.: 1747, 1762, 1775 гг. привели к расширению и укреплению торговой и предпринимательской деятельности; зажиточное крестьянство северных и центральных губерний, получило возможность открывать собственные кустарные производства и мануфактуры, практически не платя подоходный налог. Манифест Петра III 1762 г., а также реформа 1785 г., освободившая дворянство от обязательной службы и наделившая дворян множеством привилегий, привели к значительному развитию культуры русской усадьбы и провинции в целом, увеличению спроса на портреты. Затуханию провинциального портрета в середине XIX века способствовали глобальные исторические и экономические перемены, прежде всего – Великие реформы, разрушившие полуфеодальный, патриархальный жизненный уклад<sup>28</sup>. Искоренение социальных предрассудков, негласных запретов и ограничений на фоне общественной демократизации привело к обновлению художественной жизни, возникновению радикального передвижничества как формы «хождения в народ», включившего в орбиту своего влияния широкий круг бывших заказчиков провинциальных портретистов. Кроме того, с середины XIX века появилась дагерротипия, а затем и фотография, которые полностью удовлетворяли потребности масс в быстром и дешевом, по сравнению с живописным портретом, способе запечатления образа на память потомству.

Наше исследование намеренно не включает в такое явление, как казацкий портрет, который отличается от русского провинциального портрета иконографическими, технико-технологическими и художественными особенностями, тяготеющими к так называемому сарматскому портрету, получившему распространение в Речи Посполитой.

Объектом исследования является русская живопись XVIII – XIX вв. как явление, включающее в свой состав художественную жизнь провинции.

---

<sup>28</sup> Дживелегов, А. К. Великая реформа. Русское общество и крестьянский вопрос в прошлом и настоящем: В 6-ти томах / А. К. Дживелегов, С. П. Мельгунов, В. И. Пичета. – Москва: Т-во И. Д. Сытина, 1911.

Предметом исследования является художественная эволюция русского провинциального портрета второй половины XVIII – середины XIX в.

Для всестороннего изучения провинциального портрета выбрана традиционная искусствоведческая методология, в том числе историко-культурный метод искусствознания (восходящий к традициям Венской школы, когда на примере маргинальных явлений культуры рассматриваются закономерности большого художественного процесса). Специфические для провинциального портрета устойчивые канонические композиции, требующие внимательного анализа всех деталей портрета – атрибутов и своеобразия костюмного комплекса позволяют нам раскрыть целый ряд иконографических и иконологических проблем. Формально-стилевой метод позволил оценить художественное своеобразие изучаемых произведений русского провинциального портрета, а также проследить особенности индивидуального авторского почерка. Кроме того, метод реставрационных, физико-химических исследований (в том числе выполненных автором данной работы) позволил выявить технико-технологические особенности провинциальной живописи.

В качестве источниковой базы исследования выступают коллекции провинциальных портретов крупнейших музеев Москвы, Санкт-Петербурга, городов Верхнего Поволжья, а также многих российских городов.<sup>29</sup> Кроме уже известных публике портретов рассматривается малоизвестная, но содержательная коллекция женских портретов из музея декоративно-прикладного и промышленного искусства при Российском государственном художественно-промышленном университете им. С. Г. Строганова. Кроме того, для уточнения атрибуции портретов использовались этнографические материалы: собрания предметов сословного костюма XVIII – XIX вв. из музеев Санкт-Петербурга, Москвы, Муром, Твери, Владимира, Нижнего Новгорода, Ярославля, Костромы,

---

<sup>29</sup> Государственный исторический музей, Музей декоративного и промышленного искусства РГХПУ им. С. Г. Строганова, Государственная Третьяковская галерея, Государственный Эрмитаж, Государственный русский музей, Государственный музей-заповедник «Павловск», Ярославский художественный музей, Тверская картинная галерея, Егорьевский историко-художественный музей и др.

Пскова и других региональных музеев. Использовались архивные данные с историческими, экономическими и биографическими сведениями по рассматриваемому периоду, а также литературные воспоминания современников.

Научная новизна исследования заключается в создании целостной картины эволюционного развития русского провинциального портрета, в том числе выявлении тенденций его развития и обновлении его типологической классификации. Изучение форм бытования провинциального портрета позволяет расширить имеющиеся представления о мировоззрении, повседневной и обрядовой жизни представителей различных сословий Российской империи второй пол. XVIII – середины XIX в.

Положения, выносимые на защиту:

1. Русский провинциальный портрет – важный пласт русской живописи, который дополняет картину развития русского искусства XVIII – XIX в.

2. Русский провинциальный портрет является внеакадемической линией развития отечественного искусства и включает в себя две глобальные тенденции: *архаизирующая и классицизирующая тенденции провинциальной портретной живописи.*

3. Периодизация русского провинциального портрета включает 4 этапа:

- Период становления (1740-е – 1760-е гг.);
- Период развития (1770-е – 1810-е гг.);
- Период расцвета (1820-е – 1850-е гг.);
- Период угасания (1860-е – 1880-е).

3. Художественная эволюция русского провинциального портрета прочно связана с традиционной сословной культурой второй половины XVIII – середины XIX вв., а также с художественным образованием портретиста, его творческой и сословной средой, особым кругом заказчиков.

4. Обучение провинциальных портретистов второй половины XVIII – середины XIX вв. характеризуется двумя подходами. Один был связан с влиянием наследия архаичной иконописно-мастерской системы обучения Оружейной

палаты. Другой – с влиянием провинциальных художественных школ, связанных с Академией художеств.

5. Художественная типология русского провинциального портрета определяется социокультурными функциями портрета, которые позволили выделить:

*парный матримониальный портрет;*

*провинциальный репрезентативный портрет;*

*девичий провинциальный портрет;*

*детский провинциальный портрет;*

*посмертный провинциальный портрет;*

*групповой провинциальный портрет, который имеет разновидности – свадебный провинциальный портрет, семейный провинциальный портрет и групповой панихидный портрет.*

Практическая значимость исследования состоит в уточнении типологической классификации провинциального портрета, что позволяет внести ясность в классификацию музейных коллекций и частных собраний; способствуют созданию обновленных очерков по истории русского искусства; содействует развитию реставрационной и искусствоведческой науки; помогает решить целый ряд атрибуционных вопросов: уточнить происхождение, авторство, школу, круг и датировку большого числа произведений провинциальной живописи, и, тем самым способствуя воссоединению разрозненных семейных портретных галерей. Помимо того, исследование дает возможность обновить концепции существующих экспозиций и выставок русского провинциального искусства. Результаты проведенного исследования могут быть включены в обновленные учебные лекционные курсы.

Основные результаты исследования опубликованы в ряде научных изданий, посвященных вопросам искусствоведения и истории искусства, доложены на научных конференциях.

## **Глава 1. Русский провинциальный портрет и его особенности в истории отечественного искусствознания**

Так сложилось, что отечественное искусствознание, обращаясь к периоду второй пол. XVIII – XIX вв., как правило, в первую очередь рассматривает профессиональные художественные достижения мастеров Санкт-Петербурга и Москвы, связанных с Академией художеств или Московским училищем живописи, ваяния и зодчества, в то время как немаловажное наследие малоизвестных провинциальных живописцев, сформировавших значительный пласт русского искусства, зачастую ускользает от внимания специалистов.

Провинциальная живопись, оставаясь на периферии большинства отечественных исследований и очерков о русской живописи, долгое время представляла как нечто малозначительное, недостойное внимания и, даже, маргинальное явление. Однако, с течением времени, провинциальное искусство становится все более привлекательным предметом научных, реставрационных исследований, ему посвящены выставочные и культурно-образовательные проекты. Становится очевидно, что именно провинциальный портрет составляет значительный пласт произведений в собраниях крупнейших художественных и исторических музеев России, являясь неотъемлемым звеном в эволюционной линии развития отечественного искусства. Кроме того, провинциальный портрет испытывал и, в то же время оказывал очевидное влияние на профессиональное столичное сообщество.

Однако для того, чтобы разобраться в тонкостях соотношений столичного и провинциального в русском портрете, необходимо в первую очередь определить художественные границы провинциального портрета, ввести и обосновать ясные терминологические определения, проследить сложную историю изучения данного явления, распадающуюся на несколько главных вопросов. Первый из них – история терминологии провинциальной портретной живописи, принятых в разные годы. Отметим, что в силу существующих противоречий относительно типологии, а также художественных достижений провинциальной живописи, в российском

искусствознании до сих пор отсутствуют ясные терминологические определения этого яркого явления национальной культуры.

Именно поэтому, важное место в историографии занимает позиция историков искусства и художественных критиков о месте провинциального портрета в отечественном искусстве, т. к. отношение к этому явлению повлияло на ракурс научного изучения.

Еще одним вопросом, рассмотренным в первой главе, становится история различных мнений о художественной эволюции провинциального портрета и проблеме его типологии, поскольку без систематического изучения и изложения, невозможно выявить недостатки существующей системы.

Необходимо отметить, что важным индикатором всплеска научного интереса к провинциальному портрету становится проведение крупных выставок, посвященных этому яркому явлению отечественного искусства. По этой причине нас интересуют кураторские цели и концепции экспозиций прошлых лет, т. к. одной из практических задач данного исследования является создание обновленной типологии провинциального портрета с целью обновления научных концепций будущих экспозиций.

### **1.1. Из истории определения «провинциальный портрет» в отечественном искусствознании**

Жанровая структура провинциальной живописи имеет свои особенности. Так, со второй пол. XVIII в. возникла особая разновидность портрета, получившая впоследствии несколько научных определений.

Одним из самых популярных на сегодняшний день является термин «купеческий портрет», рассматриваемый как пограничное явление художественного примитива<sup>30</sup>. Однако у данного термина обнаруживается ряд недостатков. Главным из них является слишком узкий взгляд на социальный круг заказчиков – общие формально-стилевые черты обнаруживаются в портретах не

---

<sup>30</sup> Александрова, О. В. Купеческий портрет как жанр русской живописи : дис. канд. ... искусствовед. : 17.00.04 / Александрова Ольга Викторовна. – Санкт-Петербург, 2006. – 188 с.

только представителей купечества, но и духовенства, зажиточного крестьянства, а также мещанства. Среди многих примеров подобных изображений можно выделить парные портреты Шариных, оброчных крестьян графов Строгановых<sup>31</sup> (1850-е гг., См. Прил. 2. Ил. 1, 2), кисти крепостного художника С. П. Юшкова, двойной портрет майора Куприянова и его жены<sup>32</sup> (См. Прил. 2. Ил. 3), написанный в 1860-е гг. И.Н. Шамановым, провинциальным учителем И. Е. Репина, помимо того, зажиточное крестьянство владимирской губернии иллюстрирует девичий «Портрет крестьянской девушки с цветком в руке» работы неизвестного художника 1770-х гг. (ГИМ. инв. № 80624 ИИ 4658). Примером изображения представителя духовного сословия является портрет архимандрита Платона Левшина<sup>33</sup> 1770–1775 гг. (см. Прил. 2, Ил. 5) работы неизвестного художника из мастерской Троице-Сергиевой лавры.

Рассмотренные выше примеры позволяют нам предложить современный термин — *провинциальный портрет*, отображающий, таким образом, более широкий социальный круг заказчиков. Кроме того, сам термин «провинциальный», в понимании современных исследователей (С. С. Акимов, А. А. Касьян), получил более широкое значение, в первую очередь, обозначающее особенности консервативного сословного мировоззрения. Таким образом, мы предлагаем придерживаться иной трактовки термина «провинциальный», а именно той, которая принята в современной историографии.

Таким образом, анализ эволюции терминов провинциальной портретной живописи даёт исчерпывающее объяснение, почему термин *провинциальный портрет* является наиболее подходящим.

Прежде всего, стоит выделить общие формально-стилевые черты, позволяющие очертить провинциальный портрет как самостоятельное явление, обозначить те общие характеристики произведений, которые сообщают большому пласту изображений представителей различных сословий некое единство. Таким

<sup>31</sup> Пермская государственная художественная галерея, инв. № Ж-146 и Ж-144

<sup>32</sup> Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств, Инв. № П-862

<sup>33</sup> Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник

образом, важно различать произведения «генеральной линии» и внеакадемической линии провинциального портрета.

Провинциальный портрет, в первую очередь, исключительно репрезентативен: для него характерна иератическая застылость модели, обусловленная скованностью проявлений духовной индивидуальности в традиционном сословном обществе, где частное, интимное переживание полностью исключалось, замещаясь общественной ролью и социальным статусом. Такое мировоззрение было характерно для представителей целого ряда неаристократических сословий, чья жизнь была подчинена традиционному укладу, уходящему корнями в допетровскую Россию. Однако в наше время становится очевидно, что провинциальный портрет, не смотря на строгую формальность художественного образа, несет в себе ясный отпечаток своей эпохи, позволяя «рассматривать портрет и как изображение «человека эпохи», и как одно из проявлений его совокупного образа в сознании общества»<sup>34</sup>.

Портрет в провинции имел не только обиходное, мемориальное назначение, но также играл важную обрядовую функцию<sup>35</sup>. Он создавался по случаю важнейших жизненных вех, отмечавшихся значимым и торжественным семейным ритуалом, к ним относилось сватовство, свадебный цикл торжеств, ожидание первенца, вступление детей в отроческий возраст, а также отпевание усопших.

По этой причине одежда, выбранная моделью для портретного позирования, была зачастую строго регламентирована в соответствии с поводом написания портрета. Как правило, модель изображалась в национальном сословном костюме, с атрибутами своего общественного положения, что делает провинциальный портрет важным этнографическим источником по истории русского костюма XVIII–XIX вв.

---

<sup>34</sup> Карев, А. А. Портретный образ в контексте русской художественной культуры XVIII века: Межвидовые проблемы портрета на рубеже барокко и классицизма : дис. ... док. искусствовед. : 07.00.12 / Карев Андрей Александрович. – Москва, 2000. – С. 4.

<sup>35</sup> Акилова, А. Д., Гаврилин К. Н. Новая атрибуция «Портрета женщины в высоком кокошнике с цветком граната в руке» из собрания музея декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С.Г. Строганова / А. Д. Акилова, К. Н. Гаврилин // Вестник МГХПА. – 2020. – № 3. – С. 112–123.

Отметим, что важнейшей чертой провинциального портрета является контраст натурализма в изображении лица и, нередко, плоскостной трактовкой фигуры, которая, впрочем, компенсировалась изощренным, декоративным и очень подробным изображением одеяний, деталей головного убора, аксессуаров, а также архаизмом построения композиции, свойственным парсуне, включающей почти что ритуальную выразительность жеста и связанных с ним атрибутов, в числе которых могут быть наградная медаль, письмо, трость, книга, или же платочек, цветок, веер, и т. п. Атрибуты в провинциальном портрете всегда представляют открытое или иносказательное послание зрителю, что представляет особый интерес для исследования. Фиксируя не только общее и типическое, конкретно-историческое, провинциальный портрет, с его натурализмом и условностью, подчеркнутой декоративностью, создавал правдивый и даже документальный образ современника, что вызывает интерес у современного зрителя.

В оценке ученых и критиков начала XX в. русский провинциальный портрет второй пол. XVIII — сер. XIX в. был представлен как некое маргинальное явление, за которым закреплялось лишь историческое или этнографическое значение, в то время как художественная ценность отрицалась. Первые попытки дать определение повсеместно встречающимся в музейных собраниях портретам, художественный образ которых был столь далек от «магистральной линии»<sup>36</sup> искусства были предприняты еще в 1900-е годы. Яркое высказывание принадлежит барону Н. Н. Врангелю, в одной из статей 1910 г.: «Кривые и косые, неуклюжие и неумелые портреты работы крепостных имеют для нас драгоценную прелесть подлинных документов»<sup>37</sup>.

Показательно, что А. Бенуа, опубликовавший в 1902 г., первую «Историю русской живописи», полностью игнорирует художественную жизнь провинции.

<sup>36</sup> Прим. Термин «магистральная линия» отечественного искусства используется О. С. Евангуловой, как обозначение творческой деятельности выпускников Академии художеств, в противопоставлении «россике».

<sup>37</sup> Врангель, Н. Н. Искусство крепостных / Н. Н. Врангель // Старые годы. – 1910. – № 7–9. – С. 30.

Интересно, что именно «провинциальным» первоначально окрестили такое искусство, пускай и со свойственным той эпохе пренебрежительным отношением к этому понятию, синонимичному с «отсталым». А. А. Сидоров в 1923 г. использует понятие «провинциальный» в негативном ключе по отношению к русскому рококо. Даже портретное искусство Аргунова и живопись Шибанова, которую он называет «полным провинциализмом»<sup>38</sup>, противопоставляя их западноевропейскому искусству того времени.

С другой стороны, многие исследователи, критики и художники рубежа XIX – XX вв. заново открывают очарование культуры русской провинции с ее красочными праздниками, почти преданными забвению многовековыми ритуалами, а также предрассудками и истовой набожностью, в стремлении сохранить старые традиции.

Революционные события полностью изменили облик художественного музея, а также принципы и задачи музейной экспозиции. Так, в обновленном «марксистском формате» в Историко-Бытовом Отделе Русского музея в 1925 г. состоялась отчетная выставка «Купеческий бытовой портрет XVIII–XIX вв.». Эта выставка привела к появлению нового термина, связанного с идеологией советского периода и ее марксистской классовой теорией – «купеческий бытовой портрет»<sup>39</sup>. Этот термин был предложен М. Д. Приселковым для обозначения портрета купца. Примечательно, что Приселков подразумевал под понятием «купец» широкий круг профессий человека, занимающегося коммерцией. С одной стороны, это определение позволяло включить в круг заказчиков провинциального портрета зажиточное крестьянство. С другой стороны, этот в круг ошибочно дополнился образами купечества, крестьянства, созданными столичными профессиональными художниками. Однако, такая классовая систематизация материала объясняется поставленной задачей, исключающей исследование

---

<sup>38</sup> Сидоров, А. А. Русские портретисты XVIII века / А. А. Сидоров. – Москва; Петроград: Гос. изд-во, 1923. – С. 16.

<sup>39</sup> Приселков, М. Д. Купеческий бытовой портрет XVIII–XIX вв. Первая отчетная выставка Историко-Бытового Отдела Русского музея по работе над экспозицией «Труд и капитал накануне революции»: каталог / М. Д. Приселков. – Ленинград: Государственная тип. им. Ивана Федорова, 1925. – 46 с.

художественной самобытности. Задачей экспозиции было представить зрителю быт и уклад прошлого – определяющие исторический характер выставки, а за эстетическими переживаниями, по его словам, «зрителю проще идти в художественные музеи»<sup>40</sup>. При этом необходимо отметить, что термин «купеческий портрет» получит распространение несколько позже, с 1980-х годов.

За свою столетнюю историю, определение «провинциальный» претерпело значительную эволюцию – от неприятия и негативных высказываний в публикациях А. А. Сидорова, до современного признания особенностей художественных достижений провинциальной культуры. Однако, одними из первых в XX в., кто стали использовать термин «провинциальный» без резко негативной окраски, стали И. Э. Грабарь и Г. Г. Пospelов.

В 1964 г. Пospelовым был введен термин «провинциальный портрет». Благодаря ему, в «Истории русского искусства»<sup>41</sup> под редакцией И. Э. Грабаря впервые в отечественных изданиях по русскому искусству появился раздел «Провинциальная живопись первой половины XIX века». Сделав ряд важных выводов относительно развития художественного образования в русской провинции, Пospelов, к сожалению, не мог разглядеть художественные достоинства провинциального портрета, который в те времена практически не реставрировался и не выставлялся, не представляя интереса для исследователей.

Одну из черт провинциальной живописи Пospelов определяет как самобытность, понимая ее как художественную ограниченность и скованность техники живописи, что в целом является чертами художественного примитива. Именно тогда, этот термин был впервые применен в отношении провинциального портрета.

С 1970-х гг. начинается постепенное переосмысление позиций народного искусства, а вместе с тем, появляется понятие «художественный примитив». Это явление вызвало пристальный интерес не только у специалистов, но и у самой

---

<sup>40</sup> Там же. С. 12.

<sup>41</sup> История русского искусства: В 13-ти томах / под общ. ред. И. Э. Грабаря, В. Н. Лазарева, В. С. Кеменова. – Москва: Издательство Академии наук СССР; «Наука», 1963. – Т. 8. – 707 с.

широкой аудитории. В этой связи в отечественном искусствознании начинается постепенный процесс реабилитации провинциального портрета, рассматриваемого отныне не только как часть исторического наследия, но и как часть истории отечественного искусства.

Отметим, что большую роль в процессе популяризации провинциальной живописи сыграло неожиданное открытие С. В. Ямщиковым в 1973 г. произведений солигаличского художника Григория Островского (1756–1814). Отреставрированные портреты мастера вызвали широкий общественный резонанс.

В этот период вопрос о новой терминологии поднимает исследователь художественного примитива С. Г. Островский<sup>42</sup>, рассматривая живописный лубок и примитивный портрет. Прежде всего Островский предлагает уточнение термина портретной живописи в русле примитива. Автор отвергает термин «провинциальный», аргументируя это тем, что такие портреты создавались как в столице, так и в Москве, в то время как в провинции работали некоторые профессиональные художники. Термины «купеческий» или «мещанский» по мнению автора так же не являются исчерпывающими, т. к. среди моделей встречаются зажиточные крестьяне, ремесленники, мещане, духовенство и даже дворяне. Островский также выступает против определения «бытовой портрет» как слишком широкого понятия, включавшего также и произведения профессиональных живописцев, работавших на заказ в провинции. Определение примитивного портрета, по мнению Островского, затрагивает суть явления, но оказывается так же не исчерпывающим. Автор предлагает термин «бытовой примитивный портрет», но исключительно как рабочий инструмент исследования<sup>43</sup>

44 .

<sup>42</sup> Островский, Г. С. Из истории русского городского примитива второй половины XVIII – XIX в. // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени / Г. С. Островский. – Москва: Наука, 1983. – С. 78–102.

<sup>43</sup> Островский, Г. С. Русский бытовой портрет второй половины XVIII – первой половине XIX в. В кругу проблем / Г. С. Островский // Искусство. – 1988. – № 5. – С. 57–63.

<sup>44</sup> Островский, Г. С. Портрет в городском народном искусстве / Г. С. Островский // Искусство. – 1979. – № 7. – С. 62–69.

Термин «провинциальный портрет», по мнению О. С. Евангуловой<sup>45</sup>, может быть использован условно и требует уточнения. Провинциальным она считает портрет, созданный географически удаленно от Москвы и Петербурга. И хотя в большинстве случаев он оказывается примитивен, однако в глубинке работали и некоторые художники-профессионалы. При этом, черты провинциализма встречаются и у столичных художников, например, у Мины Колокольникова (его творчество и биография обстоятельно исследованы М. Е. Даеном<sup>46</sup>), Григория Сердюкова и ряда их коллег по Канцелярии от Строений.

Термин «провинциальный портрет», трактуя его как портретную живопись, созданную в провинции, использовали некоторые исследователи, среди них – Т. М. Трошина<sup>47</sup>, а также Н. В. Казаринова в своем диссертационном исследовании, посвященном живописи Пермского края<sup>48</sup>. Рассматривая провинциальный портрет, она выделяла в нем мещанский, крестьянский и купеческий портреты, продолжая тем самым традицию сословной типологии.

Таким образом, в 1980-е – 1990-е гг. многие исследователи были близки к тому, чтобы использовать термин «провинциальный», однако не решались на это, затрудняясь охарактеризовать суть этого явления.

Одним из самых распространенных терминов провинциальной портретной живописи, а также совершенно некорректным, на наш взгляд, термином, продолжающим бесперспективную инерцию прошлого, остается «купеческий портрет», до сих пор используемый некоторыми исследователями.

Например, Д. В. Сарабьянов, касаясь темы русского портрета, рассматривал его, тяготеющим к «определенной стилевой концепции»<sup>49</sup>. Сарабьянов отмечал

<sup>45</sup> Евангулова, О. С. Портретная живопись в России второй половины XVIII в. / О. С. Евангулова, А. А. Карев. – Москва: Изд-во МГУ, 1994. – 200 с.

<sup>46</sup> Даен, М. Е. Атрибуция портретов XVIII в. из собрания ВГИАХМЗ // Памятники культуры. Новые открытия. 1997 / М. Е. Даен. – Москва: Наука, 1998. – С. 313-324.

<sup>47</sup> Трошина, Т. М. Два провинциальных портрета из Свердловского музея изобразительных искусств // Из истории художественной культуры Урала: сборник научных трудов / Т. М. Трошина. – Свердловск: Б. и., 1988. – С. 56-63.

<sup>48</sup> Казаринова, Н. В. Живописцы пермского края конца XVIII - первой пол XIX в. : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.04 / Казаринова Н. В. – Ленинград, 1992. – 207 с.

<sup>49</sup> Сарабьянов, Д. В. Русская живопись XIX века среди европейских школ: Опыт сравнительного исследования / Д. В. Сарабьянов. – Москва: Советский художник, 1980. – 261 с.

влияние сословного деления общества на обособление купеческого портрета, примитива, на отделение его от столичного «высокого искусства», где редко встречались портреты незнатных представителей общества. Как исключение из этого правила, Сарабьянов приводит портрет купца Сеземова кисти Левицкого (1770 г., ГТГ. Инв. № 5113, см. Прил. 2, Ил. 4). На наш взгляд, выбор в качестве примера так называемого «купеческого портрета» именно этого произведения, показывает несостоятельность данного термина. Так, стилевые особенности портрета Сеземова далеки от примитива, с которым связывает Сарабьянов «купеческий портрет».

Отстаивая правомерность термина «купеческий портрет», О. В. Александрова пишет статью «Купеческий портрет и портрет купца. К проблеме типологии провинциальных портретных коллекций»<sup>50</sup>. Представляя купеческий портрет как отдельный жанр русской живописи, исследователь дает следующую типологию: внутри «портрета купца», куда входят все изображения коммерсантов в изобразительном искусстве, она выделяет особую однородную группу произведений, называемую «купеческий портрет». Однако Александрова соглашается, что в провинциальных коллекциях зачастую присутствуют и портреты купца и купеческие портреты, в связи с чем она находит трудность в типологической дифференциации этих явлений. Александрова заявляет, что в купеческом портрете главным предметом становится личность, олицетворяющая сословную этику<sup>51</sup>.

Однако мы заметим, что эта идея справедлива для любого парадного портрета, в том числе аристократического, созданного профессиональным живописцем. Александрова выделяет «особый стиль изображения реальности» купеческого портрета, отмечая его «парсунно-канонические» истоки, с чем отчасти мы согласны. Но все же, даже среди т.н. «купеческих портретов» встречаются произведения, далекие от «парсунности». Эти произведения – часть городской

---

<sup>50</sup> Александрова, О. В. Купеческий портрет и портрет купца. К проблеме типологии провинциальных портретных коллекций / О. В. Александрова. – Ярославль: Ремдер, 2009. – С. 296–302.

<sup>51</sup> Там же. С. 297.

провинциальной культуры, следующей столичной моде, пытающейся к ней приблизиться, однако в силу отсутствия у художника академической или иконописной художественной подготовки, произведения создаются в русле примитива, создающего свой канон портретного образа. Отметим, что значительная часть провинциального портрета – это именно примитивный портрет, хронологически связанный с открытием частных мастерских в начале XIX в., когда художники-портретисты перестали зависеть от иконописных артелей, выделились в отдельное направление городской художественной культуры. Таким было творчество Н. Д. Мыльникова, И. В. Тарханова и П. А. Черкасова, чей «Портрет Степана Ивановича Каретникова»<sup>52</sup> (см. Прил. 2, Ил. 6) 1860-х гг. подробно рассмотрела<sup>53</sup> О. В. Александрова. Особенно ясным примером примитива той поры являются работы П. Календаса.

Термин «купеческий портрет» также использует Н. А. Перевезенцева, однако только как условный, поскольку считает, что «третьесословный портрет» определяет особенности других видов примитивных портретов, «являясь их прообразом»<sup>54</sup>.

На наш взгляд, термин «купеческий портрет» неточен и бесперспективен, кроме того, заводит в тупик дальнейшие исследования, сужая границы большого художественного явления.

Известный исследователь провинциального портрета и художественного примитива А. В. Лебедев, вслед за В. Н. Прокофьевым, помещает провинциальный портрет в качестве «третьей культуры» на стыке «высокого» столичного искусства и художественного примитива. В 1991 г. Лебедев предложил понятие «социально-этический примитив»<sup>55</sup>, которое является направлением портретной живописи

---

<sup>52</sup> Ивановский государственный историко-краеведческий музей имени Д. Г. Бурлыгина. Номер в Госкаталоге: 27356860

<sup>53</sup> Там же. С. 300.

<sup>54</sup> Купеческий портрет XVIII - начала XX века из собрания Исторического музея. Живопись. Дагерротипия. Фотография: каталог. – Москва: Государственный исторический музей, 2013. – 192 с.

<sup>55</sup> Лебедев, А. В. Поэтика провинциального портрета // Научная конференция «История и культура Ростовской земли»: тезисы докладов / А. В. Лебедев. – Ростов: [б. и.], 1991. – 63 с.

внутри художественного примитива, как следствие осознания купцами и другими горожанами ценности собственной культуры, сформировавшейся в первой пол. XIX в. И, как наиболее яркий пример социально-этического примитива, Лебедев рассматривает купеческий портрет.

Однако, существующий термин «примитивный портрет» также не охватывает в полной мере все особенности провинциальной портретной живописи. В этом вопросе мы полностью разделяем позицию Лебедева, изложенную им в «Поэтике провинциального портрета»<sup>56</sup>. Общие вопросы границ термина «примитив» в этом ключе также рассмотрела К. Г. Богемская.<sup>57</sup>

Начиная с 2010-х гг. в отечественном искусствознании наблюдается переосмысление понятия «провинциальный». Н. М. Инюшкин в своей диссертации, посвященной культуре русской провинции, отмечает: «Провинциальная культура, ее творцы и носители являются индикатором конструктивности взаимодействия традиционного и инновационного, местного и привнесенного, полем поиска наиболее продуктивных форм»<sup>58</sup>. Имея ввиду не столько территориальную удаленность от столицы, но «совокупность идейно-эстетических и стилистических принципов, отличающих искусство регионов от центральной линии развития отечественной культуры»<sup>59</sup>, современные исследователи С. С. Акимов и А. А. Касьян<sup>60</sup>, определили специфику мировоззрения той среды, в которой создавались провинциальные портреты, что позволило нам укрепить их выводы в предпочтении термина «провинциальный

---

<sup>56</sup> Там же. С. 52–56.

<sup>57</sup> Богемская, К. Г. Термин «примитив» и его различные значения // Примитив в изобразительном искусстве: материалы научной конференции / К. Г. Богемская; отв. ред. Лебедев А. В. – Москва: Аир-Арт, 1997. – 182 с.

<sup>58</sup> Инюшкин, Н. М. Провинциальная культура: природа, типология, феномены : дис. ... док. философ. Наук : 24.00.01 / Инюшкин Николай Михайлович. – Саранск, 2005. – С. 3.

<sup>59</sup> 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. искусствовед.: 17.00.04 / Акимов Сергей Сергеевич. – Нижний Новгород, 2014. – С. 204.

<sup>60</sup> Касьян, А. А. Региональное мировоззрение (постановка проблемы) // Жизнь провинции как феномен духовности. Международная научная конференция / А. А. Касьян; под. ред. Н. М. Фортунатова. – Нижний Новгород, 2004. – С. 101–104.

портрет». Стоит отметить, что А. А. Карев, исследуя проблему границ провинциального и столичного искусства, а также особенностей локальных школ, придерживается термина «провинциальный портрет»<sup>61</sup>, с которым связана большая исследовательская перспектива.

Подводя итог длительному научному дискурсу, поясняющему современное значение понятий «провинциальный» и «провинциальная культура» как обозначение особого явления отечественной живописи, мы предлагаем использовать термин *провинциальный портрет*.

Отметим, что таким образом, обновленное понятие *провинциальный портрет* стоит по мере обобщения и в то же время конкретики где-то посередине между терминами «купеческий» (как узкое понятие) и «примитивный» (слишком широкое понятие), чем выгодно выделяется. На наш взгляд, термин *провинциальный портрет* позволяет гораздо яснее очертить границы цельного, яркого художественного явления и решить вопрос его отличия от «магистральной линии» искусства.

## **1.2. Дискуссия о художественной ценности провинциального портрета**

Одним из важнейших ракурсов историографии провинциального портрета является освещение позиции и дискуссии историков искусства, а также художественных и литературных критиков о том, какое место занимает провинциальный портрет в отечественном искусстве, культуре.

В. Г. Белинский однажды заметил: «Кажется, чего бы легче было верно списать портрет человека.... Обыкновенный живописец сделал очень сходно портрет вашего знакомого; сходство не подвергается сомнению в том смысле, что вы не можете не узнать сразу, чей это портрет, а все как-то недовольны им, вам кажется, будто он и похож на свой оригинал и не похож на него. Но пусть с него же снимет портрет Тыранов или Брюллов – и вам покажется, что зеркало не так верно повторяет образ вашего знакомого, как этот портрет, потому что это будет

---

<sup>61</sup> Карев, А. А. Портретная живопись российской провинции в XVIII веке. Художественные центры и заказчики / А. А. Карев // Человеческий капитал. – 2019. – № 12 (132). – С. 12.

уже не только портрет, но и художественное произведение, в котором схвачено не одно внешнее сходство, но вся душа оригинала...»<sup>62</sup>. Известно, что упомянутый Белинским А. В. Тыранов (1807 - 1859), помимо академических работ, известен как автор выдающегося по художественным качествам провинциального «Портрета ржевской купчихи» (1820-е, Тверская картинная галерея, см. Прил. 2, Ил. 7), созданного им в годы ученичества у А. Г. Венецианова.

В 1910 году барон Н. Н. Врангель, описывая быт русской усадьбы, обращал внимание на сложность отделения произведений «вечного» искусства от вещей имеющих только историческую ценность<sup>63</sup>. Его статья «Искусство крепостных» посвящена тем нелегким условиям, в которых творили крепостные, их поразительным способностям и тяге к обучению, несмотря на сумасбродства их хозяев. Врангель считал, что выходцы из простой среды, близкой к природе, могли создавать выдающиеся произведения по двум причинам: они были изначально одарены чувством прекрасного; в имениях часто оседали заезжие иностранные мастера, бравшие себе в подмастерья крепостных.

Портретная живопись была неотъемлемой частью помещичьего быта. Врангель тепло отзывается о произведениях крепостных портретистов: «Кривые и косые, неуклюжие и неумелые портреты работы крепостных имеют для нас драгоценную прелесть подлинных документов.»<sup>64</sup> Он считает неуместным проявление индивидуальности художника в портрете, поскольку такое искусство «соборное», декоративное и близко к художественной промышленности, неуместным в галереях, но органично сочетается с интерьерами помещичьей усадьбы. Врангель считал, что придет время и произведения крепостных полюбят, как любят анонимные народные песни.

Значимой проблемой при формировании художественной оценки провинциального портрета для истории искусства стала проблема сходства портрета с оригиналом, т. к. условная мера дозволенного сходства, как и

<sup>62</sup> Гутман, Л. Белинский о портрете / Л. Гутман // Искусство. – 1948. – № 5. – С. 53.

<sup>63</sup> Врангель, Н. Н. Помещичья Россия / Н. Н. Врангель // Старые годы. – 1910. – № 7–9. – С. 18.

<sup>64</sup> Врангель, Н. Н. Искусство крепостных / Н. Н. Врангель // Старые годы. – 1910. – № 7–9. – С. 30.

эстетическое чувство утраты меры этого понятия, отличалась в провинциальном и столичном искусстве. Многие знатоки и историки искусства задавались этим вопросом, отмечая различие нужд искусства и частного заказа.

В 1917 году в статье «Проблема сходства в портрете»<sup>65</sup> Б. Р. Виппер отмечал желание зрителя верить в реалистичность изображенного лица. Кроме того он задался поиском критериев для определения ценности портрета. Для Виппера ими служили художественная цельность и убедительность сходства.

Критик Я. А. Тугендхольд считал, что портретом можно считать лишь вневременное, целостное изображение человеческой личности и появление такого изображения возможно только в условиях выделения индивидуального начала и его преобладания над социальным. Вместе с тем Тугендхольд отмечал существования двух типов сходства в портрете: эстетическое и «сходство внеэстетическое, представляющее интерес семейной реликвии или исторического документа».<sup>66</sup> Для внеэстетического сходства идеалом служит фотография, и поэтому, по мнению Тугендхольда, оно не имеет отношения к искусству. Главным качеством художественного портрета, обладающего эстетическим сходством, Тугендхольд называл ощущение несомненной правдивости образа модели, не требующего сравнения с фотографией. Эта трактовка сходства была важна для исследователей провинциального портрета во второй половине XX века.

Н. Н. Евреинов в 1922 г. излагал свои мысли по поводу проблемы портретного сходства и критериев ценности портрета. Наиболее важным в портретах Евреинов считал отпечаток души творца, его искусство, а сходство не принимал за существенное, иначе сходство фотографий с оригиналом могло бы быть равноценным высококлассному произведению искусства. А «чересчур близкое подражание природе так же приторно, как блюдо, имеющее чересчур сладкий вкус»<sup>67</sup>. В этой связи он привел слова Я. Ф. Ционглинского о том, что «Портрет,

<sup>65</sup> Виппер, Б. Р. Проблема сходства в портрете / Б. Р. Виппер. – Москва: Издательство Института истории искусств Минкульт СССР, 1970. – С. 342-351.

<sup>66</sup> Тугендхольд, Я. А. О портрете / Я. А. Тугендхольд // Аполлон. – 1912. – № 8. – С. 35.

<sup>67</sup> Евреинов, Н. Н. Оригинал о портретистах / Н. Н. Евреинов. – Москва: Совпадение, 2005. – 398 с.

который интересен этим только, что похож на кого-нибудь – это уже не искусство»<sup>68</sup>. Евреинов, посещая современные выставки, иногда вспоминает портреты кисти Бальтасара Деннера, отличающихся крайней скрупулёзностью детализации в передаче портретного сходства и лаконично характеризует их экспромтом Д. Д. Минаева: «Портрет может быть похож, но живопись его на что похожа?»<sup>69</sup>.

Евреинов пришел к выводам, что все же портрет должен обязательно походить на оригинал, иначе это не портрет модели, но также еще и автопортрет художника, в силу призмы его восприятия. И чем сильнее индивидуальность мастера по сравнению с индивидуальностью модели, тем явственней портрет походит на характер художника, являясь в некотором смысле его автопортретом. Мы посчитали полезным привести эту мысль Евреинова, т. к. никто из исследователей не ставил целью, анализируя провинциальную живопись и изображенных моделей, анализировать художника, поэтому мы считаем его труд важным в нашем исследовании.

Размышляя о социокультурном значении портретных галерей, Н. И. Жинкин сравнивает икону и портрет, делая важное замечание: «Некоторое сходство с магическим пониманием портрета являет икона ... Икона, как вещь, вместе с изображаемым есть представитель и заместитель святого, а потому сакральна, а портрет ни за кого не представляет, никого не замещает. Правда, он может стать таким в силу известного уклада жизни. Портретная галерея предков, для чтущих их потомков, становится сакральным местом и это начало образования культа, удаление от портрета и шаг к превращению в икону»<sup>70</sup>.

В 1910-20-е гг. пробуждается интерес к искусству крепостных художников, искусствоведы стали исследовать записки и воспоминания о крепостных художниках и, несмотря на уничижительное отношение к непрофессиональному творчеству, признавали историческую и этнографическую ценность таких

---

<sup>68</sup> Рубцов, А. А. Заветы Ционглинского / А. А. Рубцов. – Санкт-Петербург, 1913. – С. 23.

<sup>69</sup> Евреинов, Н. Н. Оригинал о портретистах / Н. Н. Евреинов. – Москва: Совпадение, 2005. – С. 39.

<sup>70</sup> Искусство портрета: сборник статей / под ред. А. Г. Габричевского. – Москва: Государственная академия художественных наук, 1928. – С. 36.

произведений. Ключевыми трудами, отражающими и обобщающими отношение к провинциальным портретам стали произведения Э. Ф. Голлербаха, Е. С. Коц и М. Приселкова.

Э. Ф. Голлербах в 1923 г выпускает книгу «Портретная живопись в России. XVIII век»<sup>71</sup>, где признает несомненную историческую ценность провинциальных портретов, однако полностью отвергает их художественность из-за малого внутреннего психологизма и шаблонности. Тяготение к портретному сходству он принимает за недостаток, считая, что «не похожий, но талантливый портрет правдивее и убедительнее иного похожего»<sup>72</sup>. Голлербах ставит вопрос о критериях художественной ценности портрета. По его мнению, художник не вкладывающий вневременное внутреннее содержание в свое произведение, не творец, а ремесленник. Автор порицает произведения крепостных художников-самоучек, считая их иногда «чудовищными по своей художественной безграмотности»<sup>73</sup>. Однако Голлербах признает, что именно такие портреты, из-за точности передачи костюма, представляют «историко-бытовую ценность» даже большую, нежели работы первоклассных портретистов. Впрочем, он делает смягчающую оговорку: «Все ..., что создано человеком ..., полно его индивидуальности, полно самодовлеющего значения. Поэтому всякая вещь (а тем более портрет) человечна, так же психологична, как и сам человек. Вещи суть знаки людских отношений, они отражают душевные движения человека, его помыслы и желания. Кто хочет их раскрыть, тот должен научиться видеть вещи. Кто умеет видеть портреты, кому доступна их тайна, для того искусство — открытая книга, для того прошлое становится настоящим.»<sup>74</sup>

А. А. Сидоров в «Русских портретистах XVIII века» находит связь русского прореформенного портрета XVIII века с традициями русского искусства века предыдущего через так называемое «парсунное письмо». Русское рококо автору

<sup>71</sup> Голлербах, Э. Ф. Портретная живопись в России: XVIII век / Э. Ф. Голлербах. — Москва, Петроград: Гос. изд-во, 1923. — 139 с.

<sup>72</sup> Там же. С. 10.

<sup>73</sup> Там же. С. 81.

<sup>74</sup> Там же. С. 16.

кажется «очаровательно провинциальным»<sup>75</sup> по отношению к западному искусству. Истинно национальной традицией автор считает именно «парсунность», приводя в пример работы Антропова. В портрете Петра III (ГТГ. Инв. № 10877, см. Прил. 2, Ил. 8) Сидоров видит «полный провинциализм»<sup>76</sup>, выражающийся в несуразных изломах анатомии и нестройной яркости цветов. В целом Сидоров считает все произведения крепостных художников, в том числе И. Аргунова, М. Шибанова заурядными.

Е. С. Коц начала исследовать историческую основу возникновения провинциального искусства. Несмотря на тенденции политической окрашенности, в вышедшей в 1926 г. «Крепостной интеллигенции»<sup>77</sup>, автору удалось на основе цитирования воспоминаний современников<sup>78</sup>, воссоздать некоторые стороны социального положения художников, работавших на заказ для далекой от столичной моды аудитории. Коц рассмотрела основные возможности для крепостных получить художественное образование, а также сложение спроса на провинциальные портреты, отметив массовость этого явления. Она высказывает негативное отношение к большей части крепостных произведений, однако видя корень «бездарности» в низком художественном вкусе заказчика-помещика, угнетавшего природный талант. При этом Коц отмечает, что среди общей массы безнадежно плохих портретов встречались и замечательные произведения, поскольку портрет графа А. Г. Орлова-Чесменского<sup>79</sup> (см. Прил. 2, Ил. 9), выполненный крепостным живописцем, прошедшим обучение в Италии, часто приписывался кисти Лампи. Таким образом, для Коц эталоном художественного качества была максимальная схожесть портретов с магистральным, столичным искусством того времени. Коц отмечает лишь удачную подражательную

<sup>75</sup> Сидоров, А. А. Русские портретисты XVIII века / А. А. Сидоров. – Москва; Петроград: Гос. изд-во, 1923. – С. 11.

<sup>76</sup> Там же. С. 16.

<sup>77</sup> Коц, Е. С. Крепостная интеллигенция / Е. С. Коц. – Ленинград: Сеятель, 1926. – 232 с.

<sup>78</sup> Прим. Больше всего использовалась статья Н.Н. Врангеля «Искусство крепостных»

<sup>79</sup> Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Инв. № -I-A-18 ж

способность крепостных живописцев, не считаясь с самоценностью портретов, наполненных народными традициями.

М. Приселков во вступительной статье к каталогу выставки «Купеческий бытовой портрет XVIII – XIX вв. Первая отчетная выставка Историко-Бытового Отдела Русского музея по работе над экспозицией «Труд и капитал накануне революции»<sup>80</sup> тоже не замечал их художественной ценности.

Таким образом, в отечественном искусствознании 1910-х – 1920-х гг. бытовала точка зрения, препятствовавшая осознанию художественной ценности провинциального портрета, но возникли предпосылки к рассмотрению провинциального портрета в историческом ключе.

Однако некоторые исследователи имели противоположную точку зрения. Так, В. Щекотов в статье о выставке крестьянского искусства в ГИМе<sup>81</sup> выражал недовольство тем, что русское крестьянское искусство относится музеями не к художественному, а к бытовому наследию. Он отмечает, что подобное неправильное суждение является следствием предрассудков относительно этнографического понимания крестьянского искусства.

В 1931 году Н. Н. Коваленская составила путеводитель по Комплексной марксистской экспозиции в Третьяковской галерее, где были представлены также и провинциальные портреты купечества и зажиточного крестьянства. Она определяет задачей выставки изучение искусства прошлого как инструмента агитации, для этого она обозначает необходимость изучения не только искусства господствующих классов, но также и искусства «низов», которое незаслуженно оставляли за рамками эстетического восприятия и коллекционировали лишь с исторической целью. Коваленская первая отмечает, что существующие термины

---

<sup>80</sup> Приселков, М. Д. Купеческий бытовой портрет XVIII–XIX вв. Первая отчетная выставка Историко-Бытового Отдела Русского музея по работе над экспозицией «Труд и капитал накануне революции»: каталог / М. Д. Приселков. – Ленинград: Государственная тип. им. Ивана Федорова, 1925. – С. 12.

<sup>81</sup> Щекотов, В. Выставка крестьянского искусства / В. Щекотов // «Казанский музейный вестник». – 1922. – № 1. – С. 55–57.

«бытовой» и «исторический портрет» выдворяют такие произведения из области искусства.

В 1940 Н. Н. Коваленская вновь обращается к освещению русского искусства XVIII в<sup>82</sup>. Она справедливо подмечает проблемы советского искусствознания в отношении изучения искусства рассматриваемого периода<sup>83</sup>, которое не осознавало ценности своеобразия искусства XVIII в. Коваленская видит в этом следствие двух методологических ошибок: распространенности теории перенимания новых идей и неправильной оценки петровских культурных преобразований как разрыва с национальными традициями. Хотя ряд историков искусства выдвигал теории глубинных связей нового искусства с древним, Коваленская видит в этом поиске связующих мостов лишь свидетельство осознания разрыва. Для автора суть нового петровского искусства заключается в переработке древнерусских традиций на новой почве. Парсуну Коваленская рассматривает как предтечу портрета, так как первостепенным было изображение признаков сословного положения человека, а не фиксирование его внешних черт<sup>84</sup>. Этим автор объясняет иконный схематизм, плоскостность и декоративность исполнения. Черты парсуны сохраняются в портретах приближенных Петра I, что говорит об относительно плавном переходе к новому искусству. В портретах второй половины XVIII в. Коваленская улавливает тяготение к реализму, которое однако преломляется в идеологических программах главенствующих стилей.

В послевоенное время продолжается осмысление провинциального портрета как важного и самостоятельного художественного явления в русском искусстве.

Рассматривая период художественного становления И. Е. Репина, И. Э. Грабарь счел важным посвятить целую главу Чугуевским учителям художника<sup>85</sup> – художникам-провинциалам, внесшим большой педагогический

<sup>82</sup> Коваленская, Н. Н. История русского искусства XVIII века / Н. Н. Коваленская. – Москва; Ленинград: Искусство, 1940. – 260 с.

<sup>83</sup> Там же. С. 4.

<sup>84</sup> Там же. С. 12.

<sup>85</sup> Грабарь, И. Э. Чугуевские учителя Репина / И. Э. Грабарь // Репин. Художественное наследство. – 1948. – Т. 1. – С. 17–32.

вклад в подготовку молодого живописца к поступлению в Академию Художеств. Учителя Репина брались за написание как портретов, так и икон, создавали жанровые картины. Чугуев был одним из многих художественных центров России 1850-х – 1860-х гг. В 1945 г. Институтом истории искусств Академии Наук СССР был произведен поиск ранних работ Репина и работ его учителей. Так были обнаружены работы И. Н. Шаманова, И. М. Бунакова, Л. И. Персанова.

Грабарь и Репин высоко ценили художника Персанова за колористический дар и виртуозность мазка. Работы первого учителя Репина Якова Логинова и некоторых других найти не удалось, но Грабарь предполагает, что они возможно все еще находятся в Чугуеве. Из-за церковных традиций эти художники, по мнению Грабаря, не подписывали свои работы, что усложняет их поиск.

Интересно также влияние первых учителей на творчество Ильи Ефимовича. Например, в приведенных Грабарем портретах матери художника 1861 и 1867 гг. видна скованная неуверенность композиции. Грабарь же называет портрет 1861 года «абсолютно умелым»<sup>86</sup>, храня молчание относительно второго портрета.

В 1950 г. в Останкинском дворце прошла выставка Н. И. Аргунова, которая ставила своей задачей изменить многолетнее пренебрежительное отношение исследователей русского искусства к творчеству художника, как к ординарному формально-поверхностному портретисту. Сложившееся заблуждение было основано на недостоверных сведениях о заграничном пенсионерстве Аргунова, что опровергла автор каталога выставки<sup>87</sup>, Н. Р. Костикова. Она установила, что Аргунов не выезжал за границу, не посещал Академию Художеств и, что его манеру сформировала русская живописная традиция. Аргунов, по мнению Костиковой, развивал реалистические тенденции в отечественной живописи. Вместе с Аргуновым на выставке были представлены работы М. Зацепина и четыре женских портрета кисти Н. Д. Мыльникова, которые были опубликованы в

---

<sup>86</sup> Там же. С. 18.

<sup>87</sup> Костикова, Н. Р. Каталог выставки работ крепостного художника Н. И. Аргунова и его учеников / Н. Р. Костикова. – Москва: КПМ МИИГА и К, 1950. – С. 6.

каталоге выставки, однако основания считать Мыльникову учеником Аргунова в каталоге не приводятся.

Н. Н. Коваленская в Истории русского искусства первой пол. XIX в. уделяет внимание творчеству А. Г. Венецианова, отмечая удачным его «Портрет ржевского купца Образцова» (1830-е гг. ГТГ. Инв. № 9273, см. Прил. 2, Ил. 10), признает его близким литературному образу Тита Титыча, персонажа «темного царства» А. Н. Островского<sup>88</sup>. Заметим, что у этого портрета есть парное ему изображение супруги – «Портрет Ржевской купчихи Образцовой» (1830-е, ГТГ. Инв. № 9274, см. Прил. 2, Ил. 11), их парную экспозицию можно найти на дореволюционных фотографиях интерьеров особняка известного коллекционера живописи Ивана Цветкова на Пречистенской набережной в Москве (см. Прил. 2, Ил. 12).

В «Русском искусстве. Очерки о жизни и творчестве художников. Восемнадцатый век.»<sup>89</sup> 1952 г. Т. Зонова осветила творчество Г. И. Угрюмого, известного исторического живописца, который после событий 1812 г. увлекся портретным искусством и написал ряд изображений купечества, например, А. И. Серебрякова и его жену, А. М. Серебрякову<sup>90</sup> (1813 г., см. Прил. 2, Ил. 13 и 14). Зонова характеризует скупой колорит и детализацию в изображении одежды и лиц на этих работах кисти Угрюмого как тягу к реалистическому и психологическому портрету людей, близких художнику по общественному положению и поэтому более понятных.

Кандидатская диссертация Е. В. Гаккеля «Крепостная интеллигенция в России во 2-ой половине XVIII 1-ой половине XIX веков»<sup>91</sup>, освещает несомненный вклад искусства крепостных в отечественную культуру, который отрицался в дореволюционное время. Изучаются биографии и произведения таких художников как В. А. Тропинин, Н. И. Аргунов, Т. Г. Шевченко, Н. И. Подключников (ранее

<sup>88</sup> Коваленская, Н. Н. История русского искусства первой половины XIX века / Н. Н. Коваленская. – Москва: Искусство, 1951. – С. 120.

<sup>89</sup> Леонов А. И. Русское искусство: Очерки о жизни и творчестве художников: Восемнадцатый век / А. И. Леонов. – Москва: Искусство, 1952. – 395 с.

<sup>90</sup> ГТГ. Инв. № 6281 и 6282

<sup>91</sup> Гаккель, Е. В. Крепостная интеллигенция в России во второй половине XVIII – первой половине XIX в. : дис.... канд. ист. наук / Гаккель Е. В. – Ленинград, 1958. – 387 с.

творчество этого выдающегося живописца рассмотрела М. П. Башилова<sup>92</sup>), П. М. Шмелькова, А. Г. Венецианов и его школа, Арзамасская школа живописи. Выявляются и анализируются главные художественные центры, связанные с поместьями и школами, созданными такими художниками как А. В. Ступин и А. Г. Венецианов – это Московская, Петербургская, Пермская, Тверская и Нижегородская губернии. Именно там существовали организации, развивавшие художественные таланты крепостных. Расцвет главных поместных центров, по исследованию Гаккеля, приходился на период со второй половины XVIII первой четверти – XIX вв. С 1830-х годов начинался значительный упадок данных центров.

А. И. Леонов во введении к тому «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников середины XIX в.» отмечает интересные тенденции портрета того времени – углубление черт демократичности, естественности и жанризации. Он приводит пример «Кружевницы» В. А. Тропинина, которую можно отнести и к портрету, и к жанру<sup>93</sup>.

В вышедшем в 1964 г. труде «История русского искусства» под редакцией И. Э. Грабаря в 7 томе<sup>94</sup>, при рассмотрении творчества Н. И. Аргунова, на примере портретов В. А. Соколовой 1820 г. и Н. Н. Бантыша-Каменского 1813 г., отмечается исчезновение парадности в портретах 1810 – 20 гг. В работах Аргунова появляется объективный взгляд на внешность модели. Такая трактовка образа, по мнению авторов, невозможна для классицизма, хотя авторы рассматривают появление устойчивых композиционных схем, локальности цветов и гладкописи как влияния классицизма. Тяготение Аргунова к реализму авторы объясняют народным происхождением художника, которое объясняло их художественное видение модели не в отвлеченно-романтическом свете, а правдиво и трезво.

<sup>92</sup> Башилова, М. П. Крепостной художник и реставратор Н.И. Подключников. 1813 – 1877 / М. П. Башилова. – Москва, 195. – 58 с.

<sup>93</sup> Леонов А. И. Русское искусство: Очерки о жизни и творчестве художников: Восемнадцатый век / А. И. Леонов. – Москва: Искусство, 1952. – 395 с.

<sup>94</sup> История русского искусства: В 13-ти томах / под общ. ред. И. Э. Грабаря, В. Н. Лазарева, В. С. Кеменова. – Москва: Издательство Академии наук СССР; «Наука», 1961. – Т. 7. – 510 с.

В этом издании<sup>95</sup> впервые появился раздел «Провинциальная живопись первой половины XIX века» авторства Г. Пospelова. Он защищает провинциальное искусство, однако поощряет только те произведения, где в наибольшей степени присутствует академические черты. При этом самобытность остальных произведений Пospelов ассоциирует с художественной ограниченностью, недостатками владения техникой живописи и причисляет к художественному примитиву, давая ему уничижительную оценку. Не смотря на проделанную Пospelовым работу по изучению школ и центров, особенностей провинциального художественного образования, попыткам составления художественной типологии и внедрения термина «провинциальный», его неприятие своеобразия необычных форм портретописи еще на долгое время оставило на ней негативный отпечаток, вновь выдворяя из области искусства.

А. М. Эфрос отмечал<sup>96</sup>, что век петровских реформ стал переворотом в русском искусстве. Западная традиция перерабатывалась на русский лад, а древнерусская традиция перекочевала в новый век четырьмя путями: через отстаивание архаичных традиций и изобразительных канонов в старообрядчестве и других оппозиционных царю слоях общества; через крестьянское сословие, минимально соприкасавшееся с культурными реформами и продолжающее жить прежней жизнью; в форме парсунной портретописи, осуществлявшей связку между старым и новым; и, наконец, в самом скрытом виде в творчестве русского пенсионерства. В портретах кисти И. Н. Никитина Эфрос находит следы национального сознания – особый древнерусский колорит; акцент на контур с сохранением традиционной ритмики; линейность; «эмоционально-человеческое протореалистическое начало»<sup>97</sup>, нашедшее выход в реализме парсун и позднее через творчество И. Н. Никитина и А. П. Антропова приведшее к барочному портрету Д. Г. Левицкого. В творчестве Никитина и Антропова Эфрос находит много древнерусских черт: ощущение локальности цвета, особенности выбора

<sup>95</sup> История русского искусства: В 13-ти томах / под общ. ред. И. Э. Грабаря, В. Н. Лазарева, В. С. Кеменова. – Москва: Издательство Академии наук СССР; «Наука», 1963. – Т. 8. – 707 с.

<sup>96</sup> Эфрос, А. М. Два века русского искусства / А. М. Эфрос. – Москва: Искусство, 1969. – 302 с.

<sup>97</sup> Там же. С. 24.

цветовых оттенков и сочетаний, не присущих западноевропейской школе (вместо зеленого – оливковый и фисташковый, вместо красного – малиновый и молочно-красный). Эфрос считает важной, но малоизученной проблемой русского искусства влияние парсуны на светский портрет. Оно продолжалось, по мнению Эфроса, до 1760-х гг., оказывая влияния не только на русскую школу, но и на приезжих иностранцев, таких как Л. Каравакк, Б. К. Растрелли и др. Под «парсунностью» Эфрос понимает «сочетание схематизма очертаний фигуры и костюма с реализмом изображения «лица», портрета»<sup>98</sup>. В манере живописи А. П. Анторпова Эфрос видит совмещение нескольких школ: украинской парсуны, влияние которой он воспринял во время работы в Киеве с 1752 по 1755 гг. и влияние моды на Ротари.

М. В. Алпатов обращает внимание на ценность чистосердечности произведений художников-самодеятелей<sup>99</sup>, отмечая, что когда эти художники идут в профессиональные образовательные заведения, где их пытаются перевоспитать, то это зачастую губительно сказывается на их художественной индивидуальности, в которой Алпатов видит преимущество перед художниками-профессионалами. Эти качества Алпатов называет «непосредственностью и чистосердечием». Алпатов пишет о некоторых работах самодеятельных художников начала революции, которых ввиду невысокой оценки их художественных качеств «списали» в институт самодеятельного искусства. Алпатов возмущаясь этим, рассуждает, что по этой логике можно «списать» работы всех художников, кто не учился в академиях, как, например, живопись Григория Сороки, которого наставлял А. Г. Венецианов. Алпатов описывает восприятие Г. Сороки как «поэтически наивное» и именно это видение является достоинством творческой индивидуальности Г. Сороки по мнению Алпатова.

Следующий всплеск изучения провинциальных портретов пришелся на 1970-е гг. Наступает время переосмысления художественных качеств провинциальных

---

<sup>98</sup> Там же. С. 29.

<sup>99</sup> Алпатов, М. В. Непосредственно и чистосердечно / М. В. Алпатов // Творчество. – 1966. – № 10. – С. 14–15.

портретов, возникает понятие «художественного примитива», в частности появляется термин «примитивный портрет».

В том же году во ВНИИ искусствознания Министерства культуры СССР работала межсекторная группа под руководством А. Д. Чегодаева, В. Н. Прокофьева и Л. И. Тананаевой. В 1983 г. был издан сборник статей «Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени»<sup>100</sup>, где рассматриваются проблемы примитива, его границ и отношения с фольклором и высоким искусством, а также почва для его возникновения и дальнейшего развития. Кроме того, впервые дается универсальное определение примитива, обозначаются этапы его развития и позиция в истории искусств.

В. П. Прокофьев в статье «О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени»<sup>101</sup> подмечает, что до некоторого времени предполагалось два уровня культуры: искусство профессиональное («высокое») и искусство народное («низовое»), фольклорное. Однако на практике попадались произведения не чисто фольклорные и не чисто высококультурные. В таком случае данные произведения причислялись историками искусства либо к категории сниженного профессионализма, как варварскую пародию на «высокое» искусство, либо к высшей степени развития городского фольклора.

Прокофьев отмечает, что вскоре в музейной практике начали накапливаться произведения искусства, которые невозможно было отнести чисто к одному из этих уровней. В качестве примеров приведены ремесленные вотивные картины, распространившиеся в католическом мире во времена барокко; «сарматский портрет» в Польше XVII – XVIII вв. и аналогичные явления на Украине, в Молдавии, Венгрии, Сербии; так же образцы русского купеческого и мещанского портрета конца XVIII – первой половины XIX в; многообразные варианты лубка; наконец, уже не безымянное и своеобразное творчество таких

<sup>100</sup> Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени: сборник / отв. ред. В. Н. Прокофьев. – Москва: Наука, 1983. – 205 с.

<sup>101</sup> Прокофьев, В. П. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) / В. П. Прокофьев. – Москва: Наука, 1983. – С. 6–28.

непрофессиональных художников, как Эдвард Хикс и матушка Мозес в США, или Анри Руссо и Луиза Серафин во Франции, как Нико Пиросманашвили в Грузии и Ефим Чесняков в Советской России. Все это многообразное искусство образует огромный слой в культуре Нового и Новейшего времени и занимает в ней некое срединное место. Прокофьев отмечает не изученность и несистематизированность этого слоя отечественного искусства, за исключением графического лубка. Самое главное – этот уровень пока не признан ценным, в качестве «третьей культуры». Прокофьев отмечает, что термины «примитив» и «примитивное искусство» нуждаются в коррекции, т. к. чаще всего подразумевают оценочное суждение.

Ю. Я. Герчук в статье «Примитивны ли примитивы?»<sup>102</sup> рассматривает портреты крепостных художников как пародию на парадный портрет XVIII в. Он отмечает, что примитив не имеет стадий обучения, следуя лишь художественным инстинктам, и поэтому лишен преемственности, по этой причине у примитива не может быть последовательного развития как у других художественных направлений.

П. Г. Богатырев, рассматривая вопросы народного искусства<sup>103</sup>, поднимает вопрос об импровизации в народном творчестве<sup>104</sup>, отмечая, что на создание произведения влияло два фактора. Первым выступала среда-цензор, для которой создавалось произведение и которая следила, чтобы оно отвечало нормам традиции, идущей от поколения к поколению. Вторым фактором, являющимся типичнейшим признаком народного искусства, по мнению Богатырёва, была творческая импровизация художника. По этой причине среди множества аналогичных произведений народного искусства одного района трудно найти одинаковые. Богатырёв отмечает, что наиболее заметен синтез импровизации с традицией, в тех видах искусств, что связаны с исполнительством.<sup>105</sup> Обязательной

---

<sup>102</sup> Герчук, Ю. Я. Примитивны ли примитивы? / Ю. Я. Герчук // Творчество. – 1972. – Т. 7. – № 2. – С. 11–12, 24.

<sup>103</sup> Богатырёв, П. Г. Вопросы теории народного искусства / П. Г. Богатырев. – Москва: Искусство, 1971. – 544 с.

<sup>104</sup> Там же. С. 393.

<sup>105</sup> Там же. С. 394.

для таких импровизаторских видов искусств является специфика исполнения не по визуально доступным образцам, а по памяти, что способствует появлению искажений в произведении. Богатырёв считает, что вялость исполнения зависит от слабой импровизации, которая бывает «принудительной и преднамеренной»<sup>106</sup>. Принудительная импровизация возникает, когда в силу обстоятельств творец вынужден вносить новаторство в своё произведение, а преднамеренная импровизация делается по его внутреннему желанию.

Эти принципы, на наш взгляд подходят и для специфики импровизации в провинциальном портрете. Когда художник работал по сложившимся канонам, но внося каждый раз импровизацию, которая ставила перед ним новые задачи, он делал портрет индивидуальным. Импровизация могла быть вынужденной, связанной с пожеланиями заказчика, с материальными трудностями (ограниченность художественных материалов), со сроками исполнения. Могла быть и преднамеренной – творческой, в том случае, когда портретист хотел опробовать новые для себя художественные приёмы и композиционные решения. Не последнюю роль в импровизации играла художественная мода и вкусы заказчиков, зачастую ориентированные на столичные образцы.

В 1973 г. во время экспедиции в Солигалич, известный исследователь провинциальной живописи, реставратор и пропагандист русского искусства С. В. Ямщиков, открыл для искусствознания имя художника Григория Островского. Рассматривая его творчество в первую очередь как консервативное, он отвергает его принадлежность к примитиву, поскольку техника письма включала сложные приемы и лессировки, а некоторые «аппликативно» написанные элементы являются «результатом организованной живописной системы»<sup>107</sup>. Однако позже, в 1984 г. Ямщиков написал вступительную статью к каталогу одной из крупнейших выставок провинциального портрета «Ярославские портреты XVIII – XIX веков: Ярославль, Переславль-Залесский, Ростов Ярославский, Рыбинск,

---

<sup>106</sup> Там же. С. 398.

<sup>107</sup> Ямщиков, С. В. Григорий Островский живописец из крепостных / С. В. Ямщиков // Творчество. – 1973. – № 4. – С. 18–19.

Углич.»<sup>108</sup>, где вынужденно соглашается с набирающим популярность мнением о генетическом содержании художественного примитива в провинциальном портрете. Отмечая значительную приближенность провинциального портрета к дворянскому портрету, Ямщиков делает вывод, что провинциальный портрет ближе к профессиональному искусству, нежели к народному. «Высокое» искусство безусловно влияло на провинциальное и это влияние в форме причудливой интерпретации отмечает Ямщиков. На примере работ Корнева, он рассматривает особенности влияния столичных портретных тенденций на местную школу портрета, где подражательность сочетается с парсунной манерой художника поскольку примитивный портрет глубже вобрал и сохранил традиции парсунного письма, органично продолжив развитие ее характерных черт.

Ямщиков отмечает глубокую связь творчества Г. С. Островского с парсунной. Иконописные навыки Островского проявляются в живописной манере и особенностях начертания букв подписей в стиле позднего иконного письма. Все детали на портретах Черевиных призваны подчеркнуть и раскрыть душевный мир модели. Даже живо переданные фактуры драгоценностей и одежд Ямщиков считает важными элементами гармонии внутреннего мира и внешнего окружения модели.

Ямщиков отмечал что русское культурное наследие «складывается и состоит не из одних только грандиозных явлений. Нельзя оставить без внимания даже малые свидетельства таланта старых русских художников, ибо без них немислимо понять общее развитие национальной культуры. Сложенные воедино, отдельные достижения мастеров-портретистов превращаются в целостное творческое направление, образуют важный раздел художественного наследия своей эпохи»<sup>109</sup>.

Ямщиков считает, что на протяжении XVIII в. художник все больше интересовался внутренним миром своих моделей, стремился отобразить их душевные переживания, передать внутреннее сходство. Западная традиция ввела

---

<sup>108</sup> Ярославские портреты XVIII-XIX веков: Ярославль, Переславль-Залесский, Ростов Ярославский, Рыбинск, Углич / Авт. вступ. ст. и сост. И. Федорова, С. Ямщиков. – Москва: Изобразительное искусство, 1984. – 27 с.

<sup>109</sup> Там же. С. 6.

моду на обязательное создание портрета на память потомству. Этим Ямщиков объяснял увеличение количества портретов в 1750 – 60-х гг.

А. И. Зотов<sup>110</sup> отмечает, что многие художники магистральной линии искусства XVIII в. были выходцами из простой среды, поскольку среди крепостной интеллигенции было немало одаренных живописцев. В качестве примера он приводит творчество Г. Островского. Зотов указывает на значительное количество портретных произведений крепостных мастеров и отмечает их трезво-реалистическую живописную манеру, на которой сказывается влияние иконописного примитива или парсуны. Рассматривая реализм в русском портрете, Зотов считает, что в XVIII в. он еще не имел сложившихся традиций, но проявлялся в синтезе с новейшими тенденциями столичного искусства и архаичными явлениями парсуны.

Зотов пишет о связях Венецианова с декабристами и просветительской деятельности этого художника и педагога. Толчком к созданию художественной школы для Венецианова стало изгнание крепостных из Академии художеств. Он разработал педагогическую программу, основанную на работе с натуры. Художник призывал отбросить манерность, перестать копировать образцы и «ничего не изображать иначе, как только в натуре»<sup>111</sup>. В творчестве венециановского кружка автор отмечает зарождение демократического самосознания, патриархальность мироощущения и осознание собственного достоинства.

Д. В. Сарабьянов в 1980 г. провел интересные параллели между немецким бидермаером и русским кружком Венециановцев<sup>112</sup>. К этому же направлению, те же самые черты он замечает в портрете жены Венецианова, определяя тип этого произведения как «портрет «человека в домашнем развороте»».<sup>113</sup> Сарабьянов причисляет этот портрет к бидермаеру, видя изображение предметного мира через

---

<sup>110</sup> Зотов, А. И. Русское искусство с древних времен до начала XX века / А. И. Зотов. – Москва: Искусство, 1979. – С. 183.

<sup>111</sup> Там же. С. 219.

<sup>112</sup> Сарабьянов, Д. В. Русская живопись XIX века среди европейских школ: Опыт сравнительного исследования / Д. В. Сарабьянов. – Москва: Советский художник, 1980. – 261 с.

<sup>113</sup> Там же. С. 77.

изображение костюма, детали которого – чепец, платье, - позволяют мысленно достроить бытовую обстановку, антураж окружения модели. Сарабьянов причисляет к бидермаеру и детские портреты Панаевых, кисти Венецианова за счет эффекта фотографической застылости, отсутствия «сюжетности». К бидермаеру Сарабьянов причисляет многочисленных учеников Тропинина и также провинциальных живописцев.

Подводя итог сравнению русской и немецкой живописи Сарабьянов подчеркивает, что им установлены факты общения между русскими и немецкого данного направления, также замечены им аналогии в биографии, общественном положении, также автор отмечает параллели в их произведениях и говорит об общем типе искусства. В целом Сарабьянов считает, что русский жанр складывался на основе русского бидермаера.<sup>114</sup>

Стоит отметить, что не все исследователи соглашались определять произведения «третьей культуры» как примитив.

В 1981 г. П. А. Белецкий в Ленинграде издает труд «Украинская портретная живопись XVII – XVIII вв.», который, несмотря на заявленные в названии временные рамки, охватывает и анализирует истоки и развитие портретной живописи Восточной Европы начиная с XI века. Он предлагает отказаться от грубого территориального деления живописи стран-соседей, а рассматривать взаимное влияние различных школ и направлений. Сарматские портреты Белецкий относит к парсунному типу, на который оказывали влияние традиции двух школ: русской (иконописной) и готической (немецкой). Безусловно, из парсуны вышел русский провинциальный портрет, поэтому важно, что Белецкий отвергал применение термина «примитив» по отношению к парсунам, критикуя оценочный характер этого термина<sup>115</sup>. Кроме того, Белецкий выделил особую роль польского надгробного портрета, связанного с католической традицией погребального

---

<sup>114</sup> Там же. С. 84.

<sup>115</sup> Белецкий, П. Украинская портретная живопись XVII – XVIII вв. / П. Белецкий. – Ленинград: Искусство, 1981. – С. 49.

обряда, который встречался и в России еще со времен Ивана III, но только с XVIII в. стал частью быта, нося уже мемориальное значение.

Н. Н. Коваленская<sup>116</sup>, рассматривая этапы формирования идеала, приводит слова В. В. Стасова: «Сколько бы это обидно и непозволительно ни казалось, надо признаться, что настоящее русское искусство послепетровской России в самом деле началось только около 50-х годов (XIX века)»<sup>117</sup>. Коваленская расшифровывает это утверждение, как то, что русское искусство до середины XIX столетия было подражательным и поэтому не могло называться русским. Коваленская не соглашается с утверждением Стасова, так как все преобразования той эпохи подстраивались под национальные цели<sup>118</sup>. Она приводит слова В. Г. Белинского о Петре I: «Ученик Европы, он остался русским в душе, вопреки мнению слабоумных, которых много и теперь, будто бы европеизм из русского человека должен сделать не-русского человека»<sup>119</sup>. Коваленская переносит мысль Белинского на почву русского искусства, говоря, что петровские преобразования не сделали из русского художника иностранца<sup>120</sup>. Она отмечает, что наибольшей оригинальности в XVIII – первой половине XIX вв. достигла портретная живопись, изображавшая дворянство. Портрет передавал преображение человека в реалиях новой эпохи. В этих образах стала проявляться духовность. Коваленская пишет о различных чертах и качествах, которые было принято изображать в мужских и женских портретах. В мужских портретах прежде всего подчеркивался ум, внутренняя воля и величие – черты прогрессивного преобразователя своего времени. В женских портретах Коваленская видит черты идеализации, причиной которой была оторванность женщин от влияния и активного участия в

<sup>116</sup> Коваленская, Н. Н. Русский реализм и проблема идеала / Н. Н. Коваленская. – Москва: Изобразительное искусство, 1983. – 303 с.

<sup>117</sup> Стасов, В. В. Избранные сочинения: в 2-х томах / В. В. Стасов. – Москва; Ленинград: Искусство, 1937. – Т. 2. – С. 27.

<sup>118</sup> Коваленская, Н. Н. Русский реализм и проблема идеала / Н. Н. Коваленская. – Москва: Изобразительное искусство, 1983. – С. 7.

<sup>119</sup> Белинский, В. Г. Полное собрание сочинений: В 13-ти томах. Статьи и рецензии. 1843-1845 / В. Г. Белинский; под ред. А. Г. Дементьев. – Москва: Издательство Академии Наук СССР, 1955. – Т. 8. – С. 395.

<sup>120</sup> Коваленская, Н. Н. Русский реализм и проблема идеала / Н. Н. Коваленская. – Москва: Изобразительное искусство, 1983. – С. 8.

общественной деятельности. Их жизнь состояла из личных интересов, была ближе к народным характерам. Коваленская подмечает, что облик женщины подвержен народной типизации, и поэтому в нем заметнее проступают народные черты.<sup>121</sup> В целом, когда на портретах проступали личные, живые черты, то Коваленская связывает это душевное пробуждение с пробуждением крестьянской души, даже на портретах дворянства. По философским представлениям того времени, крестьянин обладал такими же чистыми душевными качествами, как и представитель благородного сословия. Коваленская отмечает, что уже в XVIII в. расцвела главная черта всего русского искусства<sup>122</sup>, которую М. Горький охарактеризовал так: «Русское искусство, прежде всего, сердечное искусство»<sup>123</sup> Коваленская пишет, что: «русское искусство есть отражение особого склада народного характера, в котором, в свою очередь, отражена историческая судьба самого народа.»<sup>124</sup> Коваленская указывает, что к началу XIX в. начал расширяться круг портретируемых лиц. Парадная представительность начинает исчезать из портретов, уступая место камерности, интересу к психологической нюансировке образа. Сдвиги портретных черт в сторону демократизма обуславливались распространением образования, предпосылками буржуазного порядка<sup>125</sup>. Безусловно, сохранение крепостного права задерживало формирование среднего прогрессивного сословия. В. Г. Белинский так писал об этом: «образование все более и более проникало во все углы огромной провинции, усеянной помещичьими владениями. Таким образом формировалось общество, для которого благородные

---

<sup>121</sup> Там же. С. 9.

<sup>122</sup> Там же. С. 11.

<sup>123</sup> Горький, М. А. Собрание сочинений в 30-ти томах / М. А. Горький. – Москва: Гослитиздат, 1953. – Т. 24. – С. 185.

<sup>124</sup> Коваленская, Н. Н. Русский реализм и проблема идеала / Н. Н. Коваленская. – Москва: Изобразительное искусство, 1983. – С. 12.

<sup>125</sup> Белинский, В. Г. Полное собрание сочинений: В 13-ти томах. Статьи и рецензии. 1843. Статьи о Пушкине. 1843-1846 / В. Г. Белинский; под ред. Д. Д. Благой. – Москва: Издательство Академии Наук СССР, 1955. – Т. 7. – С. 445.

наслаждения бытия становились уже потребностью, как признак возникающей духовной жизни»<sup>126</sup>.

Вопрос портретного воплощения сословного идеала также рассматривает А. А. Карев, отмечая, что эпоха Просвещения оказала влияние на изображение духовной добродетели в портретных образах не только аристократического сословия, но и специфически проявилась в портретах священнослужителей и купечества<sup>127</sup>.

Л. С. Зингер, ставя вопрос о специфике портрета<sup>128</sup>, утверждал, что типичность или индивидуальность не может быть особенностью портрета<sup>129</sup>. Отсутствие или внедрения действия или движения также не специфично для портрета<sup>130</sup>. Портретные изображения заставляют верить, что перед зрителем «не вымышленные образы, а изображения реальных людей»<sup>131</sup>. Зингер пишет, что в период зарождения портрета он нес внеэстетическую, утилитарную функцию. Отличие художественного портрета от утилитарного, по его мнению, состоит в творческом подходе портретиста к познанию модели, т. к. портретист работает с образом модели и всегда привносит что-то своё. «Портрет – изображение (образ) человека, существующего или существовавшего в реальной действительности, созданное с целью запечатлеть именно этого человека»<sup>132</sup>. О проблеме «вымышленного» портрета, т. е. образа нереального человека, но наделенного характерностью Зингер пишет, что т. к. художник не всегда имеет на руках прижизненные портреты модели и в этом случае ему приходится работать по воображению<sup>133</sup>. На вопрос, объективна ли портретность, Зингер дает ответ, что ее

---

<sup>126</sup> Белинский, В. Г. Полное собрание сочинений: В 13-ти томах. Статьи и рецензии. 1842-1843 / В. Г. Белинский; под ред. Б. И. Бурсов. – Москва: Издательство Академии Наук СССР, 1955. – Т. 6. – С. 375.

<sup>127</sup> Карев, А. А. О сословном идеале в русском портрете XVIII в. / А. А. Карев // Вестник Московского университета. – 2003. – Т. 8. – № 6. – С. 92.

<sup>128</sup> Зингер, Л. С. Очерки теории и истории портрета / Л. С. Зингер. – Москва: Изобразительное искусство. 1986. – 323 с.

<sup>129</sup> Там же. С. 18.

<sup>130</sup> Там же. С. 20.

<sup>131</sup> Там же. С. 21.

<sup>132</sup> Там же. С. 28.

<sup>133</sup> Там же. С. 29.

степень зависит от способности зрителя прочувствовать замысел художника, хотя сама задумка всегда объективна. Ту же мысль высказал Б. Р. Виппер: «мы способны воспринять картину, не спрашивая о сходстве, но мы должны признать, что, пока мы не поверили в ее сходство, мы не назовем ее портретом»<sup>134</sup>.

Зингер также вывел интересное заключение, о влиянии степени сходства на художественную оценку портрета. Он заметил, что существует два противоборствующие точки зрения на портрет: одни требуют верности натуре, другие отрицают ее важность перед художественным концептом. Он отметил, что уступка принципам первых, т.е. максимальное приближение к портретному сходству привела бы к обесцениванию искусства портрета. Для Зингера, помимо сходства внешнего и внутреннего, важно, чтобы портрет был цельным художественным произведением.<sup>135</sup> Причем, если художественный образ подходит модели, то это следует назвать «художественная адекватность». Зингер считает, что существует множество портретов, пренебрегших сходством и не менее фальшивых, чем те портреты, где запечатлено одно лишь внешнее сходство.<sup>136</sup> Приводя примеры портретов, которые были больше похожи на модель чем сам оригинал, Зингер отмечает, что это достигалось методом «высматривания» в модели и внесения в образ типичных черт определенной социальной группы. Зингер называет это обобщением и указывает на различия обобщения и преувеличения. Он считает, что наивысшая точка развития портрета – это создание портрета-типа<sup>137</sup>. Существует два способа типизации: по социальным признакам модели конкретной исторической эпохи и вневременные, «мировые типажи»: мать, девушка, и т.п.

В дальнейшем в искусствоведении укрепилась позиция терпимого отношения к провинциальному портрету, но до сих пор тенденция рассматривать его с историко-культурной точки зрения время от времени стремится занять главенствующее место.

---

<sup>134</sup> Виппер, Б. Р. Статьи об искусстве / Б. Р. Виппер. – Москва: Искусство 1970. – С. 351.

<sup>135</sup> Там же. С. 40.

<sup>136</sup> Там же. С. 41.

<sup>137</sup> Там же. С. 267.

### 1.3. Провинциальный портрет: к вопросу изучения проблемы художественной эволюции

В отечественном искусствознании XX в. преобладающую позицию занимала культурно-историческая методология, применявшаяся в комплексе с марксистско-ленинской идеологией, инерция которой прослеживается в научных публикациях даже постсоветского периода. Эта ограничительная концепция повлияла на специфику научного анализа в исследованиях, посвященных провинциальному портрету, который рассматривался только в контексте культуры того или иного сословия.

Следует отметить, что марксистское искусствознание 1920-х гг. предлагало оригинальную методологию изучения истории искусства, которая, к сожалению, не включила в свою орбиту провинциальный портрет. Например, классификация живописи, предложенная В. М. Фриче, представляет для нас определенный интерес. Его исследования показывают модель классификации живописи, основанную на анализе классового мировоззрения заказчика. Он предлагает деление на линейно-плоскостную и «колористическую», т. е. объемно-пространственную живопись. В линейности Фриче находит отражение «активно-рационалистического» мышления «восходящей и производительной буржуазии». «Колористическая» живопись, с другой стороны, является признаком мировоззрения «пассивно-гедонистической буржуазии», то есть «господствующей и пассивно-потребительской»<sup>138</sup>. Размышления Фриче, безусловно, опираются на формалистическую концепцию Г. Вельфлина и зачастую дискутируют с позитивизмом И. Тэна, чьи труды были популярны в те годы. Несмотря на то, что классификация, предложенная Фриче, охватывает общие явления мировой живописи, однако провинциальный портрет с его «мелкобуржуазным происхождением» также может быть вписан в эту систему.

---

<sup>138</sup> Фриче, В. М. Социология искусства / В. М. Фриче. – Москва; Ленинград: ОГИЗ, 1929. – С. 90.

Г. Г. Поспелов в 8-ом томе «Истории русского искусства» под редакцией И. Э. Грабаря<sup>139</sup> создает одну из самых убедительных типологий провинциального портрета, и дает краткий исторический обзор состояния художественной культуры провинции на конец XVIII в., прослеживая зарождение новых черт, характерных для первой половины XIX в. В XVIII в., по мнению Поспелова, существовало два полюса живописи, распространенных в провинции: светская живопись крепостных художников и церковная иконопись в ее вариациях. С XIX в. зарождается новый тип провинциального художника – свободный выходец из средних слоев городского общества, находящийся в одной среде с заказчиком. Важными новыми художественными центрами Поспелов указывает богатые города Поволжья: Тверь, Ярославль, Казань, Нижний Новгород, Саратов; а так же города центральной России: Пенза, Арзамас, Калуга, Саратов; крупные города Сибири и Урала. В этих городах в начале XIX в. появились частные художественные школы, основанные при иконописных мастерских, которым из-за спроса на портреты приходилось расширять свою деятельность (пример школы А. В. Ступина). Поспелов отмечает большую самобытную независимость произведений городских художников по сравнению с подражательным творчеством крепостных, ориентировавшихся на столичное искусство. Под самобытностью Поспелов понимает художественную ограниченность, скованность техники живописи, которые являются чертами «художественного примитива». Таким образом, этот термин впервые применен в отношении провинциального портрета. Кроме того, Поспелов одним из первых ставит вопрос о необходимости включения провинциальной живописи в картину истории русского искусства, без которой она останется неполной.

Среди провинциальной живописи наибольшее распространение получил портрет, причем Поспелов замечает, что заказчиками были многие состоятельные слои городского населения: чиновники, дворянство, духовенство, купечество,

---

<sup>139</sup> История русского искусства: В 13-ти томах / под общ. ред. И. Э. Грабаря, В. Н. Лазарева, В. С. Кеменова. – Москва: Издательство Академии наук СССР; «Наука», 1963. – Т. 8. – 707 с.

местная интеллигенция. Он намечает сословную типологию провинциальных портретов, выделяя «должностной»<sup>140</sup> (чиновничий) и купеческий типы портретов.

В качестве образцового примера «должностного портрета» Поспелов приводит портрет чиновника А. А. Синулина (ГЭ. Инв. № ЭРЖ-864, см. Прил. 2, Ил. 15) работы воронежского живописца и прославленного иконописца И. В. Шевцова. Видным представителем купеческой портретной живописи Поспелов называет Н. Д. Мыльникова, который с потрясающей выразительностью подчеркнул значительность своих моделей. Поспелов отмечает схожесть портретных образов в работах Мыльникова с портретами кисти Аргунова, указывая на возможную преемственность и развитие идей последнего. Композиции Мыльникова достигают почти «парсуной неподвижности»<sup>141</sup>, в чем Поспелов видит ущербность его живости. Автор называет большую массу провинциальных портретов «рядовыми», отмечая существование и выдающихся произведений за счет появления более смелого мазка и камерной психологической нюансировки. Среди лучших произведений провинциально портрета Поспелов называет единственный образец творчества Зиновия Иванова «Портрет неизвестного мальчика», 1853 г.

Отмечая особенности провинциального художественного образования, основанного на опыте иконописных мастерских, Поспелов пишет о негативном влиянии на портретное искусство иконописных заказов. Если в столице художник подрабатывал написанием икон, то это привносило в икону нечто новое, то такая же занятость в провинции, по мнению Поспелова, вела к скованности при работе с натуры и преобладанию в портретах коричневатого колорита. Такую оценку дает Поспелов образовательному процессу в Арзамасской Академии Ступина и перечисляет подобные ей известные провинциальные художественные школы: воронежская школа Ф. Чурикова, открывшаяся в 1835 г.; «рисовальная школа» В. С. Турина, существовавшая с 1810 или 20 – х гг. по 1834 г. в Казани; школа в Саранске К. А. Макарова (существовала с 1828 г., в 1860-е переехала в Пензу) и

---

<sup>140</sup> Там же. С. 347.

<sup>141</sup> Там же. С. 350.

школа А. Д. Надеждина в Козлове (существовала с 1831 – 1871 гг.) – учеников Ступина. По мнению Пospelова, фактическое количество художественных школ было значительно больше, что свидетельствует о тяге к получению художественного образования. Однако значительное отличие провинциальных школ второй половины века заключалось в отсутствии иконописной базы и связи с исполнением церковных заказов. Одновременно с изменением формата обучения в искусстве провинции по мнению Пospelова, пропадает былая самобытность. Таким образом, Пospelов продолжил линию Приселкова, разделяя живописный портрет в провинции по сословному принципу, чем ограничивает перспективу для дальнейшего исследования. На наш взгляд, яркие выводы Пospelова относительно провинциального художественного образования могли бы дать иной результат в определении типологии, однако очевидное неприятие Пospelовым некоторых черт примитива в провинциальном портрете не позволило ему оценить особую самобытность, самодостаточность этого явления.

Т. А. Селинова в статье «Исторические портреты Аргунова»<sup>142</sup> рассматривает специфические задачи посмертного портрета. Во второй половине XVIII в. в России существовала традиция портретных галерей, в которых, помимо портретов, написанных с современников, создавались посмертные портреты. Мы отметим, что данная традиция особенно ярко проявлялась в провинции, более того, именно в провинциальном портрете. Так, И. П. Аргунов для этих целей использовал готовые композиционные аналоги, а также декоративное, плоскостное решение, содержащее в себе остаточное влияние парсуны. Такой подход, по мнению Селиновой, соответствовал бытованию портретов в классицистическом интерьере. Неглубокий фон образовывал имитацию ниши в стене, а фигура отделялась вариацией кулисы. Таким, например, был портрет А. П. Шереметевой<sup>143</sup> (до 1768 г., см. Прил. 2, Ил. 16). Исторические посмертные портреты И. П. Аргунова были гравированы и распространены, Селинова указывает, что они повлияли на

<sup>142</sup> Селинова, Т. А. Исторические портреты Аргунова // Русское искусство XVIII века: материалы и исследования / Т. А. Селинова; под ред. Т. В. Алексеева. – Москва: Искусство, 1968. – С. 157–173.

<sup>143</sup> Музей В. А. Тропинина и московских художников его времени, Москва. Инв. № Ж-30

творчество Ф. И. Шубина и французского живописца Н. Б. Делакруа. Автор отмечает своеобразие творческого метода Аргунова, выработанного при написании посмертных портретов, который он передал своим ученикам – что, на наш взгляд, повлияло на провинциальную живопись. По этой причине мы считаем важным исследование Селиновой, выделившей особый вид портрета в творчестве И. П. Аргунова.

Выводы Селиновой об «историческом портрете» продолжила Яблонская в своем диссертационном исследовании, посвященном типологии русского живописного портрета<sup>144</sup>. Исследователь выделила особенности парадного, камерного, костюмированного, детского и «ретроспективного портрета» (который другие исследователи, например, Селинова именуется «историческим»), кроме того, рассмотрела двойной и групповой портрет (впрочем, не выделяя парного портрета) на примере профессиональной живописи.

В. Г. Брюсова в книге «Русская живопись XVII века»<sup>145</sup> сделала большой шаг в исследовании провинциального изобразительного искусства, обосновав важность изучения не только столичной Оружейной палаты, но выделив как отдельные художественные центры Новгород, Поволжье (Кострома и Ярославль), искусство двинских городов (Великий Устюг и Холмогоры) и Заонежье.

В 1991 г. А. В. Лебедев публикует статью «Поэтика провинциального портрета»<sup>146</sup>, в которой отмечает неоднородность портретного примитива. Он выделяет два слоя в провинциальном портрете: «верхний» (непримитивный), больше относящийся к категории «высокого» искусства, однако имеющий некоторые черты примитива, и «нижний» (примитивный). Лебедев присоединяется к мнению Прокофьева, что провинциальный живописец больше всего ориентировался на столичный эталон искусства и мечтал эволюционировать до

<sup>144</sup> Яблонская, Т. В. Классификация портретного жанра в России XVIII века : к проблеме национальной специфики : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.04 / Яблонская Татьяна Викторовна. – Москва, 1978. – 205 с.

<sup>145</sup> Брюсова, В. Г. Русская живопись XVII века / В. Г. Брюсова. – Москва: Искусство, 1984. – 338 с.

<sup>146</sup> Лебедев, А. В. Поэтика провинциального портрета // Научная конференция «История и культура Ростовской земли»: тезисы докладов / А. В. Лебедев. – Ростов: [б. и.], 1991. – С. 52–56.

«ученого» мастера. Однако в случае успеха, художник терял индивидуальность, становясь ординарным ремесленником. Лебедев находит подходящим для изобразительного искусства высказывание Ю. Н. Тынянова о том, что «"средние" мастера куда лучше, чем высоко одаренные, выражают особенности своей эпохи»<sup>147</sup>.

«Нижний» слой провинциального портрета Лебедев охарактеризовал как «генетический», ввиду его первичности. Этот слой был сформирован на представлении провинциалов второй половины XVIII в. о современном столичном искусстве. Лебедев отмечает своеобразие провинциального осмысления «высокого» искусства, приводя в качестве примера камерный портрет, который будучи воспроизведен в провинции, зачастую выставлялся как парадный.

Результатом воздействия столичного искусства на примитив, по мнению Лебедева, стала невыработанность портретистом собственного художественного почерка художника. Из-за большой неоднородности столичных образцов, художник подстраивался под них, часто меняя свою манеру. Данное обстоятельство существенно усложняет выявление художественного развития конкретного мастера.

Лебедев вводит понятие «социально-этического примитива», как направления портретной живописи внутри примитива, появившееся в первой половине XIX в. на основе осознания купцами и другими городскими слоями общества собственной культурной целостности<sup>148</sup>. Купеческий портрет Лебедев рассматривает как наиболее наглядный пример социально-этического примитива. Купеческий портрет создал собственный канон, основанный на желании отличаться от дворянства, которое ориентировалось на «высокое» ученое искусство. Особый сословный костюм и прически на купеческих портретах, наравне со специфической скованностью, стали специфическими атрибутами этого художественного направления. Вместе с тем, Лебедев полагает, что барочное мышление живописцев

<sup>147</sup> Там же. С. 53.

<sup>148</sup> Лебедев, А. В. Типология примитива (Россия XVIII - XIX вв.). Постановка проблемы // Примитив в искусстве. Грани проблемы: сборник статей / А. В. Лебедев; под ред. К. Богемской. – Москва, 1992. – С. 36–52.

послужило основой, на которую наложились иные композиционные схемы и приемы.

Ставя купеческий портрет ближе к парсуне относительно провинциального дворянского портрета, Лебедев находит его существенное различие. От парсуны купеческий портрет отличают, по мнению Лебедева, задачи изображения модели. Если парсуна стремилась передать точный конкретный образ человека, сохранить его на века, то купеческий портрет показывал человека как часть общества. Индивидуальность растворялась в сословности<sup>149</sup>.

Лебедев высказал предположение, что в рамках социально-этического примитива недостаточное художественное мастерство превратилось в осознание его самоценности, став «социально-престижным компонентом». Это не могло не послужить разобщению с магистральным искусством, поскольку «возникнув как метод освоения нового, примитив превращается в способ закрепления старого»<sup>150</sup>. Мы позволим себе не согласиться с данным высказыванием, т. к. провинциальный портрет выработал собственный изобразительный канон и является необычной, самостоятельной линией развития русской живописи, имеющей эстетический идеал из прошлых исторических эпох.

Теория Лебедева о самоценности языка художественного примитива для заказчиков, на наш взгляд, несколько безосновательна. Гораздо логичнее предположить, что наличие в семейных галереях совершенно примитивных портретов с искаженным рисунком было обусловлено работой художника по воображению, когда перед портретистом ставилась задача дополнить семейную галерею образами предков, либо изобразить известную историческую личность, или же, когда портрет члена семьи создавался посмертно. В качестве примера приведем «Портрет купеческого сына П. Е. Юрганова»<sup>151</sup> (1833 г. см. Прил. 2, Ил. 170). Только благодаря надписи на обороте холста мы узнаем, что молодой человек, кажущийся ненадолго отвлекшимся от чтения книги, чтобы встретиться взглядом

<sup>149</sup> Лебедев, А. В. Эпоха Просвещения и искусство портрета в русской провинции / А. В. Лебедев // Культура эпохи Просвещения. – 1993. – С. 179–211.

<sup>150</sup> Там же. С. 56.

<sup>151</sup> Пермский краеведческий музей, Инв. № ИЗО/ЖГБ-19

со зрителем, на самом деле написан посмертно, на память родственникам. Стоит учесть, что лишь немногие провинциальные портреты содержат такие подробные надписи, поясняющие цели их создания. Это дает нам право предположить, что многие особенно примитивные портреты являются лишь посмертными образами почивших родственников, написанных без натуры, что и привело к заметному упрощению их изобразительного языка.

Стоит отметить, что каждая попытка законсервировать некие живые традиции ведут к их изменению, к выработке идеала, к канону, который, с одной стороны сковывает импровизаторскую деятельность, а с другой – ставит перед творцами аналитическую задачу создания некоего нового произведения. Поэтому, именно закрепление изобразительного опыта старых образцов является одним из методов создания новых произведений.

В 1994 г. О. С. Евангулова предлагает теорию развития русского портрета в издании "Портретная живопись в России во второй половине XVIII века."<sup>152</sup> Она считает то в XVIII в. развитие портрета шло по трем направлениям. Первое – «магистральное» – официальная отечественная школа, начавшаяся при Петре I с И. Н. Никитина и А. М. Матвеева, а затем набравшая обороты с открытия Академии Художеств, выпустившая таких блестящих живописцев как Д. Г. Левицкий, В. Л. Боровиковский и др. Второе направление – россика – творчество иностранцев в России (подробно эту проблему Евангулова рассмотрела в статье<sup>153</sup>). И, наконец, третье направление – «архаизирующая ветвь искусства», которое связывают с понятиями «художественного примитива» и провинциальный портрет. Это направление в большей степени связано с традициями парсуны XVIII в. Евангулова подмечает, что подобная преемственность традиций характерна для большинства стран, переживающих постепенное отмирание средневековых традиций в реалиях Нового времени.

---

<sup>152</sup> Евангулова, О. С. Портретная живопись в России второй половины XVIII в. / О. С. Евангулова, А. А. Карев. – Москва: Изд-во МГУ, 1994. – 200 с.

<sup>153</sup> Евангулова, О. С. Русский портрет XVIII в. и проблема «россики» / О. С. Евангулова // Искусство. – 1986. – № 12. – С. 56–61.

Таким образом, не все искусствоведы придерживаются одного мнения насчет принадлежности провинциальных портретов к примитиву, однако теория художественного примитива остается самой распространенной.

В 1993 г. в ГИМе состоялась выставка «Для памяти потомству своему... Народный бытовой портрет в России». Н. А. Перевезенцева и Н. Н. Гончарова – авторы каталога – соглашаются с позицией В. П. Прокофьева и С. Г. Островского и причисляют представленные на выставке портреты к примитиву. «Купеческий портрет» рассматривается ими как разновидность «бытового сословного портрета» и как классический пример примитива. Правомерность использования этого термина Н. Н. Гончарова доказывает тем, что «понятие «среднее сословие» было принято у современников»<sup>154</sup> и вмещало в себя купцов, горожан (мещанство) и зажиточное крестьянство. И поскольку эти «коммерсанты», по мнению автора, ориентировались на купцов, то поэтому «издавна вошел в употребление термин «купеческий портрет»<sup>155</sup>. На наш взгляд, понятие «среднее сословие» отнюдь не соответствуют исторической картине эпохи второй половины XVIII – первой половины XIX в., т.к. сословий было главным образом четыре: дворяне, духовенство, городские обыватели и сельские обыватели<sup>156</sup>. Сословия появились в период реформ Екатерины II (Жалованная грамота дворянству и грамота на права и выгоды городов 1785 г.) и оставались неизменны вплоть до отмены крепостного права в 1861 г. – что примерно соответствует периоду расцвета провинциального портрета. Также вызывает с нашей стороны нарекание наивное суждение об «издавна» существующем термине «купеческий портрет» – видимо, «давностью» посчитался термин М. Приселкова «купеческий бытовой портрет» 1925 г.<sup>157</sup>.

<sup>154</sup> Гончарова, Н. Н. Для памяти потомству своему. Народный бытовой портрет в России / Н. Н. Гончарова, Н. А. Перевезенцева, Е. И. Серебрякова и др. – Москва: Галактика Арт, 1993. – С. 11.

<sup>155</sup> Там же. С. 11. Прим. Видимо «издавно» - со времен М. Приселкова.

<sup>156</sup> Сословия // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 томах. – Санкт-Петербург, 1900. – С. 911–913.

<sup>157</sup> Приселков, М. Д. Купеческий бытовой портрет XVIII–XIX вв. Первая отчетная выставка Историко-Бытового Отдела Русского музея по работе над экспозицией «Труд и капитал накануне революции»: каталог / М. Д. Приселков. – Ленинград: Государственная тип. им. Ивана Федорова, 1925. – С. 12.

Н. А. Перевезенцева отмечает огромное наследие «третьей культуры» и сложность отделения ее от массы дилетантизма и некоторых форм профессионального искусства. Классический стилистический анализ, по мнению Перевезенцевой, малорезультативен, поэтому она призывает использовать внестилиевые оценочные критерии и более широкий комплексный подход<sup>158</sup>. Однако более широкие методы, о которых упоминает Перевезенцева и Гончарова не привели к аргументации художественной ценности данных портретов (или примитив ими не обладает?) и составлению внятной художественной типологии, а еще сильнее привязали провинциальный портрет к сословному (или даже к марксистско-классовому) видению в недрах историко-культурной методологии.

Н. А. Перевезенцева в статье «Купеческий портрет» использует этот термин «для обозначения портретной живописи конца XVIII – середины XIX века, объединенной задачей социального представительства негосподствующих классов – крестьянства, купечества и мещанства – и созданный представителями той же социальной группы из городской ремесленно-художественной среды»<sup>159</sup>. Также Перевезенцева считает, что за все время существования купеческого портрета он сохранил свою «культурную обособленность».

Суммируя размышления искусствоведов и сторонников теорий художественного примитива, Н. А. Перевезенцева приводит собственные результаты исследований. Она определяет следующие разновидности типов купеческого портрета – «посмертный портрет»<sup>160</sup>; «мифический портрет исторических личностей»<sup>161</sup>, соответствовавший потребности в изображении известных людей; а также «женский костюмный портрет» как стилизацию под царские портреты XVII в<sup>162</sup>.

---

<sup>158</sup> Там же. С. 7.

<sup>159</sup> Перевезенцева, Н. А. Купеческий портрет // Примитив в России. XVIII-XIX век. Иконопись. Живопись. Графика: каталог выставки / Н. А. Перевезенцева. – Москва, 1995. – С. 51.

<sup>160</sup> Там же. С. 15.

<sup>161</sup> Там же. С. 14.

<sup>162</sup> Там же. С. 16.

При всем уважении к автору, позволим себе частично не согласиться с приведенной классификацией, несмотря на то, что мы полностью разделяем определение «посмертный портрет».

На наш взгляд, «женский костюмный портрет» не мог существовать как самостоятельный жанр. Хорошо известно, что сохранившиеся в коллекциях «женские костюмные портреты» представляют собой разрозненные парные портреты, проблема сохранности которых состоит в том, что изображение мужского персонажа, как правило, утрачено. Эта особенность объясняется спецификой коллекционирования конца XIX – первой пол. XX в., когда интерес коллекционера, как правило привлекал только женский образ, благодаря очарованию яркой декоративности и тщательной проработке костюма. В то время как от мужских изображений, сдержанных и внешне непривлекательных – просто отказывались. Немаловажными являлись ограничения объема коллекции, которую необходимо было хранить и содержать.

В этой связи, осмелимся предложить собственную классификацию провинциального портрета, в частности выделить тип *парного матримониального портрета*, к сожалению, дошедшего до наших дней в разрозненном состоянии. На наш взгляд, в настоящее время перед исследователями стоит острая задача восстановления разобщенных ансамблей парного портрета, которые могли быть распределены по разным музеям и коллекциям.

Сложно принять определение Перевезенцевой «мифический портрет исторических личностей» (согласно Перевезенцевой, это портреты исторических личностей, написанные не при жизни, а впоследствии). В данном случае мы предлагаем термин «исторический портрет», ставящий своей задачей героизацию и идеализацию наследия, а именно тех исторических личностей, которые были любимы в народной среде и стали героями лубков, песенного и поэтического фольклора, сказок и легенд, не являясь при этом вымышленными, мифологическими персонажами.

Интересным продолжением исследований проблем «купеческого портрета» стала выставка, организованная в 1995 г. Третьяковской галереей совместно с

Историческим музеем, «Примитив в России XVIII-XIX век. Иконопись. Живопись. Графика». В каталоге выставки кураторы проекта (А. В. Лебедев, Н. А. Перевезенцева) проводят разграничение «купеческого портрета» со свойственными ему чертами примитива от «портрета купца» кисти профессионального художника.

В 1995 г. А. В. Лебедевым была защищена докторская диссертация "Художественный примитив в контексте культуры русской провинции"<sup>163</sup>, где им были рассмотрены связи этого явления с провинциальной культурой лубка, ее влияние на композицию портретов. В том же году Лебедев выпустил статью «Купеческий портрет: истоки, становление, судьба»<sup>164</sup>, где для изображений городских обывателей используются также термины «народный», «бытовой», «мещанский» портреты. Все эти термины вошли в употребление. Важной заслугой Лебедева является попытка рассмотрения явления примитива как эволюционного процесса, возникавшего повсеместно при определенных исторически-социальных условиях.

Размышляя о типах примитива и их аудитории, В. В. Метальникова находит два пласта примитива: наивное искусство и «третью культуру» или «второй фольклор», к которому автор относит лубок, дилетантизм, китч, современное рыночное искусство, а также купеческий портрет<sup>165</sup>.

В 2006 г. О. В. Александрова защитила кандидатскую диссертацию "Купеческий портрет как жанр русской живописи"<sup>166</sup>. Она соглашается с определением всех рассматриваемых ею портретов как «примитивные» и классифицирует их как: «портрет дворянский усадебный», «женский костюмный», возникшие в первую очередь, а также «старобрядческий портрет» и «купеческий

<sup>163</sup> Лебедев, А. В. Художественный примитив в контексте культуры русской провинции. Вторая половина XVIII-первая половина XIX века : дис. ... док. искусствовед. : 17.00.08 / Лебедев А. В. – Москва, 1995. – 249 с.

<sup>164</sup> Лебедев, А. В. Купеческий портрет: истоки, становление, историческая судьба // Труды ГИМ. Народное искусство России: Традиция и стиль / А. В. Лебедев. – Москва, 1995.

<sup>165</sup> Метальникова, В. В. Типы примитива и их аудитория / В. В. Метальникова; отв. ред. А. В. Лебедев. – Москва: Аир-Арт, 1997. – С. 172–173.

<sup>166</sup> Александрова, О. В. Купеческий портрет как жанр русской живописи : дис. канд. ... искусствовед. : 17.00.04 / Александрова Ольга Викторовна. – Санкт-Петербург, 2006. – 188 с.

портрет» – возникшие позднее других. Александрова считает, что купеческий портрет вышел из возникшего ранее портрета старообрядческого, существовавшего в живописи, лубке и книжной иллюстрации. Заимствованными качествами она считает назидательную роль портрета, изображение положительных черт богоугодного человека.

О. В. Александрова предложила «жанрово-видовую типологию» примитивных портретов. Вместе с приверженцами теории художественного примитива она считает, что провинциальные портреты являются частью «третьей культуры» примитива, обладающие свойствами синкретизма (впервые отмеченного М. Ф. Ларионовым и Н. С. Гончаровой) не только профессионального и народного, светского и религиозного искусства, кроме того образуя цельное мировоззрение, для полноты которого нельзя ограничиться рассмотрением одного вида искусства. По этой причине Александрова рассматривает типологию провинциальных портретов с точки зрения «жанрово-видовой системы». Ей отмечается, что стилевой особенностью примитива является т. н. «наивный реализм», а основными чертами являются «сочетание различных точек зрения в одном произведении, свободное использование масштаба, отсутствие иерархии главного и второстепенного в композиции, уплощённость изображения»<sup>167</sup>.

Рассматривая художественную эволюцию купеческого портрета, Александрова выделяет два хронологических периода его развития. Так, по ее мнению, для портретов первой половины XVIII в. характерен интерес к внешней форме, слабое выявление сословного сознания и отсутствие психологической нюансировки. Со второй половины того же века появляются портреты, изображающие характер и сословную принадлежность модели. Александрова указывает на сложение «портретных жанров примитива»: «дворянский усадебный», «старообрядческий», а также женский костюмный портреты»<sup>168</sup>. По ее мнению: «Парсунность служит объединяющим началом всех этих жанров»<sup>169</sup>.

<sup>167</sup> Александрова, О. В. Купеческий портрет как жанр русской живописи : дис. канд. ... искусствовед. : 17.00.04 / Александрова Ольга Викторовна. – Санкт-Петербург, 2006. – С. 31.

<sup>168</sup> Прим. данные термины ввела О. В. Александрова

<sup>169</sup> Там же. С. 38.

Вслед за ними, как утверждает Александрова, в 1830-х гг. появляется «купеческий портрет». Он сочетает в себе различные черты «дворянского усадебного портрета», «старообрядческого портрета» и «женского костюмного портрета». Одновременно с широко распространенными купеческими портретами продолжают создаваться также и более редкие к этому времени «старообрядческие» и «женские костюмные портреты», а «дворянский усадебный портрет» практически исчезает.

В 2014 г. С. С. Акимов отметил две формы существования провинциального изобразительного искусства: усадебного и городского. Провинциальное искусство, по мнению Акимова - это соприкосновение традиционных, глубоко архаичных явлений и современных столичных, а иногда и западноевропейских тенденций. Автор отмечает, что по сравнению со столицей, провинция создавала более сложные условия для творческого поиска. Акимов считает, что новаторские черты проявлялись в произведениях, созданных художниками, контактировавшими с академическими кругами, как например выпускники Арзамасской школы живописи, а «столичное» искусство всегда являлось творческим ориентиром для провинции. Поэтому с начала XIX в. стилистическая граница между «высоким» искусством и провинциальным объясняется «упрочением положения примитива в провинциальной художественной культуре»<sup>170</sup>.

С. С. Акимов предлагает художественную типологию, с которой мы в наибольшей степени соглашаемся. Первый предложенный тип – совпадающий, по мнению Акимова, с академическим – это работы Арзамасской школы живописи, творчество Д. М. Коренева и Н. Д. Мыльников. Однако, на наш взгляд, данный круг художников принадлежит к художественному примитиву. Вторым типом провинциальной живописи Акимов называет художественный примитив, к которому автор относит «купеческий портрет»<sup>171</sup>. Третьим типом, Акимов, вслед за О. С. Евангуловой, определяет архаизирующую линию искусства, сохранившую допетровские художественные приемы и иконографические схемы. Однако он

<sup>170</sup> Там же. С. 209.

<sup>171</sup> Акимов, С. С. О структуре и содержании художественно-исторического процесса в русском провинциальном искусстве XVIII - середины XIX в. / С. С. Акимов // Жизнь провинции: Материалы и исследования. – 2013. – С. 219–222.

считает, что эта линия проявилась только в церковном искусстве – зодчестве, иконописи и монументальной живописи. Как она проявлялась в портрете, Акимов не рассмотрел, что мы считаем упущением, оставляющим почву для нашего исследования.

В качестве обобщающих выводов по истории типологии провинциального портрета можно обозначить тенденцию ускользания от внимания исследователей типологии стилистических особенностей провинциального портрета, а также закономерностей развития его живописных и технико-технологических характеристик. Большинство исследователей уделяют внимание сословным маркерам в образах моделей и выстраивают типологию по сословному принципу, идущему от культурно-исторической методологии исследования, которая, на наш взгляд приводит в тупик, оставляя провинциальный за границами искусства.

#### **1.4. Выставки и коллекции провинциального портрета**

Появление интереса к провинциальному портрету и его научное изучение, безусловно, связаны с многочисленными выставками, художественными и историко-бытовыми, концепции которых позволяют также выявить место этого художественного явления в истории отечественной культуры.

Примечательно, что первая выставка, на которой в том числе был представлен и провинциальный портрет, прошла вскоре после исчезновения этого яркого явления в массовой культуре. В 1870 г. Обществом поощрения художников была подготовлена выставка портретов «исторических» лиц XVI – XVIII вв. В каталоге<sup>172</sup> представлены портреты наиболее выдающихся людей до 1800 г. Внимание зрителей акцентировалось на персоналиях моделей, а не на художественном качестве полотен. Экспозиция была построена в хронологическом порядке, начиная с парсунов XVI – нач. XVIII вв., включая в себя помимо царских портретов также и портреты их приближенных, например соратников Петра I. Кроме того, представлены портреты выдающихся военных, изобретателей

---

<sup>172</sup> Петров П. Н. Каталог исторической выставки портретов лиц XVI-XVIII вв., устроенной Обществом поощрения художников / П. Н. Петров. – Санкт-Петербург: тип. А. Граншеля, 1870. – 232 с.

(например, портрет механика И. П. Кулибина), путешественников, исторических личностей (портрет Емельяна Пугачева) и духовенства. Портрет великого изобретателя И. П. Кулибина кисти П. П. Веденецкого, ныне датированный 1818 г. и хранящийся в Эрмитаже (Инв. № ЭРЖ-1883, см. Прил. 2, Ил. 17), является одним из первых провинциальных портретов, представленных на крупной художественной выставке. Возможно, из-за архаичного изобразительного языка этот портрет был ошибочно отнесен кураторами выставки к XVIII в.

Следующим ярким проектом, где экспонировалась провинциальная живопись, стала выставка русских портретов, организованная С. П. Дягилевым. Летом 1904 г. Дягилев, заручившись поддержкой великого князя Николая Михайловича, собирал материалы для этой выставки, побывав с этой целью в самых отдаленных имениях России. В 1905 г. в Петербурге состоялось открытие «Историко-художественной выставки русских портретов» в Таврическом дворце на которой впервые были представлены работы крепостных художников, в том числе таких как А. В. Тыранов<sup>173</sup>, Н. Д. Мыльников<sup>174</sup> и П. С. Дрождин<sup>175</sup>. На чествовании в Москве Дягилев говорил: «С последним дуновением летнего ветра, я закончил долгие объезды вдоль и поперек необъятной России: видел глухие заколоченные майораты, .... посетил дворцы, .... где доживают не люди — где доживает быт...»<sup>176</sup>.

Составление плана экспозиции было непростой задачей, Дягилев отмечает, что зачастую требовался компромисс между исторической и художественной ценностью произведений, которые часто не совпадали<sup>177</sup>. Тем не менее, провинциальный портрет, был представлен практически во всех разделах выставки, т. к. экспозиция включала не только образы привилегированных сословий, но также

<sup>173</sup> Каталог состоящей под высочайшим Его Императорского Величества Государя Императора покровительством историко-художественной выставки русских портретов, устраиваемой в Таврическом дворце, в пользу вдов и сирот павших в бою воинов. — Санкт-Петербург: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1905. — 55 с. — Т. V. с. 26, п. 1240, Т. VI с. 12. п. 1476.

<sup>174</sup> Там же. Т. VI с. 69 п. 1029.

<sup>175</sup> Там же. Т. III с. 31 п. 618, Т. IV, с. 39 п. 868, п. 870.

<sup>176</sup> Добужинский, М. В. Воспоминания / М. В. Добужинский. — Москва: Наука, 1987. — С. 224.

<sup>177</sup> Там же. Т. I. С. 2.

и портреты мещан, крестьян, а также духовенства. Ярким примером являются экспонированные тогда «Портрет архиепископа Гавриила (Петрова)» (1774 г. ГРМ. Инв. № Ж-22, см. Прил. 2, Ил. 44) написанный в А. П. Антроповым, «Портрет схимонахини Нектарии (княгини Н.Б. Долгорукой)»<sup>178</sup> (копия работы неизвестного художника с утраченного оригинала третьей чет. XVIII в., см. Прил. 2, Ил. 19), а также весьма выдающийся «жанровый» «Портрет купчихи А. М. Гундоревой» (ГТГ, см. Прил. 2, Ил. 134) кисти неизвестного живописца второй пол. XVIII в.

С приходом советской власти, портретные галереи старых усадеб и имений стихийно расформировывались и распределялись в фонды новых советских музеев. Музейная документация в то время велась зачастую бессистемно, поэтому сейчас с большим трудом удастся установить происхождение произведений, анонимно вывозимых из мест их первоначального бытования.

Кроме того, уже в первые десятилетия нового режима произошли глобальные изменения формата художественного музея. В попытках создать принципиально новые, так называемые «марксистские экспозиции», старые музейные собрания подвергались реформированию, экспозиции разрушались и разъединялись, т. к. старые собрания представлялись современникам «очагами художественной и культурной рутины, цитаделями ретроградства и антиобщественности»<sup>179</sup>.

В 1925 г. прошла первая в своем роде выставка «Купеческий бытовой портрет» в рамках экспозиции «Труд и капитал накануне революции». От этой выставки можно отсчитывать начало прицельного изучения провинциального портрета как отдельного и цельного художественного направления.

В 1931 г. в Третьяковской галерее прошла выставка Комплексной марксистской экспозиции, на которой, наравне с академической живописью, были выставлены произведения низших классов общества, в том числе, и провинциальные портреты

<sup>178</sup> Государственное музейное объединение "Художественная культура Русского Севера". Инв. № Ж 601.

<sup>179</sup> Федоров-Давыдов, А. Советский художественный музей / А. Федоров-Давыдов. – Москва: Огиз-Изогиз, 1933. – С. 3.

купечества и зажиточного крестьянства. В путеводителе приведены фотографии<sup>180</sup> некоторых стен экспозиции (см. Прил. 2, Ил. 20). На одной из них можно узнать два женских портрета, ныне хранящихся в музее декоративно-прикладного и промышленного искусства при РГХПУ им. С. Г. Строганова: «Портрет женщины в кокошнике с цветком граната» (Инв. № 1156, см. Прил. 2, Ил. 178) и «Портрет неизвестной с веером в руке» (Инв. № 1158, см. Прил. 2, Ил. 28). Кроме того, вновь был представлен «Портрет купчихи А. М. Гундоревой», ныне хранящийся в собрании Государственной Третьяковской галереи (см. Прил. 2, Ил. 20).

Прошедшая в 1950 г. в Останкинском дворце выставка Н. И. Аргунова, ставила целью реабилитировать имя художника для русского искусства. Кроме работ самого Аргунова, в Останкинском дворце выставлялись произведения М. Зацепина и Н. Д. Мыльникова.

В 1964 г. там же прошла выставка портретов русских художников XVIII – первой трети XIX вв. составленная из впервые выставленных произведений из частных собраний и фондов московских музеев. С работами известных мастеров того времени соседствовали произведения неизвестных русских художников, что позволило продемонстрировать разницу их творческих методов. Кураторы выставки стремились нащупать пути развития национальной портретной живописи, через определение круга задач, которые ставили перед собой художники. По мнению Н. Р. Костиковой, они заключались в правдивой передаче внутреннего образа человека<sup>181</sup>.

В 1970-е гг. начинается период возрождения интереса к «малым мастерам», так в 1974 г. в Русском музее под кураторством С. В. Ямщикова состоялась выставка «Костромские портреты XVIII-XIX веков. Новые открытия»<sup>182</sup>, а год

<sup>180</sup> Коваленская, Н. Н. Путеводитель по опытной комплексной марксистской экспозиции / Н. Н. Коваленская. – Москва: ГТГ, 1931. – С. 57.

<sup>181</sup> Костикова, Н. Р. Выставка портретов русских художников XVIII – первой трети XIX вв.: каталог / Н. Р. Костикова. – Москва: Советский художник, 1964. – С. 7.

<sup>182</sup> Ямщиков, С. В. Костромские портреты XVIII-XIX веков. Новые открытия: каталог / С. В. Ямщиков. – Ленинград: Художник РСФСР, 1974. – 4 с.

спустя, в 1975 г. в Государственной Третьяковской галерее - выставка «Неизвестные и забытые портреты XVIII – первой половины XIX в.»<sup>183</sup>.

В 1979 г. прошла крупная выставка «Новые открытия советских реставраторов», где С. В. Ямщиков, известный исследователь живописи, реставратор и пропагандист русского искусства, представил работы Григория Островского<sup>184</sup>, провинциального художника, чье имя стало известно искусствознанию в 1973 году благодаря исследовательской поездке С. В. Ямщикова в Солигалич, в результате которой он исследовал живописную технику художника в ходе реставрационных мероприятий.

В 1984 году, также благодаря усилиям С. В. Ямщикова, прошла одна из крупнейших и знаменательных выставок провинциального портрета – «Ярославские портреты XVIII – XIX веков: Ярославль, Переславль-Залесский, Ростов Ярославский, Рыбинск, Углич.». Выставка вызвала большой общественный резонанс, как среди специалистов, так и среди любителей искусства, найдя отклик и повлияв на творческую деятельность многих отечественных художников того времени. Эта выставка положила начало тенденции включать провинциальную живопись в реставрационные программы и демонстрировать ее результаты на всероссийских реставрационных выставках.

Во вступительной статье к этой выставке С. В. Ямщиков уже соглашается с все укрепляющимся мнением современных исследователей, что провинциальный портрет в своем корне содержит художественный примитив, делая вывод, что эти портреты – форма народного искусства, однако Ямщиков указывает на близость провинциального портрета дворянскому портрету, что роднит его с профессиональным искусством больше, нежели с народным. В том же году богатое живописное наследие ярославской и костромской земель было проанализировано

---

<sup>183</sup> Алленова, О. А. Неизвестные и забытые портретисты XVIII - первой половины XIX века: каталог / О. А. Алленова; под общ. ред. Э. Н. Ацаркиной. – Москва: Советский художник, 1975. – 191 с.

<sup>184</sup> Ямщиков, С. В. Григорий Островский – новое имя в истории русского искусства // Новые открытия советских реставраторов: каталог выставки / С. В. Ямщиков. – Москва: Советский художник, 1979. – 19 с.

в диссертации А. В. Лебедева<sup>185</sup>. А в 1989 г. Савелием Ямщиковым была организована большая ретроспективная выставка крупнейшего провинциального портретиста – Николая Дмитриевича Мыльникова (1797 – 1842)<sup>186</sup>.

В 1993 г. ГИМ выпустил альбом выставки «Для памяти потомству своему... Народный бытовой портрет в России»<sup>187</sup>. Авторы статей – Н. А. Перевезенцева, Н. Н. Гончарова – придерживаются позиций В. П. Прокофьева, а также С. Г. Островского определяя экспонированные портреты как художественный примитив, а «купеческий портрет» как разновидность «бытового сословного портрета» и как классический пример примитива.

В 1995 г. Государственная Третьяковская галерея совместно с Историческим музеем открыли выставку «Примитив в России XVIII-XIX век. Иконопись. Живопись. Графика», на которой экспонировались в том числе и провинциальные портреты. Кураторами проекта выступили А. В. Лебедев и Н. А. Перевезенцева.

Еще один крупный выставочный проект, организованный Государственной Третьяковской галереей – «Искусство Ярославской и Костромской земель XVIII-XX веков. Поиски, находки, открытия» (25. 12. 2008 – 8. 02. 2009 г.) была посвящена творчеству таких известных провинциальных художников как Г. С. Островский, Н. Д. Мыльников, Д. М. Коренев, П. Колендас, И. В. Тарханов и др.

Также значимая выставка провинциального портрета была подготовлена ГИМом в 2013 г. Был издан каталог «Купеческий портрет XVIII- начала XIX века из собрания Исторического музея. Живопись. Дагерротипия. Фотография.»<sup>188</sup> со вступительной статьей Н. А. Перевезенцевой, Л. Ю. Рудневой, Т. Г. Сабуровой. Экспозиция выставки в течении нескольких лет демонстрировалась в крупнейших

---

<sup>185</sup> Лебедев, А. В. Живописный портрет второй половины XVIII века в культуре Ярославской и Костромской губерний : дис.... канд. искусствовед. : 07.00.12 / Лебедев А. В. – Москва, 1984. – 202 с.

<sup>186</sup> Николай Дмитриевич Мыльников – русский портретист XIX века: каталог выставки / С. В. Ямщиков, Н. О. Коновалова, Л. В. Гельенек. – Москва, 1989. – 82 с.

<sup>187</sup> Гончарова, Н. Н. Для памяти потомству своему. Народный бытовой портрет в России / Н. Н. Гончарова, Н. А. Перевезенцева, Е. И. Серебрякова и др. – Москва: Галактика Арт, 1993. – С. 11.

<sup>188</sup> Купеческий портрет XVIII - начала XX века из собрания Исторического музея. Живопись. Дагерротипия. Фотография: каталог. – Москва: Государственный исторический музей, 2013. – 192 с.

региональных музеев страны, где познакомила широкий круг зрителей с провинциальной портретной живописью. К сожалению, кураторы построили экспозицию таким образом, что понятие «купеческий портрет» ошибочно охватило самые разнообразные изображения купечества, созданные как провинциальными мастерами, так и крупнейшими профессиональными художниками.

В 2022 – 2023 гг. наблюдается всплеск интереса к провинциальному портрету, как части отечественного культурного достояния. Отныне он экспонируется на известнейших выставочных площадках России. В конце 2022 г. были открыты сразу три крупных выставочных проекта, два из которых – масштабные выставки провинциального портрета.

Выставка «Зерцало». Русский провинциальный портрет XVIII – XIX вв.» проходила с 15 октября по 4 декабря 2022 г. в Санкт-Петербургском ЦВз «Манеж». Выставка подготовлена совместно с рядом региональных и федеральных музеев: Угличским государственным историко-архитектурным и художественным музеем, Государственной Третьяковской галереей, Рыбинским государственным историко-архитектурным и художественным музеем-заповедником и другими музеями. Этот выставочный проект посвящен истории русского провинциального портрета XVIII-XIX вв., в экспозицию вошли более ста портретов представителей различных сословий (см. Прил. 2, Ил. 21 - 22). Кураторы выставки нередко используют термин «светский провинциальный портрет»<sup>189</sup>, который мы считаем допустимым, однако избыточным.

Несомненным достоинством экспозиции «Зерцало» мы считаем попытку реконструкции семейных портретных галерей, которая помогает расширить представления о типологическом разнообразии провинциального портрета, представленного на выставке групповым, двойным, парным, парным двойным и персональным портретами. Были воссоединены многие парные портреты, так, например, неоднократно выставлявшийся «Портрет купчихи А. М. Гундоровой»

---

<sup>189</sup> Интервью кураторов выставки «Зерцало». Русский провинциальный портрет XVIII-XIX вв. – Текст: электронный // Центральный выставочный зал «Манеж»: официальный сайт. – URL: <https://manege.spb.ru/events/zerczalo-russkij-provinczialnyj-portret-xviii-xix-vv> (дата обращения: 31.10.2022)

дополнился «Портретом купца Ф. Ф. Гундорева» (2 пол. XVIII в., ГТГ, см. Прил. 2, Ил. 23) - неординарным провинциальным портретом человека в домашней обстановке с атрибутами коммерсанта: карманными часами, письменными принадлежностями, деловой перепиской и буклетом пожалованного купцу звания депутата города Торопца.

Среди групповых портретов, достаточно хорошо представленных на выставке, выделяются изображения семейства Щокотовых, представленные двумя портретами. «Семейный портрет смоленского купца Я. Я. Щокотова»<sup>190</sup> 1841 г. (см. Прил. 2, Ил. 24) представляет главу семейства в окружении трёх детей. Справа от него, за фигурами детей, возвышается мужчина средних лет, возможно родственник или близкий друг семьи. Этот портрет представляет интерес, иллюстрируя различие профессиональной и провинциальной портретных школ. Изобразительный язык группового портрета неоднороден: образы высокого мужчины и девочки на левой половине холста написаны в академической манере, с вниманием к психологической нюансировке и живому складу характера. Глубокая задумчивость мужчины контрастирует с непоседливым поведением девочки, слегка выдвинувшейся на передний план и вззирающей на своего младшего брата. Однако, по каким-то причинам, групповой портрет был завершён другим художником. Все остальные члены семьи изображены в типичной манере провинциального портрета, подчеркивающего лишь сословную репрезентативность. Однако, этот семейный портрет выявляет особенность провинциального варианта семейного группового портрета, который в отличие от столичного, стремится изобразить семейные связи. В диссертационном исследовании Т.М. Касторской находится схожее утверждение о том, что «В провинции, эти взаимоотношения подчас играли доминирующую роль, поскольку фамильный портрет являлся частью усадебной среды, места постоянного обитания членов семьи»<sup>191</sup>.

<sup>190</sup> Смоленский государственный музей-заповедник, Инв. № Ж/ 2372

<sup>191</sup> Касторская, Т. М. Особенности портретных галерей провинциальных дворянских усадеб второй половины XVIII века Костромской и Ярославской губерний : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.04 / Касторская Татьяна Михайловна. – Санкт-Петербург, 2008. – С. 12

Стоит отметить, что этот групповой портрет имеет парное изображение, провинциальный «Групповой портрет жены Смоленского купца Я. Я. Щокотова – Боровиковой Натальи Филлиповны с дочерьми»<sup>192</sup> 1844 г. (см. Прил. 2, Ил. 25), в центр композиции которого помещены супруга купца, удерживающая младшего сына на коленях, а также три ее дочери, одна из которых изображена с супругом. Эти групповые портреты показывают, что провинциальные изображения больших семей группировали на двух парных холстах, где главу семейства и его супругу окружали младшие члены семьи.

К сожалению, выставка не сопровождалась научно-исследовательской деятельностью, не был издан даже каталог. Однако, выставка «Зерцало» предлагает по-новому взглянуть на нравы и традиции русской провинциальной культуры, привлечь к ней внимание общественности.

Кроме того, крупный выставочный проект был организован Государственным Историческим музеем. Выставка «Купеческий портрет XVIII – начала XX века», проходившая с 28 ноября 2022 г. по 27 марта 2023 г. в филиале Исторического музея в Туле. Экспозиция строилась по хронологическому принципу, 48 портретов из собрания ГИМа дополняют различные предметы одежды, искусства и купеческого быта<sup>193</sup>. Рядом с анонимными провинциальными портретами выставлены также портреты купцов работы известных академиков: В. А. Серова, К. Е. Маковский, В. Г. Перова и др. Кураторы выставки «Купеческий портрет», кандидат исторических наук, старший научный сотрудник ГИМа Т. В. Петрова и младший научный сотрудник ГИМа Н. М. Аринич не видят очевидных формально-стилевых различий между портретами, выполненными провинциальными живописцами и именитыми академиками, так в интервью они заявляют: «Здесь уже нет грани между портретом купеческим и дворянским, важны не детали костюма, которые показывают статус и богатство, а психологизм,

---

<sup>192</sup> Смоленский государственный музей-заповедник, Инв. № Ж/ 2584

<sup>193</sup> Выставка «Купеческий портрет XVIII – начала XX века». – Текст: электронный // Исторический музей. Филиал в Туле: сайт. – URL: <https://tula.shm.ru/event/vystavka-kupecheskij-portret-xviii-nachala-xx-veka/> (дата обращения: 04.12.2022)

индивидуальность человека, – отмечает куратор»<sup>194</sup>. На наш взгляд, такая позиция показывает несостоятельность понятия «купеческий портрет». Более того, кураторы заявляют об акценте на изображении внутреннего мира модели, который, безусловно, присущ работам передвижников, представленным на выставке, но совершенно не являлся задачей провинциального портрета, помещавшего на передний план атрибуты сословного положения и общественного статуса модели.

Наравне с крупными, широко освещаемыми выставочными проектами, в небольших региональных музеях периодически проводятся важные для изучения провинциального искусства выставки – результаты реставрационных и историко-искусствоведческих исследований – проводимые в последнее время с заметным постоянством.

### **Выводы 1 главы**

Русский провинциальный портрет второй половины XVIII – середины XIX вв. в научной среде имел множество препятствий для введения его в историю отечественного искусства. В первой трети XX в. провинциальный портрет назывался «купеческим» и «бытовым», как проявление «провинциализма» его всячески ругали, полностью отрицая его художественную ценность. Однако ближе к середине столетия возрастает интерес к народному искусству и с этого момента начинается постепенная реабилитация провинциального портрета как памятника старины – иллюстрации народного костюма. Такой взгляд не утратил актуальности до сих пор и его сторонники зачастую используют термин «купеческий портрет».

С другой стороны, в 1970-е гг. начинает развиваться идея художественного примитива – «третьей культуры» – как прослойка между народным искусством и столичным академическим искусством, к которой относили и провинциальный портрет. Однако у идей сторонников примитива нашлись противники, не согласные вписывать полностью в это понятие провинциальный портрет. Они

---

<sup>194</sup> Бугулова, И. Исторический музей представил в тульском филиале купеческий портрет. – Текст: электронный // RG.RU: интернет-портал. – URL: <https://rg.ru/2022/12/01/chelovek-torgovuj.html> (дата обращения: 04.12.2022)

впервые выступили за защиту художественных ценностей провинциального портрета, нашли исторические и формальные связи с искусством XVII столетия, однако позднее отчасти согласились с определением примитива.

С 2000-х гг. постепенно усиливается интерес к провинциальной культуре, исследуются и реставрируются предметы коллекций региональных музеев. Так появляется новое понимание термина «провинциальный» как особого мировоззрения, не зависящего от географии создания произведения.

Для решения проблем типологии провинциального портрета были предприняты попытки создания нескольких систем, все из которых сводились либо к определению местоположения примитива относительно «высокого» искусства, либо по историко-культурной традиции деление сводилось по сословной принадлежности изображенных лиц. Особую важность имеют исследования А. В. Лебедева и О. В. Александровой о том, что не всякое изображение купца является примитивным «купеческим портретом».

Однако вопросы художественного качества провинциального портрета, его эстетической ценности остаются нерешенными, зачастую пребывая в поле дискуссий. Культурно-историческая методология исследования, преобладающая в отечественном искусствознании, отчасти мешает разглядеть его самобытное художественное своеобразие и занять провинциальному портрету достойное место в истории русской живописи.

## Глава 2. Провинциальный портрет в русской истории и культуре XVIII – XIX вв.

Появление портретной живописи в русской провинции неразрывно связано с развитием чувства индивидуальности, как у художника, так и у заказчика. Этот процесс происходил в XVIII в. постепенно. Показательно, что многие провинциальные художники даже в следующем столетии не оставляли подписей на своих произведениях. Однако процесс индивидуализации был сложным не только в России – все страны, затронутые переходом от средневековья к культуре Нового времени, ощущали эти перемены, переживали их неодновременно и по-разному. Например, в Италии переход от коллективного сознания к индивидуальному произошел раньше, чем в России – в эпоху Возрождения. Якоб Буркхардт в своем труде «Культура Возрождения в Италии» так пишет об этом: «В средние века ... человек познавал себя только как часть расы, народа, ... семьи или какой-либо другой формы общности. В Италии этот покров впервые развеивается; вместе с этим с полной силой заявляет о себе субъективное начало, человек становится духовным индивидом и познает себя таковым»<sup>195</sup>. Проблему становления творческого самосознания на примере портретного искусства рассмотрел также Г. В. Вдовин<sup>196</sup>. В консервативной среде русской провинции мастер по-прежнему ощущал себя анонимной частью творческого коллектива артели, где умения поколениями передавались от учителя ученику, из-за чего мастер долгое время не решался проявлять творческую индивидуальность, свойственную столичным художникам Нового времени.

Отметим, что сложение художественного феномена провинциального портрета с его исключительным вниманием к социальному положению модели, невозможно, на наш взгляд, рассматривать без анализа русского портрета более

---

<sup>195</sup> Буркхардт, Я. Культура Возрождения в Италии / Я. Буркхардт. – Москва: Юрист, 1996. – С. 88.

<sup>196</sup> Вдовин, Г. В. Становление «Я» в русской культуре XVIII века и искусство портрета : диссертация ... кандидата искусствовед. : 17.00.04 / Вдовин Геннадий Викторович. – Москва, 2004. – 356 с.

ранней исторической эпохи. Кроме того, формально-стилевые черты провинциального портрета напрямую зависят от особенностей художественной подготовки мастера, а также исторической и культурной среды, в которой произошло становление и развитие портретиста. С другой стороны, важным аспектом исследования становятся обстоятельства художественного заказа в провинциальной среде, связанные как с обрядовой практикой, так и с особой культурой русской провинции.

### **2.1. Русская парсуна, восточноевропейский «сарматский портрет» и их влияние на развитие провинциального портрета**

Рассматривая провинциальный портрет с точки зрения формально-стилевого анализа, подмечая его архаичность по сравнению с темпами развития столичной живописи, можно сделать закономерный вывод, что данное художественное явление представляет собой завершающий этап развития парсуны, ее трансформацию в реалиях изобразительных тенденций Нового времени.

Одной из главных публикаций, посвященных происхождению своеобразного польского барочного портрета XVII - XVIII вв. является «Сарматский портрет<sup>197</sup>» Л. И. Тананаевой. Она рассматривает сарматский портрет в русле художественного примитива, как особый тип портрета, отображающий идеологию своего времени. Тананаева соглашается, что черты этого явления не всегда географически закреплены за Польшей и распространяясь также на соседние страны. Безусловно, сарматский портрет оказал прямое влияние на своеобразие русской парсуны XVII в., что нашло свое отражение в особенностях композиции, рисунка и колорита провинциального портрета XVIII в.

Парсуна создавалась живописцами Оружейной палаты Московского Кремля. В этот главный художественный центр страны отбирали самых талантливых художников со всей Руси, там же в 1683 г. появилась первая живописная

---

<sup>197</sup> Тананаева, Л. И. Сарматский портрет: из истории польского портрета эпохи барокко / Л. И. Тананаева. – Москва: Наука, 1979. – 303 с.

мастерская<sup>198</sup>. Нам известны многие примеры московской парсуны, это и царские парсуны - «Алексей Михайлович в «большом наряде»» (1682 г. ГИМ. Инв. № 55384 ИИ-3462, см. Прил. 2, Ил. 26), «Портрет царицы Марфы Матвеевны, супруги царя Федора Алексеевича» (1682 г. ГРМ. Инв. № Ж-3970, см. Прил. 2, Ил. 27). «Портрет царицы Натальи Кирилловны» (не ранее 1676 г. ГРМ. Инв. № Ж-3943, см. Прил. 2, Ил. 31) являлся важнейшим прообразом для последователей – провинциальных живописцев из разных уголков России. Кроме того, существует предположение, что портрет Натальи Кирилловны был написан Михаилом Чоглоковым (ок. 1650 — ок. 1710), художником мастерских Оружейной палаты, как посмертное изображение<sup>199</sup>. Исполненный масляными красками на холсте, данный портрет был частью домашней галереи и нес мемориальную функцию, именно поэтому Наталья Кирилловна изображена живой.

Одну из особенностей женского портрета в провинции помогает понять наблюдение Ф. И. Буслаева, который, размышляя о женском образе, отмечает, что все русские женщины-святые были княжеского звания<sup>200</sup>. Мы считаем это наблюдение крайне важным, т. к. оно объясняет роль образа женщины-святой в формировании нравственного облика русской женщины на провинциальном портрете. Таким образом, популярность портретов русских цариц в провинциальной среде XVIII в. становится закономерной, в то время, как западноевропейские идеалы, вошедшие в столичную моду, долго не могли прижиться в русской провинции. Воспитанная церковной литературой, прославлявшей добродетели святых княгинь минувшей эпохи, провинциальная культура восприняла живописный портрет с некоторыми оговорками, трансформировав его под свои идеалы, восходившие к царскому портрету XVII в.,

---

<sup>198</sup> Овчинникова, Е. С. Портрет в русском искусстве XVII века. Материалы и исследования / Е. С. Овчинникова. – Москва: Искусство, 1955. – С. 31, 114, 115.

<sup>199</sup> Руднева, Л. Ю. О живописной парсуне последней трети XVII века и её традициях в XVIII веке // Русский исторический портрет. Эпоха парсуны: каталог / Л. Ю. Руднева. – Москва: Художник и книга, 2004. – С. 128, 249.

<sup>200</sup> Буслаев, Ф.И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства: В 2-х томах / Ф. И. Буслаев. – Санкт-Петербург, 1861. – Т. 2. – С. 240.

с его традиционным костюмным комплексом и неизменным репрезентативным достоинством.

Основание новой российской столицы, несомненно, стало ключевым событием для обновления национальной художественной традиции, ориентированной теперь на западноевропейскую культуру. Петр I, стремясь украсить новую столицу, направлял художников в Санкт-Петербург для живописных и декорационных работ в строящихся дворцовых ансамблях. По этой причине он не видел смысл в содержании Московской Оружейной палаты и в 1711 г. издал указ о ее расформировании. Условия переезда художников были нелегкие – кто отправлялся с семьей, тому выделяли на подъем 1 рубль, кто отправлялся один – полтину (50 коп.)<sup>201</sup>. Кроме того, многим задерживали выплату «из-за умаления денежной казны»<sup>202</sup>. И хотя большинство художников постепенно перебралось в Петербург, в Москве остались живописцы, ранее работавшие в Оружейной палате, которые начинают писать портреты как в самой Москве, так и в провинциальных городах.<sup>203</sup> Москва обрела статус главного художественного центра провинции, постепенно аккумулируя связи и распространяя парсунные традиции мастерских Оружейной палаты в города Волго-Окского междуречья. В центральных, северных губерниях, а также в Поволжье уже имелись собственные древние художественные центры иконописи<sup>204</sup>, - монументальной и станковой, что позволило портрету со временем стать органичной частью провинциальной культуры.

Как отмечают исследователи русского искусства, парсуна была основой русской портретной живописи XVIII в<sup>205</sup>. и решала многие проблемы портрета того

<sup>201</sup> ЦГАДА, Расходная книга № 1010, 1712 г. Л. 362

<sup>202</sup> ЦГАДА, Расходная книга № 1010, 1712 г., лл. 366 – 366 об.

<sup>203</sup> Овчинникова, Е. С. Портрет в русском искусстве XVII века. Материалы и исследования / Е. С. Овчинникова. – Москва: Искусство, 1955. – С. 113.

<sup>204</sup> Брюсова, В. Г. Русская живопись XVII века / В. Г. Брюсова. – Москва: Искусство, 1984. – С. 15.

<sup>205</sup> Руднева, Л. Ю. О живописной парсуне последней трети XVII века и её традициях в XVIII веке // Русский исторический портрет. Эпоха парсуны: каталог / Л. Ю. Руднева. – Москва: Художник и книга, 2004. – С. 40–50.

времени. Так и С. Б. Мордвинова указывает<sup>206</sup>, что парсуна продолжала свое существование в провинциальном портрете середины и последней трети XVIII в., в том числе в творчестве таких известных художников как А. П. Антропов и И. Я. Вишняков. Мордвинова считает, что в так называемом «купеческом портрете» чувствуются архаичные черты парсуны, объясняя это закономерным переходом русского искусства от Средневековья к Новому времени.

В 1955 г. Е. С. Овчинникова<sup>207</sup> отметила некоторые особенности портрета XVII в., позволяющие выделить некий переходный этап между парсуной и живописным портретом. Исследователь выявила несколько характерных черт этого этапа, среди которых - стремление к правдивому, реалистичному портретному сходству; использование иконописной техники; анонимность создания портретов; совмещение объемной светотени на лице с плоскосными участками живописи, которое, по мнению Овчинниковой, говорит о совместной работе нескольких мастеров. Кроме того исследователь считает, что на таких портретах с натуры писалось только лицо, все остальное изображалось следуя иконописной традиции.

Мы считаем наблюдения Овчинниковой важными, т. к. именно парсуна передала провинциальному портрету ту парадную репрезентативность, которая чувствуется в сосредоточенном, усердном позировании моделей, со всей серьезностью относящихся к созданию художником их портрета, который должен было выразить все: и сходство, и социальную роль, и материальное положение. В результате, из портрета изгонялось все сиюминутное, переменчивое, – частные особенности нрава модели или душевные тревоги – все, это было неприемлемо показывать на парадном портрете, поскольку портрет занимал ответственное место в интерьере парадного помещения, предназначавшегося для приема гостей.

Русской парсуне, а также влиянию школы Оружейной палаты на сложение традиций провинциальной портретной живописи XVIII в. уже посвящены

---

<sup>206</sup> Мордвинова, С. Б. Историко-художественные предпосылки возникновения и развития портрета в XVII в. / С. Б. Мордвинова. – Москва: Наука, 1984. – С. 32.

<sup>207</sup> Овчинникова, Е. С. Портрет в русском искусстве XVII века. Материалы и исследования / Е. С. Овчинникова. – Москва: Искусство, 1955. – 139 с.

исследования. Мы соглашаемся с позицией Н. Н. Перевезенцевой, которая справедливо замечает, что парсуна и придворный портрет времени первых Романовых служили основой для женского портрета XVIII в.<sup>208</sup> Мы отмечаем несомненное сходство «Портрета женщины в синем сарафане с веером в руке» (XVIII в. Музей РГХПУ. Инв. № 1158), а также портрета «Марфы Борецкой» (ГИМ. Инв. № III 1703с) более ранним прототипом, созданным мастерами Оружейной палаты – «Портретом царицы Марфы Матвеевны, супруги царя Федора Алексеевича», созданным около 1682 г. (ГРМ. Инв. № Ж-3970, см. Прил. 2, Ил. 27).

Портрет Марфы Матвеевны XVII в. является примером проникновения в русское искусство западноевропейской портретной традиции, свидетельствуя о влиянии сарматского портрета, за которым, безусловно, стоит профессиональное искусство.

Известны вариативные списки портрета Марфы Матвеевны, например, два экземпляра «Портрета царицы Марфы Матвеевны» (Копии XVIII в.)<sup>209</sup> из Государственного Эрмитажа (см. Прил. 2, Ил. 29, 30). О народной популярности судьбы молодой царской вдовы можно судить по песням «Кто не слышал слёзы царицы Марфы Матвеевны»<sup>210</sup> (середины XVIII в., запрещена императорским указом), а также «Плач царицы по умершем Иване Грозном» (От мещанки Татьяны Андреевны, запис. 7 сентября 1839 г.)<sup>211</sup>, где Марфа Матвеевна, о которой известно, что она придерживалась старой веры, предстала как оплот старых древнерусских порядков, утраченной прекрасной эпохи. Поэтому в этой песне Марфа Матвеевна обращается к белокаменной гробнице Ивана Грозного:

«Что́ ты спишь крепко — не прѳснешься?

<sup>208</sup> Перевезенцева, Н. А. Купеческий портрет XVIII – начала XX века из собрания Исторического музея. Живопись. Дагерротипия. Фотография: каталог / Н. А. Перевезенцева, Л. Ю. Руднева, Т. Г. Сабурова. – Москва: Государственный исторический музей, 2013. – С. 16.

<sup>209</sup> Портрет царицы Марфы Матвеевны. Копия XVIII в. с оригинала XVII в. Холст, масло, 91,5 x 69,5 см. ГЭ. Инв. № ЭРЖ-529 и Портрет царицы Марфы Матвеевны Апраксиной. Копия XVIII в. с оригинала XVII в. Холст, масло, 78,5 x 61,5 см. ГЭ. Инв. № ЭРЖ-528

<sup>210</sup> Анисимов, Е. В. Анна Иоанновна / Е. В. Анисимов. – Москва: Молодая Гвардия, 2002. – С. 62.

<sup>211</sup> Киреевский, П. В. Песни, собранные П. В. Киреевским: в 10-ти томах / П. В. Киреевский, П. А. Бессонов. – Москва: в типографии А. Семена Тип. Бахметова, 1860-1874. – Т. 2. – № 6. – 212 с.

Без тебя всё царство помутилось,  
 Все стрельцы-бойцы взволновались,  
 Всех князей-бояр во тынах рубют,  
 А меня-то, царицу, не слушают! —  
 «Ах ты гой еси, царица благоверная,  
 Благоверная царица Марфа Матвеевна!  
 Уж и мы-то тебя слушаемся,  
 Уж и мы-то тебе повинемся!»

Помимо многочисленных копий портрета Марфы Матвеевны создавались также и «народные образы» царицы, это «Портрет крестьянки в голубом сарафане» (ГИМ. Инв. № И I 2101, см. Прил. 2, Ил. 32), датируемый 2 пол. XVIII – 1 пол. XIX вв.

В «Портрете женщины в синем сарафане с веером в руке», а также в портрете «Марфы Борецкой» художники повторили композицию поясного портрета Марфы Матвеевны, приблизив к нему состав костюмного комплекса, особенности жестов и атрибут веера в руке моделей.

Наследие парсуны не только прослеживается в провинциальном портрете, но является также неотъемлемой базой художественного образа портретов, диктуя свои каноны композиции, светотени и характерное внимание к кропотливой детализации в изображении обязательного сословного костюмного комплекса.

## **2.2. Периодизация русского провинциального портрета**

С середины XVIII в. развитие портрета в России шло по трем направлениям: официальная отечественная школа, представленная преимущественно выпускниками Академии Художеств; россика – творческая деятельность иностранных художников в России; и архаизирующая ветвь портрета<sup>212</sup>, которую иначе называют провинциальной. Предпосылки к образованию провинциального портрета были заложены в начале XVIII в., когда у русских крестьян появилось

---

<sup>212</sup> Евангулова, О. С. Портретная живопись в России второй половины XVIII в. / О. С. Евангулова, А. А. Карев. – Москва: Изд-во МГУ, 1994. – 200 с.

больше льгот, позволивших им участвовать в торговле. С 1748 г. крестьянам стало разрешено записываться в купечество. Так появились частные фабрики, мануфактуры и, как следствие, возникает немало «выбившихся в люди» коммерсантов — зажиточных крестьян и купцов, которые вслед за столичной и усадебной культурой восприняли традиции создания семейных портретных галерей.

Портрет, как и другие виды нового светского искусства, распространялся в провинции не повсеместно и неравномерно, наиболее ярко развиваясь в северных и центральных губерниях европейской части Российской империи. Это было связано с преобладанием торговли и промышленности над аграрным направлением развития, характерным для губерний к юго-западу от Москвы. С 1760-х гг. торговля и промышленность стимулировалась реформами Екатерины II, а ее Жалованная грамота дворянству 1785 г., привела к расцвету усадебной культуры, которая познакомила русскую провинцию со столичным искусством и европейскими традициями<sup>213</sup>. В провинциальных дворянских усадьбах и поместьях новоявленных купцов прижилась традиция создания галерей семейных портретов. Портреты наиболее почитаемых предков, для подчеркивания исторической давности происхождения, часто писались в нарочито архаизированной, близкой к парсуне и иконописи манере. Кроме того, портреты заказывались по особо важным поводам, прочно войдя в обрядовую практику. Портреты проникли даже в такое консервативное сословие как духовенство, где художественная стилистика провинциального портрета гармонично сочетала традиции иконописного изображения и светского портрета.

Провинциальный портрет неслучайно получил распространение в северных и центральных губерниях Российской империи, так как торгово-промышленный уклад жизни на тех территориях сформировал спрос на этот вид искусства. Известный русский мемуарист Ф. Ф. Вигель, описывая свое путешествие по Волге в 1816 г., описывает деревенские дома как весьма зажиточные, отмечает богатый

---

<sup>213</sup> Roosevelt, P. R. *Life on the Russian country estate: a social and cultural history*. – Yale University Press, 1997.

декор женских костюмных комплексов. Вигель сообщает, что женщины Поволжья не изнуряют себя работой на земле, их красота рано не увядает, т. к. их мужья обеспечивают семейства, работая в Москве или Петербурге. Вигель делает выводы, что поволжские женщины, по роду занятий, более являются скорее мещанками, нежели представительницами крестьянского сословия<sup>214</sup>. Эту же особенность подмечает в 1839 г. П. И. Сумароков, восторгаясь образу жизни ярославцев: «Кажется деревни их местечками, крестьяне купцами, и жены их провинциальными щеголихами. Они живут лучше дворян с 50 душами, и несравненно просвещенней Французских поселян вообще»<sup>215</sup>.

Постепенные изменения, затрагивающие культуру русской провинции, привели к увеличению спроса на портреты, ведь именно портрет был наиболее популярным видом живописи в России на протяжении всего XVIII в.

Ранее мы отмечали, что провинциальный портрет XVIII в. сформировал свою традицию на основе эстетических критериев и живописно-технических приемов мастерских Оружейной палаты. Однако именно влияние столичного искусства, а также стремление сохранить многовековые традиции, позволили провинциальному портрету стать следующим после парсуны эволюционным этапом истории русской живописи. Интересно, что, следуя за новым (например, за частной столичной модой), провинциальный портрет сохраняет свои исходные черты. Например, «Портрет девушки с цветком в руке» (1770-е гг. ГИМ. Инв. № № 80624 III 4658) испытывает влияние рококо, что выражается в наклоне головы, волнообразных направлениях складок объемных рукавов рубахи, трактовке жемчужной поднизи девичьего головного убора. Более поздний портрет той же модели – «Портрет девушки с цветком граната в руке» (Музей РГХПУ. Инв. № 1156, см. Прил. 2, Ил.

<sup>214</sup> Вигель, Ф. Ф. Воспоминания: в 7-ми томах / Ф. Ф. Вигель. – Москва, 1865. – Т. 5. – С. 169.

<sup>215</sup> Сумароков, П. И. Прогулка по 12-ти губерниям с историческими и статистическими замечаниями в 1838 году / П. И. Сумароков. – Санкт-Петербург: Типография А. Сычева, 1839. – С. 305.

178) использует для важных акцентных деталей модный в последней четверти XVIII в. оттенок розового цвета<sup>216</sup>.

Социальные предпосылки появления провинциального портрета связаны с факторами, оказавшими влияние на укрепление сословного самосознания дворянства, духовенства, чиновничества, купечества и торгового крестьянства. Именно эти слои населения становятся основным заказчиком провинциального портрета.

Позволим себе предложить собственную периодизацию истории провинциального портрета. Нами выделяются и обосновываются периоды становления, развития и угасания провинциального портрета, объясняющиеся внутриполитическими и экономическими обстоятельствами.

*Первый период (1740-е – 1760-е гг.)* связан с проникновением портретной традиции в русскую провинцию через дворянскую культуру. На протяжении XVIII в. права и привилегии дворянства существенно возрастают. В 1762 г. Петр III издает манифест, освобождающий дворян от обязательной военной службы и закрепляющей за ними имения. Дворянская усадьба становится проводником и вестником столичного искусства. В провинциальных поместьях приживается традиция создания семейных портретных галерей. Позволим себе предположить, что портреты наиболее почитаемых и значимых предков создавались в нарочито архаизирующей манере, близкой парсуне, в чем, по всей видимости, сказывалось стремление подчеркнуть древность происхождения рода, его причастность к важным историческим деяниям.

В середине XVIII в. установился порядок барщины и оброка. Эти формы крепостной повинности были распределены следующим образом: в тех регионах, где аграрное хозяйство не приносило существенного дохода, взимался оброк – денежная или продуктовая рента. Первоначально она была установлена в северных и центральных губерниях, что совпадает с географией бытования провинциального

---

<sup>216</sup> Акилова, А. Д., Гаврилин К. Н. Новая атрибуция «Портрета женщины в высоком кокошнике с цветком граната в руке» из собрания музея декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С.Г. Строганова / А. Д. Акилова, К. Н. Гаврилин // Вестник МГХПА. – 2020. – № 3. – С. 112–123.

портрета. С 1747 г. зажиточным дворцовым, монастырским и помещичьим крестьянам разрешается записываться в купцы. Реформа Екатерины II 1762 г. по упразднению монополий на производство также простимулировала развитие предпринимательства. Однако в этот период купечество и зажиточное крестьянство еще не обладало достаточно развитым самосознанием, поэтому заказчиком провинциального портрета становится, главным образом, мелкопоместное дворянство, заказывавшее портреты своим крепостным художникам и заезжим иконописцам. В качестве примера приведем парные портретов четы Черевиных 1741 г. – помещика И. Г. Черевина<sup>217</sup> и его супруги Н. С. Червиной<sup>218</sup> (см. Прил. 2, Ил. 33, 34), авторство которых возможно связано с Г. С. Островским<sup>219</sup>. Художественный язык этих портретов родственен традициям поздней примитивной парсуны. Представляет интерес уникальная для провинциального портрета профильная композиция, имеющая аналогии в европейском искусстве. Кроме того, стоит учесть и возможные отечественные прообразы - профильный портрет Петра I кисти И. Г. Таннауэра (1710 г. ГЭ. Инв. № ЭРЖ-2212, см. Прил. 2, Ил. 35), известный в провинции благодаря гравюрным копиям. Д. А. Ровинский сообщает, что этот портрет неоднократно копировался, однако копии отличались от оригинала. Тем не менее, он приводит гравюру с оригинала портрета кисти Таннауэра, как наиболее известный образец, которая в свою очередь послужила образцом для ряда медальерных изображений<sup>220</sup> (см. Прил. 2, Ил. 36). Известно, что эстамп не только способствовал распространению живописных изображений, но также использовался в качестве образцов для создания портретов<sup>221</sup>. На наш взгляд, язык гравюры влиял также на

<sup>217</sup> Солигаличский краеведческий музей имени Г.И. Невельского. Инв. № СКМ/Д- 596

<sup>218</sup> Солигаличский краеведческий музей имени Г.И. Невельского. Инв. № СКМ/Д- 597

<sup>219</sup> Иванов, В. А. Рентгенографическое исследование Ф. С. Рокотова / В. А. Иванов, Л. И. Башмакова // *Художественное наследие: хранение, исследование, реставрация*. – Москва: ГосНИИР, 1979. – С. 56–66.

<sup>220</sup> Ровинский, Д. А. *Подробный словарь русских гравированных портретов* / Д. А. Ровинский. – Санкт-Петербург: Типография Императорской Академии Наук, 1888. – Т. 3. – 2 с.

<sup>221</sup> Тетермазова, З. В. *Портретная гравюра в России второй половины XVIII века в ее взаимоотношении с живописным изображением* : автореферат дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.04 / Тетермазова Залина Валерьевна. – Москва, 2020. – С. 3.

художественные особенности провинциального портрета. Гравированные портреты отличаются упрощением детализации, стремятся к обобщению образа. Так, офорт с таннауэровского портрета Петра I<sup>222</sup> (1764 г.) обнаруживает ряд отличий от живописного оригинала: тон изображения существенно высветлен, подчеркивая силуэт фигуры, так что объемные элементы превращаются в плоскостные пятна. Кроме того, исчезает пейзажный фон. Портрет И. Г. Черевина на наш взгляд, транслирует те же тенденции упрощения художественного языка в живописной технике.

Семейные портреты дворян из армянского рода Лазаревых<sup>223</sup> (см. Прил. 2, Ил. 37, 38) созданные в 1769 г. И. П. Аргуновым относятся к «магистральной линии» искусства, однако предвосхищают новый этап эволюции провинциального портрета. Л. Н. Лазарев вместе со своей женой, А. А. Лазаревой, переселившись в Россию, активно содействовали просвещению и приобщению армянского народа к русской культуре. Наиболее интересным для нашего исследования, является портрет А. А. Лазаревой, изображенной сидящей в кресле в национальном костюме. Фронтальный разворот лица, жест рук, едва уместающийся в композиции портрета, интерес к деталям женского костюма, а также некоторая наивность рисунка станут в дальнейшем неизменными чертами провинциального портрета.

Особым образом происходило сложение традиции прижизненных портретов священнослужителей, на которые, вероятно, оказали влияние изображения патриарха Никона XVII в., выполненные живописцами Московской Оружейной палаты. Это и знаменитый групповой портрет «Патриарх Никон с братией Воскресенского монастыря»<sup>224</sup> (приписывается Даниилу Вухтерсу, нач. 1660-х гг., см. Прил. 2, Ил. 39), в котором читаются мотивы светского группового портрета, а также парсуна «Патриарх Никон» (И. А. Безмин, 1680-е гг. ГИМ. Инв. № И VIII

<sup>222</sup> Таннауэр Иоганн Готфрид (Автор живописного оригинала), Чемесов Евграф Петрович (автор рисунка), Панин Степан Алексеевич (гравер). Портрет Петра I, гравюра. 1764. Бумага, офорт. 24,2 x 18,4 см. Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. Инв. № ГР-97006.

<sup>223</sup> Портрет Л. Н. Лазарева. 1760-е гг. Московский музей-усадьба Останкино. Инв. № Ж-356 и Портрет А. А. Лазаревой. 1769 г. Музей-усадьба Кусково.

<sup>224</sup> Музей «Новый Иерусалим». Инв. № ЖД-98

3807, см. Прил. 2, Ил. 40), чей художественный образ в большей степени приближен к иконописному. Провинциальный портрет в изображениях духовенства органично соединил эти тенденции. Портреты священнослужителей пользовались неизменной популярностью в провинции, помимо духовных учреждений их заказчиками выступали зажиточные прихожане для экспонирования в парадной комнате своего дома. Эта традиция показана на картине П. А. Федотова «Сватовство майора» 1848 г., где портрет неизвестного архимандрита висит по центру главной стены комнаты, в которой разворачивается действие картины.

Портрет представителей духовенства в 1760-е гг. ставил задачу создания сословного канона и переживал поэтапное развитие. Так, например, Портрет Архиепископа Сильвестра, 3-й архиепископа Санкт-Петербургского и Шлиссельбургского (1760 г. ГРМ. Инв. № Ж-4916, см. Прил. 2, Ил. 42), созданный известным портретистом А. П. Антроповым, представляется нам наиболее архаичным в творчестве мастера: кажется, будто это полотно наследует традиции парсуны, обязательно включавшей в себя текстовые комментарии на фоне, а также некоторое иконоподобие, провоцирующее предстояние перед сакральным образом. Неслучайно, что до 1760 г. Антропов уже около десяти лет состоял «надзирателем над иконописью» в мастерских при Священном Синоде<sup>225</sup>. Одно вскоре традиция колофона, сопровождающая портрет духовного лица, перестанет быть обязательной. Так, уже в 1765 г. ученик Антопова - П. С. Дрождин напишет портрет архимандрита Лаврентия Хоцятовского<sup>226</sup> (1765 г., см. Прил. 2, Ил. 45), где уже отсутствуют излишняя парсунность, в том числе надписи на фоне. В дальнейшем провинциальный портрет священнослужителя преимущественно будет придерживаться именно этого канона, выработанного Антроповым и его

---

<sup>225</sup> Михайличенко, Т. П. Пётр Семенович Дрождин / Т. П. Михайличенко // Вестник Одесского художественного музея. – 2015. – № 2. – С. 81.

<sup>226</sup> Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник. Инв. № 5630-ИХО

учениками. Более того портретные галереи высшего духовенства стали появляться в каждой епархии<sup>227</sup>.

Таким образом, провинциальный портрет представляется нам результатом непрерывного взаимодействия многовековых допетровских традиций и новейшей столичной культуры. Отметим, что в 1740-е – 1760-е гг. портретный жанр только начинает распространяться в провинции, провинциальный портрет переживает период становления.

*Второй период (1770-е – 1810-е гг.)* характеризуется упрочением традиций провинциального портрета и связан с расширением круга заказчиков, за счет новоявленного купечества и близкого ему по культуре зажиточного крестьянства, получившего новые льготы. Закрепоощающие реформы Екатерины II приводят к масштабным крестьянским восстаниям 1773-1775 гг., после которых императрица пошла на некоторые уступки, издав в 1775 г. «Манифест о высочайше дарованных разным сословиям милостях, по случаю заключенного мира с Портою Оттоманскою», который прощал участие в крестьянских восстаниях, существенно послаблял налог для купечества и частично отменял налоги от дохода с промыслов и кустарных производств. Кроме того, любому гражданину разрешалось открыть ремесленное производство. Законодательные реформы Екатерины II стимулировали развитие торговли и промышленности, что привело к расцвету северных и центральных губерний по сравнению с южными территориями, где продолжало развиваться аграрное хозяйство. Кроме того, расширялись дворянские льготы, «Жалованная грамота дворянству» 1785 г. привела к значительному скачку в развитии культуры русской усадьбы, внедряя в нее столичные и западные художественные тенденции. Однако мировоззрение провинциальной культуры перерабатывало столичную моду, вследствие чего провинциальная портретная живопись сформировала свой стилистический канон.

---

<sup>227</sup> Карев, А. А. Портретная галерея в России XVIII века как ансамбль: типологический аспект / А. А. Карев // Исторические исследования. – 2015. – № 2. – С. 218–229.

Нами установлено, что провинциальный портрет стал неотъемлемой частью обрядовую традиции<sup>228</sup>.

Многие провинциальные портреты 1770-х – 1810-х гг. созданы в русле художественного примитива, во многом тяготея к парсуне или же перерабатывая столичную портретную живопись. В качестве примера рассмотрим «Портрет Емельяна Пугачева»<sup>229</sup> (1774 г., см. Прил. 2, Ил. 46), написанный в Симбирске для императрицы<sup>230</sup>. Несомненно, образ смутьяна, закованного в кандалы, обнаруживает стремление художника к натурализму, в попытке «документировать» историческую личность, выраженное архаичным художественным языком.

Также представляют интерес произведения Григория Силовича Островского (1756—1814), провинциального живописца, дополнившего портретную галерею усадьбы Нероново новыми образами. Вероятно, этот устюжский художник происходил из семьи священников<sup>231</sup>, получившим азы художественного образования у священника В. А. Аленева<sup>232</sup>, служившим в Успенском соборе в Великом Устюге. К 1770-м гг. парные супружеские изображения уже прочно вошли в традицию провинциальной культуры, по этой причине они, также как индивидуальные портреты детей и старших родственников широко представлены в творчестве этого солигаличского живописца. Интересно сопоставлять созданные Островским женские образы из Солигаличского краеведческого музея имени Г.И. Невельского: портрет Елизаветы Петровны Червиной (1773 г., см. Прил. 2, Ил. 47), «Портрет неизвестной» (1777 г. Инв. №

<sup>228</sup> Акилова, А. Д. К вопросу об атрибуции двух портретов «неизвестной» из собрания Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С.Г. Строганова и собрания Государственного исторического музея / А. Д. Акилова // Вестник МГХПА. – 2020. – №. 4. – С. 169–179.

<sup>229</sup> Государственный Ростово-Ярославский архитектурно-художественный музей-заповедник. Инв. № Ж-183

<sup>230</sup> Овчинников, Р. В. Симбирские портреты Е. И. Пугачёва // Следствие и суд над Е.И. Пугачёвым и его сподвижниками / Р. В. Овчинников. – Москва: ИРИ РАН, 1995. – С. 65–67.

<sup>231</sup> Карев, А. А. Язык провинциального портретиста второй половины XVIII века / А. А. Карев // Человеческий капитал. – 2019. – № 11 (131). – С. 20.

<sup>232</sup> Сорокатый, В. М. Вопросы биографии Г. Островского и искусство портрета в Великом Устюге XVIII в. / В. М. Сорокатый. – Москва: Наука, 1990. – С. 256–299.

СКМ/Д- 613, см. Прил. 2, Ил. 48), портрет М. М. Червиной (Инв. № СКМ/Д- 592, см. Прил. 2, Ил. 49), портрет Н. С. Червиной (1780 г., см. Прил. 2, Ил. 51). Красные банты на платьях, изображенные на портрете М. М. Червиной – примета женской моды 1760-х гг. Так, подобный костюмный комплекс наблюдается на «Портрете дамы в жемчужном ожерелье»<sup>233</sup> (1760 – 1770-е гг., см. Прил. 2, Ил. 50) кисти Ф. Ю. Друэ. Созданные в 1770 – 1780-е гг. в русле художественного примитива, произведения Островского ориентированы на образы столичной портретной моды направления рококо, воспринятой через призму культуры русской провинции, склонной к архаизации и осторожно воспринимающей все новаторское. Мужские изображения – портрет А. Ф. Катенина<sup>234</sup> (1790 г., см. Прил. 2, Ил. 52), а также портреты из солигаличского музея – «Портрет молодого мужчины» (1770 г., см. Прил. 2, Ил. 53), портрет Алексея Михайловича Ярославова (1776 г. Инв. № СКМ/Д- 594, см. Прил. 2, Ил. 55), портрет Михаила Ивановича Ярославова (1776 г. Инв. № СКМ/Д- 593, см. Прил. 2, Ил. 54) также отмечены стилистическим единством, выражающемся в использовании рокаильного наклона центральной оси лица. Кроме того, детские портреты – поясной портрет Анны Сергеевны Лермонтовой (1776 г. Инв. № СКМ/Д- 614, см. Прил. 2, Ил. 57), и оплечный «Портрет Дмитрия Червина в возрасте 6 лет» (1774 г. Инв. № СКМ/Д- 601, см. Прил. 2, Ил. 56) – написанные, словно миниатюрные копии взрослых, органично становясь в один ряд с изображениями старших членов семьи.

Для творчества Г. Островского характерно использование простой композиции и типичного для многих столичных портретов высветленного коричневатого фона за головой модели. Однако не все провинциальные портреты дворянства предстают в такой беспредметной среде. Некоторые из них изображают модель в интерьере, в окружении атрибутов ее занятий. Среди подобных примеров можно отметить портрет А. Я. Протасова<sup>235</sup> второй пол. XVIII в. (см. Прил. 2, Ил.

<sup>233</sup> Московская государственная картинная галерея народного художника СССР Ильи Глазунова. Инв. № Ж-574.

<sup>234</sup> Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Инв. № Ж- 244

<sup>235</sup> ГЭ. Инв. № ЭРЖ-1876

58) – сенатора и действительного тайного советника, принимавшего участие в работе Комиссии нового Уложения<sup>236</sup> и на протяжении жизни занимавшего высшие руководящие должности в различных губерниях: Владимирской, Смоленской, Новгородской<sup>237</sup>. Вероятно, в одной из них и был создан рассматриваемый портрет. Протасов изображен в домашнем кабинете, сидящим за небольшим письменным столом в серовато-синем шлафроке (дань французской моде XVIII в.<sup>238</sup>), украшенном вышивкой в виде красных гвоздик. Колорит портрета построен на противопоставлении красного и зеленовато-синего цветов. При этом красными оттенками на портрете выделены важные детали: стеллажи за спиной мужчины, которые наполнены такими изданиями, как «Соборное уложение», «Судебник» и несколько томов «Указов»; а также алая восковая печать на небольшом конверте среди бумаг на письменном столе. При помощи этих деталей внимание зрителей акцентируется на деловых качествах изображенного государственного служащего. Кроме того, красный шейный платок, элегантно дополняющий цветочную орнаментацию шлафрока, свидетельствует о развитом эстетическом вкусе молодого мужчины. Этот провинциальный портрет государственного служащего неаристократического происхождения отличается значительной идеализацией образа модели, а также интересом к повествовательности предметной среды. Особенности рисунка складок одежды, анатомии кистей рук и перспективы письменного стола указывают на принадлежность к художественному примитиву.

Провинциальные портреты представителей купечества также с последней трети XVIII в. стремятся представить модели в интерьере, с атрибутами деловой деятельности - так, в этом отношении показательны «Портрет купца на фоне Адмиралтейства» (1800-е гг. ГИМ. Инв. № И I 3303, см. Прил. 2, Ил. 59) и, портрет

<sup>236</sup> Электронные публикации Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН: сайт. – URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=856> (дата обращения: 12.12.2023). – Текст: электронный.

<sup>237</sup> Протасов Александр Яковлевич. – Текст: электронный // Электронные публикации Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН: сайт. – URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=856> (дата обращения: 10.01. 2023)

<sup>238</sup> Кирсанова, Р. М. Розовая ксандрейка и драдедамовый платок: костюм – вещь и образ в русской литературе XIX в. / Р. М. Кирсанова. – Москва: Книга, 1989. – С. 270.

Ивана Петровича Кулибина (1818 г. ГИМ. Инв. № И I 3302, см. Прил. 2, Ил. 60) кисти П. А. Веденевского.

Становятся распространены в среде купечества и парные семейные портреты<sup>239</sup>. Они, как правило, создаются на скромным, часто однотонном темном фоне, на котором женские портреты выделяются сложным традиционным костюмным комплексом, а мужские портреты сопровождаются деловыми атрибутами. К женским провинциальным портретам этого периода относятся портрет Кусовой<sup>240</sup> (XVIII в., см. Прил. 2, Ил. 61), который, на наш взгляд, исходя из композиции, одинакового фона и особенностей рисунка плоско трактованных кистей рук является парным к портрету В. Г. Кусова (1772 г., ГРМ, см. Прил. 2, Ил. 62).

*Третий период (1820-е - 1850-е гг.)* связан с ростом городской мещанской культуры, когда провинциальный портрет переживает свой расцвет. Патриотический подъем после победы в Отечественной войне 1812 г., когда все сословия сплотились (так, например, московское купечество, наравне с дворянством, пожертвовало на нужды народного ополчения 500 тысяч рублей<sup>241</sup>), способствовал демократизации культуры, возвысил ценность народных традиций, способствуя укреплению самосознания крестьянства и купечества, что благотворно сказалось на массовом распространении портрета на просторах русской провинции.

Художественные особенности портретов духовенства оказываются под влиянием не только иконописных, парсунных, но и академических традиций, что отражается в новых композиционных решениях. Так, портрет Митрополита Киевского и Галицкого Евгения (Боловитинова) (2-я четв. XIX в. ГИМ. Инв. № И

<sup>239</sup>Акимов, С. С. Жанр семейного портрета в русской провинциальной живописи первой половины XIX в. // Традиции образования и духовное становление личности: идеи Н.А. Добролюбова и выдающихся мыслителей XIX-XXI вв. и современность / С. С. Акимов. – Нижний Новгород: Изд-во О.В. Гладковой, 2013.

<sup>240</sup> Художественный музей имени Махарбека Туганова. № по КП: СОХМ 69

<sup>241</sup> Бурышкин, П. А. Москва купеческая: Мемуары / П. А. Бурышкин. – Москва: Высшая школа, 1995.

I 136, см. Прил. 2, Ил. 62), известного в нескольких копиях<sup>242</sup> (см. Прил. 2, Ил. 64) является примером изображения лица духовного сана в кабинетном интерьере.

Кроме того, именно в этот период в провинции возникают частные художественные школы, открытые выпускниками Академии художеств и их последователями, вследствие чего к провинциальным художникам приходит осознание своего индивидуализма, что отразилось прежде всего в том, что некоторые из них стали подписывать свои произведения. По этой причине нам становятся известны имена целого ряда провинциальных портретистов, таких как Г. В. Сорока (1823 - 1864), А. Ф. Крылов (1805/1807-1867), Павел Колендас (1820 - ?), И. В. Тарханов (1780-1848) и др.

Самый значительный творческий след оставил Н. Д. Мыльников (1797—1842), с его портретами известнейших купеческих семейств: Рахмановых, Соболевых, Хлудовых. Мыльников, работая в Москве, посещал мастерские И. Аргунова и В. Тропинина<sup>243</sup>, что возможно отразилось на уверенном рисунке и академической живописной технике этого провинциального портретиста.

Чета купцов Рахмановых представлена образами, в которых особенно чувствуется купеческая «основательность»: это парные супружеские портреты И. Г. Рахманова и А. К. Рахмановой (оба – 1826 г. ГИМ. Инв. № И I 5675 и № И I 3548, см. Прил. 2, Ил. 65, 66), а также портретом ее сестры – так и не вышедшей замуж М. К. Шапошниковой (1828 г. ГИМ. Инв. № И I 6150, см. Прил. 2, Ил. 67). Иное впечатление создается от портретов И. С. Соболева и Н. И. Соболевой (оба - 1830-е гг. Ярославский художественный музей. Инв. № Ж-44 и № Ж-43, см. Прил. 2, Ил. 68, 69). В их портретах Мыльников отобразил сиюминутное настроение – на их лицах застыла легкая улыбка – достаточно редкое для провинциального портрета явление. В это же время он портретирует знаменитую купеческую династию Хлудовых: И. И. Хлудова и М. З. Хлудову (1830-е гг. ГИМ. Инв. № И I

<sup>242</sup> Например, Калашников Алексей Афанасьевич (Автор копии). «Портрет Евгения (Болховитинова), митрополита Киевского и Галицкого». 1837. Литературный музей, структурное подразделение Института русской литературы РАН. Инв. № Ж-100

<sup>243</sup> Добрецова, С. А. Провинциальные художники: коллективный «портрет» и жанр портрета / С. А. Добрецова // Человек. Культура. Образование. – 2020. – № 3 (37). – С. 149–163.

5850 и № И I 5851, см. Прил. 2, Ил. 70, 71). Однако более удачным, на наш взгляд, является очаровательно-провинциальный «Портрет старушки»<sup>244</sup> (1825 г., см. Прил. 2, Ил. 72) – образ, в котором соединяются ощущение физической крепости и строгость характера пожилой женщины. Однако, Мыльников в своем творчестве не ограничивается портретированием купечества и крестьянства, выполняя также заказы духовенства. Так, известен его «Портрет А. Баркова со свитком и лестовкой» (1826 г. ГИМ. Инв. 81989/ИИ-4457, см. Прил. 2, Ил. 73) – старообрядческого священника, а также «Портрет архиепископа Ярославского и Ростовского Авраама (Шумилина)», написанный мастером в 1840 г. (см. Прил. 2, Ил. 74).

Произведения Н. Д. Мыльникова являются наиболее значимыми, отображая типичную черту провинциального портрета выделяемого нами периода – окончательное сближение с эстетикой городской культуры и классицизма.

Отметим, что в рассматриваемый период на провинциальный портрет оказывает влияние портретная миниатюра. Этот вид искусства достиг расцвета в конце XVIII - первой половины XIX в. и также как и провинциальный портрет, миниатюра угасает в середине XIX в. с распространением дагеротипии<sup>245</sup>.

По этой причине в первой половине XIX в. некоторые произведения провинциального портрета создается в миниатюрном формате, при этом сохраняя все характерные особенности провинциального портрета, по сути являясь его уменьшенной копией. Заметим, что ранее это явление ускользало от внимания исследователей. Приведем несколько примеров миниатюрного провинциального портрета: архангельский портрет И. Ф. Ершовой<sup>246</sup>, внучатой племянницы М. В. Ломоносова (1840 г., см. Прил. 2, Ил. 75), созданный на картоне; портрет ее невестки, А. К. Ершовой<sup>247</sup> (XIX в., см. Прил. 2, Ил. 76), написанный на сафьяне; а

<sup>244</sup> Екатеринбургский музей изобразительных искусств. Инв. № Ж-15

<sup>245</sup> Карев, А. А. Миниатюрный портрет в России XVIII века / А. А. Карев. – Москва: Искусство, 1989. – С. 13.

<sup>246</sup> Размер: 15 x 14 см. Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) Российской академии наук. Инв. № МЛ-9

<sup>247</sup> Размер: 15 x 14 см. Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) Российской академии наук.

также «Портрет неизвестной в синем платье с шейным платком»<sup>248</sup> (1830-е – 1840-е гг., см. Прил. 2, Ил. 77). Особый интерес в этой связи представляет изображение «Портрет семьи горного начальника Колывано-Воскресенских заводов М. А. Злобина»<sup>249</sup> (1839 г., см. Прил. 2, Ил. 78), на котором изображено подписание свадебного договора. Это являлось распространенным сюжетом семейных портретов<sup>250</sup>. В руках молодой девушки мы видим миниатюрный портрет. Так портрет семьи Злобина свидетельствует о существовании в провинции традиции использования миниатюрного портрета в обычае сватовства<sup>251</sup>.

*Четвертый период (1860-е – 1880-е)* – время скоротечного заката провинциального портрета. Пореформенная Россия вместе с глобальными общественными переменами, скачком в индустриализации, разрушила многовековые традиции, а вместе с ними оставила в прошлом провинциальный портрет. Отдельные произведения провинциального портрета создавались еще в 1880-е годы. Однако активная деятельность передвижников в провинции окончательно сформировала обновленные вкусы бывших заказчиков провинциальных мастеров, предпочитавших отныне портретироваться у знаменитых столичных художников. Кажется, именно в этот период провинциальный портрет как художественное направление русской живописи уходит с художественной сцены. Парные портреты братьев, ростовских купцов и известных меценатов<sup>252</sup> «Портрет ростовского и томского купца Всеволода Ивановича Королева» и «Портрет ростовского и томского купца Евграфа

<sup>248</sup> Размер: 11,4 x 9,4 см Московская государственная картинная галерея народного художника СССР Ильи Глазунова. Инв. № Г-827

<sup>249</sup> Томский областной художественный музей. Инв. № Ж-2318.

<sup>250</sup> Колмогорова, Е. Е. Семейный портрет в России XVIII века и общеевропейское художественное наследие / Е. Е. Колмогорова // Актуальные проблемы теории и истории искусства. – 2016. – № 6. – С. 544

<sup>251</sup> Акилова, А. Д. Русский провинциальный портрет в сословной культуре и традиционной обрядовой практике XVIII–XIX вв. / А. Д. Акилова // Вестник РГХПУ. – 2023. – № 4. – С. 317.

<sup>252</sup> Колбасова, Т. В. Купеческий портрет из собрания Ростовского музея: каталог / Т. В. Колбасова // Сообщения Ростовского Музея. – 2000. – № 11. – С. 179.

Ивановича Королева»<sup>253</sup> (оба – 1883 г., см. Прил. 2, Ил. 79, 80) вероятно являются последними произведениями этого яркого явления отечественного портрета.

### **2.3. Художественное обучение в русской провинции: методологическое своеобразие**

Первая половина XVIII в. – период становления и бурного развития системы художественного образования в России, охватившего, преимущественно столичные города – Петербург и Москву. Важнейшей вехой в этом процессе стало основание Академии художеств в 1757 г., которая стала задавать все важнейшие тенденции искусства Нового времени. Постепенно в русском изобразительном искусстве утверждается европейская, академическая иерархия жанров, причислившая портрет к «низким жанрам», не смотря на традиционный спрос на этот вид живописи и его неизменную популярность. Несколько позже, в художественной культуре сентиментализма и романтизма, вместе с возросшим вниманием к индивидууму, произошла реабилитация портретного жанра. В то же время, основание в 1843 г. Московского училища живописи, ваяния и зодчества вывело историю портретной живописи в русской культуре на качественно новый уровень. Достижения профессионального творчества приводят к появлению и обновлению художественного обучения в многочисленных провинциальных художественных центрах и «школах». Именно там портретная живопись, в частности «провинциальный портрет», находившийся под перекрестным влиянием традиционной культуры и профессионального творчества, и, в силу обиходной и даже ритуальной значимости<sup>254 255</sup>, становится ведущим жанром живописи.

На особую «культуру» провинциального портрета указывают устойчивые композиционные, иконографические приемы, сохранявшиеся практически

---

<sup>253</sup> Государственный Ростово-Ярославский архитектурно-художественный музей-заповедник. Инв. № Ж-266 и № Ж-268

<sup>254</sup> Мерцалова, М. Н. Поэзия народного костюма / М. Н. Мерцалова. – Москва: Молодая Гвардия, 1988. – С. 22.

<sup>255</sup> Акилова, А. Д. К вопросу об атрибуции двух портретов «неизвестной» из собрания Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С.Г. Строганова и собрания Государственного исторического музея / А. Д. Акилова // Вестник МГХПА. – 2020. – №. 4. – С. 169–179.

неизменными за столетние существование этого вида портретной живописи, что указывает на сложение устойчивой традиции<sup>256</sup>. Как правило, на портрете изображается полуфигура модели в трехчетвертном повороте, по своему масштабу приближенная к натуральному; модель окружает плоскостной фон, практически исключая изображение свето-воздушного пространства. Исследователи отмечают, что «примитив выявляют себя в изобразительно-пластической логике, тяготеющей к плоскостности, к «малой глубине», к упрощенному рисунку, отбрасывающему несущественное для автора, в выборе сверхзначимого, знакового, в преобладании яркой локальной цветовой раскраски»<sup>257 258</sup>.

Модель на провинциальном портрете демонстрирует атрибуты своего общественного положения. Тщательное воспроизведение сословного костюма и других социально значимых атрибутов модели отодвигают индивидуальные характеристики на второй план, что объясняется преемственностью традиций, ведущих свое начало от русской парсуны XVII в., некогда охарактеризованные А. М. Эфросом как: «сочетание схематизма очертаний фигуры и костюма с реализмом изображения «лица»<sup>259</sup>.

Реконструкция особенностей художественного образования в русской провинции является несомненным ключом к созданию полноценной систематизации типологии провинциальной живописи.

Значимой проблемой в исследовании провинциального портрета является анонимность авторства. Поэтому многие исследователи концентрируют свое внимание на модели, прибегая к анализу деталей ее костюмного комплекса, атрибута, что несомненно позволяет определить время создания, выявив исторический контекст. Однако, исследуя провинциальный портрет как

<sup>256</sup> Акилова, А. Д., Гаврилин К. Н. Проблема художественного образования и провинциальная живопись второй пол. XVIII – первой пол. XIX в. / А. Д. Акилова, К. Н. Гаврилин // Вестник ЮУрГУ, 2022. – Т. 19. – № 4. – С. 59

<sup>257</sup> Балдина, О. Д. Предметно-материальный мир народной культуры в сфере современной коммуникации: «контактные зоны» / О. Д. Балдина // Культура и искусство. – 2013. – № 1. – С. 71.

<sup>258</sup> Балдина, О. Д. Примитив в народном искусстве. К постановке проблемы / О. Д. Балдина; отв ред. А.В. Лебедев. – Москва: ГТГ, 1997. – С. 21–37.

<sup>259</sup> Эфрос, А. М. Два века русского искусства / А. М. Эфрос. – Москва: Искусство, 1969. –С. 29.

художественное явление и как часть русской живописи, необходимо рассматривать также и личность анонимного создателя портрета, о становлении художественного пути которого можно рассказать немало, если проанализировать его художественные приемы. Ведь не только сословный статус модели и мода определяют художественный образ произведения, но факторы сложения художественного мышления портретиста, важнейшим из которых является художественное образование!

Безусловно, в основе своеобразия провинциального портрета стоят традиции художественного образования, проникшие на периферию из столичных городов. Еще в середине прошлого столетия Н. М. Молева и Э. М. Белютин справедливо заметили: «В истории искусства формирование каждого художественного направления происходит вместе со становлением педагогической системы, формирующей его принципы»<sup>260</sup>.

Целый ряд исследований посвящены художественным центрам русской провинции с их специфической системой обучения, это, прежде всего, работы Н. Н. Врангеля<sup>261</sup>, И. Э. Грабаря<sup>262</sup>, Г. Г. Поспелова<sup>263</sup>, Е. В. Гаккеля<sup>264</sup>,

---

<sup>260</sup> Молева, Н. М. Педагогическая система Академии художеств в XVIII веке / Н. М. Молева, Э. М. Белютин. – Москва: Искусство, 1956. – С. 3.

<sup>261</sup> Врангель, Н. Н. Искусство крепостных / Н. Н. Врангель // Старые годы. – 1910. – № 7–9. – С. 30.

<sup>262</sup> Грабарь, И. Э. Чугуевские учителя Репина / И. Э. Грабарь // Репин. Художественное наследство. – 1948. – Т. 1. – С. 17–32.

<sup>263</sup> Поспелов, Г. Г. Провинциальная живопись первой половины XIX века / Г. Г. Поспелов // История русского искусства. – 1964. – Т. 8. – С. 359.

<sup>264</sup> Грабарь, И. Э. Чугуевские учителя Репина / И. Э. Грабарь // Репин. Художественное наследство. – 1948. – Т. 1. – С. 17–32.

Т. В. Алексеевой<sup>265</sup>, С. В. Ямщикова<sup>266</sup>, В. Г. Брюсовой<sup>267</sup>, А. В. Лебедева<sup>268</sup> и С. С. Акимова<sup>269</sup>.

Ракурс большинства перечисленных исследований смещен на влияние академической системы художественного образования на построение художественного обучения в локальных провинциальных художественных школах. Эти наблюдения, безусловно, важны, однако требуют дальнейшего развития - углубленного анализа произведений провинциальной живописи, привлечения ряда архивных и литературных источников, как, например, учебных пособий XVII – XIX вв. по рисунку и живописи, методических изданий тех времен, которые широко издавались Академией художеств и, безусловно, оказывали влияние на развитие портретной живописи в русской провинции.

Среди важнейших публикаций посвященных истории художественного образования в России, необходимо отметить фундаментальную научную монографию Н. М. Молевой и Э. М. Белютина, имеющую непреходящее значение для отечественной науки - «Педагогическая система Академии художеств XVIII в.»<sup>270</sup>. Несмотря на то, что авторы специально не изучали особенности провинциального художественного образования, тем не менее, они смогли внести неоценимый вклад в создание цельной, панорамной картины становления и развития художественного образования в России, на периферии влияния которой находились центры провинциального портрета.

---

<sup>265</sup> Алексеева, Т. В. Художники школы Венецианова / Т. В. Алексеева. – Москва: Искусство, 1958. – 322 с.

<sup>266</sup> Ярославские портреты XVIII-XIX веков: Ярославль, Переславль-Залесский, Ростов Ярославский, Рыбинск, Углич / Авт. вступ. ст. и сост. И. Федорова, С. Ямщиков. – Москва: Изобразительное искусство, 1984. – 27 с.

<sup>267</sup> Брюсова, В. Г. Русская живопись XVII века / В. Г. Брюсова. – Москва: Искусство, 1984. – 338 с.

<sup>268</sup> Лебедев, А. В. Тщанием и усердием: Примитив в России XVIII – середины XIX века / А. В. Лебедев. – Москва: Традиция, 1998. – 247 с.

<sup>269</sup> 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. искусствовед.: 17.00.04 / Акимов Сергей Сергеевич. – Нижний Новгород, 2014. – 238 с.

<sup>270</sup> Молева, Н. М. Педагогическая система Академии художеств в XVIII веке / Н. М. Молева, Э. М. Белютин. – Москва: Искусство, 1956. – 519 с.

Непосредственно особенности художественного обучения в провинции одним из первых рассмотрел Г. Г. Пospelов в статье «Провинциальная живопись» 1964 г.<sup>271</sup>. Он обратил внимание на особенности труда провинциальных художников в XVIII в., в частности на то, что они не имели специализации, как правило состояли в иконописных артелях, выполняя церковные заказы (монументальные росписи и иконы) и светские заказы (вывески, декоративную роспись и портреты). Пospelов отмечает, что начиная с XIX в. ускорилось развитие городской культуры, появились частные художественные школы, что привело к отделению профессий живописца и иконописца, появлению узких художественных специализаций.

Диссертация<sup>272</sup> С. С. Акимова посвящена провинциальным художественным школам, связанным методикой обучения Академии художеств. В то же время, анализируя работы учеников Арзамасской академии и школы Венецианова, он обходит стороной провинциальный портрет, несмотря на то, что рассматриваемые им произведения, находящиеся в контексте провинциальной культуры гораздо ближе провинциальному портрету, нежели столичному академизму.

К сожалению, проблему влияния художественного образования на художественный образ провинциального портрета последующие исследователи не поднимали. На наш взгляд, именно по этой причине, изучаемое уже более столетия, провинциальное художественное наследие до сих пор не систематизировано.

История сложения художественного обучения в русской провинции имела свои специфические особенности, ввиду которых распадается на два периода.

*Первый период в истории провинциального художественного обучения (1750-е – 1800-е)*, как мы уже отмечали ранее<sup>273</sup>, начинается с появления провинциального портрета в середине XVIII в. и длится до первого десятилетия

<sup>271</sup> Пospelов, Г. Г. Провинциальная живопись первой половины XIX века / Г. Г. Пospelов // История русского искусства. – 1964. – Т. 8. – С. 359.

<sup>272</sup> 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. искусствовед.: 17.00.04 / Акимов Сергей Сергеевич. – Нижний Новгород, 2014. – 238 с.

<sup>273</sup> Акилова, А. Д., Гаврилин К. Н. Проблема художественного образования и провинциальная живопись второй пол. XVIII – первой пол. XIX в. / А. Д. Акилова, К. Н. Гаврилин // Вестник ЮУрГУ, 2022. – Т. 19. – № 4. – С. 58–69.

XIX в. Большинство мастеров этого периода были связаны работой в иконописных артелях, тем не менее, они выполняли самые разнообразные заказы, включавшие портреты, вывески, прялки и другую декоративную живопись<sup>274</sup>. На наш взгляд, подобная универсальность мастеров, отсутствие выраженной специализации кроется в наследовании творческого опыта художников, обучавшихся в московской Оружейной палате, а также впоследствии сформированных из нее учреждений в новой столице: Оружейной канцелярии и Канцелярии от Строений. По этой же причине, художник-портретист, состоящий в иконописной артели, не стремившийся к индивидуализации творчества и не подписывал свои произведения, т.к. работая с определенным сословным кругом заказчиков, свое творчество, понимал, как образец коллективных усилий, труда поколений, чьи секреты передаются от учителя к ученикам. Замечательным примером творчества «артельного» живописца является «Портрет архимандрита Платона Левшина»<sup>275</sup> (1770–1775 гг., см. Прил. 2, Ил. 5) работы неизвестного художника из мастерской Троице-Сергиевой лавры.

Как отмечалось нами ранее, творческая деятельность живописной мастерской Московской Оружейной палаты оказала прямое влияние на сложение художественного образа провинциального портрета, который опирался на композицию, атрибуты и костюмный комплекс царской и патриаршей парсуны, усматривая в этих образах эстетический и нравственный идеал. По той причине, необходимо рассмотреть творческий метод передовых живописцев Оружейной палаты, унаследованный провинциальными художниками.

Известно, что живописная мастерская Оружейной палаты Московского Кремля существовала уже с 1683 г.<sup>276</sup> Живописцы Оружейной палаты оставили теоретические трактаты, в которых «живоподобность» парсуны противопоставлялась абстрактному языку иконописи. Эта идея ярко выражена в

<sup>274</sup> Пospelов, Г. Г. Провинциальная живопись первой половины XIX века / Г. Г. Пospelов // История русского искусства. – 1964. – Т. 8. – С. 359.

<sup>275</sup> Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник

<sup>276</sup> Овчинникова, Е. С. Портрет в русском искусстве XVII века. Материалы и исследования / Е. С. Овчинникова. – Москва: Искусство, 1955. – С. 31, 114, 115.

«Трактате об иконописании» 1660 –1666 гг. царского изографа Иосифа Владимиров, как и в знаменитом суждении Симона Ушакова о принципиальном сходстве изобразительного искусства с зеркалом<sup>277</sup>. Оба мастера призывали к изучению окружающей действительности, Владимиров писал, что причины «плохописания» кроются в «нерассмотрении истины» и в недостаточном знании изображаемого предмета<sup>278</sup>.

После упразднения Оружейной палаты по приказу Петра I в 1711 г., многие мастера перебрались в новый художественный центр, Санкт-Петербург для участия в декорировании новых общественных зданий. Однако далеко не все мастера решились на этот переезд в новую столицу из-за целого ряда проблем, которые привели к рассредоточению художников если не по всей русской провинции, то по тем губерниям, где преобладало торгово-промышленное развитие. Москва, в этом отношении, оставалась столицей русской провинции. Это событие, запустившее процесс очередной временной децентрализации художественной жизни страны, стало важной вехой в истории провинциального портрета. Период глобальных реформ породил раскол между новой европейской и глубоко традиционной, допетровской культурой, однако сформировал особую среду, где старое и новое постепенно перемешивалось причудливым, порой образом, создавая совершенно новые явления, среди которых оказался и провинциальный портрет.

В этой связи упомянем размышления известного художественного критика и эссеиста, А. М. Эфрос<sup>279</sup> о столкновении двух традиций в век петровских реформ – западной и древнерусской. Эфрос настаивает, что своеобразным связующим звеном между архаичными традициями и искусством нового века была парсуна, оказывавшая влияние на светский портрет до 1760-х гг., причем не только на

<sup>277</sup> Акилова, А. Д., Гаврилин К. Н. Проблема художественного образования и провинциальная живопись второй пол. XVIII – первой пол. XIX в. / А. Д. Акилова, К. Н. Гаврилин // Вестник ЮУрГУ, 2022. – Т. 19. – № 4. – С. 58–69.

<sup>278</sup> Владимиров, И. Трактат об иконописании: Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: В 4-х томах / И. Владимиров. – Москва; Ленинград, 1936. – Т. 2. – С. 19-24.

<sup>279</sup> Эфрос, А. М. Два века русского искусства / А. М. Эфрос. – Москва: Искусство, 1969. – 302 с.

русских живописцев – Никитина и Антропова, но и на приезжих иностранцев – Каравакка, Растрелли-старшего и др.

Эфрос, на наш взгляд, очень точно нашел корень этого влияния, объясняя его русским национальным самосознанием, проявлявшемся в особом древнерусском колорите – выборе цветовых оттенков и сочетаний, не присущих западноевропейской живописи: вместо зеленого – оливковый, фисташковый, вместо красного – малиновый и молочно-красный и т. п. Однако, это влияние, разумеется, было и обратным: как уже отмечалось такими исследователями как А. В. Лебедев, Н. Н. Перевезенцева, О. В. Александрова, Г. С. Островский, провинциальный портрет, как живое альтернативное направление, не только следовал архаичным схемам светской живописи XVII в, но внимательно следил за культурной жизнью новой столицы и постепенно воспринимал его новейшие тенденции<sup>280</sup>.

Отметим, что отличительной чертой провинциального портрета являлось то, что в подавляющем большинстве они создавались художниками, не имевших полноценной академической выучки. Провинциальный портрет имел свои центры художественного образования и свои эстетические критерии – свои уровни и понятия о профессионализме, которые последовательно прослеживаются во многих формальных канонах портретных изображений, закономерности которых отмечали такие исследователи как Савелий Ямщиков<sup>281</sup>, Г. Г. Поспелов<sup>282</sup>, А. В. Лебедев<sup>283</sup> и др.

В этой связи отметим, что первый период, выделенный нами, отмечен влиянием ряда методических пособий по рисунку и живописи, издаваемых

<sup>280</sup> Лебедев, А. В. О русском провинциальном портрете второй половины XVIII века / А. В. Лебедев // Искусство. – 1982. – № 4. – С. 54–60.

<sup>281</sup> Ямщиков, С. В. Григорий Островский – новое имя в истории русского искусства // Новые открытия советских реставраторов: каталог выставки / С. В. Ямщиков. – Москва, 1979.

<sup>282</sup> История русского искусства: В 13-ти томах / под общ. ред. И. Э. Грабаря, В. Н. Лазарева, В. С. Кеменова. – Москва: Издательство Академии наук СССР; «Наука», 1963. – Т. 8. – С. 350.

<sup>283</sup> Лебедев, А. В. Поэтика провинциального портрета // Научная конференция «История и культура Ростовской земли»: тезисы докладов / А. В. Лебедев. – Ростов: [б. и.], 1991. – С. 52–56.

столичными учреждениями, – пособий широко известных в провинции и хорошо знакомых местным живописцам.

Первым столичным центром современного художественного образования, учрежденным в 1724 г., стала Академия наук. Поскольку навык рисования был важным инструментом научной и книгоиздательской деятельности, он обязательно включался в образовательную программу. Однако, это занятие в среде Академии наук служило прикладной, а не художественной цели.

Методика обучения рисованию была воспринята от немецкой академической педагогической системы. Ее основой служило копирование, а не изучение природы. В качестве образцов использовались гравюры, повторение которых служило средством усвоения весьма условных геометрических схем построения рисунка.

В качестве основного методического издания, оказавшего наибольшее влияние на художников той поры использовались «Основательные правила или краткое руководство к рисовальному художеству Управителя Нюрнбергской Академии живописного художества Иоанна Даниила Прейслера»<sup>284</sup> 1734 г. Это издание бытовало не только в профессиональной среде, но и в провинциальных школах и даже в обыденных собраниях домашних провинциальных библиотек. Так, мы обнаруживаем это издание в описи имущества А. Ф. Турчанинова – крупного уральского промышленника – приобретшего его для домашнего образования своих детей. У Турчанинова это издание фигурирует в описи 1789 г. дважды, причем с пометкой о ветхости, видимо, по причине частого использования<sup>285</sup>. Кроме того, эта книга также закупалась для нижнетагильской школы, которой попечительствовали Демидовы. Известна запись 1761 г., в которой говорится: «да для школы послано 6 ящичков... семнадцать дюжин карандашей,

---

<sup>284</sup> Прейслер, И. Д. Основательные правила или краткое руководство к рисовальному художеству / И. Д. Прейслер; пер. с нем. яз. И. И. Таубертом. – Санкт-Петербург: тип. Академии наук, 1795. – Т. 1. – 22 с.

<sup>285</sup> Пирогова, Е. П. Альбомы и рукописные книги дворянской при заводской усадьбы семьи Турчаниновых / Е. П. Пирогова // Вестник ЮУрГУ. – 2019. – Т. 19. – № 4. – С. 90.

одна книга рисовальная...»<sup>286</sup>. По всей видимости, речь идет именно об издании Прейслера, которое нередко называли именно «Рисовальной книгой»<sup>287</sup> (см. Прил. 2, Ил. 81, 83).

Русские живописцы-универсалы, для написания икон опиравшиеся на иконописные подлинники и голландские гравюры из библии Пискатора, вероятно восприняли так называемую «Рисовальную книгу» Прейслера как очередной сборник образцов для копирования, – еще одно верное подспорье в их привычном деле. Это надолго затормозило их творческий рост, однако повлияло на сложение универсальных для провинциального портрета художественных приемов, перечень готовых композиционных решений. Мастеров провинциального портрета отличает во многом шаблонное мышление и слабая тяга к уникальным проявлениям и экспериментам в творчестве. И, во многом, это заслуга сформировавшей их системы художественного обучения, важным элементом которой были столичные методические издания, пользовавшиеся несомненным авторитетом в провинции, несмотря на их устаревшие методы.

В судьбе многих русских художников XVIII – начала XIX вв. ясно прослеживается творческое развитие от иконы и примитивного портрета к академическому творчеству, в их числе В. А. Тропинин<sup>288</sup>, Д. Г. Левицкий<sup>289</sup> и многие другие. Это связано с тем, что провинциальный портрет, будучи архаичной ветвью в истории развития русской живописи, в ряде случаев представлял собой стадию творческого развития, опыт которой иногда сохранялся в художественном арсенале мастера. Яркий пример подобного рода представляет биография Д. Г. Левицкого. Несмотря на то, что о его раннем творчестве известно мало, нам известно, что он обучался в провинциальной иконописной артели. Так, например,

---

<sup>286</sup> Нижнетагильская живописная школа Демидовых в XVIII в. – Текст: электронный // Тагил. Фото. Тагильский рабочий: сайт. – URL: <https://tagil-press.ru/publications/36335/nizhnetagilskaja-zhivopisnaja-shkola-demidovyh-v-xviii-v> (дата обращения: 10.01.2023)

<sup>287</sup> Молева, Н. М. Педагогическая система Академии художеств в XVIII веке / Н. М. Молева, Э. М. Белютин. – Москва: Искусство, 1956. – 519 с.

<sup>288</sup> Степанова, С. С. Василий Тропинин / С. С. Степанова. – Москва: Изобразительное искусство, 2005. – 95 с.

<sup>289</sup> Балицкая, А. П. Д. Г. Левицкий 1735 – 1822 / А. П. Балицкая. – Ленинград: Художник РСФСР, 1985. – 96 с.

технико-технологические исследования ряда произведений Левицкого свидетельствуют о его приверженности приемам, выработанным еще на стадии провинциального обучения. Более того, анализируя его творчество до 1776 г., мы обнаруживаем на портретах плывущий кракеллюр, – типичное следствие применения некачественного по составу масла с добавлением лака в качестве разбавителя красок. Кроме того, Левицкий предпочитал использовать цветные грунты желтых оттенков: охры и умбры, однако они участвовали в построении колорита как дополнительные цвета – хотя художник строил пропись на противоположных оттенках<sup>290</sup>. Примечательно, что все эти приемы также характерны для провинциальных живописцев и иконописцев.

Другим интересным примером может служить творчество П. С. Дрождина (1745 или 1749 — 1805 гг.). Как и многие русские художники XVIII в., Петр Семенович Дрождин в начале своего творческого пути обучался иконописи в Троице-Сергиевой лавре, после чего он продолжил художественное образование в Академии художеств, обучаясь у А. П. Антропова<sup>291</sup>. В этот период он создает «Портрет архимандрита Лаврентия Хоцятовского»<sup>292</sup> (1765 г., см. Прил. 2, Ил. 45), где еще заметно влияние раннего иконописного опыта. Однако позже он получил звание академика за портрет главы Академии художеств, барона П. Ф. Мальтица<sup>293</sup> (1785, ГРМ, см. Прил. 2, Ил. 84), а уже в 1796 г. Дрождин написал хорошо известный «Портрет императрицы Екатерины II»<sup>294</sup> (см. Прил. 2, Ил. 85), который ныне находится в одном из залов Третьяковской галереи. В этот же период, уже будучи на пике своей карьеры, он создает «Портрет купчихи»<sup>295</sup> (1796 г., см. Прил.

<sup>290</sup> Лужецкая, А. Н. Техника масляной живописи русских мастеров с XVIII по начало XX века / А. Н. Лужецкая. – Москва: Искусство, 1965. – С. 48.

<sup>291</sup> Михайличенко, Т. П. Пётр Семенович Дрождин / Т. П. Михайличенко // Вестник Одесского художественного музея. – 2015. – № 2. – С. 81.

<sup>292</sup> Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник. Инв. № 5630-ИХО.

<sup>293</sup> Петров, П. Н. Сборник материалов для истории Имп. Академии художеств за 100 лет её существования / П.Н. Петров. – Санкт-Петербург, 1864. – Ч. 1. – С. 144.

<sup>294</sup> ГТГ. Инв. № Инв. 88

<sup>295</sup> Тверская областная картинная галерея

2, Ил. 86) – интереснейшее произведение, инспирированное провинциальным портретом.

Недавняя выставка «Рафаэль. Версии» в Музее Академии Художеств (2021 г.), приуроченная к 500-летней годовщине смерти Рафаэля Санти, показывает, со сколь пристальным вниманием отечественные академисты XVIII–XIX вв. копировали произведения Рафаэля. Это аналитическое копирование, как с оригиналов, так и с гравюр, находит также отражение и в провинциальном портрете.

Копирование картин учениками Академии художеств, в особенности портретов европейских мастеров было обязательным этапом, аттестацией для перехода к самостоятельному творчеству. Так, Дрождин, создавая «Портрет купчихи в кокошнике», в стремлении показать выразительность жеста рук со сложной драпировкой и глубокими складками пышных рукавов, художник, по всей видимости, использовал навык из своего ученического прошлого, интерпретируя некоторые детали знаменитого прообраза – портрета «Донна Велата» Рафаэля, известного по гравюрам. Приведенный пример иллюстрирует значения академического художественного образования в создании новой интерпретации, варианта провинциального портрета.

На первый взгляд, это произведение, обладает признаками провинциального портрета. Немолодая купчиха изображена в характерном для владимирской губернии массивном кокошнике и традиционном сарафанном костюмном комплексе. Поясной срез композиции; формат, приближенный к натуральному; черный фон и доминирование акцента на ткани и деталях костюма – также типичны для провинциального портрета. Однако, художник аналитически подошел к рисунку складок одежд, отказавшись от формальной плоской трактовки. Художником переданы тяжеловесность складок льняной рубахи и легкость, прозрачность кружева, плотное плетение металлических нитей золотого галуна, рельеф жемчужной вышивки. Таким образом мы можем заключить, что художник подошел к задаче выявления объемов академически, с точки зрения опыта собственного художественного образования.

Этот портрет демонстрирует влияние сентиментализма, где, в отличие от типично замкнутых и отстраненных образов провинциального портрета, ясно читается одухотворенность и эмоциональная открытость, свойственная модели из простого народа. «Портрет купчихи» притягателен не только мастерством отделки деталей одежд, но главной жемчужиной полотна – открытому, по-житейски мудрому образу женщины. Академическое художественное образование позволило мастеру по-новому интерпретировать образ типичного провинциального портрета. По этой причине Дрождин, в силу дуализма академического и иконописного образования, создал произведение, стилизованное под провинциальный портрет.

Данный портрет является наглядным примером влияния академического мышления на художественный образ произведения, выполненного в особой стилистике провинциального портрета. В этой связи уместно замечание В. Д. Сарабьянова: «Русский портрет XVIII в. далеко не полностью реализует тот или иной стиль, то или иное стилевое направление. Но при этом всегда тяготеет к определенной стилевой концепции.»<sup>296</sup> «Портрет купчихи» является не в полной мере провинциальным из-за некоторой камерности образа, но и не академическим по ряду причин. И эту двойственность можно объяснить, только приняв во внимание особенности художественного образования портретиста.

*Второй период в истории провинциального художественного обучения совпадает с этапом наивысшего расцвета провинциального портрета в первой половине XIX в.*

Стоит отметить, что с XIX в. география художественных центров значительно расширилась. К древним художественным центрам, таким как: Тверь, Ярославль, Казань, Нижний Новгород, добавляются другие – стремительно развивающиеся крупные промышленные центры Сибири и Урала. В этих городах в начале XIX в. появились частные художественные школы, часто основанные при иконописных

---

<sup>296</sup> Сарабьянов, Д. В. Русская живопись XIX века среди европейских школ: Опыт сравнительного исследования / Д. В. Сарабьянов. – Москва: Советский художник, 1980. – С. 52.

мастерских, которым из-за спроса на портреты приходилось расширять свою деятельность.

С 1810-х гг. популярность провинциального портрета становится очевидной, он становится неотъемлемой частью провинциальной культуры. Это по всей видимости связано с усилением патриотических настроений и демократических тенденций после победы в кампании 1812 – 1814 гг. Кроме того, наблюдается появления у художника самосознания, обособление художника в новый социальный тип городского обывателя, в своем творчестве ориентирующиеся на столичный классицизм. Как результат, все больше провинциальных живописцев стали подписывать свои произведения.

Однако, несмотря на постепенные перемены в общественном менталитете, многие социальные реформы запаздывали, жизнь состояла из явных анахронизмов. Одним из них было положение лично несвободных крепостных живописцев, из которых, в некоторых случаях, вырастали первые мастера отечественного искусства. Однако, их судьбы подчас оказывались поистине трагическими. Получая образование за границей, или на родине, у заезжих живописцев, или же в местных художественных школах, открытых академиками, крепостные живописцы на некоторое время оказывались в благоприятной интеллектуальной среде. Однако, часто случалось, что по окончании своего ученичества крепостной живописец возвращался к помещику и к своим прежним рабским обязанностям. Так, известно, что В. А. Тропинин, уже известный и уважаемый живописец, прислуживал за столом своим патронам – чете графов Морковых, являясь их крепостным. В этот период Тропинин создавал произведения, обладающие некоторыми чертами провинциального портрета («Семейный портрет графов Морковых»<sup>297</sup> 1815 г., см. Прил. 2, Ил. 87). «Вольную» Тропинин получил под давлением общественности лишь в 1823 г. Такой деспотичный помещичий уклад нередко приводили к драматичным финалам, как например самоубийство одного из лучших учеников венециановской школы, разносторонне талантливое живописца Григория Сороки

---

<sup>297</sup> ГТГ. Инв. № Инв. 10913

(1823 – 1864), не сумевшего смириться с прихотями помещика. Среди произведений мы отметим групповой портрет «Московская семья»<sup>298</sup> 1840-х гг., в котором рисунок перспективы предметного окружения причудливо совмещает несколько точек зрения, а члены семьи изображены обращенными к зрителю и неестественно замершими в своих позах. Отметим, что, рассмотренные по отдельности, каждый из этих образов восходит к иконографии провинциального портрета.

Также стоит отметить творчество С. П. Юшкова (1821 – 1865)<sup>299</sup>, крепостного живописца графов Строгановых, работавшего в Перми, чье художественное наследие состоит из десятка портретов и нескольких икон. Его произведения – это провинциальные портреты представителей различных сословий, так крестьянство представлено парными портретами Шариных<sup>300</sup>, оброчных крестьян графов Строгановых (1850-е гг., См. Прил. 2. Ил. 1, 2). Так, на портрете Шариной (См. Прил. 2. Ил. 1) изображен будничный передник – являющийся неотъемлемой частью крестьянского костюмного комплекса<sup>301</sup>. Однако в поле его зрения попадали не только крестьяне. Рассмотрим два его портрета, первый из них – достаточно удачный, на наш взгляд, «Портрет Сергея Григорьевича Строганова, военного и государственного деятеля»<sup>302</sup> (1853, см. Прил. 2, Ил. 89). Погрудный срез композиции сосредотачивает внимание зрителя на атрибутах и аксессуарах, однако своеобразная атектоничность расположения фигуры, со своеобразным наклоном влево, создает ощущение выхваченного из жизни момента, – наш взгляд прикован к образу человека, полного внутренней энергии, решительности и делового склада ума – человека, находящегося в вечной жизненной гонке, который словно между делом оказался запечатленным на холсте.

<sup>298</sup> Московская государственная картинная галерея народного художника СССР Ильи Глазунова. Инв. № Ж-553.

<sup>299</sup> Казаринова, Н. В. Кисть крепостного живописца / Н. В. Казаринова. – Текст: электронный // Archive.today: интернет-портал. – URL: <https://archive.ph/auv6p> (дата обращения 10.10.2022)

<sup>300</sup> Пермская государственная художественная галерея. Инв. № Ж-146 и Ж-144

<sup>301</sup> Лебедева, А. А. Крестьянская одежда населения Европейской России (XIX - начало XX в.): Определитель / отв. ред. А. А. Лебедева. – Москва: Советская Россия, 1971. – С. 31.

<sup>302</sup> ГИМ. Инв. № И I 1101

Второе произведение – «Портрет Таисии Петровны Серебренниковой, дочери ильинского священника»<sup>303</sup> 1850-х гг. (см. Прил. 2, Ил. 88), где Юшков изобразил молодую женщину в достаточно смелом наряде, более подходящем придворной даме, нежели сельской девушке; фасон платья с открытыми плечами из темного бархата, отороченного тесьмой – интерпретация светской моды 1840-х – 1850-х гг. Изгиб шеи, изящество слегка развернутых покатых плеч, отсутствие анатомической детализации приближает данный портрет к эстетике екатерининского классицизма. Темные элементы костюмного комплекса – головной убор и бархатное платье сообщают композиции портрета схему песочных часов, линии которых скрещиваются на устах модели. Тончайшая кисейная ткань тянется от не крупного кокошника, выполняя роль аккомпанемента карнации. Полупрозрачные рукава платья пришиты к лямкам и вместе с кисейным воротом вдоль декольте образуют имитацию женского сарафанного комплекса – рубаху и сарафан. Известно, что данный тип рукава, «гиго» появился в европейской моде в 1820-е гг. и был популярен в различных вариациях до конца 1860-х гг.<sup>304</sup>. Форма рукава «гиго» отличается пышным скоплением ткани в верхней части плеча и сужением, прилеганием ткани от локтя до запястья, что отражает название – с фр. «gigot mouton» – «баранья нога».

Стоит отметить, что с. Ильинское уже с конца XVIII в., благодаря поддержке графов Строгановых, было одним из центров просвещения региона, там были открыты школы, которых к 1840-х гг. было уже четыре<sup>305</sup>. В них среди таких традиционных предметов, как риторика и логика, также преподавались творческие дисциплины: рисование, живопись и пение<sup>306</sup>.

<sup>303</sup> Пермская государственная художественная галерея. Инв. № Ж-1193

<sup>304</sup> Кибалова, Л. Иллюстрированная энциклопедия моды / Л. Кибалова, О. Гербенова, М. Ламарова; пер. на рус. яз. И. М. Ильинской и А. А. Лосевой. – Прага: Артис, 1987. – С. 406.

<sup>305</sup> Козловская, И. П. Крепостная интеллигенция Строгановых в контексте культурных традиций / И. П. Козловская // Вестник КГУКИИ. – 2007. – С. 65–69.

<sup>306</sup> Калинина, Т. А. Из истории школ Усолья (первая половина XIX в.) / Т. А. Калинина. – Пермь, 1992. – С. 26.

Тем не менее, портрет кисти Юшкова вызвал в сельской среде осуждение, в следствие чего модель приняла решение передать портрет на хранение подруге, в чьем доме он и находился более века<sup>307</sup>.

Известно, что одна из первых частных художественных школ в провинции появилась в 1806 г. по инициативе известного мецената и промышленника Николая Никитовича Демидова, который основал ее в Нижнем Тагиле, при металлургическом заводе и взял на себя расходы по обеспечению всех учащихся<sup>308</sup>. Первые несколько лет этим учебным заведением заведовал приглашенный выпускник Императорской Академии художеств Василий Иванович Албычев<sup>309</sup>. По замыслу Демидова, открытая им школа должна была воспитать мастеров по росписи металлических изделий для строящейся им фабрики. Однако к 1820 г. Демидов отказался от своего замысла, не видя в нем экономической выгоды и школа прекратила свое существование. Однако известно, что ее выпускники впоследствии с успехом занимались церковной росписью: «...мальчики, обучающиеся у г. Албычева, все почти весьма успели и заняты теперь писанием образов для Висимо-Уткинской церкви. Управляющий заводом сообщил, что остановил постройку лакировальной фабрики ввиду невыгодности сего предприятия»<sup>310</sup>.

Среди художественных центров русской провинции XIX в. наиболее известны, прежде всего, два частных художественных учреждения, это Арзамасская (Ступинская) школа живописи в Нижегородской губернии, а также школа А. Г. Венецианова в Сафонково (Тверская губ.). Традиционно, эти школы рассматриваются с точки зрения распространения академической системы

<sup>307</sup> Казаринова, Н. В. Кисть крепостного живописца / Н. В. Казаринова. – Текст: электронный // Archive.today: интернет-портал. – URL: <https://archive.ph/auv6p> (дата обращения 10.10.2022)

<sup>308</sup> Нижнетагильская живописная школа Демидовых в XVIII в. – Текст: электронный // Тагил. Фото. Тагильский рабочий: сайт. – URL: <https://tagil-press.ru/publications/36335/nizhnetagilskaja-zhivopisnaja-shkola-demidovyh-v-xviii-v> (дата обращения: 10.01.2023)

<sup>309</sup> Кондаков, С. Н. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств, 1764-1914 / С. Н. Кондаков. – Санкт-Петербург: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1915. – Т. 2. – 454 с.

<sup>310</sup> Мезенин, Н. А. Династия Демидовых. Исторические очерки / Н.А. Мезенин; под ред. В. Е. Анисимова. – Нижний Тагил: НТМК, 2002. – 227 с.

образования в провинции<sup>311</sup>. Однако, на наш взгляд, на эти школы также оказывала очевидное влияние среда провинциальной культуры, которая все еще недостаточно изучена отечественным искусствознанием, несмотря на то, что обстоятельное исследование П. Корнилова<sup>312</sup> делало попытку рассмотреть его в данном ключе.

В Арзамасе в период с 1802 по 1861 гг. существовала художественная школа, созданная академиком А. В. Ступиным, чье детище также называли «Ступинской школой». Кроме того, деятельность Ступина открыла дорогу его ученикам и последователям, распространившим академические постулаты художественного образования в провинции<sup>313</sup>.

Необходимо отметить, что годы существования Ступинской школы поразительно точно совпадают с предлагаемым нами вторым периодом истории провинциального художественного обучения.

Несмотря на постулаты академического искусства, в том числе изучение западноевропейских гравюр<sup>314</sup>, передаваемые А. В. Ступиным своим ученикам<sup>315</sup>, провинциальная культура наложила свой несомненный отпечаток на творчество некоторых из его учеников. Так, например, собственный сын Ступина – Рафаил Александрович Ступин – стал провинциальным живописцем. После обучения у своего отца он продолжил обучение в Академии художеств, однако бросил ее и переехал в провинцию<sup>316</sup>. Проживая в 1830-х гг. в Казани у своего друга,

---

<sup>311</sup> Акимов, С. С. Взаимодействие культурно-художественных тенденций конца XVIII - первой половины XIX в. в педагогической системе и творческой практике Арзамасской школы живописи А. В. Ступина / С. С. Акимов // Научные ведомости БелГУ. Серия «История. Политология. Экономика. Информатика». – 2012. – Т. 22. – № 7 (126). – С. 124–131.

<sup>312</sup> Корнилов, П. Е. Арзамасская школа живописи первой половины XIX века / П. Е. Корнилов. – Ленинград; Москва: Искусство, 1947. – 218 с.

<sup>313</sup> Акимов, С. С. Взаимодействие культурно-художественных тенденций конца XVIII - первой половины XIX в. в педагогической системе и творческой практике Арзамасской школы живописи А. В. Ступина / С. С. Акимов // Научные ведомости БелГУ. Серия «История. Политология. Экономика. Информатика». – 2012. – Т. 22. – № 7 (126). – С. 124.

<sup>314</sup> Свирина, Н. В. Западноевропейские гравюры и учебные пособия в педагогической практике А. В. Ступина / Н. В. Свирина // Арзамасская школа А. В. Ступина. Система и метод академического образования в провинции в XIX в. – 2015. – С. 37–40.

<sup>315</sup> Акимов, С. С. О своеобразии педагогической системы Арзамасской школы живописи А. В. Ступина / С. С. Акимов // Общество. Среда. Развитие. – 2012. – № 1. – С. 177–182.

<sup>316</sup> Врангель, Н. Н. Ступин и его ученики / Н. Н. Врангель // Русский архив. – 1906. – Т. 3. – С. 432–448.

сокурсника по Ступинской академии, архитектора М. П. Коринфского<sup>317</sup>, Р. А. Ступин написал целый ряд примитивных провинциальных портретов, среди которых особый интерес представляют миниатюрные произведения, написанные акварелью. Портреты семейства Крупенниковых, пожалуй, демонстрируют творческий путь Ступина в провинции. Так, их акварельные портреты 1930-х гг. (см. Прил. 2, Ил. 90 - 93) – супружеской четы, их дочери и старшей Крупенниковой<sup>318</sup> – написанные в овальной рамке, тщательностью отделки деталей и идеализацией образов напоминают о столичном образовании мастера. Однако написанные в 1850-х гг. «Портрет казанского купца А. Л. Крупенникова» и «Портрет А. А. Крупенниковой, жены А. Л. Крупенникова, купца первой гильдии»<sup>319</sup> (см. Прил. 2, Ил. 94, 95) примечательны особым примитивным, деформированным рисунком, что говорит о воздействии на художника провинциальной художественной среды.

Школа А. Г. Венецианова, продолжившая в провинции традиции позднего просветительства с 1819 г., за двадцатилетний период существования выпустила около 70 художников, некоторые из них добились успеха и стали впоследствии «малыми мастерами» отечественной живописи (Г. В. Сорока А. В. Тыранов, Е. Ф. Крендовский и Н. С. Крылов).

Несмотря на то, что этому учебному заведению посвящено немало исследований, однако, до сих пор комплексно не рассматривалось двухстороннее взаимодействие академического искусства и провинциальной культуры, в контексте влияния на художественный образ произведений венециановской школы.

---

<sup>317</sup> Приклонская, В. В. Купеческие портреты Рафаила Александровича Ступина в музеях Саратова // Первые Казанские искусствоведческие чтения: материалы научно-практической конференции / В. В. Приклонская. – Казань, 2011. – С. 154–159.

<sup>318</sup> Государственный музей истории российской литературы имени В.И. Даля. Номер в Госкаталоге: 40565597, 40565593, 40565595, 40565594

<sup>319</sup> Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева. Инв. № Г-3856 и Г-3857

Так, Т. В. Алексеева в 1958 г. достаточно подробно рассмотрела школу Венецианова, его педагогический подход и творчество его учеников<sup>320</sup>. Она пишет, что Венецианов искал новый путь, «правдивой» живописи, его не устраивала излишне идеализированная классицистическая историческая картина. Он считал, что для изображения русской действительности нужна другая «система живописи»<sup>321</sup>, поэтому его педагогическая система строилась на работе с натуры. Подготовив программу, рассчитанную на четыре года, Венецианов отвел на копирование музейных образцов только последний год обучения. Кроме того, он наставлял своих учеников непредвзято воспринимать действительность, отказаться от призм академического взгляда, однако, допускал нивелирование незначительных недостатков внешности модели, если это не противоречит сохранению портретного сходства.

«Портрет ржевской купчихи» (1824 г., Тверская областная картинная галерея, см. Прил. 2, Ил. 7) – произведение одного из учеников Венецианова, А. В. Тыранова, созданное им в период ученичества, в шестнадцатилетнем возрасте. Этот портрет отличается высоким мастерством и, несомненно, основан на композиционных принципах провинциального портрета. Рациональный реализм и психологическая нюансировка образа пожилой женщины удачно дополнены колоритом народного костюма торопецкой губернии.

В некоторых произведениях А. Г. Венецианова, на наш взгляд, находятся отголоски влияния окружавшей его провинциальной культуры портрета. В качестве примера можно привести «Портрет Марфы Афанасьевны Венециановой в русском наряде»<sup>322</sup> 1820-х гг. (см. Прил. 2, Ил. 96), который, на наш взгляд, находится на стыке двух явлений – академизма и провинциализма. В отличие от большинства провинциальных портретов, модель не поддерживает зрительный контакт со зрителем, М. А. Венецианова смотрит влево, словно во время сеанса натурального позирования. Кроме того, локоть ее левой руки словно покоится на

---

<sup>320</sup> Алексеева, Т. В. Художники школы Венецианова / Т. В. Алексеева. – Москва: Искусство, 1958. – 322 с.

<sup>321</sup> Там же. С. 43.

<sup>322</sup> ГТГ, Инв. № 9248

невидимой колонне, такая постановка более характерна для столичного академического портрета. Однако сам мотив портрета, с его статичной композицией на однотонном фоне, вниманием к деталям костюмного комплекса позволяет утверждать, что Венецианову были хорошо известны образцы провинциального портрета и именно они вдохновили его на создание подобного произведения.

Еще одно произведение А. Г. Венецианова – «Портрет Н. И. Горбунова»<sup>323</sup> (1812 г., см. Прил. 2, Ил. 97) с пейзажным фоном отражает тенденцию романтизма в живописном портрете того времени. Мы находим и другие примеры романтизма в провинциальном портрете, столь ярко проявившиеся в 1810-е – 1820-е гг. Прежде всего, это портреты «В. Н. Баснина – представителя четвертого поколения крупнейшей купеческой династии XVIII—XIX вв., 1-й гильдии купца, потомственного почетного гражданина, городского головы» и его жены – «Портрет Е. О. Басниной» (оба написаны М. А. Васильевым в 1821 г., см. Прил. 2, Ил. 98, 99)<sup>324</sup>.

Малоизвестное произведение, которое современные исследователи<sup>325</sup> связывают с школой А. Г. Венецианова – «Портрет молодого человека с гитарой»<sup>326</sup> (1830-е гг., см. Прил. 2, Ил. 100) – является интересным примером включением в композицию провинциального портрета интерьерного пространства. Однако, в этом произведении легко читаются все типичные черты провинциального портрета: эмоциональная отстраненность модели, скупое выявление объемов предметов, без обозначения рефлексов в тенях, а также плоскостная трактовка драпировок одежды.

В период 1810-е – 1850-е гг. в русской провинции существовало два подхода к художественному обучению<sup>327</sup>. Первый из них был связан со взаимодействием со

<sup>323</sup> ГРМ. Инв. № Ж-3633

<sup>324</sup> ГИМ. Инв. № И I 5589 и И I 5594.

<sup>325</sup> Н. Х. Неизвестный художник. – Санкт-Петербург, 2012. – С. 213.

<sup>326</sup> ГРМ. Инв. № Ж-4847

<sup>327</sup> Акилова, А. Д., Гаврилин К. Н. Проблема художественного образования и провинциальная живопись второй пол. XVIII – первой пол. XIX в. / А. Д. Акилова, К. Н. Гаврилин // Вестник ЮУрГУ, 2022. – Т. 19. – № 4. – С. 58–69.

столичным классицизмом и был представлен деятельностью заведений, открытых выпускниками Академии художеств. Второй подход заключался в самостоятельном изучении основ живописи – дилетантизмом, появившимся с конца XVIII в. и никак не связанного с академической или иконописной системой художественного обучения, что проявлялось в примитивном рисунке и грубоватой технике живописи.

В качестве примеров, иллюстрирующих эти методы, можно рассмотреть два женских портрета в традиционных торопецких костюмных комплексах, созданные в начале XIX в.: «Портрет пожилой женщины в кокошнике, сверху белый платок» и «Портрет женщины в белом платке поверх кокошника» из музея Строгановского университета (см. Прил. 2, Ил. 101 - 103).

«Портрет пожилой женщины в кокошнике, сверху белый платок»<sup>328</sup> по каким-то причинам остался не завершен, благодаря чему мы можем убедиться, что художник использовал трехстадийный академический метод работы, остановившись на втором из трех этапов – моделировке формы белилами поверх подмалевка, так называемыми «мертвыми тонами». Уже на этом этапе работа выделяется уверенным, анатомически верным рисунком, а также детальной прописью фактуры тканей костюмного комплекса, что позволяет произведению уже на данном этапе обрести художественную завершенность.

Второе произведение – «Портрет женщины в белом платке поверх кокошника»<sup>329</sup> изображает модель в схожем костюмном комплексе и создан вероятно в то же время, однако их различия существенны. Грубоватая техника живописи «alla prima» выдает в художнике дилетанта, не имевшего ни малейшего представления о технологиях живописи и методической последовательности ведения работы.

Исследование особенностей провинциального художественного образования позволяют расширить представления о сложном взаимодействии столичной и провинциальной культуры, на пересечении которых находится и провинциальный

<sup>328</sup> Музей РГХПУ. Инв. № Инв. № 1166

<sup>329</sup> Музей РГХПУ. Инв. № Инв. № 1168

портрет. Кроме того, выявленные периоды и подходы к образованию являются ключом к полноценной систематизации этого яркого художественного явления.

Художественная атмосфера русской провинции не отличалась консервативной замкнутостью, что во многом помогло становлению творчества ряда крупных художников. Одним таких примеров является творческий путь И. Е. Репина (1844 – 1930), который начал обучаться живописи в Чугуеве<sup>330</sup> (Харьковская губ.) – одном из крупных художественных центров России середины XIX в.

К заслугам провинциальных учителей Репина можно отнести важный этап подготовки молодого художника к поступлению в Академию художеств. Известно, что учителя Репина: Л. И. Персанов, И. Н. Шаманов и И. М. Бунаков, брались за разноплановые заказы: иконы, портреты и жанровые композиции. Некоторые их произведения удалось обнаружить в 1945 г. благодаря исследовательской экспедиции Института истории искусств АН СССР, результаты которой были опубликованы И. Э. Грабарем.<sup>331</sup>

Многие из портретов, приведенных в исследовании Грабаря, можно отнести к провинциальному портрету. Большинство из них хранится в Научно-исследовательском музее при Российской академии художеств. Особенно традиционен двойной портрет майора Куприянова с женой<sup>332</sup> (1860 г., см. Прил. 2, Ил. 3) кисти И. Н. Шаманова. Художник словно поместил рядом на один холст два отдельных портрета – фигуры статичны, не взаимодействуют, ощущается плоскостно-рельефная трактовка объемов.

Портрет З. Ф. Шавериной 1850-х гг. работы И. М. Бунакова больше тяготеет к примитиву, чем к парсуне. Бросается в глаза несоответствие крупной головы и уменьшенного торса с узкими плечами. Однако фигура чуть более объемная, чем у Шаманова.

<sup>330</sup> Грабарь, И. Э. Чугуевские учителя Репина / И. Э. Грабарь // Репин. Художественное наследство. – 1948. – Т. 1. – С. 17.

<sup>331</sup> Там же. С. 17–32.

<sup>332</sup> Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств. Инв. № П-862

Работы Л. И. Персанова стоят еще ближе к академическим нормам. Его миниатюрный портрет Якова Логинова (1860 г. Инв. № П-863, см. Прил. 2, Ил. 105), изображенный в профиль на фоне закатного неба (возможно это – посмертный портрет), за счет внимательной светотеневой лепки формы создает ощущение трехмерной фигуры, а не только рельефа, как в произведениях Шаманова и Бунакова. Однако в женском образе Нечитайловой (Инв. № П-855, см. Прил. 2, Ил. 104) того же 1860 г. Персанов демонстрирует некую скованность владения рисунком – слабо вылеплен объем, наблюдается плоскостность и примитивность трактовки драпировок одежды.

Рассмотрев творчество чугуевских живописцев, можно проследить их влияние на раннее творчество Ильи Ефимовича Репина. Прежде всего, отметим две его работы – «Портрет А. С. Бочаровой, тетки художника» (1859 г., ГТГ, см. Прил. 2, Ил. 106) и «Портрет матери живописца» (1867 г., Национальная галерея г. Прага, см. Прил. 2, Ил. 107), на наш взгляд они представляют особенный интерес.

Портрет «А. С. Бочаровой, тетки художника», написанный Репиным в 15 лет, словно очередное произведение, созданное для провинциальной портретной галереи, в котором молодой живописец пока смог справиться только лишь с изображением лица и где все остальное изображено наивно и условно: особенно руки модели, написанные словно по заученному образцу.

«Портрет матери живописца» 1867 г. благодаря фронтальной композиции в большей мере связан с парсунной. Локально решенная в тоне и цвете шаль, накинутая на плечи модели контрастирует с великолепно вылепленной цветом и полутонами головой. Этот портрет является словно связующим звеном между парсунной, провинциальным портретом и русским реализмом, однако эта балансировка привносит еще и словно бы предчувствие модерна, благодаря одним лишь энергичным линиями кисти художника возникает сложное, декоративное пятно фигуры, уверенно связанное с темным фоном за счет текучего пятна темного платка на плечах модели.

## Выводы 2 главы

Русский провинциальный портрет как самостоятельное художественное направление эволюционировал из русской парсуны, которая заложила основы его специфического стиля и техники живописи, в которой присутствуют иконописные приемы. Художественная эволюция провинциального портрета связана с историческим разделением русской культуры при Петре I на западноориентированную (столичную) и традиционную (провинциальную), которая продолжала развивать «древние» живописные традиции Оружейной палаты Московского Кремля.

Кроме того, прообразом для провинциального портрета послужили царские и патриаршие парсуны XVII в., в чьих образах заказчики видели нравственный идеал, оплот стародавней культуры, противопоставляя ее чужеродным новшествам новой эпохи. Мы отметили важную роль иконографии портрета царицы Марфы Матвеевны Апраксиной (XVII в.), чей благоверный образ, воспетый народным фольклором, неоднократно копировался в XVIII в. и стал ориентиром для изображения женской добродетели и благочестия в провинциальном портрете.

Благодаря расцвету культуры русской усадьбы, в провинции появляется традиция создания семейных портретных галерей. В регионах, где стремительными темпами шло торгово-промышленное развитие, – Урал, северные и центральные губернии – преобладала городская культура, там же стали открываться первые художественные школы, чьи выпускники, ввиду недоступности в провинции столичных живописцев, удовлетворяли возросший спрос на портреты от различных представителей общества: зажиточного крестьянства, новоявленного купечества, дворянства, духовенства и мещанства.

Мода на портреты проникала в русскую провинцию постепенно, в связи с чем провинциальный портрет, возникший во второй половине XVIII в. как особое явление, переживает период становления (1740 – 1760-е гг.), распространения (1770-е – 1810-е гг.), расцвета (1820-е – 1850-е гг.) и скоротечного угасания (1860-е – 1880-е гг.). Каждый из этих периодов прочно связан с рядом крупных социальных реформ, таких как: Указ Елизаветы Петровны 1747 г., разрешающий

зажиточным крестьянам записываться в купечество; реформа Екатерины II 1762 г. по упразднению монополий; Жалованная грамота дворянству (1785 г.); отмена Александром II крепостного права в 1861 г. Кроме того, победа в Отечественной войне и успехи военной компании 1812 – 1814 гг. привели в мощному общественному подъему и демократизации, повлиявшей на укрепление самосознания и индивидуализации заказчика, что привело к возрастанию спроса на портреты.

Провинциальный портретист имел особую специфику профессиональной подготовки, которая влияла на художественный образ произведения и имела свои различия в XVIII и XIX вв.

Нами выделено две глобальные тенденции художественного обучения в провинции. Первая из них хронологически связана с XVIII в., когда труд провинциальных живописцев был универсален. Они работали в артелях, в основном выполняя монументальную роспись храмов и создавая иконы. Однако наряду с этими занятиями, живописцы-универсалы исполняли заказы на декоративные росписи и портреты, чей парсунный стиль во многом был передан провинции мастерами Московской Оружейной палаты. Кроме того, обучение портретированию проходило по так называемой «Рисовальной книге» Прейслера – немецкому методическому пособию, чей метод строился на копировании схем и гравюрных образцов, невольно препятствуя творческому развитию. По этой причине провинциальный портрет XVIII в. воспроизводит иконописные приемы, типизированные композиционные решения, восходящие к русской парсуне.

Кроме того, слабое развитие индивидуальности художника, состоявшего в артели и следовавшего иконописной традиции, отразилось в том, что мастер зачастую не подписывал свои произведения, считая себя носителем умений предыдущих и будущих поколений мастеров.

Вторая тенденция охватывает период существования провинциального портрета в XIX в., когда художники стали работать в городах, все чаще выполняя светские заказы и обретая специализацию живописца. В этот период в провинции было открыто множество частных художественных школ, связанных с

академической педагогической системой, однако провинциальная среда оказывала на них свое влияние, перерабатывая и вытесняя в ряде случаев столичную академическую манеру.

Кроме того, на фоне деятельности этих школ стал развиваться дилетантизм. Возникает городской художественный примитив, чей творческий метод интуитивного творчества не имел представлений о технике живописи и технологии использования живописных материалов, что отразилось на грубом художественном облике произведений. Дилетантизм приводит к постепенному снижению художественных качеств провинциального портрета, который в большинстве своем уже более не связан с иконописно-парсунной традицией и проникается мещанской культурой, становясь словно отголоском столичной портретной моды.

Однако общими признаками, определяющими провинциальный портрет как художественное явление, по-прежнему остаются застылая репрезентативность парсунной композиции, отражающая неизменность и непрерывность традиционного уклада людей городского, духовного и крестьянского сословий.

В провинциальных художественных центрах получали начинали свое обучение многие известные русские художники. Некоторые из них сохранили в своем творчестве выработанные в этот период живописные приемы, как, например, Д. Г. Левицкий, или же шагнули далее, как В. А. Тропинин и И. Е. Репин, в раннем творчестве которого нами выявлены произведения, относящиеся к провинциальному портрету. В этой связи важно выявление художественной среды, в которой происходило обучение, по этой причине представляет интерес творчество чугуевских учителей И. Е. Репина, как провинциальных живописцев, подготовивших талантливую ученика к поступлению в Академию художеств. Этот пример показывает, насколько культура русской провинции способствовала появлению и развитию новых талантов.

### **Глава 3. Художественная эволюция русского провинциального портрета**

Провинциальный портрет долгое время пребывал за пределами истории отечественного искусства, во многом по причине неопределенности его художественных границ и выявления особенностей его художественной эволюции. Все это долгое время не позволяло определить значимость этого явления и найти для него место в истории русской живописи. Эти проблемы требовали комплексного решения, первым шагом к которому стало недавнее осознание идентичности провинциальной культуры. Именно это откровение помогает взглянуть на провинциальный портрет с нового ракурса – уже не с точки зрения сословной иерархии или размытых границ художественного примитива, но с точки зрения большого художественного явления провинциальной культуры. Требуется ясно очертить его границы, проследить его художественную эволюцию, а также влияние на современное ему «высокое» искусство и инерцию провинциального портрета в искусстве последующих исторических эпох.

Кроме того, текущая глава посвящена художественной типологии, проблеме авторства, атрибуции произведений провинциального портрета, сравнительному анализу темпов художественной жизни тех или иных центров искусства и крупнейшим портретистам, оставившим свою подпись или же оставивших свои произведения анонимными в истории провинциального искусства. В этой связи мы рассмотрим малоисследованную коллекцию провинциального портрета из музея Строгановского университета, а также произведения из других федеральных и региональных музеев, анализ которых поможет обосновать художественную типологию провинциального портрета, выявить тенденции его развития, дополнив представления о его художественной эволюции и подвести итоги нашего исследования.

#### **3.1. Архаизирующая тенденция провинциального портрета**

Специфика провинциальной художественной подготовки, рассмотренная в предыдущей главе, позволяет нам выделить две тенденции в картине

художественной эволюции провинциального портрета: *архаизирующую*, связанную с инерцией допетровской традиционной культуры, и *классицизирующую*, адаптирующую критерии профессионального художественного творчества в провинциальной среде<sup>333</sup>.

В *архаизирующем портрете* велико влияние русской парсуны и иконописи, что выражается в характерном контрасте карнации, изображенной объемно, и плоскостной трактовкой фигуры. Немаловажно, что в архаизирующем портрете зачастую отсутствует свето-воздушное пространство, как правило модель окружена плоским темным фоном. Используется кулисный принцип перспективы, следуя которому в изображении кистей рук, элементов костюма и атрибутов словно не принимаются в расчет пространственная глубина этих предметов, которые наложены друг на друга словно плоские театральные кулисы. Живописец избегает изображения ракурсов, предпочитая простой фронтальный разворот фигуры.

В качестве примера данного типа портрета, рассмотрим «Портрет женщины в красной рубаше, высоком жемчужном головном уборе и фате»<sup>334</sup> XVIII в. из собрания музея РГХПУ.

В 2018 гг. этому портрету был возвращен экспозиционный вид, благодаря проведенной нами реставрации (см. Прил. 2, Ил. 108). Нами проводились собственные оптические и химические исследования этого произведения с целью определения состояния сохранности и разработки реставрационной программы. Среди них был визуальный осмотр красочного слоя через микроскоп с последующей фотофиксацией и анализ состояния сохранности портрета с помощью исследования в ультрафиолетовом излучении (см. Прил. 2, Ил. 110, 111) по методике Ю. И. Гренберга<sup>335</sup>. Кроме того, на реставрационном совете была определена необходимость проведения физико-химических исследования покровного слоя, красок и грунта картины, которые выполнены специалистами

<sup>333</sup> Акилова, А. Д. Архаизирующая и классицизирующая тенденции русского провинциального портрета / А. Д. Акилова // Вестник ЮУрГУ. – 2024. – Т. 24. – № 1. – С. 29–38.

<sup>334</sup> Музей РГХПУ. Инв. № 1153

<sup>335</sup> Гренберг, Ю. И. Технология станковой живописи: История и исследования / Ю. И. Гренберг. – Москва: Изобразительное искусство, 1982. – С. 98–106.

ГосНИИРа по отобраным нами пробам. В результате этих исследований удалось выявить художественный метод мастера, технику его живописи, кроме того, уточнить датировку памятника<sup>336</sup> (см. Прил. 2, Ил. 109).

До реставрации портрет находился в состоянии, близком к аварийному. Тонкий мелкозернистый холст обветшал и провис, был порван во многих местах, отпечатавшись на подрамнике. Его оборот был сильно загрязнен и заклеен газетой 1898 г. в целях армирования. Красочный слой осыпался вместе с грунтом вокруг многочисленных прорывов холста, которые словно имели характер вандализма: прорыв на лбу модели, расцарапанные кисти рук соседствовали с достаточно неплохо сохранившимися участками живописи.

Кроме того, были заметны следы неудачной дилетантской реставрации: помимо заклейки оборота холста газетой, на изображении были заметны следы попыток удаления потемневшего лака, в результате которых пострадала часть лессировок.

Реставрация заняла почти год, за это время удалось укрепить красочный слой, с оборота холста удалить газету, въевшиеся вековые загрязнения. После снятия портрета с подрамника была устранена деформация холста – разглажены отпечатавшиеся на брусках вследствие провисания участка холста. Много времени и усилий потребовалось, чтобы восполнить прорывы и проколы холста. Вследствие ветхости холста было принято решение о его дублировании в целях дополнительного армирования. Старый подрамник имел тонкие бруски и требовал отдельной реставрации, поэтому он был возвращен на хранение в музей, а вместо него был изготовлен новый.

Живописная часть реставрации – «подведение» реставрационного грунта, утончение лакового покрытия и тонировки в местах утрат – составляли особую сложность. Покровный слой – лак с поверхностными загрязнениями был разнороден – если на лице и руках он уже практически отсутствовал из-за

---

<sup>336</sup> Акилова, А. Д. «Портрет женщины в красной рубаше, высоком жемчужном головном уборе и фате» из собрания музея МГХПА им. С. Г. Строганова: проблемы реставрации и атрибуции / А. Д. Акилова. – Москва: Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова, 2018. – С. 227–234.

предыдущей реставрации, то на темном фоне лак был авторским, довольно толстым и потемневшим, из-за чего оливково-зеленый фон казался почти черным.

Кроме того, потемневший лак решительно не удалялся традиционными для реставрации масляной живописи составами. Об аналогичной проблеме при реставрации провинциальных портретов заявлял С. Ямщиков, рассказывая о реставрации 16 портретов кисти Григория Островского, находившихся также в аварийном состоянии. Ямщиков повествует, что самым сложным процессом реставрации было удаление лака и записей, так как на потемневший слой лака не воздействовали самые сильные растворители, применяемые в реставрации, поэтому было принято решение снимать лак по-сухому, при помощи скальпеля. Вскоре Ямщиков обнаружил, что под лаком портреты испорчены неумелой реставрацией: живопись потерта и перемыта и потом была тонирована подкрашенным лаком для того, чтобы скрыть реставрационные промахи. В итоге после реставрации пришлось восстанавливать большое количество утрат красочного слоя<sup>337</sup>.

Нами было проведено несколько тестов на реакцию покровного слоя на различные реставрационные смеси, в результате которых мы также пришли к выводу, что в покровный лак была добавлена олифа. По этой причине, пришлось применить составы, практикуемые для реставрации икон, позволяющие размягчить слой олифы для последующего снятия при помощи скальпеля.

Подобная авторская техника, включавшая внедрение масла в покровный слой, характерна для многих видов декоративного и народного искусства. По этой причине нам видится закономерным то, что она применялась также и в провинциальной живописи. Кроме того, исходя из того, что портрет был создан в XVIII в., следует учитывать то, что художник наверняка состоял в иконописной артели и покрывал иконы аналогичным составом.

Это подтверждает и иконописная техника живописи портрета, включавшая особую систему постепенного набирания тона от темного к светлому. Коричневый

---

<sup>337</sup> Ямщиков, С. В. Русский портрет XVIII – XIX веков в музеях РСФСР / С. В. Ямщиков. – Москва: Изобразительное искусство, 1976. – С. 13.

грунт, состоящий из темно-желтой охры, кальцита и сажи, является имприматурой, играя значительную роль в колорите портрета, просвечивая в тенях сквозь полулессировочные мазки, корректируя и собирая воедино их оттенки.

Кроме того, в карнации активно использован метод «плавей» – техники наложения нового слоя методом растушевки поверх предыдущего, когда по натертому маслом, взамен ретушного лака, уже высохшему слою пишется, словно вплавляется, следующий тонкий живописный слой, создавая характерный для икон тональный контраст. Также, при удалении поверхностных загрязнений на фоне обнаружилась черная филенка, характерная для иконописи.

Если обратить внимание на характер утрат на лице модели, где осыпалась только левая половина лица, на участке перелома светотени, то эти утраты весьма характерны для такой живописной техники. Тонкий слой свинцовых белил на правой половине лица со временем стал прозрачным, обнажив темную имприматуру. Зато на левой части лица, где красочный слой был более пастозным, таких тональных изменений не наблюдается. Вероятно, пастозный слой образовался там, где лепка светотени представляла для художника определенную сложность, вынуждая его переписывать неудавшиеся участки, что стало результатом более пастозного слоя на участках кончика носа и ноздрях, которые со временем осыпались.

Одной из задач реставрационного исследования было уточнение датирования портрета, т. к. нами ставилось под сомнение музейное датирование портрета XIX в. Во-первых, способ, которым был натянут холст на подрамник показался нам слишком архаичным для XIX в. Дело в том, что вместо гвоздей холст закреплялся деревянными нагелями, характерными скорее для русской живописи XVII – XVIII вв. При этом, наши исследования в ультрафиолетовом излучении не показали живописного вмешательства, как и более ранних слоев, поверх которых мог быть написан портрет.

Однако заключение результатов физико-химических исследований, выполнявшихся лабораторией ГосНИИРа не смогли сузить временные рамки датирования, оставив их 2 пол. XVIII - 1 пол. XIX в., т.е. фактически периодом

существования провинциального портрета. Исследователей из ГосНИИРа смущало наличие пигмента берлинской лазури в составе зеленых оттенков, характерного для произведений, созданных не ранее XIX в.

На наш взгляд, осторожное датирование связано с недостаточной степенью изученности истории применения пигментов в провинциальной живописи, поэтому мы провели собственное исследование истории применения берлинской лазури. Так, в издании П. М. Лукьянова «История химических промыслов и химической промышленности России до конца XIX века» нашлась информация по интересующему нас вопросу: «Берлинская лазурь, способ изготовления которой был открыт еще в 1704 г. (или в 1707 г.), начала изготавливаться в России с середины XVIII века... Так, на заводе Сухарева и Беляева еще в 1748 г. было выработано 12 кг берлинской лазури, в 1750 г. – 262 кг, в 1751 г. – 164 кг... Берлинская лазурь выработки Вологодской губернии в 50-х годах XVIII века «деланием умножилась» и тогда (указ от 21/V 1761 г.) ее ввоз в Россию был запрещен.»<sup>338</sup>. В связи с вышеизложенным мы считаем возможным использование берлинской лазури в масляной живописи начиная со 2 половины XVIII в. и считаем, что «Портрет женщины в красной рубаше, высоком жемчужном головном уборе и фате» подтверждает это.

Однако не только физико-химические и реставрационные исследования послужили определению датировки этого портрета. Нами проанализирован старинный костюмный комплекс, в котором предстала модель – молодая женщина в сарафане и высоком кокошнике, покрытом легким платком.

Поясной портрет на глауконитово-зеленом темном фоне изображает модель фронтально, в первую очередь привлекая внимание к деталям костюма и жемчужным украшениям портретируемой. Правая рука модели словно выставляет на всеобщее обозрение массивное обручальное кольцо, левая рука опущена вниз. Правая кисть написана без знания анатомии, каждый палец словно заботливо «пересчитан», стремясь детализировать каждый нюанс, однако материальность

---

<sup>338</sup> Лукьянов, П. М. История химических промыслов и химической промышленности России до конца XIX века / П. М. Лукьянов. – Москва: АН СССР, 1951. – Т. 3. – 111 с.

объема формы все равно мало читаются. Однако, кисть придерживающая край длинной фаты-платка, покрывающего высокий головной убор своим плоским цветовым пятном поддерживает композицию. Рисунок и пластика мазка указывают на иконописную подготовку художника.

Зеленоватый колорит пронизывает все произведение, читаясь в оттенке фона, а также в темно-зеленом косоклинном сарафане, украшенным широким пришивным золотым галуном с мотивами цветочного орнамента. Такой тип сарафана, популярный в XVIII в. является более архаичный по отношению к «круглому» типу сарафана<sup>339</sup> XIX в., с более тонкими пришивными лямками.

Под сарафаном виднеется рубаха с широкими белыми рукавами и красной воротушкой, аккуратно застегнутая под горло небольшими пуговицами. Подобные рубахи были частью праздничного костюмного комплекса<sup>340</sup>. Подобный высокий кокошник изготовлялся из картона, шелка, позумента и украшался жемчужной вышивкой, а также широкой жемчужной поднизью, которая в данном случае покрывает красный платок, под которым спрятаны волосы. Как удачно описывает детали этого портрета Т. Л. Астраханцева: «Узоры на кокошнике, выполненные из жемчуга с вставками из цветного стекла – это растительный завиток, сгруппированный вокруг центрического восьмилепесткового цветка, близкий рисунку на окладах тверских икон»<sup>341</sup>.

Черты лица достаточно мелкие, кроме того, лицо и шея очень бледные, создают ощущение осветленных пудрой. Особенно это заметно сравнивая тональность лица с рукой, чей колорит более насыщенный. Уголки тонких губ едва заметно приподняты, однако губы плотно сжаты в линию, также слегка подкрашенные, создают непроницаемо-сосредоточенное выражение лица.

<sup>339</sup> Ефимова, Л. В. Русский народный костюм: [Альбом]. Государственный исторический музей. – Москва: Советская Россия, 1989. – С. 22–24.

<sup>340</sup> Костомаров, Н. И. Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI – XVII вв. / Н. И. Костомаров. – Санкт-Петербург: Типография К. Вульфа, 1860. – С. 101.

<sup>341</sup> Астраханцева, Т. Л. О неизвестной коллекции женских портретов из собрания Московского художественного училища прикладного искусства (б. им. М. И. Калинина) / Т. Л. Астраханцева, В. Е. Калашников, А. Г. Толкачев; под ред. О. В. Яхонта, Н. В. Мизернюк. – Москва: Объединение «МагнумАрс», 2000 – 280 с.

Использование косметики русскими женщинами было отмечено еще в XVI-XVII вв. иностранцами, посетившими Московию. Они отмечали красоту русских женщин, которые все равно считали совершенно необходимым подчеркивать ее румянами и белилами. Так, остались записки Мейерберга 1661 г., где он описывает, что все русские женщины - красивые или уродливые «натирают все лицо с шеей белилами, а для подкраски век и губ прибавляют еще румян»<sup>342</sup>

Украшения неизменно изобилуют на женских провинциальных портретах, на этом шею модели украшают восемь нитей мелкого жемчуга, а в ушах виднеются массивные жемчужные серьги в виде бантов, которые были довольно распространены в провинции. Подобные аналоги мы можем найти в музейных экспозициях, например – серьги-бантики (1863 г., по образцу XVIII в. Владимирская губ., см. Прил. 2, Ил. 112). Особенностью подобных серег было то, что жемчужная нить низалась на грубый волос и оплетала небольшой колокольчик. Так, при появлении молодой женщины в таких серьгах, был слышен веселый перезвон. Кроме того, голову модели головным убором покрывает алый платок, – такой цвет как правило носили девушки, а также молодые замужние женщины до рождения первенца.

Мы обнаруживаем подобный головной убор на «Портрете молодой женщины в русском костюме»<sup>343</sup> (конец XVIII - начало XIX в., см. Прил. 2, Ил. 113), и «Портрете крестьянки в розовом сарафане» (1840-е гг. Одесский художественный музей, см. Прил. 2, Ил. 114), последний из которых весьма близок рассматриваемому портрету своей архаизирующей манерой.

Данный портрет является весьма типичным образцом провинциального портрета XVIII века и отражает то, как особенности иконописного образования художника повлияли на его технику и художественный образ произведения.

В собрании музея РГХПУ нами выделяются еще несколько произведений архаизирующего портрета: «Портрет женщины в жемчужной кичке» (Инв. № 1146,

<sup>342</sup> Олеарий, А. Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно / А. Олеарий; введ., пер., примеч. и указ. А. М. Ловягина. – Санкт-Петербург: А. С. Суворин, 1906. – 528 с.

<sup>343</sup> Московский музей-усадьба Останкино. Инв. № Ж-209

см. Прил. 2, Ил. 116), «Портрет женщины в высокой кичке и тюлевой фате» (Инв. № 1150, см. Прил. 2, Ил. 115), «Портрет женщины в пестром платке» (Инв. № 1155, см. Прил. 2, Ил. 117), «Портрет женщины в кокошнике с цветком граната в руке» (Инв. № 1156-а, см. Прил. 2, Ил. 178), «Портрет женщины в синем сарафане, в руке веер» (Инв. № 1158, см. Прил. 2, Ил. 28), «Портрет пожилой женщины в кокошнике, сверху белый платок» (Инв. № 1166, см. Прил. 2, Ил. 101), «Портрет женщины в белом платке поверх кокошника» (Инв. № 1168, см. Прил. 2, Ил. 103), «Портрет женщины в сарафане и фате» (Инв. № 1169, см. Прил. 2, Ил. 129).

### **3.2. Классицизирующая тенденция провинциального портрета**

Вторая выделяемая нами тенденция – *классицизирующий портрет*, представлена творчеством портретистов из городской среды, а также крепостных мастеров. Интерпретируя столичный академический портрет и адаптируя его под вкусы местного заказчика (с использованием некоторых формальных черт архаизирующего портрета), появляется самостоятельная, в какой-то мере эклектичная тенденция провинциального портрета. Следует отметить, что классицизирующая тенденция устойчиво проявляет себя в ряде других стилевых направлений, существовавших на протяжении первой трети XIX в. Так, например, пейзажный фон в духе романтизма наблюдается в портретах четы Басниных (М. А. Васильев, 1821 г., см. Прил. 2, Ил. 98, 99), а также в «Портрете Н. И. Горбунова» (1812 г., см. Прил. 2, Ил. 97) кисти А. Г. Венецианова. Однако перечисленные примеры представляют собой единичные случаи, т.к. в основной своей массе провинциальный портрет XIX в. развивался в русле классицизирующей тенденции. В качестве примера классицизирующего портрета можно привести целый ряд произведений: «Портрет неизвестной купчихи» (а также парный к нему портрет купца, см. Прил. 2, Ил. 118, 119) кисти А. Чижова первой четверти XIX в. из собрания Одесского художественного музея, «Портрет Н. Е. Волковой»<sup>344</sup> (П. С. Попов, 1824 г., см. Прил. 2, Ил. 120) и многие другие. Также мы выделяем ряд

<sup>344</sup> Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Номер в Госкаталоге: 17729361

подобных провинциальных портретов в собрании музея РГХПУ: «Портрет женщины в темно-синей шали, с золотой брошью» (Инв. № 1151, см. Прил. 2, Ил. 121), «Портрет женщины в черной вышитой шали» (Инв. № 1152, см. Прил. 2, Ил. 122), «Портрет женщины в черной шали» (Инв. № 1154, см. Прил. 2, Ил. 123), «Портрет женщины в коричневой шали, золотой цепи» (Инв. № 1159, см. Прил. 2, Ил. 124), «Портрет женщины в черном платке» (Инв. № 1160), «Портрет женщины в коричневой повязке» (Инв. № 1163, см. Прил. 2, Ил. 125), «Портрет женщины в голубой повязке» (Инв. № 1164, см. Прил. 2, Ил. 127), «Портрет женщины в остроконечной кичке» (Инв. № 1174, см. Прил. 2, Ил. 126).

В качестве особого примера классицизирующей тенденции рассмотрим «Портрет женщины в красном сарафане и жемчужном головном уборе» (нач. XIX в. Музей РГХПУ. Инв. № 1148, см. Прил. 2, Ил. 128), исследовать который нам довелось во время проведения нами его реставрации. В композиции этого произведения чувствуется характерная для провинциального портрета пирамидальность, локти модели почти упираются в края холста, между моделью и картинной плоскостью отсутствует дистанция, чувствуется тяготение к натуральному масштабу изображения. Техника живописи значительно отличается от предыдущего «иконописного» портрета. Грунт уже не темный, а светло-охристый, масляный, набранный художником со значительной толщиной слоя для того, чтобы нивелировать крупнозернистое плетение матрасной ткани, взятой за основу; полностью отсутствуют иконописные методы письма. Однако новая техника служит старым задачам провинциального портрета: подчеркнутой репрезентативности, сохранению типичной пирамидальной композиции и акценте на детализации элементов традиционного костюмного комплекса.

Интересно, как изображены жемчужные орнаменты на тверском кокошнике: сначала художник создавал объем бусин методом нанесения толстого слоя масляной краски, на подобие современной техники точечной росписи, а затем подкрашивал и уточнял детали. Такая последовательность в работе, а также тщательность подготовки грунта говорит о развитом проектном мышлении художника, об устоявшейся ремесленной практике городского портретиста,

имеющего представления о светском портрете начала XIX в., для которого типична поза модели с опорой локтя о подушку и кистью левой руки, перекрывающей правую, свободно свешенную с бархатной подушки.

Исходя из нашего реставрационного опыта, провинциальные портреты очень отличаются от произведений столичных художников, не только формально-стилистически, но и технико-технологически. Портрет был покрыт значительным слоем масляно-смоляного лака<sup>345</sup>, который очень трудно удалялся при реставрации. Об этой же проблеме сообщал С. В. Ямщиков, повествуя о реставрации портретов кисти Григория Островского, чье творчество, на наш взгляд, является художественным примитивом.

Мы можем сделать вывод, что использование олифы в качестве лака в провинциальной живописи неслучайно, а является логической закономерностью, исходящей из основного художественного принципа провинциального портрета: адаптация новых столичных тенденций в провинциальной культуре. Не случайно, что и в классицизирующей тенденции провинциального портрета нашли выражение технико-технологические приемы, характерные для народного декоративно-прикладного искусства, где широко применялась олифа.

На наш взгляд, «Портрет женщины в красном сарафане и жемчужном головном уборе», хотя и имеет отношение к художественному примитиву, обладает, однако, признаками безусловного профессионализма: выверенной композицией, сложной подготовительной работой с грунтом и имприматурой, особенной техникой живописи, включающую систему изображения различных текстур, в числе которых карнация, золотное шитье, бархат и жемчуг. Все это говорит о развитии «проектном мышлении» художника, имевшего ясные эстетические ориентиры, следовавшего столичной портретной моде, но также тяготевшего к творческому поиску в достаточно жестких рамках провинциальной культурной среды и обрядовой практики.

---

<sup>345</sup> Прим. По результатам физико-химических исследований, выполненных сотрудниками ГосНИИР в 2018 г.

Отметим сословную специфику круга заказчиков провинциального портрета. Архаизирующий портрет обращается к образам представителей зажиточного крестьянства, духовенства и, иногда, купечества. Классицизирующий портрет охватывает в основном иной круг – дворянство, купечество, то есть передовое городское население. Многочисленные дворянские портреты, относящиеся к классицизирующей тенденции портрета, создавались городскими или крепостными художниками. Так, пермский крепостной живописец графов Строгановых С. П. Юшков (1821 – 1865) создавал свои произведения в разной манере. В классицизирующей манере выполнен «Портрет Сергея Григорьевича Строганова, военного и государственного деятеля»<sup>346</sup> (1853 г., см. Прил. 2, Ил. 89), а также «Портрет Таисии Петровны Серебренниковой, дочери ильинского священника»<sup>347</sup> (1850 г., см. Прил. 2, Ил. 88). Совершенно иначе, в архаизирующей манере, полностью исключая иллюзию пространства, написан «Портрет П.П. Шариной, оброчной крестьянки графов Строгановых»<sup>348</sup> (См. Прил. 2. Ил. 1) 1850-х гг. парный к изображению ее супруга (См. Прил. 2. Ил. 2), также кисти Юшкова. Шарины, будучи зажиточными крестьянами, оставались лично несвободными, не имея возможности вступить в гильдию купцов<sup>349</sup>, но, невзирая на это, амбициозные супруги стремились им подражать. Парные портреты Шариных, как и многие другие портреты зажиточных крестьян, принадлежат к архаизирующей тенденции провинциального портрета. Каждая из тенденций провинциального портрета коррелирует с его культурной, социальной и обрядовой ролью.

### 3.3. Художественная типология русского провинциального портрета

Провинциальный портрет является частью истории развития русской живописи, подчиняясь общей портретной типологии. В этой связи отметим

<sup>346</sup> ГИМ. Инв. № И I 1101

<sup>347</sup> Пермская государственная художественная галерея. Инв. № Ж-1193

<sup>348</sup> Пермская государственная художественная галерея. Инв. № Ж-144

<sup>349</sup> Казаринова, Н. В. Кисть крепостного живописца / Н. В. Казаринова. – Текст: электронный // Archive.today: интернет-портал. – URL: <https://archive.ph/auv6p> (дата обращения 10.10.2022)

исследования Т. В. Яблонской по типологии портретной живописи<sup>350</sup>. Мы придерживаемся мнения, согласно которому провинциальная портретная живопись, пусть и представленная только парадными изображениями, находит некоторые соприкосновения с типологией, предложенной Яблонской. Прежде всего, это касается детского и «ретроспективного» портрета.

Фиксируя важнейшие вехи жизни современников, особая портретная традиция, согласно фольклорным источникам<sup>351</sup>, была тесно связана со свадебным обрядом<sup>352</sup>. Мы выделяем тип *девичьего провинциального портрета*, создававшийся по случаю просватанья, который оставался на память родителей невесты. К этому распространенному типу относятся многие произведения: это уже упоминавшееся нами «Портрет крестьянской девушки с цветком в руке»<sup>353</sup> (1770-е гг.) «Портрет женщины в сарафане и фате»<sup>354</sup>, «Портрет крестьянки в розовом сарафане»<sup>355</sup> (1840-е гг., см. Прил. 2, Ил. 114), «Портрет молодой женщины в русском костюме»<sup>356</sup> (конец XVIII - начало XIX в., см. Прил. 2, Ил. 113), «Портрет женщины в красной рубахе, высоком жемчужном головном уборе и фате»<sup>357</sup> (конец XVIII в., см. Прил. 2, Ил. 108). Особый интерес представляет произведение «Торопецкая девушка, прикрывающая лицо фатой»<sup>358</sup> (конец XVIII - начало XIX в., см. Прил. 2, Ил. 130). Нам удалось обнаружить, что в XVIII в. в Торопце существовала традиция: девицы прикрывали половину лица платком, об этом сообщает Петр Иродинов в издании 1777 г.: «Девицы, когда из дома выходят,

<sup>350</sup> Яблонская, Т. В. Классификация портретного жанра в России XVIII века : к проблеме национальной специфики : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.04 / Яблонская Татьяна Викторовна. – Москва, 1978. – 205 с.

<sup>351</sup> «Гончарова, Н. Н. Для памяти потомству своему. Народный бытовой портрет в России / Н. Н. Гончарова, Н. А. Перевезенцева, Е. И. Серебрякова и др. – Москва: Галактика Арт, 1993. – С. 22.

<sup>352</sup> Акилова, А. Д. К вопросу об атрибуции двух портретов «неизвестной» из собрания Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С.Г. Строганова и собрания Государственного исторического музея / А. Д. Акилова // Вестник МГХПА. – 2020. – №. 4. – С. 169-179.

<sup>353</sup> ГИМ. Инв. № И I 4658

<sup>354</sup> Музей РГХПУ. Инв. № 1169

<sup>355</sup> Одесский художественный музей

<sup>356</sup> Московский музей-усадьба Останкино. Инв. № Ж-209

<sup>357</sup> Музей РГХПУ. Инв. № 1153

<sup>358</sup> ГИМ. Инв. № И I 5614

закрывают лицо покрывалом»<sup>359</sup>. Этот жест мы обнаруживаем на двух картинах «Смотрины в Торопце»<sup>360</sup> (конец XVIII в.).

Вслед за ним после свадьбы художнику заказывался *парный матримониальный портрет*, – особый тип изображений, который создавался для родовых галерей. Существует достаточно много примеров таких изображений, нами приведутся лишь некоторые: парные портреты ржевской купеческой четы Образцовых<sup>361</sup> (1840-е гг., см. Прил. 2, Ил. 10, 11); портреты Д. Ф. Кочурхина и Р. Т. Кочурхиной<sup>362</sup> (1837 г., см. Прил. 2, Ил. 131, 132); портреты Ф. Ф. и А. М. Гундоревых (вторая пол. XVIII в., ГТГ, см. Прил. 2, Ил. 133, 134); портреты Х. В. и П. И. Астаповых<sup>363</sup> работы Н. Д. Мыльникова 1827 г. (см. Прил. 2, Ил. 135, 136) и многие другие. Также встречаются редкие двойные портреты супругов, например, И. Н. Шаманов «Майор Куприянов и его жена»<sup>364</sup>, (ок. 1860 г., см. Прил. 2, Ил. 3), «Портрет А. Е. Ленивова с женой»<sup>365</sup> (1862 г., см. Прил. 2, Ил. 137).

Существует множество примеров *парных матримониальных портретов*, многие из которых дошли до наших дней дошли в разрозненном состоянии. Так, среди них мы можем выделить анонимные произведения – «Портрет торопчанки»<sup>366</sup> (конец XVIII в., см. Прил. 2, Ил. 209), «Портрет неизвестной с золотой цепью»<sup>367</sup> (1 пол. XIX в., см. Прил. 2, Ил. 138), «Портрет неизвестной в синем платье и кружевном чепце»<sup>368</sup> (1820-1830-е гг., см. Прил. 2, Ил. 139), или же выдающийся по художественным качествам, со строгой и уравновешенной композицией «Портрет купца» первой четверти XIX в. (ГТГ, см. Прил. 2, Ил. 140),

<sup>359</sup> Иродинов, П. Исторические, географические и политические известия до города Торопца и его округа касающиеся / П. Иродинов. – Санкт-Петербург, 1777. – С. 36.

<sup>360</sup> ГИМ. Инв. № И I 2035 и И I 5260

<sup>361</sup> ГТГ. Инв. № 9273 и 9274

<sup>362</sup> Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей. Инв. № Ж-42 и Ж-43

<sup>363</sup> Ярославский художественный музей. Инв. № Ж-41 и Ж-56

<sup>364</sup> Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств. Инв. № П-862

<sup>365</sup> Ярославский художественный музей. Инв. № Ж-1034

<sup>366</sup> Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Номер в Госкаталоге: 10636151

<sup>367</sup> ГТГ. Инв. № 20748

<sup>368</sup> Звенигородский государственный музей-заповедник. Инв. № Ж-38

так и авторские, например, произведение Н. Д. Мыльников «Портрет неизвестной в кружевной накидке»<sup>369</sup> 1840-х гг., а также многие другие провинциальные портреты, чьи парные изображения супругов, по-видимому, не сохранились. Как некогда отмечал Нестор Кукольник: «произведения их разбросаны по всей империи, истлели на местах, не дождавшись суда себе даже в потомстве; не многие сохранил случай»<sup>370</sup>.

Парные изображения супругов дополнялись *детским провинциальным портретом*, который также мог быть двойным, парным или персональным. Как правило, детей младшего возраста изображали с атрибутом в руках – яблоком или цветком, что связано с фольклорной традицией. Так, яблоко в руках модели мы наблюдаем на «Портрете ребенка с яблоком»<sup>371</sup> (1791 – 1810-е гг., см. Прил. 2, Ил. 141), «Портрете девочки»<sup>372</sup> (XIX в., см. Прил. 2, Ил. 142). Роза изображена на «Портрете девочки из купеческой семьи Глафиры Зиминой»<sup>373</sup> (1 пол. XIX в., см. Прил. 2, Ил. 143), «Портрете мальчика с цветком»<sup>374</sup> (1807 г., см. Прил. 2, Ил. 144).

Кроме того, атрибуты в руках моделей могут быть связаны с обрядом помолвления. Известно, что помолвки устраивались между детьми 10 – 12 лет<sup>375</sup>. Так, например, еще в XVII в. Олеарий сообщал<sup>376</sup> о свадьбах в Вышнем Волочке и Твери детей 11 и 12 лет.<sup>377</sup> М. Г. Рабинович, в своем исследовании этнографии домашнего быта русского феодального города, приводит сведения о том, что в XIX в. происходит повышение брачного возраста: так, девушек приглашали на вечерки начиная с 15 лет. И именно в провинциальном портрете, на наш взгляд, нашел

<sup>369</sup> Ярославский художественный музей. Инв. № Ж-372

<sup>370</sup> Кукольник, Н. И. Картины русской живописи / Н. И. Кукольник. – Санкт-Петербург: Типография III Отдел. Собств. Е.И.В. канцелярии, 1846. – С. 80.

<sup>371</sup> Музей В.А. Тропина и московских художников его времени. Инв. № Ж-193

<sup>372</sup> Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан. Инв. № Ж-330

<sup>373</sup> ГЭ. Инв. № ЭРЖ-398

<sup>374</sup> Ярославский художественный музей. Инв. № Ж-78

<sup>375</sup> АГО 9, № 1

<sup>376</sup> Олеарий, А. Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно / А. Олеарий; введ., пер., примеч. и указ. А. М. Ловягина. – Санкт-Петербург: А. С. Суворин, 1906. – 528 с.

<sup>377</sup> Рабинович, М. Г. Очерки этнографии русского феодального города / М. Г. Рабинович. – Москва: Наука, 1978. – С. 213.

отражение этот архаичный обычай. Так, например, портреты Александры Павловны в русском костюме 1790-х гг. из Государственного Русского музея (Инв. № Ж-3973) и Государственного музея-заповедника «Павловск» (см. Прил. 2, Ил. 212, 213), намеренно созданы в иконографии провинциального портрета. Известно, что августейшая модель изображена в 13 – 16 летнем возрасте, в период помолвки с шведским королем Густавом IV Адольфом. Атрибут в руках княжны – роза – встречается на многих детских провинциальных портретах и, вероятно, связан с традицией помолвления. Таким образом, портреты Александры Павловны имитируют традицию провинциальных портретов помолвленных, подчеркивая национальный характер модели, приверженной древним обычаям.

На провинциальных изображениях детей отроческого возраста появляются атрибуты учебных занятий: в руках мальчиков обнаруживаются письменные принадлежности и книги. Это показано на «Портрете мальчика в красном жилете»<sup>378</sup> (1 четв. XIX в., см. Прил. 2, Ил. 145), «Портрете мальчика с книгой»<sup>379</sup> (1820-1830-е гг., см. Прил. 2, Ил. 146) а также на портрете Л. Н. Милюковой кисти известного ученика венециановской школы Г. Сороки (1840-е гг., см. Прил. 2, Ил. 147).

«Портрет мальчика с собакой на фоне Красных ворот в Москве»<sup>380</sup> работы Павла Колендаса 1840-х гг. (см. Прил. 2, Ил. 148) отличает особое своеобразие композиции. Мальчик изображен сидящим на земле, держащим игрушечный хлыстик. Правой рукой он придерживает небольшую собачку, которая смотрит прямо на зрителя. За спиной мальчика Колендас изобразил пейзаж – вид на площадь перед Красными воротами, где, вероятно, часто играл портретируемый.

Также необычен «Портрет девочки»<sup>381</sup> (1830-е – 1840-е гг., см. Прил. 2, Ил. 149), которая изображена сидящей за столом с игрушками, парой танцующих фигурок в русских национальных одеждах. При этом лицо девочки остается

<sup>378</sup> Ярославский художественный музей. Инв. № Ж-66

<sup>379</sup> Ульяновский областной художественный музей. Инв. № Ж-194

<sup>380</sup> Музей В.А. Тропинина и московских художников его времени. Инв. № Ж-462

<sup>381</sup> Курский областной краеведческий музей. Инв. № ИЖ 193

серьезным, ничто кроме атрибутов детских занятий не выдает в ее облике детского поведения.

Отметим, что среди *детского провинциального портрета* встречаются редкие двойные изображения: «Портрет купеческих сыновей братьев Антона Ивановича и Гавриила Ивановича»<sup>382</sup> 1831 г. (см. Прил. 2, Ил. 150); «Портрет двух девочек»<sup>383</sup> (1820-е гг., см. Прил. 2, Ил. 151) и «Портрет мальчика и девочки»<sup>384</sup> (1810-е гг., см. Прил. 2, Ил. 152). Как правило, дети редко изображаются вместе, гораздо чаще встречаются изображаются в компании родителей или же персональные портреты.

Интересен вариант совмещения парного и двойного семейного портрета – Портреты купца А. Е. Ерофеева с сыном и купчихи Ерофеевой с дочерью (невесткой)<sup>385</sup> 1831 г. (см. Прил. 2, Ил. 153, 154), демонстрирующий сложные семейные связи и отношения.

В особую группу выделяется персональный, двойной, а также редкий парный *провинциальный репрезентативный портрет*, моделями которого были мужчины – представители купечества, духовенства, а также, гораздо реже, монахини знатного происхождения или пожилые родственницы, чьи изображения дополняли семейную портретную галерею. Так, среди портретов этого типа отметим «Портрет игуменьи Марии (в миру Маргариты Михайловны Тучковой, урожденной Нарышкиной)»<sup>386</sup> (1840-е гг., см. Прил. 2, Ил. 155), портрет Матрёны Карповны Шапошниковой<sup>387</sup> 1828 г. (см. Прил. 2, Ил. 67) кисти Н. Д. Мыльниковца, портрет Ивана Петровича Кулибина (после 1818 г., см. Прил. 2, Ил. 17) П. А. Веденецкого, «Портрет священника храмов Рогожского кладбища Иоанна Матвеевича Ястребова»<sup>388</sup> (1840-е гг., см. Прил. 2, Ил. 156) и многие другие.

<sup>382</sup> Егорьевский историко-культурный музей-заповедник. Инв. № 3777 / Ж 24

<sup>383</sup> Рыбинский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Инв. № Ж-546

<sup>384</sup> Тверская областная картинная галерея. Инв. № Ж-581

<sup>385</sup> Сергиево-посадский художественно-педагогический музей игрушки

<sup>386</sup> ГИМ. Инв. № И I 3453

<sup>387</sup> ГИМ. Инв. № ИI-3561

<sup>388</sup> ГИМ. Инв. № И I 4460

*Групповой провинциальный портрет* представлен в нескольких вариантах. Прежде всего, это *свадебный провинциальный портрет* изображающий участников важнейших обрядовых событий, таких как смотрины, девичник или этапы праздничного застолья – «Девичник в купеческом доме» (1 четв. XIX в., см. Прил. 2, Ил. 157), «Свадьба в купеческом доме» (1 четв. XIX в., см. Прил. 2, Ил. 158); два варианта композиции «Смотрины в Торопце»<sup>389</sup> (конец XVIII в., см. Прил. 2, Ил. 159, 160). На наш взгляд, композиционные особенности данных произведений могут восходить к гравюре, лубку, так как хорошо известно, что благодаря своей мобильности, гравюра оказывала значительное влияние на церковную живопись во всех регионах России<sup>390</sup>. Так, сопоставляя «Смотрины в Торопце» с гравюрой Алексея Зубова «Свадьба карлика-шута Якима Волкова» (1711 г. ГЭ. Инв. № ЭРГ-15240, см. Прил. 2, Ил. 161) обнаруживаются схожие композиционные приемы, в том числе стремление провинциального живописца поместить портретную группу в большой просторный зал, так, что кажется, будто на полотно перенесен фрагмент композиции упомянутой гравюры. Неслучайно, полноростовые фигуры на провинциальных портретах словно уменьшены по отношению к реальному пространству, напоминая большие «панорамные» гравированные листы.

*Семейный провинциальный портрет*, как памятное собрание членов семьи, может быть жанризирован, показывая людей в непринужденной обстановке, общении, например, работа Кучикова – «Портрет семьи Косиных за чаепитием»<sup>391</sup> (1840-е гг., см. Прил. 2, Ил. 162), «Семейный портрет Сазоновых»<sup>392</sup> (1 пол. XIX в., см. Прил. 2, Ил. 163) или же репрезентативным, где семейное собрание застыло для позирования – «Портрет купеческой семьи» (1830-е гг. Ярославский художественный музей, см. Прил. 2, Ил. 164), «Групповой портрет семьи Затолокиных в интерьере»<sup>393</sup> (1830-е гг., см. Прил. 2, Ил. 165). Среди них следует

<sup>389</sup> ГИМ. Инв. № И I 2035 и И I 5260

<sup>390</sup> Бусева-Давыдова, И. Л. Библия Пискатора в русских иконах и фресках XVII – XVIII веков / И. Л. Бусева-Давыдова. – Москва: Государственная Третьяковская галерея, 2020. – С. 28-39.

<sup>391</sup> ГИМ. Инв. № ИI 5600

<sup>392</sup> Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан. Инв. № Ж-3356

<sup>393</sup> Музей В.А. Тропинина и московских художников его времени. Инв. № Ж-173

выделить выдающиеся по художественным качествам парные семейные портреты Щокотовых: «Смоленский купец Яков Иванович Щокотов с семьей»<sup>394</sup> (1841 г., см. Прил. 2, Ил. 24) и «Групповой портрет жены Смоленского купца Як.Як. Щокотова – Боровиковой Натальи Филлиповны с дочерью»<sup>395</sup> (1844 г., см. Прил. 2, Ил. 25). Отметим такие типичные произведения этого жанра, как «Московская семья» (1840-е гг., см. Прил. 2, Ил. 166) венециановца Г. В. Сороки, «Семейный портрет»<sup>396</sup> (сер. XIX в., см. Прил. 2, Ил. 167), «Портрет семьи священника»<sup>397</sup> (1825 г., см. Прил. 2, Ил. 168). Одним из распространенных сюжетов семейного портрета было подписание свадебного договора<sup>398</sup>. Таким примером является «Портрет семьи горного начальника Колывано-Воскресенских заводов М. А. Злобина»<sup>399</sup> (1839 г., см. Прил. 2, Ил. 78).

Со времен Петра I *посмертный портрет*, неся мемориальное значение, укореняется в русской культуре. Так, многие провинциальные портреты являются посмертными. Например, это «Портрет Терентия Ивановича Волоскова»<sup>400</sup> (1729 – 1806), написанный после 1806 г. (см. Прил. 2, Ил. 169)

На обороте холста портрета П. Е. Юрганова<sup>401</sup> (1833 г., см. Прил. 2, Ил. 170) имеется старинная надпись: «Сей портретъ города Чердыни купецкаго сына Петра Егорова Юрганова родившегося 1814 года июня 23 дня Въ семь цветущемъ виде преставился по христіанской должности 1833-го года мая 10 числа пополуночи во 2-омъ часу Было всего житія его 18 летъ 10 месяцевъ и 17 дней»<sup>402</sup>. Однако, если бы не эта надпись, зритель не смог бы догадаться о том, что портрет был написан посмертно. Стоит отметить, что в творческие задачи и образование

<sup>394</sup> Смоленский государственный музей-заповедник. Инв. № Ж/ 2372

<sup>395</sup> Смоленский государственный музей-заповедник. Инв. № Ж/ 2584

<sup>396</sup> Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал». Номер в Госкаталоге: 40673520

<sup>397</sup> Тверская областная картинная галерея. Инв. № Ж-2632

<sup>398</sup> Колмогорова, Е. Е. Семейный портрет в России XVIII века и общеевропейское художественное наследие / Е. Е. Колмогорова // Актуальные проблемы теории и истории искусства. – 2016. – № 6. – С. 544.

<sup>399</sup> Томский областной художественный музей. Инв. № Ж-2318

<sup>400</sup> ГИМ. Инв. № И I 2226

<sup>401</sup> Пермский краеведческий музей. Инв. № ИЗО/ЖГБ-19

<sup>402</sup> Неизвестный художник первой половины XIX века. – Текст: электронный // Музеи России: сайт. – URL: [http://museum.ru/Primitiv/card.asp?num=JK\\_0020](http://museum.ru/Primitiv/card.asp?num=JK_0020) (дата обращения: 30.10. 2022)

провинциального портретиста редко входила работа по воображению, может объяснить наивность рисунка данного портрета. Стоит отметить, что в целом ряде случаев художники не оставляли никаких подписей на своих произведениях, что оставляет возможность предположить, что некоторая часть провинциальных портретов, выделяющихся примитивным рисунком, является именно посмертными изображениями, художественным качествам которых заказчики-родственники уделяли меньшее внимание<sup>403</sup>.

Для *посмертного провинциального портрета* было характерным изображение покойного на смертном одре, примеры этого типа провинциального портрета были очень распространены, так мы отметим: «Портрет торопецкой купчихи на смертном одре»<sup>404</sup> (1 четв. XIX в., см. Прил. 2, Ил. 172), «Портрет купчихи на смертном одре» (сер. XIX в. ГЭ. Инв. № ЭРЖ-417, см. Прил. 2, Ил. 173), «Портрет иеросхимонаха Нафанаила в гробу»<sup>405</sup> (1849 г., см. Прил. 2, Ил. 174) и др. Позволим себе предположить, что «Портрет Петра I на смертном одре» (И. Г. Таннауер. 1725. ГЭ. Инв. № ЭРЖ-1819, см. Прил. 2, Ил. 171) в гравюрных воспроизведениях мог послужить прообразом посмертного провинциального портрета. Возможно, об этом свидетельствует погрудная или поясная композиция в изображении усопших, где важен был ритуальный жест сложенных на груди рук.

«Портрет Евдокии Елисейевны Ананьевой «во успении» (1844 г. ГИМ. Инв. № 71713/III-3143, см. Прил. 2, Ил. 175) относится к типу уникального посмертного портрета, где модель изображена с прикрытыми веками в мистическом молитвенном предстоянии. Помимо того, отметим ее необычный обрядовый костюм, полностью сшитый из светло-розовой ткани. Вероятно, эта необычная иконография связана с традициями церкви старообрядческого поморского согласия, отличавшейся специфической обрядовой практикой.

<sup>403</sup> Акилова, А. Д. Русский провинциальный портрет в сословной культуре и традиционной обрядовой практике XVIII–XIX вв. / А. Д. Акилова // Вестник РГХПУ. – 2023. – № 4. – С. 311–320.

<sup>404</sup> Егорьевский историко-художественный музей. Инв. № 3787 / Ж194

<sup>405</sup> Егорьевский историко-художественный музей. Инв. № 3900 / Ж195

Бывало, что посмертный портрет представлял собой многофигурную композицию, где вокруг тела усопшего собрались его ближайшие родственники – *групповой панихидный портрет*. В качестве примера можно привести «Успение рабы Божией Анны»<sup>406</sup> конца 1830-х гг. (см. Прил. 2, Ил. 176). Таким образом, налицо совмещение группового семейного и посмертного портрета.

Тем не менее, важно отметить, что типология провинциального портрета тесно взаимосвязана с «магистральной линией» портретной живописи, традиции которой проникали в провинцию и проявлялись в детском, девичьем, матримониальном, семейном и посмертном портретах, обязательных и для столичных портретных галерей XVIII – XIX вв.

### **3.4. Роль атрибута и аксессуара в русском провинциальном портрете**

Исключительную важность в иконографии провинциального портрета играют жест правой руки или заключенный в ней атрибут. Мужской портрет посредством атрибута, как правило, сообщает об общественном положении, статусе и роде занятий. Женский портрет может показаться более многосложным, поскольку обращает внимание на особенности, статус и социальное положение модели, отраженные в составе и декоративном убранстве костюмного комплекса (нередко обрядового).

Русский провинциальный портрет прежде всего отображал наиважнейшие периоды жизни современников. Портреты создавались для родовых галерей, где парные портреты супругов окружались детскими изображениями, портретами наиболее близких родственников, в некоторых случаях, уже почивших. Портреты создавались по случаю сватовства дочери и ее замужества, увековечивая лучшие костюмные комплексы молодых девушек. Однако значимость русского провинциального портрета для провинциальной культуры отчасти объяснялась созданием портретов «Для памяти потомству своему», - как точно сформулировано в знаменитом «Свидетельстве»<sup>407</sup> 1840 г. художнику Юшкевичу-Стаховскому от

<sup>406</sup> Егорьевский историко-художественный музей. Инв. № 3797/Ж34

<sup>407</sup> Евреинов, Н. Н. Оригинал о портретистах / Н. Н. Евреинов. – Москва: Совпадение, 2005. – С. 133.

помещика, с чьего лица был написан портрет. Некоторые портреты имеют надписи на оборотах холстов о дате создания портрета, а также о том, сколько лет, месяцев и дней было модели на момент написания портрета. По сути такие надписи являются эпитафиями на своеобразных живописных памятниках, которыми являлись провинциальные портреты.

После революционных событий 1917 г. идеологическая программа способствовала пересмотру художественных ориентиров, что отразилось на переформировании многих старых музейных коллекции и собраний. В 1920-е гг. многие старые коллекции потеряли свою изначальную целостность, их разделяли, передавая в новые места хранения, зачастую без какой-либо сопроводительной документации.

По этой причине сегодня особенно важно восстановить утраченные исторические связи экспонатов, некогда создававшихся как единый ансамбль. В отношении провинциального портрета, с его зачастую анонимным авторством, эта задача имеет свои особенности.

В ряде случаев, анализ изображенных атрибутов костюмного комплекса позволяет установить комплектность портретов. Так, нам удалось обнаружить разобщенные ныне портреты, подтверждающие высказывание М. Н. Мерцаловой о существовании традиции создания девичьих портретов, хранившихся после свадьбы у родителей невесты<sup>408</sup>, в то время как молодые супруги заказывали для себя уже парные семейные портреты.

Однако, подобные находки – настоящая редкость. При сопоставлении двух женских портретов, один из которых хранится в музее декоративно-прикладного и промышленного искусства при Российском государственном художественно-промышленном университете им. С. Г. Строганова, а второй – в Государственном Историческом музее.

Только в 2015 г. «Портрету женщины в высоком кокошнике с цветком граната в руке» из музея РГХПУ (инв. № 1156-а, см. Прил. 2, Ил. 178) после проведения

---

<sup>408</sup> Мерцалова, М. Н. Поэзия народного костюма / М. Н. Мерцалова. – Москва: Молодая Гвардия, 1988. – С. 40.

сложнейшей реставрации был возвращен экспозиционный вид, он стал украшением живописной коллекции музея. Привлекательность портрета кроется в художественной выразительности яркого народного женского образа, чье идеально-кукольное лицо выгодно обрамлено сложным сарафанным костюмным комплексом с высоким, расшитым золотым галуном полуциркульным кокошником.

У этого портрета обнаружился близкий аналог 1770 – 1780 гг. из собрания ГИМа – «Портрет крестьянской девушки с цветком в руке» (инв. № 80624 И I 4658, см. Прил. 2, Ил. 177). Который, на наш взгляд, является более ранним «девичьим портретом» той же модели.

«Портрет крестьянской девушки с цветком в руке» был впервые представлен на выставке ГИМа «Для памяти потомству своему...» в 1993 г., где был охарактеризован как «ранний вариант костюмного портрета <...> в парадной манерности которого ощущается влияние рококо»<sup>409</sup>. Особая поэтично возвышенная одухотворенность образа привлекла к нему внимание исследователей. Однако некоторые детали описания портрета содержали ошибку, которую было сложно заметить без сравнения его с вариантом из музея РГХПУ: край приоткрытой епанечки был ошибочно принят за платок, сжимаемый в руке девушки. В 2019 г. ГИМ публикует «Портрет крестьянской девушки с цветком в руке» в альбоме выставки «Русская свадьба. Традиции и обряды»<sup>410</sup>, однако только в качестве иллюстрации, без сопроводительного исследования в тексте статьи.

Отметим, что впервые сходство женских портретов из собраний музеев РГХПУ и ГИМа отмечается соавторами научной статьи «О неизвестной коллекции женских портретов из собрания Московского художественного училища прикладного искусства (б. им. М. И. Калинина)» – Т. Л. Астраханцевой, В. Е. Калашниковым и А. Г. Толкачевым в 1998 году<sup>411</sup>. Из-за очевидного сходства

<sup>409</sup> Там же. С. 23

<sup>410</sup> Русская свадьба: альбом-каталог выставки «Русская свадьба. Традиции и обряды». – Москва, 2019. – 308 с.

<sup>411</sup> Астраханцева, Т. Л. О неизвестной коллекции женских портретов из собрания Московского художественного училища прикладного искусства (б. им. М. И. Калинина) / Т. Л. Астраханцева,

портретов исследователи сделали вывод о том, что эти произведения написаны одним портретистом. Однако, мы позволим себе не согласиться с этим утверждением и приведем доказательства ниже.

На фотографиях<sup>412</sup> залов Третьяковской галереи 1931 г., в рамках созданной «Комплексной марксистской экспозиции» можно увидеть раздел с провинциальными портретами, часть из которых сейчас находится в собрании ГИМа, а другая часть – в собрании музея РГХПУ. На экспозиции среди прочих представлены «Портрет Василия Алексеевича Злобина» (нач. XIX в., ГИМ, инв. № И I 4566), «Свадьба в Торопце» (1780-е, ГИМ, инв. № И I 5260, см. Прил. 2, Ил. 160), «Портрет женщины в синем сарафане, в руке веер» (инв. № Инв. № 1158, см. Прил. 2, Ил. 28) и «Портрет женщины в высоком кокошнике с цветком граната в руке» (Инв. № 1156-а, см. Прил. 2, Ил. 178), ныне хранящиеся в музее РГХПУ.

О «Портрете крестьянской девушки с цветком в руке» (1770-80 гг. ГИМ, инв. № 80624 И I 4658, см. Прил. 2, Ил. 177) известно лишь, что он поступил на хранение в ГИМ в 1938 г. из собрания Всесоюзного совета промысловой кооперации<sup>413</sup>. Место создания обоих портретов, как и регион их первичного бытования, пока не представляется подтвердить документально.

Кроме того, необходимо отметить, что «Портрет женщины в высоком кокошнике с цветком граната в руке», согласно традиции портретных галерей, имел парное к нему мужское изображение, которое или утрачено, или пока еще не выявлено исследователями.

«Портрет крестьянской девушки с цветком в руке» изображает молодую девушку «на выданье», из этого следует, что он был создан ранее портрета замужней женщины из музея РГХПУ. Этот портрет ярко иллюстрирует народную традицию комплекса ритуалов, связанных с обрядом русской свадьбы. Это

---

В. Е. Калашников, А. Г. Толкачев; под ред. О. В. Яхонта, Н. В. Мизернюк. – Москва: Объединение «МагнумАрс», 2000 – 280 с.

<sup>412</sup> Коваленская, Н. Н. Путеводитель по опытной комплексной марксистской экспозиции / Н. Н. Коваленская. – Москва: ГТГ, 1931. – С. 57.

<sup>413</sup> Русская свадьба: альбом-каталог выставки «Русская свадьба. Традиции и обряды». – Москва, 2019. – С. 292.

событие, связанное с архаической символикой народного мировоззрения, выделялось особой торжественностью и многосложностью среди прочих многочисленных традиционных празднеств. Как правило, наряд просватанной девушки создавался заблаговременно, в течении нескольких лет, символически знаменуя этапы прощания с девичеством<sup>414</sup>.

«Портрет крестьянской девушки с цветком в руке» наполнен особым праздничным состоянием торжественного ожидания. Образ модели наделен сложной внутренней символикой, заключенной в орнаментации и особенностях костюмного комплекса, жесте рук и атрибуте из двух цветков, помещенных художником в руку модели.

Головной убор, изображенный на портрете, представляет собой девичью повязку, закрытую специальным навершием – «натемником», который означает что девушка просватана<sup>415</sup>. Изображенный вариант девичьего головного убора хорошо описан в научной литературе, но чрезвычайно редко представлен в музейных собраниях. Благодаря ему, можно уверенно утверждать, что этот портрет был создан во время подготовки к свадьбе.

О традиции создания портретов, связанных со свадебным циклом писала Н. М. Мерцалова<sup>416</sup>. Документальное же подтверждение существования такой практики находится в торопецких традиционных свадебных песнопениях, где поется о просьбе написания мемориального изображения невесты по случаю свадьбы:

«Государь мой, батюшка,  
Государыня матушка,  
Напишите мое лицо  
На дубовом столике,

<sup>414</sup> Мерцалова, М. Н. Поэзия народного костюма / М. Н. Мерцалова. – Москва: Молодая Гвардия, 1988. – С. 40.

<sup>415</sup> Маслова, Г. С. Народная одежда русских, украинцев и белорусов // Восточнославянский этнографический сборник / Г. С. Маслова; отв. ред. С. А. Токарев. – Москва: Изд-во Академии Наук СССР, 1956. – С. 658.

<sup>416</sup> Мерцалова, М. Н. Поэзия народного костюма / М. Н. Мерцалова. – Москва: Молодая Гвардия, 1988. – С. 22.

Да на бранной скатерти.  
 Когда столик задвинется,  
 Про меня вспомните,  
 Каково ваше дитяtko  
 У чужого не родного батюшки,  
 У чужой неродной матушки...»<sup>417</sup>

Колорит портрета построен на сочетании белого, синего, золотого и красного, имеющих важное символическое значение в русских духовных стихах - «идею жизни»<sup>418</sup>. Красный цвет в народном фольклоре неизменно связан с понятием «красивый» и, что обязательно, «молодой». В качестве примера можно вспомнить строчку из псковской свадебной песне о девице Авдотье Ивановне:

«У орла под крыльшком душа красная девица»<sup>419</sup>.

По этой причине неслучайно красный цвет отмечает главные элементы костюмного комплекса просватанной девушки, акцентируя внимание зрителей на лентах головного убора и сарафанном комплексе. Так, край епанечки распахнут, открывая зрителю ярко-красный сарафан. Другой красный акцент на портрете – ленты, виднеющиеся за головной повязкой. Благодаря этим деталям портрет обретает пространственную глубину и раскрывает особое фольклорное мировоззрение.

Если взглядеться в детали тщательно изображенного золотного галуна, то на красно-коричневом фоне можно увидеть вышивку ленточного орнамента, изображающую мотив еловых деревьев, стилизованных в треугольные формы. Известно, что хвойное дерево – ель или сосна – было важным свадебным атрибутом, имеющим символическое название «девичья красота»<sup>420</sup>. Кроме того,

<sup>417</sup> Гончарова, Н. Н. Для памяти потомству своему. Народный бытовой портрет в России / Н. Н. Гончарова, Н. А. Перевезенцева, Е. И. Серебрякова и др. – Москва: Галактика Арт, 1993. – С. 22.

<sup>418</sup> Петров, А. М. Символика цветообозначений в русских духовных стихах / А. М. Петров // Филологические науки. – 2011. – № 5. – С. 29.

<sup>419</sup> Штейн, П. В. Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т.п.: материалы собранные и приведенные в порядок П. В. Шейном / П. В. Штейн. – Санкт-Петербург: Императорская Академия Наук, 1898. – Т. 1. – № 1,2. – С. 523.

<sup>420</sup> Мерцалова, М. Н. Поэзия народного костюма / М. Н. Мерцалова. – Москва: Молодая Гвардия, 1988. – С. 46.

еловое деревце в фольклоре также являлось символом «древа жизни»<sup>421</sup>, по этой причине его изображения встречаются на многих декоративных изображениях.

Показательна география почитания елового деревца как символа «девичьей красоты». Этнографы сообщают, что этот символ встречается преимущественно на исторических территориях Владимиро-Суздальской земли<sup>422</sup>, где бытовал тип кокошника «с вертикальной лопастью надо лбом», изображение которого мы находим на более позднем портрете этой же модели из музея РГХПУ.

Не смотря на архаичную репрезентативную застылость, присущую многим провинциальным портретам, «Портрет крестьянской девушки с цветком в руке» насыщен внутренней динамикой и экспрессией движения пышных белых рукавов рубахи, развевающихся лент головной повязки и приоткрытого края епанечки. Все это особым образом раскрывает эмоциональное состояние просватанной девушки, мечтательно погруженную в круговорот волнительных предсвадебных суеверий.

Изящный, текучий изгиб рук словно срисован с иконописного подлинника, однако рисунок складок рукавов на манжетах механически упорядочен и безжизненен. Этот диссонанс, на наш взгляд, также символичен. Противопоставление статики и динамики различных элементов позволяют художнику раскрыть девичье переживание некоего жизненного рубежа, которым являлась свадьба в традиционном обществе XVIII в. По этой причине все динамичные элементы портрета символизируют «вольную» девичью жизнь, а статичные – замужество. Портрет раскрывает эту двойственность положения просватанной девушки, чье поведение также постепенно менялось, приобретая добродетельные черты замужней женщины. Вступление в брак означало отказ и смерть девичьей «воли», «красы», всего переменчивого. И портрет отображает эти изменения. Принятие же судьбы – вечности – изображено художником через застылую статику традиционной композиции.

<sup>421</sup> Сумцов, Н. Ф. О свадебных обрядах, преимущественно русских / Н. Ф. Сумцов; предисл. Л. В. Беловинского. – Москва: Гос. публ. ист. б-ка России, 2015. – С. 219.

<sup>422</sup> Гвоздикова, Л. С. «Девья красота» (картографирование свадебного обряда на материалах Калининской, Ярославской и Костромской областей // Обряды и обрядовый фольклор: сборник статей / Л. С. Гвоздикова, Г. Г. Шаповалова. – Москва: Наука, 1982. – С. 275.

Однако в образе модели и в общем лейтмотиве портрета читается надежда на лучшее будущее. Невеста совершенно не погружена в традиционные причитания и жалобы на судьбу, напротив, – ее лицо освещает легкая улыбка, ясные глаза широко раскрыты, а в руке показан миниатюрный букет из двух цветков – красного и белого.

В русском народно-песенном фольклоре два цветка неизменно отождествляются с парой возлюбленных:

«На окошке два цветочка:  
Голубой да синенький,  
Про любовь никто не знает  
Только я да миленький.»<sup>423</sup>

Белый цветок напоминает миниатюрную ромашку, у которой в русском фольклоре сложилась устойчивая ассоциация со скромной и честной девушкой, а также с мечтательной влюбленностью<sup>424</sup>. Красный цветок – миниатюрная, еще нераскрывшаяся красная роза, чье символическое значение неизменно связано с любовью и красотой.

Розы стали широко распространены в России с XVIII в., в эпоху правления Екатерины II<sup>425</sup>. Этот цветок полюбился народом, поэтому его стали включать в росписи некоторых свадебных атрибутов, украшая им свадебные сани, подарочные прялки, сундуки для приданого и посуды к свадебному застолью. Кроме того, розы стали популярны в декоре тканей. По этой причине именно розы бледно-розового цвета украшают ткань епанечки на рассматриваемом портрете. Можно отметить, что особенности рисунка роз на епанечке восходят к народной росписи по дереву, характерной для расписной деревянной мебели XVIII в., что может

<sup>423</sup> Тарбаева, А. Про Любовь. Частушки / А. Тарбаева. – Текст: электронный // Стихи.ру: сайт. – URL: <https://stihi.ru/2018/01/04/11622> (дата обращения 04.03.2022)

<sup>424</sup> Золотницкий, Н. Ф. Цветы в легендах и преданиях / Н. Ф. Золотницкий. – Москва: Изд-во Абрис, 1913. – С. 26.

<sup>425</sup> Зорина, Е. В. Биологические особенности выгоночных роз в защищённом грунте Южного Приморья. – Автореферат диссертации. – Владивосток, 2008. – 153 с.

свидетельствовать о дополнительной прикладной специализации написавшего портрет художника.

Кроме того, роза в руках просватанной девушки могла быть частью свадебного букета, т. к. известно, что в народных свадебных песнях розовыми лепестками устилалась дорога к храму<sup>426</sup>. Традиционное время года для празднования свадеб – осень, когда после сбора урожая девушку отправляли в семью мужа «с хлеба долой»<sup>427</sup>. По этой причине, вероятно портрет был написан с натуры в период после середины лета до начала осени, когда в средней полосе России можно застать одновременное цветение розы и ромашки.

Цветочная символика охватывает также и головной убор невесты. Он состоит из девичьей повязки и натемника, который расшит бисером в три регистра декоративных изображений. В верхнем регистре, на натемнике, изображены крупные вертикальные овалы, отделенные от девичьей повязки тонкой вышитой лентой. Средний регистр - часть девичьей повязки, декорирован орнаментом из крупных кругов с ромбом в центре. Ниже изображены цветы. В центре, над лбом, у самого края головного убора, вышит пятилистник - стилизованная ромашка. По бокам от нее симметрично изображены цветочные бутоны. Подобное цветочное окаймления головы неслучайно, т.к. декор девичьих головных уборов часто восходит к идее венка<sup>428</sup>, связанного с древним славянским культом солнца<sup>429</sup>, а также девичества<sup>430</sup>. Венок участвовал в обрядах свадебного цикла. Окаймляет же девичью повязку узкая волнообразная жемчужная поднизь на рокайльный мотив – примета моды XVIII в.

<sup>426</sup> Кононенко, А. А. Энциклопедия славянской культуры, письменности и мифологии / А. А. Кононенко. – Москва: Фолио Литагент, 2014. – 1920 с.

<sup>427</sup> Сумцов, Н. Ф. О свадебных обрядах, преимущественно русских / Н. Ф. Сумцов; предисл. Л. В. Беловинского. – Москва: Гос. публ. ист. б-ка России, 2015. – С. 92.

<sup>428</sup> Русская свадьба: альбом-каталог выставки «Русская свадьба. Традиции и обряды». – Москва, 2019. – С. 192.

<sup>429</sup> Сумцов, Н. Ф. О свадебных обрядах, преимущественно русских / Н. Ф. Сумцов; предисл. Л. В. Беловинского. – Москва: Гос. публ. ист. б-ка России, 2015. – С. 117.

<sup>430</sup> Русская свадьба: альбом-каталог выставки «Русская свадьба. Традиции и обряды». – Москва, 2019. – С. 197.

На «Портрете женщины в высоком кокошнике с цветком граната в руке» из музея РГХПУ изображена та же модель, что и на «Портрете крестьянской девушки с цветком в руке» из собрания ГИМа, однако уже в ином социальном статусе, представ уже замужней женщиной. На смену динамике и красочности девичьего портрета пришла величавая статика изображения женщины в замужестве. Выражение лица на этом портрете обрело нечто неуловимое и новое – самосознание, достоинство и взвешенную приветливость. Разумеется, этот портрет создавался как парный к изображению супруга.

«Портрет женщины в высоком кокошнике с цветком граната в руке», по праву, можно назвать одной из вершин *архаизирующей тенденции провинциального портрета* последней трети XVIII в.

Фон портрета типичен – однотонный и темно-коричневый. Он выступает скромным аккомпанементом яркого и светлого, четкого, почти аппликационно-плоского силуэта поясного портрета молодой женщины в русском традиционном костюме. Епанечка, расшитая золотным галуном, слегка приоткрыта, за ней виднеется золотистый сарафан, надетый поверх белой рубахи с необычайно пышными рукавами. Голову модели венчает внушительный полуциркульный кокошник. Шею обрамляет кисейный ворот, создающий ощущение будто бы кулисной, театральной перспективы.

По сравнению с «девичьим» портретом, колорит «Портрета женщины в высоком кокошнике с цветком граната в руке» более сдержан, спокоен, выдержан в золотистой гамме. Количество украшений и цвет одежды в традиционном русском костюмном комплексе был регламентирован в соответствии с возрастом и социальным статусом человека. Что касается женской одежды, то наиболее яркие наряды, с обилием красного цвета, полагались лишь в период девичества. После свадьбы и рождения первенца, женские наряды постепенно тускнели<sup>431</sup>. Так, на портрете из музея РГХПУ несмотря на прямое цитирование композиции более

---

<sup>431</sup> Маслова, Г. С. Народная одежда русских, украинцев и белорусов // Восточнославянский этнографический сборник / Г. С. Маслова; отв. ред. С. А. Токарев. – Москва: Изд-во Академии Наук СССР, 1956. – С. 555.

раннего «девичьего портрета», за приоткрытым краем епанечки виднеется уже более спокойный по цвету золотисто-бежевый сарафан, а алым лентам девичьего головного убора приходит на смену кисейный ворот за плечами модели (см. Прил. 2, Ил. 187).

Необходимо отметить, что некоторые элементы девичьего костюма вновь оказались представлены на новом портрете. Это белая рубаха с пышными рукавами и примечательными манжетами со сложной строчной вышивкой в виде узелков. Также это украшения – прежде всего жемчужные браслеты, многоярусные ожерелья и небольшие кольца, которые вновь украсили модель в новом портрете. Кроме того, ткань епанечки с изображениями роз – та же самая, что и на «девичьем портрете», это заметно по расположению на ней цветов. Золотный галун на епанечке заменен на новый, с целью создать единый ансамбль епанечки и кокошника.

С другой стороны, автор «Портрете женщины в высоком кокошнике с цветком граната в руке» более тщательно подходит к детализации элементов вышивки. И поскольку в манере художника отсутствуют приемы народной прикладной росписи, рисунок роз на епанечке выполнен с большей аккуратностью. Таким образом, мы уверенно констатируем различия в живописной манере двух портретов.

Исследователи<sup>432</sup> полагают, что этот портрет был создан в Тверской губернии, аргументируя это сходством головного убора с изображенным на «Портрете купчихи в кокошнике» (П. С. Дрождин, 1796 г., Тверская областная картинная галерея, см. Прил. 2, Ил. 86). Также они интерпретируют изображенное на кокошнике еловое деревце как рождественскую ель со стеклянными шарами, а Тверская губерния была широко известна стеклодувными изделиями. Этим доводом исследователи завершают атрибуцию портрета.

---

<sup>432</sup> Астраханцева, Т. Л. О неизвестной коллекции женских портретов из собрания Московского художественного училища прикладного искусства (б. им. М. И. Калинина) / Т. Л. Астраханцева, В. Е. Калашников, А. Г. Толкачев; под ред. О. В. Яхонта, Н. В. Мизернюк. – Москва: Объединение «МагнумАрс», 2000 – 280 с.

Мы позволим себе не согласиться с их выводами и приведем собственную аргументацию.

Действительно, кокошник декорирован вышивкой, изображающей еловое деревце, украшенное синими и красными круглыми шарами (см. Прил. 2, Ил. 180). Однако еловое или сосновое деревце было, прежде всего, обязательным атрибутом свадебного торжества. На Руси свадьбы, как правило, отмечали или осенью, после сбора урожая<sup>433</sup>, когда невесту передавали «с хлеба долой»<sup>434</sup> на обеспечение семье супруга, или же зимой, на Мясоед - в период между Рождественским и Великим постом. Сосновое или еловое деревце было сакральным атрибутом девичества, девичьей красоты, которой устраивали пышные проводы, украшая деревце различными предметами, в зависимости от возможностей, иногда даже просто цветными лентами или разноцветными бумажками<sup>435</sup>. Подобный декор мы и наблюдаем на вышивке кокошника. Однако шары, вероятнее всего, были сделаны из доступных материалов: бумаги, дерева или текстиля. Обряд прощания с девичеством, в котором использовали наряженное еловое деревце, описан М. Н. Мерцаловой: «Оплакивание «девичьей воли» - повязки - в свадебном обряде было связано с поклонением елке - символу жизни в славянской мифологии. Это было расставание с прежней жизнью перед началом новой, и ближайшие подружки невесты приносили, убирали и ставили на стол эту елку»<sup>436</sup>.

Кроме того, в день свадьбы еловое деревце, как символ девичьей красоты, становилось предметом традиционного выкупа, после которого с наряженным деревцем устраивали гуляния. По завершении гуляний его прятали в доме жениха, под кровлей, где оно долгое время хранилось, пока окончательно не истлело<sup>437</sup>.

<sup>433</sup> Посоха, И. Е. Свадебный обряд // Традиционная культура Гороховецкого края: экспедиционные, архивные и аналитические материалы: в 2-х томах / И. Е. Посоха. – Москва, 2004. – Т. 1. – С. 135.

<sup>434</sup> Сумцов, Н. Ф. О свадебных обрядах, преимущественно русских / Н. Ф. Сумцов; предисл. Л. В. Беловинского. – Москва: Гос. публ. ист. б-ка России, 2015. – С. 92.

<sup>435</sup> Посоха, И. Е. Свадебный обряд // Традиционная культура Гороховецкого края: экспедиционные, архивные и аналитические материалы: в 2-х томах / И. Е. Посоха. – Москва, 2004. – Т. 1. – С. 142.

<sup>436</sup> Мерцалова, М. Н. Поэзия народного костюма / М. Н. Мерцалова. – Москва: Молодая Гвардия, 1988. – С. 46.

<sup>437</sup> Там же. С. 143–144.

Кроме символа девичьей красы, еловое деревце также почиталось как древо жизни. Неслучайно, изображение древа жизни встречается на прялках - традиционном подарке на свадьбу от жениха своей невесте<sup>438</sup>. О свадебном деревце, как о древе жизни писал Н. Ф. Сумцов, известный этнограф второй половины XIX в: «В нем (свадебном деревце) таинственно слилась мысль о помолодевшей и зазеленевшей природе с мыслью о молодых»<sup>439</sup>.

Костюмный ансамбль, изображенный на «Портрете женщины в высоком кокошнике с цветком граната в руке», иллюстрирует свадебные обрядовые традиции великорусов. Традиционно на свадьбу надевали старинный наряд, который затем передавали по наследству<sup>440</sup>. Отметим, что изображенный на портрете кокошник и епанечка образуют единый комплект женской обрядовой одежды, прежде всего благодаря единой орнаментации золотного галуна в декоре этих предметов одежды. Орнамент на галуне состоит из раппортной композиции в виде зигзага из треугольников, совмещенных в виде буквы «М», заполненных декоративными точками или сетчатым узором.

Епанечка использовалась северными великорусами исключительно как часть свадебного костюма<sup>441</sup>, который надевался молодой женой впервые на застолье первого дня совместной жизни. Этот самый лучший наряд молодая жена носила до рождения первенца<sup>442</sup>. По этой причине можно предположить, что рассматриваемый портрет создавался после свадьбы, однако до рождения первого ребенка.

Обязательным элементом наряда молодой жены становился головной убор замужней женщины – кокошник. Процесс сакральной перемены головного убора описывался так:

---

<sup>438</sup> Маслова, Г. С. Народная одежда русских, украинцев и белорусов // Восточнославянский этнографический сборник / Г. С. Маслова; отв. ред. С. А. Токарев. – Москва: Изд-во Академии Наук СССР, 1956. – С. 489.

<sup>439</sup> Сумцов, Н. Ф. О свадебных обрядах, преимущественно русских / Н. Ф. Сумцов; предисл. Л. В. Беловинского. – Москва: Гос. публ. ист. б-ка России, 2015. – С. 219.

<sup>440</sup> Там же. С. 650.

<sup>441</sup> Там же. С. 558.

<sup>442</sup> Мерцалова, М. Н. Поэзия народного костюма / М. Н. Мерцалова. – Москва: Молодая Гвардия, 1988. – С. 49.

«Какъ скоро снимуть вѣнецъ съ Невѣсты , тогда свахи голову у нея покрываютъ наметкою , потомъ крутятъ .... Причемъ послѣ благословенія кокошника священникомъ , надѣваваютъ оный на молодую , которая въ кокошникъ и должна сидѣть, по крайней мѣрѣ, первый столъ; ибо употребление кокошника не болѣе какъ около десяти лѣтъ начало и въ деревняхъ выходить , и въ кокошникъ молодая нынѣ рядится еще объ Масленцѣ, когда катается съ молодымъ.»<sup>443</sup> Этот кокошник после рождения первенца женщины носили только по случаю больших празднеств.

Продолжая анализ изображенного костюмного ансамбля, мы делаем вывод, что модель облачена в традиционный «сарафанный комплекс» с кокошником, характерный для Владимирской губернии. Мы обнаруживаем схожий изображенному головной убор, а именно владимирский кокошник в собрании Муромского историко-художественного музея (инв. № М-6030.Т-586, см. Прил. 2, Ил.179).

Сохранилось описание 1784 г. обычаев и одежды Владимирской губернии. Этим источником является «Атлас Владимирской губернии с топографическим описанием, состоящий из 14 карт», преподнесенный императрице Екатерине II. В нем мы находим описание: «Что касается <...> Переславской, Вязниковской, Гороховской, Ковровской и Шуйской округ, то в оных женщины носят сарафаны и ужасной величины кокошники: спереди или круглые – назад с двумя рогами, или наперед с одним большим рогом, которые снизу везде по достатку своему стараются украшать жемчугом, золотом и прочим, присовокупляя к оному жемчужные и бисерные поднизы. Немалым щегольством у сих больших кокошников почитается иметь рубахи с предлиннейшими рукавами»<sup>444</sup>. Этот документ весьма точно описывает изображенный портрете костюмный комплекс. О подобной форме кокошника, полумесяцем, с двумя рогами, сообщает и Георги,

<sup>443</sup> Снегирев, И. М. Рускіе простонародные праздники и суевѣрные обряды: Выпускъ IV / И. М. Снегирев. – Москва: Въ Университетской Типографіи, 1839. – С. 153.

<sup>444</sup> ЦГВИА, Ф. 846. Оп. 16. Д. 18629. Л. 6, об.; 7; Топографическое описание Владимирской губернии, составленное в 1784 г. / Издание Владимирской учетной архивной комиссии. Владимир, 1906. – С. 9–10.; Федорова, Г. А. Традиционная одежда жителей Владимирской губернии. Свидетельства очевидцев из XVIII века // Материалы областной краеведческой конференции / Г. А. Федорова. – Владимир, 2000. – С. 190–195.

подмечая, что этот тип кокошника был распространен в губерниях, примыкающих к Москве<sup>445</sup>.

Согласно исследованиям Г. С. Масловой: «В период расцвета Владимиро-Суздальской Руси, а затем образования Московского княжества и Российского централизованного государства кокошник вместе с другими частями одежды (сарафаном, шугаем) распространился среди северных и отчасти южных великорусов<sup>446</sup>. <...> Кокошники с вертикальной лопастью надо лбом, наверху заостренной или закругленной, несколько напоминающей нимб, были известны в б. Владимирской, Нижегородской, Костромской, Казанской, Вятской, Пермской, Уфимской, Пензенской, Симбирской губерниях и кое-где в городах на юг и запад от Москвы <...>. Этот головной убор был распространен на территории Владимиро-Суздальской Руси, в местностях, прилегающих к Москве, преимущественно в городах<...>в Приуралье и в Поволжье, т. е. в районах преобладания владими́ро-суздальской и московской колонизации»<sup>447</sup>.

Детальный анализ изображенной на портрете рубахи также позволяет атрибутировать костюмный ансамбль одежде Владимирской губернии. Известно, что для владимирского сарафанного комплекса характерны рубахи из белой тонкой хлопчатобумажной ткани, чьи особенности кроя предполагали широкие рукава, сужающиеся к запястью, манжеты которых в ряде случаев украшали кружевом<sup>448</sup>. На существование сохранившихся экземпляров подобных рубах в фондах Гороховецкого историко-архитектурного музея (инв. № Т-16), а также в фондах Российского этнографического музея (РЭМ. Колл. 6991. № 5) указывает Г. А.

<sup>445</sup> Георги, И. П. Описание всех обитающих в Российском государстве народов и их житейских обрядов, обыкновений, одежд, жилищ, вероисповеданий и прочих достопамятностей / И. П. Георги. – Санкт-Петербург, 1799. – Т. 1. – 76 с.

<sup>446</sup> ЦГВИА, Ф. 846. Оп. 16. Д. 18629. Л. 6, об.; 7; Топографическое описание Владимирской губернии, составленное в 1784 г. / Издание Владимирской учетной архивной комиссии. Владимир, 1906. – С. 9–10.; Федорова, Г. А. Традиционная одежда жителей Владимирской губернии. Свидетельства очевидцев из XVIII века // Материалы областной краеведческой конференции / Г. А. Федорова. – Владимир, 2000. – С. 676.

<sup>447</sup> Там же. С. 679.

<sup>448</sup> Посоха, И. Е. Свадебный обряд // Традиционная культура Гороховецкого края: экспедиционные, архивные и аналитические материалы: в 2-х томах / И. Е. Посоха. – Москва, 2004. – Т. 1. – С. 358.

Федорова – исследователь традиционного костюма Владимирской губернии. Она отмечает наличие широких горловин (57 – 61 см) у этих рубаш, чьи края собраны «куколками» и закреплены тесемкой. А. Г. Федорова приводит фотографии<sup>449</sup> этих рубаш из Гороховецкого уезда Владимирской губернии, которые несомненно того же кроя, что и на рассматриваемом портрете<sup>450</sup>.

Схожий изображенному на портрете владимирский костюмный ансамбль можно увидеть на таких известных жанровых картинах Михаила Шибанова как «Крестьянский обед» (1774 г., ГТГ, инв. № 4050, см. Прил. 2, Ил. 182) и «Празднество свадебного договора» (1777 г. ГТГ, инв. № 4051, см. Прил. 2, Ил. 181). Современные исследования показали, что эти произведения создавались в имении Старое Татарово во Владимирской губернии<sup>451</sup>.

Впрочем, распространен владимирский сарафанный комплекс был и в Москве. Этому есть подтверждение – стаффажные изображения на пейзажных полотнах XVIII – XIX вв., где изображен похожий наряд. В качестве примера можно привести «Вид на Москву с балкона Кремлевского дворца в сторону Москворецкого моста» (1797 г., ГРМ, инв. № Ж-4681, см. Прил. 2, Ил. 183, 184), написанную французским художником Жераром Делабартом, приглашенным работать в России в период с 1787 по 1810 гг<sup>452</sup>.

Все приведенные аргументы позволяют представить новую атрибуцию изображенного костюмного комплекса, относящегося типологически к Владимирской губернии.

<sup>449</sup> Федорова, Г. А. Из истории одежды жителей Гороховецкого уезда в контексте культуры России XVII – начала XX в. // Традиционная культура Гороховецкого края: экспедиционные, архивные и аналитические материалы / Г. А. Федорова. – Москва, 2004. – Т. 1. – С. 357.

<sup>450</sup> Акилова, А. Д., Гаврилин К. Н. Новая атрибуция «Портрета женщины в высоком кокошнике с цветком граната в руке» из собрания музея декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С.Г. Строганова / А. Д. Акилова, К. Н. Гаврилин // Вестник МГХПА. – 2020. – № 3. – С. 112–123.

<sup>451</sup> Федорова, Г. А. Из истории одежды жителей Гороховецкого уезда в контексте культуры России XVII – начала XX в. // Традиционная культура Гороховецкого края: экспедиционные, архивные и аналитические материалы / Г. А. Федорова. – Москва, 2004. – Т. 1. – С. 326.

<sup>452</sup> Cross, A. G. Reviewed Work: Eighteenth-Century Moscow: Twelve Engravings Taken from the Paintings of Guerard de la Barthe // The Slavonic and East European Review. – 1979. – Т. 57. – № 2.

Необычен оттенок розового, встречающийся как в соцветии букета в руке модели, так и в декоре кокошника, а также нежных розовых бантов, закрепленных на манжетах рукавов. Обращаясь к истории моды, мы отметим влияние французской культуры на необычайную популярность различных оттенков розового в моде начиная с XVIII в. Такой оттенок именовался «плюс» – «цвет раздавленной блохи». Он был введен в моду Марией-Антуанеттой и был весьма популярен с 1775 по 1790-е гг.<sup>453</sup> Этот необычный оттенок полюбился аристократии, дворянству и зажиточным горожанам. Принимая во внимание сложный костюмный комплекс, изображенный на портрете, можно предположить, что модель принадлежала к зажиточным крестьянам или к купечеству, проживала в среде торгового города, что позволяло ей быть осведомленной о моде своего времени. Портрет, таким образом, показывает нам, как модные тенденции из высшего света проникали в провинциальную среду, трансформируясь в ней, находя собственное, подчиненное традиции звучание.

Плавный, изящный рисунок рук, приподнятых на уровень груди, позволяет предположить стилистическую связь с иконописными изображениями. В правую руку модели художник помещает миниатюрное соцветие нежно-розового оттенка, а левая кисть словно указывает на него. Таким образом, вокруг цветка и кистей рук мастер создает самостоятельную композицию, обрамленную манжетами, со сложной строчевой вышивкой, напоминающей узелки.

Ранее было составлено ошибочное понимание изображения миниатюрного соцветия в руках модели, как цветка граната, что и дало название портрету. Однако, после проведенной реставрации портрета, в 2017 г. стали различимы некоторые особенности рисунка (см. Прил. 2, Ил. 185). Так, нам стало очевидно, что форма листьев и характер соцветия совершенно не похожи на гранатовые. Кроме того, изображение столь экзотического южного растения, которое в средней полосе России не произрастает, также ставит атрибуцию под сомнение. Нам удалось установить, что на портрете изображено соцветие красноплодной яблони, а именно

---

<sup>453</sup> Morton B. *Kassia St Clair: The Secret Lives of Colour* // *Times Literary Supplement*. – 2017. – №. 5954. – С. 34–36.

– фрагмент яблоневого ветви с еще нераспустившимися розовыми бутонами на цветоножках (см. Прил. 2, Ил. 186).

Яблоневое дерево в славянском фольклоре часто упоминается в контексте женского начала и плодородия<sup>454</sup>. Более того, в русской свадебной традиции оно зачастую ассоциировалась с невестой, а также со свадьбой. После же свадьбы символика яблони оставалась значимой, символизируя материнство, а плоды этого дерева, яблоки – младенцев: «Стоить яблоко на яблонцэ. Яблонько, распустися, а младенец, покажыся»<sup>455</sup>.

Таким образом, яблоневое соцветие на портрете означает пожелание плодородия, а бутоны, которые со временем превратятся в яблоки, в свою очередь, могут символически означать беременность. Эта гипотеза согласуется с костюмным ансамблем, который женщины носили в первый год супружеской жизни до рождения первенца.

Кроме того, яблоня традиционно ассоциировалась на Руси со счастливым замужеством<sup>456</sup>. Так, согласно народному фольклору, рядом со свадебным поездом расцветали плодовые деревья и сады<sup>457</sup>. Символизируя саму невесту, яблоневое дерево часто упоминается в свадебных песнопениях. Поэтому у народной песни, исполнявшейся после просватанья есть строки:

«А ты яблонька, ты кудрявая,  
 Да люли, люли, ты кудрявая,  
 А и весело во саду шумишь,  
 Во саду шумишь рядом с груше.  
 А ты год стоишь и другой стоишь,  
 А на третий год я срублю тебя.  
 А ты Марьюшка, ты Ивановна,

<sup>454</sup> Агапкина, Т. А. Символика деревьев в фольклоре и традиционной культуре славян: яблоня / Т. А. Агапкина // *Studia litterarum*. – 2017. – Т. 2. – № 1. – С. 287

<sup>455</sup> Там же. С. 288.

<sup>456</sup> Сумцов, Н. Ф. О свадебных обрядах, преимущественно русских / Н. Ф. Сумцов; предисл. Л. В. Беловинского. – Москва: Гос. публ. ист. б-ка России, 2015. – С. 227.

<sup>457</sup> Там же. С. 98.

Ты сидишь, сидишь в родном тереме,  
 А ты год сидишь и другой сидишь,  
 А на третий год отдают замуж,  
 Отдают замуж за Ильюшеньку,  
 За Ильюшеньку да свет Петровича.»<sup>458</sup>

Итоги анализа костюмного комплекса и атрибута в руках модели «Портрета женщины в высоком кокошнике с цветком граната в руке» позволяют нам резюмировать, что на портрете изображена молодая замужняя женщина в одежде Владимирской губернии, сжимающая в правой руке миниатюрную веточку полураспустившихся цветков красноплодной яблони. Этот атрибут неслучаен: именно яблоня, ее цветы и плоды являются неизменными народными символами невесты, свадьбы, плодородия и счастливой супружеской жизни.

Как и на «девичьем» портрете общее настроение модели спокойное и позитивно-приветливое. Голова немного наклонена вправо; на округлом лице выделяется высокий лоб; на слегка подцвеченных косметикой губах застыла легкая улыбка. Только выражение глаз становится менее беспечным, выражая настороженное внимание. Карнация изображает изнеженную, припудренную бледную кожу, незначительно тронутых румянами и помадой.

Композиция женского портрета из музея РГХПУ, как более позднего варианта, основана на «девичьем портрете» – поэтому форматы обоих холстов практически совпадают<sup>459</sup> (см. Прил. 2, Ил. 187). Точно процитирована, словно снята по кальке, композиция портрета. Повторены плавные жесты рук. Кроме того, совпадают наклон головы и черты лица. В тоже время формально-стилевой анализ портретов позволяет нам выявить очевидные различия этих произведений.

<sup>458</sup> Русская мифология: энциклопедия / под общ. ред. и предисл. Е. Мадлевской. – Москва: Эксмо; Санкт-Петербург: Мидгард, 2005. – С. 81.

<sup>459</sup> Прим. Размеры: «Портрет крестьянской девушки с цветком в руке» - 94,0 x 67,0 см. [9, с. 292]; «Портрет женщины в высоком кокошнике с цветком граната в руке» - 90,5 x 66,5 см. Однако оба портрета подвергались реставрации и как следствие размеры холста могли измениться до 1 см. Портрет из собрания музея РГХПУ поступил на реставрацию с ветхими срезанными кромками, дублированным. Вероятно, вместе с кромками была срезана часть авторской живописи, - по краям по 0,25 см справа и слева, а также по верхнему краю. Скорее всего, изображение кокошника первоначально не упиралось в верхний край холста.

Нами созданы прорисовки с репродукций двух портретов (см. Прил. 2, Ил. 188 - 190). При их наложении друг на друга, можно заметить, что основные, опорные точки рисунка обоих портретов совпадают. Если совместить прорисовки глаз, можно заметить все сходства и различия. Во-первых, линия век и зрачка правого глаза полностью совпадают, однако левый глаз на позднем портрете смещен немного ниже. На «Портрете женщины в высоком кокошнике с цветком граната в руке» усилен наклон головы. Кроме того, длина носа сокращена, он оказался немного вздернут. Губы также стали располагаться выше. При этом овал лица, линии щек по границе светотени, а также положение мочек ушей совпадает у обоих портретов. Помимо того, совпадает линейный рисунок подбородков.

Можно сделать вывод о том, что автор «Портрета женщины в высоком кокошнике с цветком граната в руке» опирался непосредственно на оригинал раннего портрета, возможно имел возможность снять с него копию. Перед художником стояла задача сохранить композицию портрета, передав при этом некоторые физические и статусные изменения – щеки модели округлились, нос немного расширился, взгляд стал более спокойным и сдержанным, да и макияж по сравнению с «девичьим» портретом стал менее ярким. На новом портрете художник более умело и реалистично смог изобразить детали и фактурное разнообразие тканей. Высокий кокошник скорректировал композицию, для этого портретисту пришлось добавить пространства над головой модели, а нижний срез портрета и руки приподнять.

Интересно выявить различия деталей изображения ушной раковины. На «Портрете крестьянской девушки с цветком в руке» автор тщательно и уверенно изображает части уха: завиток, козелок, мочку. Однако на позднем варианте художник, не справившись с изображением ушной раковины, исказил и уменьшил все ее части. Эта деталь также позволяет сделать вывод о разном авторстве.

Изучение и сопоставление костюмного комплекса, атрибутов и живописной техники этих двух портретов позволяет нам подтвердить теорию о традиции создания типов провинциального портрета, связанных со свадебным циклом – «девичьего» и «супружеского» портретов. Сами же эти произведения относятся к

последней четверти XVIII в. и являются примерами *архаизирующей тенденции* в искусстве провинциального портрета.

Рассмотренные портреты являются изображениями одной модели в разном социальном статусе. «Портрет крестьянской девушки с цветком в руке» (ГИМ) был написан первым и изображает просватанную девушку. Портрет из собрания музея РГХПУ создавался уже после свадьбы, художник копировал композиционную схему с «девичьего» портрета. Живописная манера портретов весьма отличается, они написаны разными художникам, предположительно во Владимирской или Московской губерниях в последней четверти XVIII в.

Многие провинциальные портреты, будучи в большинстве своем анонимными, раскрывают те или иные стороны социального статуса и момента социальной жизни моделей через символику атрибута.

В собрании Государственного Исторического музея находится обширная коллекция провинциальных портретов. Очень немногие из них подписаны художниками, чаще всего личности изображенных остаются неизвестными. Одним из таких счастливых исключений является портрет Матрены Карповны Шапошниковой<sup>460</sup> (см. Прил. 2, Ил. 67) кисти Николая Дмитриевича Мыльникова, созданный в 1828 году в Москве. Автор оставил свою подпись на лицевой стороне полотна, на фоне справа от рукава модели: «1828 an Avril N/ Milnicof», а на обороте холста читается надпись: «1828 го Года 9 го дня Сей Портреть Писанъ въ Москве 1 й Гильдии и купеческой Дочери Дъвицы Матрены Карповны Шапошниковой на 60 мь Году 6 ти месяцев».

Матрена Карповна изображена по пояс на светлом серо-охристом фоне с легким разворотом фигуры влево. Модель держит в правой руке цветок красной гвоздики, а левой сжимает белый платочек. Волосы спрятаны под коричневым платком, завязанным спереди. Лицо модели полноватое, слегка румяное. Глаза светло-карие, смотрят вдаль поверх зрителя, правый глаз косит к носу.

---

<sup>460</sup> ГИМ. Инв. № 80261/ИИ-3561

Примечательно, что у изображенного цветка два бутона – один только раскрывается, а другой уже на пике цветения и вот-вот завянет. Известно, что гвоздика – символ божественной любви и страдания. Мыльников очень деликатно намекает на болезнь модели, едва распустившийся бутон – это аллегория детского ума, который противоречит возрасту модели, олицетворенному отцветающим бутоном. Портрет отображает отношение родственников к модели, как к «блаженной». То, что Матрену Карповну портретировали, говорит о заботе и любви к ней сестры, решившей порадовать свою незамужнюю старшую сестру, запечатлев ее образ для памяти потомков.

### **3.5. Проблема авторства русского провинциального портрета**

В данном параграфе мы приводим результаты наших исследований отдельных произведений провинциальной портретной живописи, что позволяет нам выявить круг произведений с единым авторством и проследить некоторые особенности локальных школ.

Нами выявлен круг провинциальных портретов, который, на наш взгляд, можно связать единым авторством. Самым ярким представителем классицизирующего направления провинциального портрета был Н. Д. Мыльников (1797 – 1842), работавший в Ярославле и Москве. Являясь потомственным живописцем<sup>461</sup>, он разработал собственную, легко узнаваемую замкнутую композицию женских поясных портретов. Мыльников оставил после себя выдающиеся произведения провинциального портрета, которые, на наш взгляд, иллюстрируют развитие классицизирующего портрета в таких крупных художественных центрах как Москва и Ярославль. В отличие от большинства провинциальных портретистов, Мыльников зачастую подписывал свои работы, однако в отечественных музеях находится значительное количество портретов 1820-50 гг., в которых явно чувствуется влияние Н. Д. Мыльникова. В коллекции музея РГХПУ также имеется подобное произведение – «Портрет

---

<sup>461</sup> Коновалова Н. О. о творчестве Мыльникова. – URL: <http://www.yaroslavskiy-ray.com/412/mylnikov-n-d.html> (дата обращения: 10.11.2022)

женщины в черном платке» (Инв. № 1160, см. Прил. 2, Ил. 191), которое, на наш взгляд, возможно связать с его кругом, особенно при сопоставлении с «Портретом Александры Карповны Рахмановой (1826 г. ГИМ. Инв № И I 3548, см. Прил. 2, Ил. 192). Угадывается общность пирамидальной композиции и особый жест рук, сжимающих белый платочек, сообщающий характерную замкнутость женским образам кисти Мыльникова.

Можно с уверенностью утверждать, что Ярославская губерния стала одной из колыбелей провинциального портрета, явив на свет ряд известных живописцев. Входившие в нее города – Ростов, Ярославль, Углич – древние художественные центры, очень консервативные в своем художественном наследии, в стремлении сохранить быт и традиции. По этой причине портретные образы ярославцев отображают сословное мировоззрение и эстетический идеал<sup>462</sup> русской провинциальной культуры XIX в.

Так, Углич, находящийся в стороне от железных дорог во второй половине XIX в. долгое время оставался городом-музеем, где в зачарованном молчании усадеб угадывается былой уклад жизни. На фотографиях С. М. Проскудина-Горского (1910 г., см. Прил. 2, Ил. 193) запечатлены экспонаты Угличского музея древностей, где среди многочисленных витрин с женскими украшениями, одеждой и предметами быта заметна сплошная экспозиция из провинциальных портретов. Как описывает А. Н. Греч дом купцов Серебренниковых в Угличе конца 1920-х: «И в этом доме, где теплится еще старый быт, доживает свои дни множество старых вещей. Мебель, какой-то причудливый восьмигранный самовар, старые, наивной кистью написанные портреты, даже платья сохранились у последних владельцев. Настолько консервативными оказались традиции, что даже в годы страшного голода все же уцелели они как своеобразные реликвии былого»<sup>463</sup>.

После реставрации, портреты из Углича стали «классикой» провинциального портрета. Это, прежде всего, холсты И. В. Тарханова (1780—1848). Известно, что

<sup>462</sup> Мусаутова Е. А. Ярославский купеческий портрет в историко-культурном контексте эпохи (гендерный аспект) / Е. А. Мусаутова // Вестник ТГУ. – 2008. – № 10. – С. 156–159.

<sup>463</sup> Греч, А. Н. Венок усадьбам / А. Н. Греч // Памятники Отечества. – 1994. – № 3-4. – С. 90

он был коллежским регистратором<sup>464</sup> в г. Углич, а впоследствии стал известным городским портретистом. Первые портреты он создает, предположительно, в своем кругу. Одним из таких ранних произведений становится «Портрет Губернского секретаря Ивана Протопопова» 1799 г. (см. Прил. 2, Ил. 196), в это время художнику было около 20 лет. Уже в 1819 г. Тарханов вновь пишет эту семью, создавая парные портреты Г. А. и А. И. Протопоповых<sup>465</sup> (см. Прил. 2, Ил. 195). Эти портреты, как и другие произведения Тарханова, хранятся в Угличском государственном историко-архитектурном и художественном музее, удивительно схожи друг с другом, прежде всего аскетичной строгостью. Если мужской портрет можно охарактеризовать как сдержанный, отстраненный, но в то же время весьма обыкновенный, то женский портрет – необычно строгий, за счет темного платья и отсутствия каких-либо украшений кроме тонкой нити красных бус. Как и многие представители классицизирующей тенденции, портреты Тарханова лишены отсылок к архаичной декоративности парсун. Тарханов использует художественный язык примитива, который типичен для городского провинциального портрета XIX в.

Портрет А. К. Воронова (1800-е гг. Инв. № Ж-45, см. Прил. 2, Ил. 194) являет новый этап творчества Тарханова. Тональная градация рисунка лица становится сложнее, мягче, в живописи появляется больше оттенков. Несомненным достижением является светло-серый фон, выделяющий угловатость форм темного сюртука с приподнятым воротником, обрамляя и придавая «вес» лаконичному мужскому образу. Стоит отметить, что мужской портрет Тарханову удавался в большей мере, по сравнению с женским. С одной стороны, это связано с закрытым характером костюмного комплекса, который скрывал шею, руки – был более простым с точки зрения анатомического рисунка. С другой стороны, мужской образ зачастую предъявлял меньше запросов к миловидности внешности, и эта правдивость, открытость не так сковывала художника, как женский портрет.

<sup>464</sup> Лебедев, А. В. Примитив в России. XVIII - XIX век: Иконопись. Живопись. Графика: каталог выставки / А. В. Лебедев. – Москва, 1995. – С. 102.

<sup>465</sup> Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей. Инв. № Ж-29 и Ж-30

Вследствие недостаточного владения рисунком, в частности не умея нарисовать посадку головы и анатомию шеи, уха, рук, женские образы Тарханова напряжены, лукавы и неуверенны.

Тарханов создает традиционные образы парных супружеских портретов – С. Г. и П. М. Шапошниковых (1829 г. Инв. № Ж-31 и Ж-32, см. Прил. 2, Ил. 197, 198), а также семьи Суриных, написанные в 1829 г. – старшего поколения, позировавших в традиционных русских костюмах М. С. и А. А. Суриных (Инв. № Ж-33 и Ж-34, см. Прил. 2, Ил. 199, 200), а также их сына с женой - П. М. и Е. Д. Суриных (Инв. № Ж-35 и Ж-36, см. Прил. 2, Ил. 201, 202), - представителей современного городского сословия. Примечательно, что Тарханов спустя почти 20 лет снова портретирует семейство Суриных – в 1843 он создает довольно редкую портретную пару – отец и сын, облаченные в парадные мундиры изображены на отдельных холстах. Глава семейства, М. С. Сурин (Инв. № Ж-38, см. Прил. 2, Ил. 203) предстает перед нами практически неизменным, портретная маска очевидно списана с более раннего портрета 1829 г., в то время, как его сын, П. М. Сурин (см. Прил. 2, Ил. 205), очевидно возмужал, приобрел уверенный статус и положение в обществе, о чем свидетельствует серебряная медаль на груди и крепко сжимаемая парадная шашка в руке модели. Отец и сын к этому времени овдовели и изображены без супругов. Однако уже в 1845 г., Тарханова пригласили для написания портрета новой жены Сурина-младшего – Надежды Андреевны Суриной (Инв. № Ж-39, см. Прил. 2, Ил. 204), который стал парным к портрету мужа.

Пожалуй, самым удачным в портрете Н. А. Суриной являются ее руки, что довольно редко для провинциальных портретов. Создавая одно из своих поздних произведений, Тарханов, очевидно, не имея творческой свободы в написании лица, сконцентрировал свое внимание на руках модели, отточив свой навык рисовальщика. Если объем и пространство остаются достаточно условными, то линейный рисунок рук поражает изысканностью акцентов, придающих разнообразие застылой позе. Возможно, впервые в своем творчестве, Тарханов относится к рукам модели с неподдельным интересом, как к произведению искусства. Это прочитывается в изящной динамике контура рисунка, в котором

художник оставляет эскизность. Нажим линии усиливается у локтя, плавно затухая к запястью, затем снова энергично появляется на верхней части пясти, подчеркивая изгиб нежной кисти, следуя к указательному пальцу. Не многим художникам удастся достичь подобного мастерства, такой меры обобщения, почти ренессансного по своему духу. Неслучайно, этот портрет величают «Мона Лиза по-угличски»<sup>466</sup>.

Однако не только Тарханов был мэтром портретной живописи Углича. Незадолго до него, в 1780-х, творил другой талантливый портретист, С. Флегонов, написавший семейную чету Кочурхиных – Ф. Г. и Ф. П. Корчухиных (см. Прил. 2, Ил. 206, 207), портреты которых, как и остальные произведения Тарханова, ныне хранятся в Угличском государственном историко-архитектурном и художественном музее. Интересно, что источник освещения находится сбоку от моделей, будто в расчете на подсвечник, окно или иной источник света, по сторонам от которого экспонировались портреты. Благодаря такому освещению, на портретах появляется намек на академическую трехчетвертную светотень, объемы лица скульптурируются, придавая образу некую героическую былинность.

Портреты следующего поколения – Р. Т и Д. Ф. Кочурхиных (1837 г. Инв № Ж-43 и Ж-42, см. Прил. 2, Ил. 131, 132) ранее приписывались Тарханову, однако сейчас считается, что эти портреты написал кто-то из его современников, учеников. Портреты Кочурхиных – поколенные парадные изображения, композиция которых несколько сложнее обыкновенных поясных провинциальных портретов, но несмотря на «расширение» области изображения, эти произведения несомненно остаются в рамках провинциального канона, за счет фронтального освещения, плоскостности объемов и иератической застылости. Фон, включающий симметричные драпировки, объединяет общим пространством парные портреты супругов.

Тверская губерния в XVIII – XIX вв. относилась к самым экономически развитым регионам Российской империи, что сказалось в богатстве, разнообразии

---

<sup>466</sup> Кистенева, С. В. «Против зеркала хрустального...»: Угличские портреты XVIII - XIX вв. / С. В. Кистенева // Угличе Поле. – 2016. – № 28. – С. 101.

ее материальной культуры. Архаизирующий портрет в Тверской губернии встречается чаще, чем в Московской, представлен в основном типом *девичьего провинциального портрета*, как например «Портрет женщины в красной рубахе, высоком жемчужном головном уборе и фате» конца XVIII в. из собрания музея РГХПУ (Инв. № 1153, см. Прил. 2, Ил. 108). Существует целый ряд портретов, стилистически близких данному<sup>467</sup>. Все они показывают устойчивость местной иконографической традиции в рамках *девичьего провинциального портрета*, которая прослеживается с конца XVIII по середину XIX в. в Тверской губернии.

В отличие от архаизирующего, классицизирующий портрет в Тверской губернии представлен большим разнообразием. Некоторые портреты весьма близки по формально-стилевым признакам, очевидно создавались в первую треть XIX века и могут быть связаны единым авторством т.н. «Мастера портрета с шалью»<sup>468</sup>. К кругу его произведений можно отнести несколько женских портретов из собрания музея РГХПУ, например «Портрет женщины в коричневой шали, золотой цепи» (Инв. № 1159, Прил. 2, Ил. 124), «Портрет женщины в черной вышитой шали» (Инв. № 1152, Прил. 2, Ил. 122), «Портрет женщины в темно-синей шали, с золотой брошью» (Инв. № 1151, Прил. 2, Ил. 121), «Портрет женщины в черной шали» (Инв. № 1154, Прил. 2, Ил. 123). Для тверского варианта провинциального портрета характерно поясное изображение, обязательно включающее в композицию руки, нередко держащие атрибут (например, платочек) или же позволяющие показать элементы окружения модели, мебель, которая создавала отличительную именно для классицизирующего портрета задачу – попытку передачи пространства, что было абсолютно нехарактерно для архаизирующего провинциального портрета.

Кроме того, стилистической целостностью отличаются провинциальные портреты, созданные во второй половине XIX в. в г. Торопец. Очевидно, что

---

<sup>467</sup> Акилова, А. Д. «Портрет женщины в красной рубахе, высоком жемчужном головном уборе и фате» из собрания музея МГХПА им. С. Г. Строганова: проблемы реставрации и атрибуции / А. Д. Акилова. – Москва: Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова, 2018. – С. 227–234.

<sup>468</sup> Прим. Данное название условно и вводится нами впервые.

композиционные каноны торопецкого портрета диктовались особенностями женского традиционного костюма, - высокий жемчужный кокошник с «шишками», покрывавшийся платком из тонкой материи с искусным золотым шитьем, коррелирующий с галуном на сарафане, высоко подпоясанный лентой, образующий бант на груди, - все эти особенности продиктовали архаичную статичность поясного анфасного изображения, которого придерживались провинциальные портретисты, работающие в Торопце.

Ярчайшим представителем, чьи работы являющиеся вершинами торопецкого и новгородского провинциального портрета является Абрам Григорьевич Клюквин (1776 – 1864)<sup>469</sup>. Его авторству принадлежит мастерски написанный «Портрет неизвестного мужчины с письмом»<sup>470</sup> (1822 г., см. Прил. 2, Ил. 208). Именно его кисти, на из-за особенностей объемного, аналитического рисунка и деликатной детализации костюмного комплекса, наш взгляд, можно отнести целый ряд работ: «Портрет торопецкой купчихи в головном платке, затканном золотой нитью» (1830-е гг. ГИМ. Инв. № ИІ-3264, см. Прил. 2, Ил. 209), «Портрет торопецкой купчихи в черном головном платке» (1850-е гг. ГИМ. Инв. № И І 3531, см. Прил. 2, Ил. 210), «Торопчанка с цветком»<sup>471</sup> (см. Прил. 2, Ил.214). Кроме того, с его авторством также возможно связать выдающийся по художественным качествам «Портрет неизвестной в торопецком костюме» (XIX в., частное собрание, см. Прил. 2, Ил. 211). В коллекции музея РГХПУ есть портрет, который можно отнести к ученикам Клюквина: «Портрет пожилой женщины в кокошнике, сверху платок» (Инв. № 1166, см. Прил. 2, Ил. 101). Тем самым мы предлагаем расширить круг произведений Клюквина, включив в него вышеперечисленные произведения.

<sup>469</sup> Антипова, Р. Н. О художнике Клюквине / Р. Н. Антипова. – Текст электронный // Кузьма и Ко: интернет-портал. – URL: [http://ticshen.narod.ru/Hud\\_A\\_Klukvin.html](http://ticshen.narod.ru/Hud_A_Klukvin.html) (дата обращения 30.10.2022).

<sup>470</sup> Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Инв. № ЖР 180

<sup>471</sup> Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Номер в Госкаталоге:10636151

### 3.6. Провинциальный портрет в истории русского искусства

Несмотря на распространенное мнение о том, что провинциальный портрет относится к так называемой «третьей культуре», он не только впитывал все яркие тенденции столичной и народной культуры, но и взамен, оказывал значительное влияние на «высокое искусство». Более того, не принимая во внимание это влияние, зачастую от исследователей отечественного искусства ускользали те глубинные причины возникновения и особенности того или иного художественного явления.

Провинциальный портрет просуществовал более столетия и его своеобразие практически сразу было замечено столичным искусством. Например, это увлечение становится заметным уже в конце XVIII в., когда культура просвещения, воспринятая двором при царствовании Екатериной II, взрастила интерес к русской национальной культуре, что нашло отражение в появлении направления сентиментализма в русском искусстве. Появление традиции балов-маскарадов в русском стиле, обращавшихся к мотивам национального костюма, также связано с вкусами Екатерины II. Известно, что на этих феерических балах в костюме девушки-крестьянки блистала ее внучка, великая княжна Александра Павловна, чьи изображения мы находим на двух портретах «Великой княжны Александры Павловны в русском костюме» из Государственного Русского музея (Инв № Ж-3973) и из Государственный музей-заповедник «Павловск» - оба 1790-х гг. (см. Прил. 2, Ил. 212, 213). Эти произведения, созданные анонимными мастерами, словно сознательно повторяют характерные черты иконографии провинциального портрета.

Портрет великой княжны Александры Павловны ни на одном из данных портретов не демонстрирует благородную осанку, на портрете из Павловска, она изображена в анфас, без намека на движение. Пышные рукава рубахи, как и на многих провинциальных портретах, в распор помещены в словно слишком узкий формат холста – в данном случае овальный, как дань столичному портрету. Композиция поясного среза включает «трогательно-примитивный» жест, сжимающей розу в девичьей руке – особый маркер провинциального портрета.

Кроме того, особое положение рук: в правой модель сжимает небольшой розовый бутон, а левая опущена вниз, также встречается в провинциальных портретах, например – «Торопчанка с цветком»<sup>472</sup> (первая половина XIX в., см. Прил. 2, Ил. 214). Рисунок руки, сжимающей бутон кажется нам нарочито бестелесным и наивным, очень гармоничным по отношению к детскому образу модели. Безусловно, девичий костюм, как и великолепный головной убор были адаптированы для фигуры ребенка и являлись частью маскарадного образа, однако их качество и комплексная гармоничность почти позволяют зрителям поверить, что перед их взором предстала представительница простого народа – юная крестьянская девушка, чья жизнь проходит в череде ярких традиционных народных праздников.

Несмотря на то, что портреты Александры Павловны были созданы приблизительно по случаю ее помолвки, они являются редким примером изображения детей (модели было 13 - 16 лет), такими какие они есть, что было присуще провинциальному портрету. Остальные портреты Александры Павловны, написанные с нее в том же возрасте именитыми живописцами (напр. Д. И. Левицким) искажают реальный образ модели и становятся изображениями «взрослого в миниатюре», поэтому именно портреты Александры Павловны в русском костюме можно считать примером того, как внедрение стилистических приемов провинциального портрета помогло создать особенные, выдающиеся произведения.

Однако, провинциальный портрет не только оказывал влияние на портретную живопись, но и обнаруживается в жанровой картине XIX в., позволяя представить его интерьерное размещение.

Например, в картине В. Перова «Приезд гувернантки в купеческий дом» (1866 г. ГТГ. Инв. № 362, см. Прил. 2, Ил. 215) слева от дверного проема, на стене висит «усредненный» до типичного провинциальный портрет купца. Даже при подобном уменьшении портрета, по его деталям видно, что образ купца типичен и

---

<sup>472</sup> Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Номер в Госкаталоге: 10636151

провинциален: плоское поясное изображение с не очень умелым рисунком на пустом, безвоздушном светло-коричневом фоне. Модель представлена с атрибутами: в одной руке купец сжимает свиток, а другой прижимает медаль, виднеющуюся из-под бороды. «Серьезность» образа пожилого купца, видимо старшего родственника главного героя картины, гиперболизирована до комичного и является важным инструментом авторского сатирического повествования, высмеивающее купеческий быт и нравы.

Другой интересный пример – «Дедушкин фрак» (1871 г. ГТГ. Инв. № 10994, см. Прил. 2, Ил. 217) кисти Н. Я. Грибкова. Картина показывает сцену извлечения и примерки старых вещей из сундука покойного дедушки. Пока мальчик примеряет старый фрак и гвардейскую треуголку, девочка надела капор начала XIX в., а их мать извлекла из сундука несколько старых, некогда дорогих шалей. Все эти атрибуты былого богатства дополняют парные провинциальные портреты супругов, висящие над сундуком (см. Прил. 2, Ил. 218). По изображенным на периферии портретам, заметно, что они именно провинциальные – скованный рисунок, едва вписавший кисти рук в композицию, иконописно-золотистая гамма изображений на непроницаемо-черном фоне – все несомненные, характерные черты провинциального портрета верно подмечены Н. Грибковым.

Парные провинциальные портреты государственного чиновника и его жены также можно обнаружить на картине Г. Г. Мясоедова «Поздравление молодых в доме помещика»<sup>473</sup> (1861 г., см. Прил. 2, Ил. 219). Размещенные на виду, в данном случае, в столовой, провинциальные портреты являлись неизменным художественным центром интерьера XIX в.

Изображения представителей духовного сословия – частые модели провинциального портрета, также встречаются на картинах жанристов XIX в. П. А. Федотов метко использовал провинциальные портреты для раскрытия содержания картины «Сватовство майора» (1848 г. ГТГ. Инв. № 5210, см. Прил. 2, Ил. 220, 221). В центр картины, на дальний план художник поместил портрет архимандрита, чья

---

<sup>473</sup> Художественный музей имени Махарбека Туганова. Номер в Госкаталоге: 18352093

почтенная фигура словно замыкает симметричную V-образную композицию переднего плана.

Композиция картины выполнена по принципу мизансцен, последовательно развертывающегося повествования<sup>474</sup>. Мизансцена с пожилыми родителями невесты и подбоченившимся женихом, также композиционно связана с портретом, висящим рядом с дверным проёмом. Федотов запечатлел примечательный момент «портрет и модель», где рядом с суровым и бесконечно официальным провинциальным портретом стоит сам персонаж, застигнутый в эмоциональный момент, чей образ живой, немного карикатурный, противопоставлен официозу парадного изображения (см. Прил. 2, Ил. 222).

Удачно провинциальный портрет встроен в повествование жанровой картины Н. В. Неврева «Смотрины» (1888 г. ГТГ. Инв. № 519, см. Прил. 2, Ил. 223), где в характерном интерьере столовой конца XIX в. показывается вся пестрота и разнородность художественного вкуса городских обывателей. Так, на стенах столовой находится место самым разнообразным художественным произведениям, среди них - гравюра с пасторальным пейзажем, семейная дагерротипия, пестрый наивный пейзаж, и, непременно, архаичный и столь традиционный провинциальный портрет.

Н. В. Неврев не раз включал в свои композиции провинциальный портрет, это и картина «Петр I в иноземном наряде перед матерью своей царицей Натальей, патриархом Андрианом и учителем Зотовым»<sup>475</sup> (1903 г., см. Прил. 2, Ил. 224), где художник назидательно противопоставляет поведение молодого царя портретному образу Алексея Михайловича. Кроме того, провинциальный портрет вновь появляется на его произведении «Протодиакон, провозглашающий на купеческих именинах долголетие» (1866 г. ГТГ, см. Прил. 2, Ил. 225) и многие другие.

<sup>474</sup>Степанова, С. С. Павел Федотов. Сватовство майора / С. С. Степанова. – Москва: Государственная Третьяковская галерея, 2016. – 34 с.

<sup>475</sup> Ставропольский краевой музей изобразительных искусств

На наш взгляд очевидно, что провинциальный портрет являлся одним из важных элементов художественного повествования в инструментарии художника-жанриста XIX в.

Однако провинциальный портрет для некоторых художников зачастую играл роль некоего старта их карьеры, как мы уже упоминали выше, Левицкий, Тропинин, Репин и др. мэтры отечественного искусства начинали свой творческий путь именно с создания произведений провинциального портрета.

Так К. Е. Маковский, исследуя народную тему, создает многочисленные образы «боярышень», оглядываясь на русский провинциальный портрет. Особенно очевидно это прослеживается в «Портрете княгини Зинаиды Юсуповой в русском костюме» (1895 г. ГИМ. Инв. № И I 5465, см. Прил. 2, Ил. 226). Княгиня изображена в костюме, совмещающем элементы традиционного девичьего, женского костюма со светскими элементами столичной моды конца XIX в. Несмотря на импрессионистическую манеру, художник использует мотив и типичную композицию провинциального портрета. И это неслучайно, ведь еще в юности он создал портрет матери<sup>476</sup> (см. Прил. 2, Ил. 227), Л. К. Маковской, происходившей из купеческого рода. Это произведение выражает дух московского мещанства и выполнено в лучших традициях провинциального портрета: образ женщины в красной шали замкнут и малоэмоционален, его скованная композиция архаична для художественной практики «высокого искусства» своего времени.

Интерес к русскому традиционному сарафанному комплексу на рубеже XIX – XX вв. переживает новый виток, устраиваются костюмированные балы в русском стиле, по случаю которых аристократия заказывает костюмированные портреты в традиционном стиле – стоит упомянуть в этой связи бал 1903 г. и фотографии императора Николая II с супругой в древнерусских костюмах (см. Прил. 2, Ил. 228). Не менее примечателен фотопортрет великой княгини Елизаветы Федоровны (1903 г., см. Прил. 2, Ил. 229) в величественном двурогом кокошнике. Фотопортрет графини Натальи Фёдоровны Карловой (см. Прил. 2, Ил. 230), с того же бала,

---

<sup>476</sup> Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева. Инв. № Ж-2879

статичной замкнутостью композиции рук, на наш взгляд, мог быть инспирирован провинциальным портретом. Позже, в 1915 г. в журнале «Русский костюм» мы находим поясной фотопортрет Коншиной<sup>477</sup>, в котором также очевидно композиционное сходство с провинциальным портретом.

Во второй половине XIX в. провинциальный портрет оказывает влияние на народное искусство, что проявилось в появлении мотива примитивных портретных изображений на прялках и расписных деревянных шкафах. В. С. Воронов отмечал, что в XIX в. на прялках появились жанровые сценки помещичьего быта, такие, как чаепитие, охота, сезонные работы и др.<sup>478</sup>. В качестве примера, мы отметим прялку из Поважья<sup>479</sup> с двойным супружеским портретом на темном фоне, как несомненное влияние провинциального портрета.

Представленный широкой публике на Таврической выставке 1905 г., провинциальный портрет вновь оказывает влияние на новейшее искусство начала XX в.

Например, связь с примитивным портретом отчетливо просматривается в целом ряде костюмов и декораций дягилевской антрепризы<sup>480</sup> – в костюмах и театральных образах А. Бенуа и М. Ларионова, в частности балете «Петрушка» (1911 г.), эскизах театральных костюмов Ларионова к хореографической пантомиме «Полуночное солнце» (1915 г.), а также в эскизах костюмов к постановке «Сказочное озеро» (хореографическая миниатюра «Царевна Лебедь», 1918 г.). Влияние провинциального портрета ясно прослеживается не только в эскизах костюмов, но также в фотографиях артистов балета: в пластике позы с ее фронтальностью, некоторой угловатостью, в подчеркнутой скованности движения, а также в выразительной значимости упрощенного жест рук.

<sup>477</sup>Русский костюм // Столица и усадьба. – 1915. – № 43. – С. 8.

<sup>478</sup> Воронов, В. С. О крестьянском искусстве / В. С. Воронов. – Москва: Советский художник, 1972. – 350 с.

<sup>479</sup> Кольцова, Т. М. Крестьянская живопись Поважья. Из собраний музеев Архангельской области: каталог / Т. М. Кольцова. – Москва: Сев. Паломник, 2003. – 366 с.

<sup>480</sup> Акилова, А. Д. Русский провинциальный портрет и его особенности в истории отечественного искусствознания / А. Д. Акилова // Вестник МГХПА. – 2022. – № 3. – С. 213–223.

Однако, именно провинциальный портрет являлся источником вдохновения для многих художников второй половины XIX – начала XX в., от представителей «Мира искусства» и академического салона, до мастеров раннего авангарда, стремившихся создать шедевры нового портрета, сумевшие раскрыть особенности нового художественного языка, с его остротой, декоративностью и в то же время оценивших самобытное очарование провинциальной культуры, с ее трепетным отношением к сохранению традиций и идеей национальной идентичности. И все это – словно в противовес идеям программного космополитизма и западничества, распространенных в столичном искусстве той поры. Так в русской живописи появляются «боярышни» К. Е. Маковского, купчихи и румяные провинциалки Б. М. Кустодиева – «Купчиха» (1915 г. ГРМ. Инв. № Ж-1870, см. Прил. 2, Ил. 231) Купчиха за чаем (1918 г. ГРМ. Инв. № Ж-1868, см. Прил. 2, Ил. 232), В. И. Козлинского, А.М. Герасимова, В.М. Ходасевич (например, «Портрет»<sup>481</sup>, 1918 г., см. Прил. 2, Ил. 233), Е. А. Киселевой и ее женщины с шальями (например, «Портрет дамы, портрет Любови Бродской», 1916 г., частная коллекция, см. Прил. 2, Ил. 234) П. П. Кончаловского, портреты Н. С. Гончаровой («Тульская крестьянка», 1910 г. ГТГ. Инв. № Ж-2392, см. Прил. 2, Ил. 235), О. В. Розановой («Портрет дамы в зеленом платье»<sup>482</sup>, около 1912 г., см. Прил. 2, Ил. 236) и многих других.

Как отмечал Пospelов, для бубнововалетцев примитив превратился: «*в объект изображения и творческой переработки*»<sup>483</sup>. Он же приводит высказывания Гончаровой и Ларионова из манифеста «Ослиного хвоста» о том, что: «чужое искусство может быть такой же темой для живописи, как и сама действительность»<sup>484</sup>.

В этой связи мы предлагаем рассмотреть творчество П. П. Кончаловского. Его автопортрет 1910 г., а также «Портрет барона К. К. Рауша фон

<sup>481</sup> Астраханская государственная картинная галерея имени П. М. Догадина. Инв. № АГКГ Ж-245

<sup>482</sup> Астраханская картинная галерея имени Кустодиева. Инв. № Ж 471

<sup>483</sup> Пospelов, Г. Г. «Бубновый валет»: Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов / Г. Г. Пospelов. – Москва: Советский художник, 1990. – С. 32.

<sup>484</sup> Там же. С. 33.

Траубенберга»<sup>485</sup>(1911 г., см. Прил. 2, Ил. 237, 238, 239) очень близки парсунообразным примитивным провинциальным портретам, с их фронтальностью, особой строгостью и отстраненностью образа. Кроме того, групповые портреты членов семьи художника имеют прямые прототипы среди провинциальных семейных портретов. Так, «Семейный портрет» Кончаловского (1911 г. ГРМ. Инв. № Ж-10121), а также «Семейный портрет (сиенский)» (1912 г. ГТГ) своей застылой композицией берут свое начало не столько в фотографических портретах, как это утверждал Пospelов<sup>486</sup>, сколько в провинциальном портрете (см. Прил. 2, Ил. 240). Стоит привести к сравнению эти произведения и «Портрет семьи Косиных за чаепитием» кисти Кучикова (1840-е гг. ГТГ. Инв. № И I 5600) или же «Портрет купеческой семьи» (1830-е гг. Ярославский художественный музей) и становится очевидно, что специфическая застылость, ординарность и разобщенность моделей на портретах Кончаловского уходит корнями в давнюю провинциальную портретную традицию (см. Прил. 2, Ил. 241).

Портретное творчество А. Лентулова также становится своеобразной художественной интерпретацией художественного примитива, лубка и провинциального портрета. В качестве примера приведем его автопортрет (1915 г. ГТГ. Инв. № 21984, см. Прил. 2, Ил. 242), «Портрет Ниты Сведомской»<sup>487</sup> (1915 г., см. Прил. 2, Ил. 243), а также «Семейный портрет. Жена и дочь»<sup>488</sup> (1919 г., см. Прил. 2, Ил. 244) и, в особенности, «Портрет Е. Н. Гоголевой»<sup>489</sup> (между 1933 – 1934 гг.).

В 1970-е благодаря открытию творчества Г. Островского и последовавших за этим выставок, провинциальный портрет обратил на себя внимание широкой общественности и нашел отражение в художественном творчестве этого времени. Так, в картине Т. Г. Назаренко «Московский вечер» (1978 г. ГТГ, см. Прил. 2, Ил.

<sup>485</sup> Вятский художественный музей имени В.М. и А.М. Васнецовых. Инв. № Ж-127

<sup>486</sup> Пospelов, Г. Г. «Бубновый валет»: Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов / Г. Г. Пospelов. – Москва: Советский художник, 1990. – С. 142.

<sup>487</sup> Вологодская областная картинная галерея. Инв. № 613-Ж

<sup>488</sup> Ярославский художественный музей. Инв. № Ж-334

<sup>489</sup> Пензенская областная картинная галерея им. К.А. Савицкого. Инв. № 1465-ж

245) художник обращается к образам минувшей эпохи, среди которых главное место занимает портрет Е. П. Червиной (1775 г., см. Прил. 2, Ил. 47) кисти провинциального солигаличского живописца Григория Островского. Картина «Московский вечер» стала программной для многих художников-ретроспективистов 1970-х гг.

### **Выводы 3 главы**

В художественной эволюции русского провинциального портрета мы выделяем две тенденции: *архаизирующая тенденция*, для которой характерны проявления художественного опыта прошлого, сближение светского портрета с языком церковного искусства, и *классицизирующая тенденция*, которая более активно взаимодействовала со столичным искусством, однако воспринимая его через призму провинциальной культуры. По этой причине портреты этой тенденции стилистически близки классицизму, однако в большинстве случаев, ввиду отсутствия у художников профессионального образования, художественный язык провинциальных портретов связан с художественным примитивом.

Каждая из этих тенденций отражает не только сословную принадлежность заказчика, но и его самопозиционирование. Так, портреты зажиточного крестьян и духовенства в большей степени тяготеют к архаизирующей тенденции, хотя некоторые изображения священнослужителей высших санов наоборот, выдерживают более светское направление позиционирования своего образа и относятся к классицизирующей тенденции. Городское купечество также заказывает портреты в классицистической стилистике.

Провинциальный портрет выполнял ряд социокультурных и обрядовых ролей, что находит отражение в его типологии. По этому принципу мы выделяем *девичий провинциальный портрет, парный матримониальный портрет, детский провинциальный портрет, провинциальный репрезентативный портрет.*

*Групповой провинциальный портрет представлен свадебным провинциальным портретом, семейным провинциальным портретом.*

*Посмертный портрет* представляет собой изображение покойного на смертном одре, это тип портрета в ряде случаев был групповым, изображая сцену панихиды, когда вокруг гроба собрались ближайшие родственники – *групповой панихидный портрет*.

Многие провинциальные портреты, будучи парадными изображениями, содержат скрытый посыл в изображении атрибута, который в ряде случаев раскрывает информацию о семейном положении или роде занятий модели и позволяют постичь некоторые страницы русской истории.

Среди целого ряда памятников провинциального портрета нами выделен так называемый «Мастер портрета с шалью», атрибутированы некоторые портреты из собрания музея РГХПУ, а также выявлен круг произведений выдающегося портретиста А. Г. Клюквина (1776 – 1864), чье творчество является одной из вершин провинциального портрета.

Русский провинциальный портрет нередко изображался на картинах крупнейших жанристов XIX в.: П. Федотова, Н. Неврева, В. Перова и др. Он оказал влияние на творчество К. Маковского. Художники-бубнововалетовцы также оказались захвачены эстетикой этого яркого явления русской живописи. Вновь открытый в 1970-е гг., провинциальный портрет находит отражение в творчестве таких ретроспективистов, как Т. Г. Назаренко, уверенно занимая значительное место в отечественной истории искусства.

## Заключение

В истории отечественного искусства провинциальный портрет занял особое место, став важным атрибутом традиционной культуры сословного общества, стремившегося сохранить связь с допетровской эпохой, консервативной и не склонной к быстрым переменам. По этой причине именно парсуна с ее архаичной сословной репрезентативностью стала художественным прообразом провинциального портрета.

Провинциальный портрет – важный пласт отечественного изобразительного искусства, который долгое время находился в тени высочайших достижений русского искусства XVIII – XIX вв., буквально за несколько десятилетий проделавшего длинный путь, позволивший ему встать в один ряд с европейским. В этой связи художественная культура русской провинции долгое время воспринималась как маргинальная, недостойная внимания, как слабое, искаженное отражение столичного искусства, манифестация пестрых народных традиций. Так, например, в первой трети XX в. художественные качества провинциального портрета полностью отрицались. Только с середины прошлого столетия, когда возрастает интерес к народному искусству, культурной жизни окраин Российской империи, проявляется все возрастающее внимание к провинциальному портрету, как важнейшему историческому, этнографическому источнику – с чего начинается его постепенная реабилитация. Однако, попытки осмысления особенностей художественной эволюции провинциального портрета до последнего времени сводились к помещению его в границы понятия «художественный примитив» и создания провинциальной портретной типологии только лишь по сословному принципу – купеческий портрет, дворянский портрет и т.п.

Однако, назрела необходимость всестороннего анализа провинциального портрета, создания целостного представления об этом явлении, о его художественных границах и более дифференцированной типологии, позволив отделить это явление от «магистральной линии» развития русского искусства. Мы приходим к выводу о том, что, с одной стороны, провинциальный портрет связан с художественным примитивом, однако, с другой – выходит за его рамки, находясь

значительно ближе к столичному искусству, становясь ярким проявлением «внеакадемической» линии, дополняя картину развития русского искусства XVIII – XIX в.

Как правило, заказчиком провинциального портрета являлись представители духовенства, дворянства, мещанства, зажиточного крестьянства и купечества – то есть тех сословий, которые не принадлежали к аристократическому сословию. Все они стремились подчеркнуть свой общественный статус и по этой причине в провинциальном портрете уделялось особое внимание сословному костюму и атрибутам социального положения и рода деятельности, профессиональных занятий, в то время как любое проявление психологизма, индивидуальной эмоциональности казались принципиально чуждыми. Портреты представителей этих сословий обладают схожими формальными признаками, по этой причине нами обоснован термин «провинциальный портрет».

Возникновение и распространение провинциального портрета началось с середины XVIII в. в тех регионах, где преобладала торгово-предпринимательская деятельность – к ним относятся северные и центральные губернии, а также промышленные поселения Урала и Сибири, а также крупные портовые города на больших судоходных реках, где развивались торговля, ремесла и предпринимательство. К XIX в. провинциальный портрет был распространен в городской среде всей Российской империи.

Художественная эволюция русского провинциального портрета связана с целым рядом исторических событий, социальных и экономических реформ, что находит отражение в предложенной нами периодизации провинциального портрета. Так, в 1740 – 1760-е гг. он переживает период становления; начинает активно распространяться в 1770-е – 1810-е гг., а своего расцвета достигает в 1820-е – 1850-е гг. Скоротечное угасание провинциального портрета наблюдается в 1860-е гг. и продолжается до 1880-х гг., что связано с бурным социальным, экономическим и культурным развитием пореформенной России.

Отметим, что каждый из этих периодов связан с общественными реформами, самые значительные из которых это: Указ Елизаветы Петровны 1747 г.,

разрешающий записываться в купечество зажиточным крестьянам; кроме того, реформа Екатерины II 1762 г. по упразднению монополий, которая простимулировала развитие торговли; Жалованная грамота дворянству от Екатерины II (1785 г.); отмена крепостного права в 1861 г., Городская реформа 1870 г. Все эти важные внутрисполитические события приводили к переменам в сословной структуре общества, меняли лицо феодального города с его традиционной культурой и экономикой.

Победа в Отечественной войне 1812 г., показавшая причастность всего народа к спасению России, а также Заграничный поход русской армии 1812 – 1814 гг., – способствовавший большей интеграции русского общества в европейскую культуру и образование, – привели к демократизации общества, распространению либеральных идей. Все эти факторы в совокупности повлияли на укрепление самосознания всех представителей русского общества. Вероятно, именно по этой причине также меняются отношения между художником и заказчиком, который стал ценить индивидуальность мастера и даже его подпись. Так, неслучайно, что в 1820-е – 1850-е гг. провинциальный портрет становится распространенным явлением русской культуры за пределами столиц. Экономический подъем, изменивший уровень жизни, повлиял на широчайший спрос живописных произведений, которые перестали отождествлять с атрибутом сословной роскоши. Помимо того, мемориальная культура различных сословий расширяет свои границы, включая в себя портрет, фиксирующий важнейшие вехи биографии заказчика и жизни семьи.

Специфика профессиональной подготовки портретиста в провинции, отличалась рядом особенностей в XVIII – XIX вв., что сказывалось на художественном образе произведений.

В процессе художественного обучения провинциального художника мы предложили выделить две глобальные тенденции:

*Первая тенденция* охватывает вторую половину XVIII в. В этот период провинциальные живописцы не имели художественной специализации, их деятельность, в основном связанная с иконописными артелями, была

многообразной – они создавали не только иконы, но также выполняли монументальную роспись храмов, декоративные росписи интерьеров в частных домах, живописные вывески и портреты.

На наш взгляд, важнейшей духовной основой провинциального портрета стало особое почитание царских, архиерейских и патриарших образов XVII в., ставших олицетворением вневременного нравственного идеала, связанного с многовековыми традициями, противопоставленными прозападным государственным реформам. Так, например, на наш взгляд, важным иконографическим прототипом добродетельного, степенного женского образа в провинциальном портрете стала парсуна царицы Марфы Матвеевны Апраксиной (XVII в.), которая была привержена старой вере, отличалась достойным поведением. Ее образ занял важное место в произведениях русского фольклора. Неслучайно, парсуна Марфы Матвеевны не единожды копировалась в XVIII в., получив широкое распространение в разных уголках России.

Парсунный стиль изображений этого периода обусловлен наследованием опыта мастеров Московской Оружейной палаты, которые после ее расформирования в 1711 г. не спешили переезжать в новую столицу и осели в провинции. Еще одним фактором, повлиявшим на статичные, своеобразные схематичные композиции провинциального портрета стала «Рисовальная книга» Прейслера (1734 г.), представлявшая собой гравированное методическое пособие по рисунку с шаблонными образцами композиций. Книга получила невероятно широкое распространение в русской провинции. Все это невольно препятствовало творческому развитию провинциальных живописцев.

Слабое развитие индивидуальности художника в XVIII в., отразилось в том, что мастер зачастую не оставлял подписи на своих произведениях, так как следовал иконописной традиции, также особенностям провинциального художественного рынка, не отделявшего художника от ремесленника.

*Вторая тенденция* в провинциальном художественном образовании охватывает XIX в., когда художник представляет одно из городских сословий, отделившись от ремесленников и иконописцев, обретая специализацию и статус

живописца. С начала XIX в. выпускниками Академии художеств, а также их учениками в провинции открывались частные художественные школы, несущие основы академической системы обучения. Однако на выпускников этих школ, а также на их преподавателей подчас оказывала свое влияние провинциальная среда, которая в ряде случаев вытесняла столичную академическую манеру.

На фоне доступности художественного образования в провинции получил распространение дилетантизм. Так появляется новый художественный метод, основанный на интуитивном творчестве и не имеющий под собой теоретической базы или представлений о технике и технологиях живописи. Все это отразилось на весьма грубом, упрощенном художественном образе. Таким образом, дилетантизм оказал влияние на некоторое снижение художественных качеств провинциального портрета.

Однако, несмотря на разновекторные тенденции в истории провинциального портрета, он, как цельное художественное явление, сохранял некие общие признаки. Среди них – схематизм композиции, подчеркнутая застылость и репрезентативность образа, парсунная пирамидальная композиция и т. п. Все это было призвано отразить неизменность и непрерывность традиционного уклада жизни современников.

Известно, что многие русские художники начинали свое обучение в провинциальных художественных центрах. При этом, некоторые из них, уже пройдя обучение в Академии художеств не смогли отказаться от старых творческих приемов. Другой пример связи с провинциальной художественной традицией представляет творчество Д. Г. Левицкого, что выразилось в технологических особенностях его живописи: мастер писал свои картины с избытком масла, к которому добавлялся лак, а также определенным образом используя цветовую имприматуру (цветные грунты). Некоторые из художников, начавшие свой путь в провинции вскоре шагнули дальше, как, например, В. А. Тропинин и И. Е. Репин, получившие полноценное академическое образование. Так, например, в раннем провинциальном творчестве Репина нами выявлена группа произведений, написанных в период его ученичества в мастерских чугуевских живописцев.

Помимо того, отметим, что образы «боярышень» К. Маковского нарочито связаны с типами провинциального портрета. Также, нами установлено, в ранний период своего творчества он создает, провинциальный по сути портрет своей матери, происходившей из купечества. Таким образом, особая культура русской провинции способствовала развитию новых талантов.

Анализируя художественную эволюцию русского провинциального портрета, мы выделяем две стилевые тенденции:

Первая из них – *архаизирующая тенденция*, для которой характерно обращение к опыту и художественному наследию парсуны, а также сближение изобразительного языка с языком церковного искусства. Мастера стремились отстоять традиционную, реперезентативно-парсунную концепцию портрета, для которой было не характерно внедрение столичных портретных новшеств, например, изображения световоздушной среды. По этой причине фон на таких портретах был, как правило, нейтральный темный или с глубинным прорывом, решенный методом театральной перспективы.

*Классицизирующая тенденция* более активно взаимодействует с «высоким» искусством, охотно воспринимая его новейшие проявления через призму сословной провинциальной культуры. Портреты этой тенденции приближены к стилистике классицизма, однако, в большинстве случаев, примитивны по исполнению, ввиду отсутствия у художников профессионального образования. Также, для классицизирующего портрета характерен более светлый фон и элементы световоздушной перспективы.

Отметим, что архаизирующая и классицизирующая тенденции связаны как с сословной принадлежностью модели, так и с ее самосознанием. Поэтому провинциальные портреты зажиточных крестьян гораздо чаще представляют архаизирующую тенденцию. В то время как нам известны некоторые примеры классицизирующих портретов представителей высшего духовенства, показанных «светским образом». Как правило, представители купечества и мещанства, принадлежавшие к городским сословиям, предпочитали заказывать портреты в классицистическом духе.

Немаловажно, что на сложение художественной типологии русского провинциального портрета повлияли некоторые социокультурные особенности и обрядовая значимость этих произведений. Провинциальный портрет был частью ритуальных циклов (связанных, например, со свадьбой), то есть выполнял социокультурные функции, которые отразились на его типологии. Помимо того, важным классифицирующим обстоятельством можно считать формально-стилевые особенности провинциального портрета, проявившиеся в неповторимых и ярких особенностях художественного образа. Однако, необходимо учитывать влияние «магистральной линии» развития отечественного искусства, которое также просматривается в провинциальном портрете той поры. Рассматривая русский провинциальный портрет, мы выделяем несколько особенных типов:

*Девичий провинциальный портрет* представляет просватанную девушку или же девушку на выданье, облаченную в ее лучший костюмный ансамбль как признак богатого приданного. Это изображение оставалось на память у родителей невесты после того, как она переезжала в дом супруга.

После свадьбы традиционно заказывался *парный матримониальный портрет*, который дополнял родовую портретную галерею. Отметим, что со временем многие парные изображения утратили свою комплектность.

Кроме того, *детский провинциальный портрет* изображал этапы взросления, отмеченные обрядовой практикой. Зачастую он дополнял парные портреты родителей в семейной галерее, в редких случаях мог быть двойным портретом братьев или сестер, а также мог служить подарком для близких родственников. Атрибуты в руках детей (яблоко, цветов, книга, игрушка) связаны с фольклорной традицией, а также, в ряде случаев, с обрядом детского помолвления.

*Провинциальный репрезентативный портрет* относится к особому типу провинциального портрета. Его моделями становились представители духовного сословия, а также монашество знатных кровей, купцы, ремесленники и другие предприниматели с атрибутами, подтверждающими имущественный ценз и обрядовыми атрибутами (псалтирь, молитвослов, четки и т. п.). Более того, известны произведения, включавшие пейзажный мотив, указывающий на

профессиональную деятельность модели (торговые суда, речные порты и т.п.). Также к этому типу относятся мемориальные портреты пожилых родственников, включавшиеся в семейные галереи. Такой портрет мог быть персональным, двойным или же, в редких случаях, парным.

Также мы выделяем *групповой провинциальный портрет*, представленный несколькими вариантами. Один из них – *свадебный провинциальный портрет*, изображавший участников цикла свадебных обрядов, среди которых смотрины, празднество свадебного договора, девичник и праздничное застолье.

Другой вариант группового провинциального портрета – *семейный провинциальный портрет*, нередко в жанровой ситуации – в непринужденной обстановке, за любимым домашним занятием, или, напротив – в репрезентативном позировании.

Особую группу составляет тип *посмертного провинциального портрета*, который имел важное мемориальное значение, поэтому был широко распространен в русской провинции. Мы считаем возможным предположить, что часть провинциальных портретов, выделяющиеся упрощенным рисунком, относятся именно к посмертным изображениям. Эти произведения несли, в первую очередь, мемориальную функцию и их художественные качества были не столь важны для заказчика.

В ряде случаев посмертный портрет был групповым, включавшим группу скорбящих родственников, сплотившихся у тела покойного во время панихиды. По этой причине этот тип портрета мы предлагаем определить, как *групповой панихидный портрет*.

Таким образом, провинциальный портрет отражал все важнейшие этапы жизненного цикла традиционного общества и был тесно связан с традиционной обрядовой практикой.

Сложнейшей проблемой в изучении провинциального портрета представляет анализ атрибутов и аксессуаров, имевших огромное значение для заказчика и зрителя, указывающих на социальный статус, род занятий, участие в ритуале и т.п.

В качестве примера нами рассмотрены некоторые портреты из собрания музея при РГХПУ, впервые введенные в научный оборот искусствознания. Кроме того, удалось определить индивидуальный стиль одного из мастеров провинциальной живописи, которого мы предлагаем именовать «Мастером портрета с шалью» (работал в первой пол. XIX в. в Тверской губернии). Более, среди целого ряда произведений провинциального портрета нами выявлено творчество выдающегося мастера А. Г. Клюквина (1776 – 1864), чье творчество, несомненно, является одной из вершин провинциального портрета (работал в г. Торопец Псковской губернии).

Таким образом, удастся расширить круг творческих индивидуальностей, преодолеть устойчивое мнение об исключительной анонимности провинциального портрета.

В истории русского искусства последующих исторических эпох русский провинциальный портрет не исчезает бесследно. Ввиду его постоянного взаимодействия с народным и «высоким» столичным искусством, это художественное явление оказывает влияние на развитие русского искусства. Его роль и место были осмыслены уже в XIX в.: так, например, крупнейшие мастера живописи той поры, среди которых П. А. Федотов, Н. В. Неврев, Г. Г. Мясоедов, В. Г. Перов и др. – сознательно включают в жанровые композиции в интерьере изображения провинциального портрета, для того, чтобы привнести в сюжет остроту, злободневность, иронию и яркость художественного высказывания. В 1910-е гг., мастера первого авангардного объединения «Бубновый валет» прямо обращаются к провинциальному портрету, живописным вывескам и росписям подносов как источнику вдохновения и подражания в поиске новых путей развития отечественного искусства, стремлении выразить в нем национальную идентичность. Новая волна интереса к провинциальному портрету вдохновляет молодых художников, представлявших советское искусство 1970-х гг. в их смелых поисках индивидуального своеобразия личности, ее преемственной связи с прошлым, – противопоставленные портретным канонам и догматам социалистического реализма.

Немаловажной тенденцией художественной жизни последних двух лет является активный всплеск интереса к провинциальному портрету, проявившийся в масштабных выставочных проектах крупнейших федеральных музеев и выставочных организаций, среди которых ГМИИ им. А. С. Пушкина в Москве («Всеобщий язык», 2022 – 2023), «Манеж» в Санкт-Петербурге («Зерцало». Русский провинциальный портрет XVIII – XIX вв.), 2022 – 2023), филиал ГИМ в Туле («Купеческий портрет XVIII – начала XX в.» 2022 – 2023), Владимиро-суздальский музей-заповедник («Искусство провинции XVIII — первой половины XIX века» 2022 – 2023) и др.

Таким образом, провинциальный портрет, долгое время казавшийся маргинальным жанром, показал нам свою невероятную значимость и убедительную роль в истории формирования национальной культуры, ее художественных традиций и авангардных экспериментов, осознании исторической преемственности и поиске национальной идентичности.

## Список сокращений

Д. – дело

Ед. хр. – единица хранения

Л. – лист

Оп. – опись

С. – страница

Ф. – фонд

АГО – Архив Географического общества

ЦГАДА – Российский государственный архив древних актов

ЦГВИА – Центральный государственный военно-исторический архив (Москва)

ГЭ – Государственный Эрмитаж

ГТГ – Государственная Третьяковская галерея

ГРМ – Государственный русский музей

ГИМ – Государственный исторический музей

Музей РГХПУ – Музей декоративного и промышленного искусства РГХПУ им. С.

Г. Строганова

## Список источников и литературы

### Источники:

1. Белинский, В. Г. Полное собрание сочинений: В 13-ти томах. Статьи и рецензии. 1842-1843 / В. Г. Белинский; под ред. Б. И. Бурсов. – Москва: Издательство Академии Наук СССР, 1955. – Т. 6. – 799 с.
2. Белинский, В. Г. Полное собрание сочинений: В 13-ти томах. Статьи и рецензии. 1843. Статьи о Пушкине. 1843-1846 / В. Г. Белинский; под ред. Д. Д. Благой. – Москва: Издательство Академии Наук СССР, 1955. – Т. 7. – 740 с.
3. Белинский, В. Г. Полное собрание сочинений: В 13-ти томах. Статьи и рецензии. 1843-1845 / В. Г. Белинский; под ред. А. Г. Дементьев. – Москва: Издательство Академии Наук СССР, 1955. – Т. 8. – 728 с.
4. Белинский, В. Г. Полное собрание сочинений: В 13-ти томах. Статьи и рецензии. 1845-1846 / В. Г. Белинский; под ред. В. А. Десницкий. – Москва: Издательство Академии Наук СССР, 1955. – Т. 9. – 804 с.
5. Вигель, Ф. Ф. Воспоминания: в 7-ми томах / Ф. Ф. Вигель. – Москва, 1865. – Т. 5. – С. 169.
6. Владимиров, И. Трактат об иконописании: Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: В 4-х томах / И. Владимиров. – Москва; Ленинград, 1936. – Т. 2. – С. 19-24.
7. Георги, И. П. Описание всех обитающих в Российском государстве народов и их житейских обрядов, обыкновений, одежд, жилищ, вероисповеданий и прочих достопамятностей / И. П. Георги. – Санкт-Петербург, 1799. – Т. 1. – 76 с.
8. Герберштейн, С. Записки о московских делах / С. Герберштейн; введ., пер. и прим. А. И. Малеина. – Санкт-Петербург, 1908. – С. 383.
9. Горький, М. А. Собрание сочинений в 30-ти томах / М. А. Горький. – Москва: Гослитиздат, 1953. – Т. 24. – С. 185.
10. Греч, А. Н. Венок усадьбам / А. Н. Греч // Памятники Отечества. – 1994. – № 3-4. – С. 90.

11. Добужинский, М. В. Воспоминания / М. В. Добужинский. – Москва: Наука, 1987. – С. 224.
12. Иродинов, П. Исторические, географические и политические известия до города Торопца и его округа касающиеся / П. Иродинов. – Санкт-Петербург, 1777. – 42 с.
13. Кондаков, С. Н. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств, 1764-1914 / С. Н. Кондаков. – Санкт-Петербург: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1915. – Т. 2. – 454 с.
14. Кукольник, Н. И. Картины русской живописи / Н. И. Кукольник. – Санкт-Петербург: Типография III Отдел. Собств. Е.И.В. канцелярии, 1846. – 343 с.
15. Нистрем, К. М. Книга адресов жителей Москвы: [по годам]: В пользу учрежденных под Высочайшим покровительством Их Императорских Величеств московских детских приютов / Сост. по официальным документам К. Нистремом / К. М. Нистрем. – Москва, 1853-1865. – Т. 2. – 400 с.
16. Нистрем, К. М. Книга адресов С.-Петербурга на 1837 г. изданная с разрешения и одобрения с. петербургского г. военного генерал-губернатора Карлом Нистремом / К. М. Нистрем. – Санкт-Петербург: Типография ип. III Отд. Соб. Е. И. В. Канцелярии, 1837. – 1464 с.
17. Одоевский, В. Ф. Живописец. Повести и рассказы / В. Ф. Одоевский. – Москва: Изд. Художественной литературы, 1959. – С. 346.
18. Олеарий, А. Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно / А. Олеарий; введ., пер., примеч. и указ. А. М. Ловягина. – Санкт-Петербург: А. С. Суворин, 1906. – 528 с.
19. Островский, А. Н. Записки замоскворецкого жителя // Художественные произведения. Критика. Дневники. Словарь. 1843-1886 / А. Н. Островский. – Москва, 1952. – Т. 13. – 404 с.
20. Прейслер, И. Д. Основательные правила или краткое руководство к рисовальному художеству / И. Д. Прейслер; пер. с нем. яз. И. И. Таубертом. – Санкт-Петербург: тип. Академии наук, 1795. – Т. 1. – 22 с.

21. Путешествие в Московию барона Августина Майерберга и Горация Вильгельма Кальвуччи, послов Августейшего Римского Императора Леопольда к Царю и Великому Князю Алексею Михайловичу в 1661 году, описанное самим бароном Майербергом. – Москва: Университетская Типография, 1874. – 260 с.
22. Рубцов, А. А. Заветы Ционглинского / А. А. Рубцов. – Санкт-Петербург, 1913. – С. 23.
23. Санкт-Петербургская адресная книга на 1809 год. Второе отделение. – Санкт-Петербург, 1809.
24. Снегирев, И. М. Рускіе престонародные праздники и суевѣрные обряды: Выпускъ IV / И. М. Снегирев. – Москва: Въ Университетской Типографіи, 1839. – 200 с.
25. Сумароков, П. И. Прогулка по 12-ти губерниям с историческими и статистическими замечаниями в 1838 году / П. И. Сумароков. – Санкт-Петербург: Типография А. Сычева, 1839. – 334 с.

#### **Архивные источники:**

1. Архив Географического общества. АГО 9, № 1
2. Российский государственный архив древних актов. ЦГАДА, Расходная книга № 1010, 1712 г. Л.
3. Центральный государственный военно-исторический архив (Москва) ЦГВИА, Ф. 846. Оп. 16. Д. 18629. Л. 6, об.; 7; Топографическое описание Владимирской губернии, составленное в 1784 г.

#### **Литература:**

1. Агапкина, Т. А. Символика деревьев в фольклоре и традиционной культуре славян: яблоня / Т. А. Агапкина // *Studia litterarum*. – 2017. – Т. 2. – № 1. – С. 284–305.
2. Акилова, А. Д. «Портрет женщины в красной рубахе, высоком жемчужном головном уборе и фате» из собрания музея МГХПА им. С. Г.

Строганова: проблемы реставрации и атрибуции / А. Д. Акилова // Музеи декоративного искусства, художественной промышленности и дизайна: вчера, сегодня, завтра. Материалы международной научной конференции к 150-летию Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С.Г.Строганова. Опыт коллективного монографического исследования. 2018 – Москва: Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова, 2018. – С. 227–234.

3. Акилова, А. Д. Архаизирующая и классицизирующая тенденции русского провинциального портрета / А. Д. Акилова // Вестник ЮУрГУ. – 2024. – Т. 24. – № 1. – С. 29–38.

4. Акилова, А. Д. К вопросу об атрибуции двух портретов «неизвестной» из собрания Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С.Г. Строганова и собрания Государственного исторического музея / А. Д. Акилова // Вестник МГХПА. – 2020. – №. 4. – С. 169–179.

5. Акилова, А. Д. Русский провинциальный портрет в сословной культуре и традиционной обрядовой практике XVIII–XIX вв. / А. Д. Акилова // Вестник РГХПУ. – 2023. – № 4. – С. 311–320.

6. Акилова, А. Д. Русский провинциальный портрет и его особенности в истории отечественного искусствознания / А. Д. Акилова // Вестник МГХПА. – 2022. – № 3. – С. 213–223.

7. Акилова, А. Д., Гаврилин К. Н. Новая атрибуция «Портрета женщины в высоком кокошнике с цветком граната в руке» из собрания музея декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С.Г. Строганова / А. Д. Акилова, К. Н. Гаврилин // Вестник МГХПА. – 2020. – № 3. – С. 112–123.

8. Акилова, А. Д., Гаврилин К. Н. Образ «Благоверной царицы Марфы Матвеевны» и иконография русского провинциального портрета / А. Д. Акилова, К. Н. Гаврилин // XXXI Международные образовательные чтения «Глобальные вызовы современности и духовный выбор человека». «Небесная Лестница. Искусство как восхождение. Изобразительное и декоративное искусство,

архитектура, дизайн и предметно-пространственная среда христианского мира». – 2023. – С. 277–282.

9. Акилова, А. Д., Гаврилин К. Н. Проблема художественного образования и провинциальная живопись второй пол. XVIII – первой пол. XIX в. / А. Д. Акилова, К. Н. Гаврилин // Вестник ЮУрГУ, 2022. – Т. 19. – № 4. – С. 58–69.

10. Акилова, А. Д. Русский провинциальный портрет в жанровой картине XIX в. / А. Д. Акилова // Месмахеровские чтения — 2024 : материалы междунар. науч.-практ. конф., 21–22 марта 2024 г.: сб. науч. ст. / ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица». — Санкт-Петербург : СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2024. — С. 91 – 96

11. Акимов, С. С. Взаимодействие культурно-художественных тенденций конца XVIII - первой половины XIX в. в педагогической системе и творческой практике Арзамасской школы живописи А. В. Ступина / С. С. Акимов // Научные ведомости БелГУ. Серия «История. Политология. Экономика. Информатика». – 2012. – Т. 22. – № 7 (126). – С. 124–131.

12. Акимов, С. С. Жанр семейного портрета в русской провинциальной живописи первой половины XIX в. // Традиции образования и духовное становление личности: идеи Н.А. Добролюбова и выдающихся мыслителей XIX-XXI вв. и современность / С. С. Акимов. – Нижний Новгород: Изд-во О.В. Гладковой, 2013.

13. Акимов, С. С. О своеобразии педагогической системы Арзамасской школы живописи А. В. Ступина / С. С. Акимов // Общество. Среда. Развитие. – 2012. – № 1. – С. 177–182.

14. Акимов, С. С. О структуре и содержании художественно-исторического процесса в русском провинциальном искусстве XVIII - середины XIX в. / С. С. Акимов // Жизнь провинции: Материалы и исследования. – 2013. – С. 219–222.

15. Александрова, О. В. Купеческий портрет и портрет купца. К проблеме типологии провинциальных портретных коллекций / О. В. Александрова. – Ярославль: Ремдер, 2009. – С. 296–302.
16. Алексеева, Т. В. Художники школы Венецианова / Т. В. Алексеева. – Москва: Искусство, 1958. – 322 с.
17. Алленова, О. А. Неизвестные и забытые портретисты XVIII - первой половины XIX века: каталог / О. А. Алленова; под общ. ред. Э. Н. Ацаркиной. – Москва: Советский художник, 1975. – 191 с.
18. Алпатов, М. В. Непосредственно и чистосердечно / М. В. Алпатов // Творчество. – 1966. – № 10. – С. 14–15.
19. Анисимов, Е. В. Анна Иоанновна / Е. В. Анисимов. – Москва: Молодая Гвардия, 2002. – 362 с.
20. Антипова, Р. Н. О художнике Клюквине / Р. Н. Антипова. – Текст электронный // Кузьма и Ко: интернет-портал. – URL: [http://ticshen.narod.ru/Hud\\_A\\_Klukvin.html](http://ticshen.narod.ru/Hud_A_Klukvin.html) (дата обращения 30.10.2022).
21. Астраханцева, Т. Л. О неизвестной коллекции женских портретов из собрания Московского художественного училища прикладного искусства (б. им. М. И. Калинина) / Т. Л. Астраханцева, В. Е. Калашников, А. Г. Толкачев; под ред. О. В. Яхонта, Н. В. Мизернюк. – Москва: Объединение «МагнумАрс», 2000 – 280 с.
22. Балдина, О. Д. Предметно-материальный мир народной культуры в сфере современной коммуникации: «контактные зоны» / О. Д. Балдина // Культура и искусство. – 2013. – № 1. – С. 61–73.
23. Балдина, О. Д. Примитив в народном искусстве. К постановке проблемы / О. Д. Балдина; отв ред. А.В Лебедев. – Москва: ГТГ, 1997. – С. 21–37.
24. Балицкая, А. П. Д. Г. Левицкий 1735 – 1822 / А. П. Балицкая. – Ленинград: Художник РСФСР, 1985. – 96 с.
25. Башилова, М. П. Крепостной художник и реставратор Н.И. Подключников. 1813 – 1877 / М. П. Башилова. – Москва, 195. – 58 с.

26. Белецкий, П. Украинская портретная живопись XVII – XVIII вв. / П. Белецкий. – Ленинград: Искусство, 1981. – 258 с.
27. Богатырёв, П. Г. Вопросы теории народного искусства / П. Г. Богатырев. – Москва: Искусство, 1971. – 544 с.
28. Богемская, К. Г. Термин «примитив» и его различные значения // Примитив в изобразительном искусстве: материалы научной конференции / К. Г. Богемская; отв. ред. Лебедев А. В. – Москва: Аир-Арт, 1997. – 182 с.
29. Брюсова, В. Г. Русская живопись XVII века / В. Г. Брюсова. – Москва: Искусство, 1984. – 338 с.
30. Бугулова, И. Исторический музей представил в тульском филиале купеческий портрет. – Текст: электронный // RG.RU: интернет-портал. – URL: <https://rg.ru/2022/12/01/chelovek-torgovuj.html> (дата обращения: 04.12.2022)
31. Буркхардт, Я. Культура Возрождения в Италии / Я. Буркхардт. – Москва: Юристъ, 1996. – 591 с.
32. Бурьшкин, П. А. Москва купеческая: Мемуары / П. А. Бурьшкин. – Москва: Высшая школа, 1995.
33. Бусева-Давыдова, И. Л. Библия Пискаatora в русских иконах и фресках XVII – XVIII веков / И. Л. Бусева-Давыдова. – Москва: Государственная Третьяковская галерея, 2020. – С. 28-39.
34. Бусева-Давыдова, И. Л. Западноевропейские источники русской иконописи и проблема примитива / И. Л. Бусева-Давыдова; под. ред А.В Лебедева. – Москва, 1997. – С. 53-66.
35. Буслаев, Ф.И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства: В 2-х томах / Ф. И. Буслаев. – Санкт-Петербург, 1861. – Т. 2. – 536 с.
36. Виноградова, Л. П. Провинциальный портрет XVIII - XIX вв. / Л. П. Виноградова. – Иваново, 2004. – С. 95–104.
37. Виппер, Б. Р. Статьи об искусстве / Б. Р. Виппер. – Москва: Искусство 1970. – С. 351.
38. Виппер, Б. Р. Проблема сходства в портрете / Б. Р. Виппер. – Москва: Издательство Института истории искусств Минкульт СССР, 1970. – С. 342-351.

39. Воронов, В. С. О крестьянском искусстве / В. С. Воронов. – Москва: Советский художник, 1972. – 350 с.
40. Врангель, Н. Н. Искусство крепостных / Н. Н. Врангель // Старые годы. – 1910. – № 7–9. – С. 30.
41. Врангель, Н. Н. Помещичья Россия / Н. Н. Врангель // Старые годы. – 1910. – № 7–9. – С. 18.
42. Врангель, Н. Н. Ступин и его ученики / Н. Н. Врангель // Русский архив. – 1906. – Т. 3. – С. 432–448.
43. Выставка «Купеческий портрет XVIII – начала XX века». – Текст: электронный // Исторический музей. Филиал в Туле: сайт. – URL: <https://tula.shm.ru/event/vystavka-kupecheskij-portret-xviii-nachala-xx-veka/> (дата обращения: 04.12.2022)
44. Гвоздикова, Л. С. «Девья красота» (картографирование свадебного обряда на материалах Калининской, Ярославской и Костромской областей // Обряды и обрядовый фольклор: сборник статей / Л. С. Гвоздикова, Г. Г. Шаповалова. – Москва: Наука, 1982. – С. 264–277.
45. Герчук, Ю. Я. Примитивны ли примитивы? / Ю. Я. Герчук // Творчество. – 1972. – Т. 7. – № 2. – С. 11–12, 24.
46. Голлербах, Э. Ф. Портретная живопись в России: XVIII век / Э. Ф. Голлербах. – Москва, Петроград: Гос. изд-во, 1923. – С. 10.
47. Гончарова, Н. Н. Для памяти потомству своему. Народный бытовой портрет в России / Н. Н. Гончарова, Н. А. Перевезенцева, Е. И. Серебрякова и др. – Москва: Галактика Арт, 1993. – 267 с.
48. Гончарова, Н. Н. Купеческий портрет конца XVIII - первой половины XIX века // «Для памяти потомству своему...» (Народный бытовой портрет в России) / Н. Н. Гончарова. – Москва: Галактика Арт, 1993. – 272 с.
49. Грабарь, И. Э. Чугуевские учителя Репина / И. Э. Грабарь // Репин. Художественное наследие. – 1948. – Т. 1. – С. 17–32.
50. Гренберг, Ю. И. Технология станковой живописи: История и исследования / Ю. И. Гренберг. – Москва: Изобразит. искусство, 1982. – 319 с.

51. Гутман, Л. Белинский о портрете / Л. Гутман // Искусство. – 1948. – № 5. – С. 53.
52. Гудыменко, Ю. Ю. Провинциальный портрет и проблема заимствований (на примере произведений первой половины XIX века) // Общество. Среда. Развитие. – 2023, № 4. – С. 143–149.
53. Даен, М. Е. Атрибуция портретов XVIII в. из собрания ВГИАХМЗ // Памятники культуры. Новые открытия. 1997 / М. Е. Даен. – Москва: Наука, 1998. – С. 313-324.
54. Дживелегов, А. К. Великая реформа. Русское общество и крестьянский вопрос в прошлом и настоящем: В 6-ти томах / А. К. Дживелегов, С. П. Мельгунов, В. И. Пичета. – Москва: Т-во И. Д. Сытина, 1911.
55. Добрецова, С. А. Провинциальные художники: коллективный «портрет» и жанр портрета / С. А. Добрецова // Человек. Культура. Образование. – 2020. – № 3 (37). – С. 149–163.
56. Евангулова, О. С. Портретная живопись в России второй половины XVIII в. / О. С. Евангулова, А. А. Карев. – Москва: Изд-во МГУ, 1994. – 200 с.
57. Евангулова, О. С. Русский портрет XVIII в. и проблема «россики» / О. С. Евангулова // Искусство. – 1986. – № 12. – С. 56–61.
58. Евреинов, Н. Н. Оригинал о портретистах / Н. Н. Евреинов. – Москва: Совпадение, 2005. – 398 с.
59. Егорова, Е. И. «Живописному художеству обучены». Крепостные и забытые живописцы Прикамья конца XVIII – первой половины XIX века: каталог выставки / Е. И. Егорова. – Пермь, 1988.
60. Ефимова, Л. В. Русский народный костюм: [Альбом]. Государственный исторический музей. – Москва: Советская Россия, 1989. – 314 с.
61. Зингер, Л. С. Очерки теории и истории портрета / Л. С. Зингер. – Москва: Изобразительное искусство. 1986. – 323 с.
62. Золотницкий, Н. Ф. Цветы в легендах и преданиях / Н. Ф. Золотницкий. – Москва: Изд-во Абрис, 1913. – 362 с.

63. Зотов, А. И. Русское искусство с древних времен до начала XX века / А. И. Зотов. – Москва: Искусство, 1979. – С. 183.
64. Иванов, В. А. Рентгенографическое исследование Ф. С. Рокотова / В. А. Иванов, Л. И. Башмакова // Художественное наследие: хранение, исследование, реставрация. – Москва: ГосНИИР, 1979. – С. 56–66.
65. Интервью кураторов выставки «Зерцало». Русский провинциальный портрет XVIII-XIX вв. – Текст: электронный // Центральный выставочный зал «Манеж»: сайт. – URL: <https://manege.spb.ru/events/zerczalo-russkij-provinczialnyj-portret-xviii-xix-vv> (дата обращения: 31.10.2022)
66. Искусство портрета: сборник статей / под ред. А. Г. Габричевского. – Москва: Государственная академия художественных наук, 1928. – 192 с.
67. История русского искусства: В 13-ти томах / В. Н. Лазарев, Т. В. Алексеева; под ред. И. Э. Грабаря, В. Н. Лазарева, В. С. Кеменова. – Москва: Издательство Академии наук СССР; «Наука», 1961. – Т. 7. – 510 с.
68. История русского искусства: В 13-ти томах / под общ. ред. И. Э. Грабаря, В. Н. Лазарева, В. С. Кеменова. – Москва: Издательство Академии наук СССР; «Наука», 1961. – Т. 7. – 510 с.
69. История русского искусства: В 13-ти томах / под общ. ред. И. Э. Грабаря, В. Н. Лазарева, В. С. Кеменова. – Москва: Издательство Академии наук СССР; «Наука», 1963. – Т. 8. – 707 с.
70. Каждан, Т. П. Художественный мир русской усадьбы / Т. П. Каждан. – Москва: Традиция, 1997. – 319 с.
71. Казаринова, Н. В. Живописцы пермского края конца XVIII - первой пол XIX в. / Н. В. Казаринова; под ред. К. Богемская. – Москва: Российский институт искусствознания, 1992. – С. 54–65.
72. Казаринова, Н. В. Кисть крепостного живописца / Н. В. Казаринова. – Текст: электронный // Archive.today: интернет-портал. – URL: <https://archive.ph/auv6p> (дата обращения: 10.10.2022)
73. Калинина, Т. А. Из истории школ Усолья (первая половина XIX в.) / Т. А. Калинина. – Пермь, 1992. – С. 26.

74. Карев, А. А. Портретная живопись российской провинции в XVIII веке. Художественные центры и заказчики / А. А. Карев // Человеческий капитал. – 2019. – № 12 (132) – С. 11–20.
75. Карев, А. А. Миниатюрный портрет в России XVIII века / А. А. Карев. – Москва: Искусство, 1989. – 255 с.
76. Карев, А. А. О сословном идеале в русском портрете XVIII в. / А. А. Карев // Вестник Московского университета. – 2003. – Т. 8. – № 6. – С. 72–92.
77. Карев, А. А. Портретная галерея в России XVIII века как ансамбль: типологический аспект / А. А. Карев // Исторические исследования. – 2015. – № 2. – С. 218–229.
78. Карев, А. А. Язык провинциального портретиста второй половины XVIII века / А. А. Карев // Человеческий капитал. – 2019. – № 11 (131). – С. 19–28.
79. Касьян, А. А. Региональное мировоззрение (постановка проблемы) // Жизнь провинции как феномен духовности. Международная научная конференция / А. А. Касьян; под. ред. Н. М. Фортунатова. – Нижний Новгород, 2004. – С. 101–104.
80. Каталог состоящей под высочайшим Его Императорского Величества Государя Императора покровительством историко-художественной выставки русских портретов, устраиваемой в Таврическом дворце, в пользу вдов и сирот павших в бою воинов. – Санкт-Петербург: Экспедиция заготовления государственных бумаг, 1905. – 55 с.
81. Кибалова, Л. Иллюстрированная энциклопедия моды / Л. Кибалова, О. Гербенова, М. Ламарова; пер. на рус. яз. И. М. Ильинской и А. А. Лосевой. – Прага: Артия, 1989. – 608 с.
82. Киреевский, П. В. Песни, собранные П. В. Киреевским: в 10-ти томах / П. В. Киреевский, П. А. Бессонов. – Москва: в типографии А. Семена Тип. Бахметова, 1860-1874. – Т. 2. – № 6. – 212 с.
83. Кирсанова, Р. М. Розовая ксандрейка и драдедамовый платок: костюм – вещь и образ в русской литературе XIX в. / Р. М. Кирсанова. – Москва: Книга, 1989. – 286 с.

84. Кистенева, С. В. «Против зеркала хрустального...»: Угличские портреты XVIII - XIX вв. / С. В. Кистенева // Углече Поле. – 2016. – № 28. – С. 86–101.
85. Коваленская, Н. Н. История русского искусства первой половины XIX века / Н. Н. Коваленская. – Москва: Искусство, 1951. – 200 с.
86. Коваленская, Н. Н. История русского искусства XVIII века / Н. Н. Коваленская. – Москва; Ленинград: Искусство, 1940. – 260 с.
87. Коваленская, Н. Н. Путеводитель по опытной комплексной марксистской экспозиции / Н. Н. Коваленская. – Москва: ГТГ, 1931. – 78 с.
88. Коваленская, Н. Н. Русский реализм и проблема идеала / Н. Н. Коваленская. – Москва: Изобразительное искусство, 1983. – 303 с.
89. Козловская, И. П. Крепостная интеллигенция Строгановых в контексте культурных традиций / И. П. Козловская // Вестник КГУКИИ. – 2007. – С. 65–69.
90. Колбасова, Т. В. Купеческий портрет из собрания Ростовского музея: каталог / Т. В. Колбасова // Сообщения Ростовского Музея. – 2000. – № 11. – С. 179.
91. Колмогорова, Е. Е. Семейный портрет в России XVIII века и общеевропейское художественное наследие / Е. Е. Колмогорова // Актуальные проблемы теории и истории искусства. – 2016. – № 6. – С. 543–551.
92. Кольцова, Т. М. Крестьянская живопись Поважья. Из собраний музеев Архангельской области: каталог / Т. М. Кольцова. – Москва: Сев. Паломник, 2003. – 366 с.
93. Кононенко, А. А. Энциклопедия славянской культуры, письменности и мифологии / А. А. Кононенко. – Москва: Фолио Литагент, 2014. – 1920 с.
94. Корнилов, П. Е. Арзамасская школа живописи первой половины XIX века / П. Е. Корнилов. – Ленинград; Москва: Искусство, 1947. – 218 с.
95. Костикова, Н. Р. Выставка портретов русских художников XVIII – первой трети XIX вв.: каталог / Н. Р. Костикова. – Москва: Советский художник, 1964. – С. 7.

96. Костикова, Н. Р. Каталог выставки работ крепостного художника Н. И. Аргунова и его учеников / Н. Р. Костикова. – Москва: КИМ МИИГА и К, 1950. – С. 6.
97. Костомаров, Н. И. Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI – XVII вв. / Н. И. Костомаров. – Санкт-Петербург: Типография К. Вульфа, 1860. – С. 101.
98. Коц, Е. С. Крепостная интеллигенция / Е. С. Коц. – Ленинград: Сеятель, 1926. – 232 с.
99. Купеческий портрет XVIII - начала XX века из собрания Исторического музея. Живопись. Дагерротипия. Фотография: каталог. – Москва: Государственный исторический музей, 2013. – 192 с.
100. Лебедев, А. В. Купеческий портрет: истоки, становление, историческая судьба // Труды ГИМ. Народное искусство России: Традиция и стиль / А. В. Лебедев. – Москва, 1995.
101. Лебедев, А. В. О русском провинциальном портрете второй половины XVIII века / А. В. Лебедев // Искусство. – 1982. – № 4. – С. 54–60.
102. Лебедев, А. В. Портретная галерея в русской провинции второй половины XVIII в. / А. В. Лебедев // Искусство. – 1984. – № 4. – С. 56–61.
103. Лебедев, А. В. Поэтика провинциального портрета // Научная конференция «История и культура Ростовской земли»: тезисы докладов / А. В. Лебедев. – Ростов: [б. и.], 1991. – 63 с.
104. Лебедев, А. В. Примитив в России. XVIII - XIX век: Иконопись. Живопись. Графика: каталог выставки / А. В. Лебедев. – Москва, 1995.
105. Лебедев, А. В. Типология примитива (Россия XVIII - XIX вв.). Постановка проблемы // Примитив в искусстве. Грани проблемы: сборник статей / А. В. Лебедев; под ред. К. Богемской. – Москва, 1992. – С. 36–52.
106. Лебедев, А. В. Тщанием и усердием: Примитив в России XVIII – середины XIX века / А. В. Лебедев. – Москва: Традиция, 1998. – 247 с.
107. Лебедев, А. В. Эпоха Просвещения и искусство портрета в русской провинции / А. В. Лебедев // Культура эпохи Просвещения. – 1993. – С. 179–211.

108. Лебедева, А. А. Крестьянская одежда населения Европейской России (XIX - начало XX в.): Определитель / отв. ред. А. А. Лебедева. – Москва: Советская Россия, 1971. – 463 с.
109. Лебедева, В. Н. Костромской областной музей изобразительных искусств. Русское дореволюционное искусство: каталог / В. Н. Лебедева, Н. Л. Померанцева, Е. В. Сапрыгина и др. – Ленинград, 1980. – 203 с.
110. Леонов А. И. Русское искусство: Очерки о жизни и творчестве художников: Восемнадцатый век / А. И. Леонов. – Москва: Искусство, 1952. – 395 с.
111. Лужецкая, А. Н. Техника масляной живописи русских мастеров с XVIII по начало XX века / А. Н. Лужецкая. – Москва: Искусство, 1965. – С. 48.
112. Лукьянов, П. М. История химических промыслов и химической промышленности России до конца XIX века / П. М. Лукьянов. – Москва: АН СССР, 1951. – Т. 3. – 111 с.
113. Масанов, И. Ф. Библиография Владимирской губернии / И. Ф. Масанов; под ред. А. В. Смирнова. – Владимир: Владимирская ученая архивная комиссия, 1905. – Т. 1. – 538 с.
114. Маслова, Г. С. Народная одежда русских, украинцев и белорусов // Восточнославянский этнографический сборник / Г. С. Маслова; отв. ред. С. А. Токарев. – Москва: Изд-во Академии Наук СССР, 1956. – 805 с.
115. Маслова, Г. С. Опыт составления карт распространения русской народной одежды / Г. С. Маслова // КСИЭ. – 1955. – Т. 22. – С. 12–20.
116. Мезенин, Н. А. Династия Демидовых. Исторические очерки / Н.А. Мезенин; под ред. В. Е. Анисимова. – Нижний Тагил: НТМК, 2002. – 227 с.
117. Мерцалова, М. Н. Поэзия народного костюма / М. Н. Мерцалова. – Москва: Молодая Гвардия, 1988. – 224 с.
118. Метальникова, В. В. Типы примитива и их аудитория / В. В. Метальникова; отв. ред. А. В. Лебедев. – Москва: Аир-Арт, 1997. – С. 172–173.
119. Михайличенко, Т. П. Пётр Семенович Дрождин / Т. П. Михайличенко // Вестник Одесского художественного музея. – 2015. – № 2. – С. 81.

120. Молева, Н. М. Педагогическая система Академии художеств в XVIII веке / Н. М. Молева, Э. М. Белютин. – Москва: Искусство, 1956. – 519 с.
121. Молева, Н. М. Русская художественная школа I половины XIX в. / Н. М. Молева, Э. М. Белютин. – Москва, 1963.
122. Мордвинова, С. Б. Историко-художественные предпосылки возникновения и развития портрета в XVII в. / С. Б. Мордвинова. – Москва: Наука, 1984. – С. 32.
123. Мусаутова Е. А. Ярославский купеческий портрет в историко-культурном контексте эпохи (гендерный аспект) / Е. А. Мусаутова // Вестник ТГУ. – 2008. – № 10. – С. 156–159.
124. Нижнетагильская живописная школа Демидовых в XVIII в. – Текст: электронный // Тагил. Фото. Тагильский рабочий: сайт. – URL: <https://tagilpress.ru/publications/36335/nizhnetagilskaja-zhivopisnaja-shkola-demidovyh-v-xviii-v> (дата обращения: 10.01.2023)
125. Нижнетагильская живописная школа Демидовых в XVIII в. – Текст: электронный // Тагил. Фото. Тагильский рабочий: сайт. – URL: <https://tagilpress.ru/publications/36335/nizhnetagilskaja-zhivopisnaja-shkola-demidovyh-v-xviii-v> (дата обращения: 10.01.2023)
126. Николай Дмитриевич Мыльников – русский портретист XIX века: каталог выставки / С. В. Ямщиков, Н. О. Коновалова, Л. В. Гельенек. – Москва, 1989. – 82 с.
127. Овчинников, Р. В. Симбирские портреты Е. И. Пугачёва // Следствие и суд над Е.И. Пугачёвым и его сподвижниками / Р. В. Овчинников. – Москва: ИРИ РАН, 1995. – С. 65–67.
128. Овчинникова, Е. С. Портрет в русском искусстве XVII века. Материалы и исследования / Е. С. Овчинникова. – Москва: Искусство, 1955. – 139 с.
129. Островский, Г. С. Из истории русского городского примитива второй половины XVIII – XIX в. // Примитив и его место в художественной культуре

Нового и Новейшего времени» / Г. С. Островский. – Москва: Наука, 1983. – С. 78–102.

130. Островский, Г. С. Портрет в городском народном искусстве / Г. С. Островский // Искусство. – 1979. – № 7. – С. 62–69.

131. Островский, Г. С. Русский бытовой портрет второй половины XVIII – первой половине XIX в. В кругу проблем / Г. С. Островский // Искусство. – 1988. – № 5. – С. 57–63.

132. Перевезенцева, Н. А. Купеческий портрет // Примитив в России. XVIII–XIX век. Иконопись. Живопись. Графика: каталог выставки / Н. А. Перевезенцева. – Москва, 1995. – С. 51.

133. Перевезенцева, Н. А. Купеческий портрет XVIII – начала XX века из собрания Исторического музея. Живопись. Дагерротипия. Фотография: каталог / Н. А. Перевезенцева, Л. Ю. Руднева, Т. Г. Сабурова. – Москва: Государственный исторический музей, 2013. – С. 16.

134. Петров П. Н. Каталог исторической выставки портретов лиц XVI–XVIII вв., устроенной Обществом поощрения художников / П. Н. Петров. – Санкт-Петербург: тип. А. Траншеля, 1870. – 232 с.

135. Петров, А. М. Символика цветообозначений в русских духовных стихах / А. М. Петров // Филологические науки. – 2011. – № 5. – С. 25–35.

136. Петров, П. Н. Сборник материалов для истории Имп. Академии художеств за 100 лет её существования / П.Н. Петров. – Санкт-Петербург, 1864. – Ч. 1. – С. 144.

137. Пирогова, Е. П. Альбомы и рукописные книги дворянской при заводской усадьбы семьи Турчаниновых / Е. П. Пирогова // Вестник ЮУрГУ. – 2019. – Т. 19. – № 4. – С. 87–92.

138. Посоха, И. Е. Свадебный обряд // Традиционная культура Гороховецкого края: экспедиционные, архивные и аналитические материалы: в 2-х томах / И. Е. Посоха. – Москва, 2004. – Т. 1. – 368 с.

139. Пospelов, Г. Г. «Бубновый валет»: Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов / Г. Г. Пospelов. – Москва: Советский художник, 1990. – 274 с.
140. Пospelов, Г. Г. Провинциальная живопись первой половины XIX века / Г. Г. Пospelов // История русского искусства. – 1964. – Т. 8. – С. 359.
141. Приклонская, В. В. Купеческие портреты Рафаила Александровича Ступина в музеях Саратова // Первые Казанские искусствоведческие чтения: материалы научно-практической конференции / В. В. Приклонская. – Казань, 2011. – С. 154–159.
142. Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени: сборник / отв. ред. В. Н. Прокофьев. – Москва: Наука, 1983. – 205 с.
143. Приселков, М. Купеческий бытовой портрет XVIII–XIX вв. Первая отчетная выставка Историко-Бытового Отдела Русского музея по работе над экспозицией «Труд и капитал накануне революции»: каталог / М. Приселков. – Ленинград: Государственная тип. им. Ивана Федорова, 1925. – 46 с.
144. Прокофьев, В. П. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) / В. П. Прокофьев. – Москва: Наука, 1983. – С. 6–28.
145. Протасов Александр Яковлевич. – Текст: электронный // Электронные публикации Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН: сайт. – URL: <http://lib.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=856> (дата обращения: 10.01.2023)
146. Путеводитель по выставке «Всеобщий язык» / Авт.-сост.: Т. Горяева, М. Тимина; науч. ред. И. Доронченков; ред. Е. Новикова, А. Свотина. – Москва: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2022. – 256 с.
147. Рабинович, М. Г. Очерки этнографии русского феодального города / М. Г. Рабинович. – Москва: Наука, 1978. – С. 213.
148. Ровинский, Д. А. Подробный словарь русских гравированных портретов / Д. А. Ровинский. – Санкт-Петербург: Типография Императорской Академии Наук, 1872. – Т. 10. – №. 4. – 227 с.

149. Ровинский, Д. А. Подробный словарь русских гравированных портретов / Д. А. Ровинский. – Санкт-Петербург: Типография Императорской Академии Наук, 1888. – Т. 3. – 2 с.
150. Руднева, Л. Ю. О живописной парсуне последней трети XVII века и её традициях в XVIII веке // Русский исторический портрет. Эпоха парсуны: каталог / Л. Ю. Руднева. – Москва: Художник и книга, 2004. – С. 40–50.
151. Русская мифология: энциклопедия / под общ. ред. и предисл. Е. Мадлевской. – Москва: Эксмо; Санкт-Петербург: Мидгард, 2005. – 780 с.
152. Русская свадьба: альбом-каталог выставки «Русская свадьба. Традиции и обряды». – Москва, 2019. – 308 с.
153. Русский исторический портрет. Эпоха парсуны / Авт. ст.: О. Г. Гордеева и др. – Москва: ИПЦ Художник и книга, 2004. – 280 с.
154. Русский костюм // Столица и усадьба. – 1915. – № 43. – С. 8.
155. Русский традиционный костюм: иллюстрированная энциклопедия / Авт.-сост. Н. Н. Соснина, И. И. Шангина; Художник З. В. Куликова; Авт. предисл. И. И. Шангина. – Санкт-Петербург: Искусство СПб, 2006. – 400 с.
156. Рязанцев, И. В. Президент А. Н. Оленин о прошлом и перспективах Императорской Академии художеств (к переизданию сочинений) // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы: сборник статей. – Москва, 2012. – № 4.
157. Сарабьянов, Д. В. Русская живопись XIX века среди европейских школ: Опыт сравнительного исследования / Д. В. Сарабьянов. – Москва: Советский художник, 1980. – 261 с.
158. Свирина, Н. В. Западноевропейские гравюры и учебные пособия в педагогической практике А. В. Ступина / Н. В. Свирина // Арзамасская школа А. В. Ступина. Система и метод академического образования в провинции в XIX в. – 2015. – С. 37–40.
159. Селинова, Т. А. Исторические портреты Аргунова // Русское искусство XVIII века: материалы и исследования / Т. А. Селинова; под ред. Т. В. Алексева. – Москва: Искусство, 1968. – С. 157–173.

160. Сибирский портрет XVIII – начала XX века в собраниях Иркутска, Красноярска, Кяхты, Новосибирска, Томска, Тюмени, Читы: альбом / отв. ред. Н. И. Бедник. – Санкт-Петербург: Артс, 1990. – 170 с.
161. Сидоров, А. А. Русские портретисты XVIII века / А. А. Сидоров. – Москва; Петроград: Гос. изд-во, 1923. – С. 16.
162. Смирнов, Г. К. История русского искусства: В 22-х томах. Том 13: в 2 книгах. Искусство провинции второй половины XVIII века / отв. ред. Г. К. Смирнов. – М.: Государственный институт искусствознания, 2023. – Т. 13. – 1290 с.
163. Сорокатый, В. М. Вопросы биографии Г. Островского и искусство портрета в Великом Устюге XVIII в. / В. М. Сорокатый. – Москва: Наука, 1990. – С. 256–299.
164. Сословия // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: в 86 томах. – Санкт-Петербург, 1900. – С. 911–913.
165. Стасов, В. В. Избранные сочинения: в 2-х томах / В. В. Стасов. – Москва; Ленинград: Искусство, 1937. – Т. 2. – С. 27.
166. Степанова, С. С. Василий Тропинин / С. С. Степанова. – Москва: Изобразительное искусство, 2005. – 95 с.
167. Степанова, С. С. Павел Федотов. Сватовство майора / С. С. Степанова. – Москва: Государственная Третьяковская галерея, 2016. – 34 с.
168. Судакова, О. Н. Сибирский портрет как художественный текст культуры повседневности купечества / О. Н. Судакова // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусства. – 2013. – № 3 (35). – С. 85–90.
169. Сумцов, Н. Ф. О свадебных обрядах, преимущественно русских / Н. Ф. Сумцов; предисл. Л. В. Беловинского. – Москва: Гос. публ. ист. б-ка России, 2015. – 262 с.
170. Тананаева, Л. И. Сарматский портрет: из истории польского портрета эпохи барокко / Л. И. Тананаева. – Москва: Наука, 1979. – 303 с.

171. Тарбаева, А. Про Любовь. Частушки / А. Тарбаева. – Текст: электронный // Стихи.ру: сайт. – URL: <https://stihi.ru/2018/01/04/11622> (дата обращения 04.03.2022)
172. Трошина, Т. М. Два провинциальных портрета из Свердловского музея изобразительных искусств // Из истории художественной культуры Урала: сборник научных трудов / Т. М. Трошина. – Свердловск: Б. и., 1988. – С. 56–63.
173. Тугендхольд, Я. А. О портрете / Я. А. Тугендхольд // Аполлон. – 1912. – № 8. – С. 35.
174. Федоров-Давыдов, А. Советский художественный музей / А. Федоров-Давыдов. – Москва: Огиз-Изогиз, 1933. – 90 с.
175. Федорова, Г. А. Из истории одежды жителей Гороховецкого уезда в контексте культуры России XVII – начала XX в. // Традиционная культура Гороховецкого края: экспедиционные, архивные и аналитические материалы / Г. А. Федорова. – Москва, 2004. – Т. 1. – 368 с.
176. Федорова, Г. А. Традиционная одежда жителей Владимирской губернии. Свидетельства очевидцев из XVIII века // Материалы областной краеведческой конференции / Г. А. Федорова. – Владимир, 2000. – С. 190–195.
177. Фриче, В. М. Социология искусства / В. М. Фриче. – Москва; Ленинград: ОГИЗ, 1929. – 204 с.
178. Штейн, П. В. Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т.п.: материалы собранные и приведенные в порядок П. В. Шейном / П. В. Штейн. – Санкт-Петербург: Императорская Академия Наук, 1898. – Т. 1. – № 1,2. – 833 с.
179. Щекотов, В. Выставка крестьянского искусства / В. Щекотов // «Казанский музейный вестник». – 1922. – № 1. – С. 55–57.
180. Электронные публикации Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН: сайт. – URL: <http://lib.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=856> (дата обращения: 12.12.2023). – Текст: электронный.

181. Эфрос, А. М. Два века русского искусства / А. М. Эфрос. – Москва: Искусство, 1969. – 302 с.
182. Ямщиков, С. В. Григорий Островский – новое имя в истории русского искусства // Новые открытия советских реставраторов: каталог выставки / С. В. Ямщиков. – Москва: Советский художник, 1979. – 19 с.
183. Ямщиков, С. В. Григорий Островский живописец из крепостных / С. В. Ямщиков // Творчество. – 1973. – № 4. – С. 18–19.
184. Ямщиков, С. В. Костромские портреты XVIII-XIX веков. Новые открытия: каталог / С. В. Ямщиков. – Ленинград: Художник РСФСР, 1974. – 4 с.
185. Ямщиков, С. В. Русский портрет XVIII – XIX веков в музеях РСФСР / С. В. Ямщиков. – Москва: Изобразительное искусство, 1976. – 248 с.
186. Ярославские портреты XVIII-XIX веков: Ярославль, Переславль-Залесский, Ростов Ярославский, Рыбинск, Углич / Авт. вступ. ст. и сост. И. Федорова, С. Ямщиков. – Москва: Изобразительное искусство, 1984. – 27 с.
187. Cross, A. G. Reviewed Work: Eighteenth-Century Moscow: Twelve Engravings Taken from the Paintings of Guerard de la Barthe // The Slavonic and East European Review. – 1979. – Т. 57. – № 2.
188. Неизвестный художник первой половины XIX века. – Текст: электронный // Музеи России: сайт. – URL: [http://museum.ru/Primitiv/card.asp?num=JK\\_0020](http://museum.ru/Primitiv/card.asp?num=JK_0020) (дата обращения: 30.10. 2022)
189. Morton B. Kassia St Clair: The Secret Lives of Colour // Times Literary Supplement. – 2017. – №. 5954. – С. 34–36.
190. Roosevelt, P. R. Life on the Russian country estate: a social and cultural history. – Yale University Press, 1997.

#### **Диссертации по теме исследования:**

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. искусствовед.: 17.00.04 / Акимов Сергей Сергеевич. – Нижний Новгород, 2014. – 238 с.

2. Александрова, О. В. Купеческий портрет как жанр русской живописи : дис. канд. ... искусствовед. : 17.00.04 / Александрова Ольга Викторовна. – Санкт-Петербург, 2006. – 188 с.
3. Вдовин, Г. В. Становление «Я» в русской культуре XVIII века и искусство портрета : диссертация ... кандидата искусствовед. : 17.00.04 / Вдовин Геннадий Викторович. – Москва, 2004. – 356 с.
4. Гаккель, Е. В. Крепостная интеллигенция в России во второй половине XVIII – первой половине XIX в. : дис.... канд. ист. наук / Гаккель Е. В. – Ленинград, 1958. – 387 с.
5. Инюшкин, Н. М. Провинциальная культура: природа, типология, феномены : дис. ... док. философ. Наук : 24.00.01 / Инюшкин Николай Михайлович. – Саранск, 2005. – 325 с.
6. Казаринова, Н. В. Живописцы пермского края конца XVIII - первой пол XIX в. : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.04 / Казаринова Н. В. – Ленинград, 1992. – 207 с.
7. Карев, А. А. Портретный образ в контексте русской художественной культуры XVIII века: Межвидовые проблемы портрета на рубеже барокко и классицизма : дис. ... док. искусствовед. : 07.00.12 / Карев Андрей Александрович. – Москва, 2000. – 318 с.
8. Касторская, Т. М. Особенности портретных галерей провинциальных дворянских усадеб второй половины XVIII века Костромской и Ярославской губерний : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.04 / Касторская Татьяна Михайловна. – Санкт-Петербург, 2008. – 455 с.
9. Лебедев, А. В. Живописный портрет второй половины XVIII века в культуре Ярославской и Костромской губерний : дис.... канд. искусствовед. : 07.00.12 / Лебедев А. В. – Москва, 1984. – 202 с.
10. Лебедев, А. В. Художественный примитив в контексте культуры русской провинции. Вторая половина XVIII-первая половина XIX века : дис. ... док. искусствовед. : 17.00.08 / Лебедев А. В. – Москва, 1995.

11. Тетермазова, З. В. Портретная гравюра в России второй половины XVIII века в ее взаимоотношении с живописным изображением : автореферат дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.04 / Тетермазова Залина Валерьевна. – Москва, 2020. – 34 с.

12. Яблонская, Т. В. Классификация портретного жанра в России XVIII века : к проблеме национальной специфики : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.04 / Яблонская Татьяна Викторовна. – Москва, 1978. – 205 с.

## Приложение 1.

## Список иллюстраций

Ил. 1. С. П. Юшков (1821 — 1860). Портрет П. П. Шариной, оброчной крестьянки графов Строгановых. 1850-е гг. Холст, масло. 58 х 48,5 см. Пермская государственная художественная галерея. Инв. № Ж-146

Ил. 2. С. П. Юшков (1821 — 1860). Портрет И. Я. Шарина, оброчного крепостного графов Строгановых. 1830 – 1865 гг. Холст, масло. 59 х 50 см. Пермская государственная художественная галерея. Инв. № Ж-14

Ил. 3. Шаманов И. Н. Портрет майора Куприянова и его жены. XIX в. Холст, масло. 62,5 х 95 см. Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств. Инв. № П-862

Ил. 4. Д. Г. Левицкий (1735 — 1822). Портрет Никифора Артемьевича Сеземова. 1770 г. Холст, масло. 106 х 131,5 см. Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 5113

Ил. 5. Неизвестный художник из мастерской Троице-Сергиевской Лавры. Портрет архимандрита Троице-Сергиевской Лавры Платона Левшина. Между 1770-1775 гг. Холст, масло. Инв. № СПМЗ

Ил. 6. П. А. Черкасов (1834 — 1900). Портрет Каретникова, фабриканта из Тейкова (старика). Середина XIX в. Холст, масло. 99 х 78 см. Ивановский государственный историко-краеведческий музей имени Д.Г. Бурылина. Номер в Госкаталоге:27356860

Ил. 7. А. В. Тыранов (1807 — 1859). Портрет ржевской купчихи. 1820-е гг. Тверская областная картинная галерея

Ил. 8. А. П. Антропов (1716 — 1795). Портрет Петра III. 1762 г. Холст, масло. 251 х 180,5 см. Государственная Третьяковская галерея. Инв.10877

Ил. 9. Неизвестный художник по оригиналу 1770-х гг. Портрет графа Алексея Григорьевича Орлова-Чесменского. Середина XIX в. Холст, масло. 58,5 х 44 см. Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Инв. № -I-A-18 ж

Ил. 10. Неизвестный художник. Портрет ржевского купца Образцова. XIX в. Холст, масло. 88,1 x 75,3 см. Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 9273

Ил. 11. Неизвестный художник. Портрет ржевской купчихи Образцовой. XIX в. Холст, масло. 89,2 x 71,4 см. Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 9274

Ил. 12. Фотография. Интерьер особняка коллекционера Ивана Цветкова на Пречистенской набережной в Москве. На стене заметны парные портреты Образцовых. 1900-е гг.

Ил. 13. Г. И. Угрюмов (1764 - 1823). Портрет Анастасии Михеевны Серебряковой. 1813 г. Холст, масло. 53,7 x 66,5 см. Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 6282

Ил. 14. Г. И. Угрюмов (1764 - 1823). Портрет Акима Ивановича Серебрякова. 1813 г. Холст, масло. 66,5 x 53,8 см. Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 628

Ил. 15. И. В. Шевцов. Портрет А.А. Синулина. 1822 г. Холст, масло. 71,2 x 54,3 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРЖ-864

Ил. 16. И. П. Аргунов (1729—1802) Портрет Анны Петровны Шереметевой (1744-1768), старшей дочери П. Б. Шереметева. Около 1768 г. Холст, масло. 89,8 x 71 см. Музей В.А. Тропинина и московских художников его времени. Инв. № Ж-30

Ил. 17. П. А. Веденецкий (1766 (1767?) - 1847). Портрет механика И.П. Кулибина. 1818 г. Холст, масло. 79 x 64 см. Государственный Эрмитаж. ЭРЖ-1883

Ил. 18. Фотография. С.-Петербург. Таврический дворец. Выставка исторических портретов 1905 г. Зал Петра I. Начало XX в. Бумага, фототипия. 9,0 x 14,0 см. Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Инв. № -I-A-2177p

Ил. 19. Неизвестный художник. Портрет схимонахини Нектарии (княгини Натальи Борисовны Долгорукой (1714-1771). Вторая пол. XVIII в. Холст, масло. 92,5 x 76 см (овал). Государственное музейное объединение "Художественная культура Русского Севера". Инв. №Ж 601

Ил. 20. Сопоставление портретов из ГТГ и музея РГХПУ с фотографией Маркистской экспозиции 1931 г.

Ил. 21 - 22. Фотография. Выставка «Зерцало». Русский провинциальный портрет XVIII – XIX вв.» (15 октября - 4 декабря 2022 г.) в Санкт-Петербургском ЦВз «Манеж». 2022 г.

Ил. 23. Фотография. Выставка «Зерцало». Русский провинциальный портрет XVIII – XIX вв.». Воссоединение парных портретов:

Неизвестный художник. Портрет купчихи Авдотьи Михайловны Гундоровой. Вторая пол. XVIII в. Холст, масло 75 х 94 см. Государственная Третьяковская галерея (справа)

Неизвестный художник. Портрет купца Федора Федоровича Гундорева. Вторая половина XVIII в. Холст, масло. 75 х 94 см. Государственная Третьяковская галерея (слева)

Ил. 24. Неизвестный художник. Семейный портрет Смоленского купца Якова Яковлевича Щокотова. 1841 г. Холст, масло. 97 х 122 см. Смоленский государственный музей-заповедник. Инв. № Ж/ 2372

Ил. 25. Неизвестный художник. Групповой портрет жены Смоленского купца Як.Як. Щокотова - Боровиковой Натальи Филлиповны с дочерьми. 1844 г. Холст, масло. 96 х 121,5 см. Смоленский государственный музей-заповедник. Инв. №Ж/ 2584

Ил. 26. Неизвестный художник из мастерской Оружейной палаты Московского Кремля. Портрет царя Алексея Михайловича. Конец 1670 - начало 1680 гг. Холст, масло. 117 х 94 см. Государственный Исторический музей. Инв. № III-3462

Ил. 27. Неизвестный художник из мастерской Оружейной палаты Московского Кремля. Портрет царицы Марфы Матвеевны, супруги царя Федора Алексеевича. Не позднее 27 апреля 1682 г. Государственный Русский Музей. Инв. № Ж-3970

Ил. 28. Неизвестный художник. Портрет женщины в синем сарафане, в руке веер. Конец XVIII в. Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ им. С. Г. Строганова. Инв. № 1158

Ил. 29. Неизвестный художник. Портрет царицы Марфы Матвеевны. Копия XVIII в. или 1-й половины XIX в. с оригинала XVII в. Холст, масло. 91,5 x 69,5 см. Государственный Эрмитаж. Инв. №: ЭРЖ-529

Ил. 30. Неизвестный художник. Марфа Борецкая. XVIII в. Холст, масло, 86 x 68 см. Государственный исторический музей. Инв. № И I 1703

Ил. 31. Неизвестный художник из мастерской Оружейной палаты Московского Кремля. Портрет царицы Натальи Кирилловны. Не ранее 1676 г. Холст, масло. 126,5 x 95,5 см. Государственный Русский музей. Инв. № Ж-3943

Ил. 32. Портрет крестьянки в голубом сарафане. 1 половина XIX в. Холст, масло. 94 x 71 см. Государственный исторический музей. Инв. № И I 2101

Ил. 33. Неизвестный художник. Портрет помещика Ивана Григорьевича Черевина. 1741 г. Холст, масло. 89 x 72 см. Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Инв. № СКМ/Д-596

Ил. 34. Неизвестный художник. Портрет помещицы Н. С. Червиной. 1741 г. Холст, масло. 89 x 71 см. Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Инв. № СКМ/Д-597

Ил. 35. Таннауэр Иоганн Готфрид (1680-1737) Портрет императора Петра I (1672-1725). 1710-е гг. Холст, масло. 79,5 x 60 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРЖ-2212

Ил. 36. Таннауэр Иоганн Готфрид (Автор живописного оригинала), Чемесов Евграф Петрович (автор рисунка), Панин Степан Алексеевич (гравер). Портрет Петра I, гравюра. 1764. Бумага, офорт. 24,2 x 18,4 см. ГМИИ им. А.С. Пушкина. Инв. № ГР-97006

Ил. 37. И. П. Аргунов (1729 – 1802). Портрет Л. Н. Лазарева. 1760-е гг. Холст, масло. 59 x 49 см. Московский музей-усадьба Останкино. Инв. №Ж-356

Ил. 38. И. П. Аргунов (1729 – 1802). Портрет Анны Акимовны Лазаревой. 1769 г. Холст, масло. 79 x 63 см. Музей-усадьба «Кусково»

Ил. 39. Неизвестный художник. Парсуна Патриарха Никона. Вторая пол. XVII в. Холст, масло. 234 x 180 см. Государственный историко-художественный музей «Новый Иерусалим». Инв. № ЖД-98

Ил. 40. И. А. Безмин-Познанский (1653 - ?). Парсуна патриарха Никона. Около 1682 г. Тафта, масло, аксалит. Государственный исторический музей. Инв. № И VIII 3807

Ил. 41. И. А. Безмин-Познанский (1653 - ?). Парсуна патриарха Никона. Около 1682 г. Фрагмент. Тафта, масло, аксалит. Государственный исторический музей. Инв. № И VIII 3807

Ил. 42. А. П. Антропов (1716–1795). Портрет Архиепископа Сильвестра, 3-й архиепископа Санкт-Петербургского и Шлиссельбургского. 1760 г. Холст, масло. 102 x 77,5 см. Государственный Русский музей. Инв. № Ж-4916

Ил. 43. Неизвестный художник. Парсуна Патриарха Никона. Вторая пол. XVII в. Фрагмент. Государственный историко-художественный музей «Новый Иерусалим». Инв. № ЖД-98

Ил. 44. А. П. Антропов (1716 — 1795). Портрет архиепископа Гавриила Петрова. 1774 г. Холст, масло. 106 × 84 см. Государственный Русский музей. Инв. № Ж-22

Ил. 45. П. С. Дрождин (1745 (или 1749) — 1805). Портрет архимандрита Лаврентия Хоцятовского. 1765 г. Холст, масло. 102,5 x 79,5 см. Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник. Инв. № 5630-ИХО

Ил. 46. Неизвестный художник. Портрет Емельяна Пугачева. 2-я пол. XVIII в. Холст, масло. Государственный Ростово-Ярославский архитектурно-художественный музей-заповедник. Инв. № :Ж-183

Ил. 47. Г. С. Островский (1757 - 1814). Портрет Елизаветы Петровны Червиной. 1775 г. Холст, масло. 63 x 46 см. Костромской государственный

историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Инв. № :СКМ/Д-599

Ил. 48. Г. С. Островский (1757 - 1814). Портрет неизвестной дамы. 1777 г. Холст, масло. 62 x 51 см. Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Инв. № СКМ/Д- 613

Ил. 49. Г. С. Островский (1757 - 1814). Портрет М. М. Червиной, помещицы усадьбы Нероново. 1774 г. Холст, масло. 62 x 50 см. Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Инв. № СКМ/Д-592

Ил. 50. Ф. Е. Друэ (1725 - 1775). Портрет дамы в жемчужном ожерелье. Франция. 1760-1770-е гг. Холст, масло. 96,5 x 76,5 см. Московская государственная картинная галерея народного художника СССР Ильи Глазунова. Инв. №Ж-574

Ил. 51. Г. С. Островский (1757 - 1814). Портрет Н. С. Червиной. 1780 г. Холст, масло. 61 x 52 см. Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Инв. № СКМ/Д- 591

Ил. 52. Г. С. Островский (1757 - 1814). Портрет А.Ф. Катенина. 1790 г. Холст, масло. 60 x 49 см. Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Инв. № Ж- 244

Ил. 53. Г. С. Островский (1757 - 1814). Портрет молодого мужчины. 1770 г. Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник.

Ил. 54. Г. С. Островский (1757 - 1814). Портрет помещика М. И. Ярославова. 1776 г. Холст, масло. 61 x 51 см. Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Инв. № СКМ/Д- 593

Ил. 55. Г. С. Островский (1757 - 1814). Портрет помещика А. М. Ярославова. 1776 г. Холст, масло. 63 x 51 см. Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Инв. № СКМ/Д- 594

Ил. 56. Г. С. Островский (1757 - 1814). Портрет Д. П. Червина. 1774 г. Холст, масло. 33 x 25 см. Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Инв. № СКМ/Д- 601

Ил. 57. Г. С. Островский (1757 - 1814). Портрет А. С. Лермонтовой. 1776 г. Холст, масло. 50 x 40 см. Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Инв. № СКМ/Д- 61

Ил. 58. Неизвестный художник. Портрет А. Я. Протасова. Вторая пол. XVIII в. Холст, масло. 91 x 69 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРЖ-1876

Ил. 59. Неизвестный художник. Портрет купца на фоне Адмиралтейства. 1800-е гг. Холст, масло. 101 x 88 см. Государственный исторический музей. Инв. № И I 3303

Ил. 60. П. А. Веденецкий (1764/1768 – 1847). Портрет Ивана Петровича Кулибина. После 1818 г. Холст, масло. 83 x 67 см. Государственный исторический музей. Инв. №И I 3302

Ил. 61. Неизвестный художник. Портрет Кусовой. Середина XVIII в. Холст, масло. 79 x 80 см. Художественный музей имени Махарбека Туганова. Номер в Госкаталоге:18417236

Ил. 62. Неизвестный художник. Портрет Василия Григорьевича Кусова. 1772 г. Холст, масло. 96,5 x 78,5 см. Государственный Русский музей

Ил. 63. Неизвестный художник. Портрет митрополита Евгения (Болховитинова). 1820-е гг. Холст, масло. 97 x 76 см. Государственный Исторический музей. Инв. № И I 136

Ил. 64. Калашников Алексей Афанасьевич (Автор копии). Портрет Евгения (Болховитинова), митрополита Киевского и Галицкого. 1837 г. Холст, масло. 76 x 66 см. Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук. Инв. № Ж-100

Ил. 65. Н. Д. Мыльников (1797 – 1842). Портрет Ивана Григорьевича Рахманова. 1826 г. Холст, масло. 65,8 x 57 см. Государственный Исторический музей. Инв. № И I 5675

Ил. 66. Н. Д. Мыльников (1797 – 1842). Портрет Александры Карповны Рахмановой. 1826 г. Холст, масло. 67 x 57,5 см. Государственный Исторический музей. Инв. № И I 3548

Ил. 67. Н. Д. Мыльников (1797 – 1842). Портрет московской купеческой девицы Матрены Карповны Шапошниковой. 1828 г. Холст, масло. 65 x 54,4 см. Государственный Исторический музей. Инв. № И I 6150

Ил. 68. Н. Д. Мыльников (1797 – 1842). Портрет Н.И. Соболевой. 1830-е гг. Холст, масло. 73,5 x 62,5 см. Ярославский художественный музей. Инв. № Ж-43

Ил. 69. Н. Д. Мыльников (1797 – 1842). Портрет И. С. Соболева. 1830-е гг. Холст, масло. 73,5 x 62 см. Ярославский художественный музей. Инв. № Ж-44

Ил. 70. Н. Д. Мыльников (1797 – 1842). Портрет купца Хлудова И. И. 1830-е гг. Холст, масло. 20,3 x 16 см. Государственный исторический музей. Инв. № И I 5850

Ил. 71. Н. Д. Мыльников (1797 – 1842). Портрет Хлудовой Меланьи Захаровны, жены купца И. И. Хлудова. Холст, масло. 20,3 x 16 см. Государственный исторический музей. Инв. № И I 5851

Ил. 72. Н. Д. Мыльников (1797 – 1842). Портрет старухи. 1825 г. Холст, масло. 65 x 56 см. Екатеринбургский музей изобразительных искусств. Инв. № Ж-15

Ил. 73. Н. Д. Мыльников (1797 – 1842). Портрет А. Баркова со свитком и лестовкой. 1826 г. Холст, масло. 74,5 x 61 см. Государственный Исторический музей. Инв. № 81989/ИИ-4457

Ил. 74. Н. Д. Мыльников (1797 – 1842). Портрет архиепископа Ярославского и Ростовского Авраама (Шумилина). 1840 г. Холст, масло. 81,6. x 68 см. Ярославский художественный музей. Инв. № Ж-47

Ил. 75. Неизвестный художник Миниатюра. Портрет И. Ф. Ершовой, внучатой племянницы М. В. Ломоносова. 1840 г. Картон, масло. 15 x 14 см. Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) Российской академии наук. Инв. № МЛ-9

Ил. 76. Неизвестный художник. Миниатюра. Портрет А. К. Ершовой, невестки И. Ф. Ершовой. Сафьян, масло. 15 x 14 см. Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) Российской академии наук. Инв. № МЛ-10

Ил. 77. Неизвестный художник. Миниатюра. Портрет неизвестной в синем платье с шейным платком. 1830-40-е гг. Картон, масло. 11,4 x 9,4 см. Московская

государственная картинная галерея народного художника СССР Ильи Глазунова.  
Инв. № Г-827

Ил. 78. Неизвестный художник. Портрет семьи горного начальника Колывано-Воскресенских заводов М. А. Злобина. 1839 г. Холст, масло. 93 x 111,5 см. Томский областной художественный музей. Инв. № Ж-2318

Ил. 79. Винокуров. Портрет ростовского и томского купца Всеволода Ивановича Королева. 1883 г. Холст, масло. Государственный Ростово-Ярославский архитектурно-художественный музей-заповедник. Инв. № Ж-266

Ил. 80. Винокуров. Портрет ростовского и томского купца Евграфа Ивановича Королева. 1883 г. Холст, масло. Государственный Ростово-Ярославский архитектурно-художественный музей-заповедник. Инв. № Ж-268

Ил. 81 – 83. Книга. «Основательные правила или краткое руководство к рисовальному художеству Управителя Нюрнбергской Академии живописного художества Иоанна Даниила Прейслера» 1734 г.

Ил. 84. П. С. Дрождин (1745 (или 1749) — 1805). Портрет барона Петра Федоровича Мальтица. 1785 г. Холст, масло. 134 x 102 см. Государственный Русский музей

Ил. 85. П. С. Дрождин (1745 (или 1749) — 1805). Портрет императрицы Екатерины II. 1796 г. Холст, масло. 251 x 187 см. Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 88

Ил. 86. П. С. Дрождин (1745 (или 1749) — 1805). Портрет купчихи в кокошнике. 1796 г. Холст, масло. 70 x 55,5 см. Тверская областная картинная галерея

Ил. 87. В. А. Тропинин (1776 - 1857). Семейный портрет графов Морковых. 1815 г. Холст, масло. 226 x 291 см. Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 10913

Ил. 88. С. П. Юшков (1821 - 1860). Портрет Таисии Петровны Серебренниковой, дочери ильинского священника. 1850-е гг. Холст, масло. 54 x 40 см. Пермская государственная художественная галерея. Инв. № Ж-1193

Ил. 89. С. П. Юшков (1821 - 1860). С. Г. Строганов. 1850-е гг. Холст, масло. 68 х 56 см. Государственный Исторический музей. Инв. № И I 1101

Ил. 90. Р. А. Ступин (1798 - 1860). Миниатюра. Портрет Крупенниковой. 1838 г. Картон, акварель, карандаш графитный, белила. 21,5 х 16,5 (овал). Государственный музей истории российской литературы имени В.И. Даля. Номер в Госкаталоге:40565593

Ил. 91. Р. А. Ступин (1798 - 1860). Миниатюра. Портрет Крупенникова. 1838 г. Картон, акварель, гуашь. 21,5 х 16,5 (овал). Государственный музей истории российской литературы имени В.И. Даля. Номер в Госкаталоге:40565

Ил. 92. Р. А. Ступин (1798 - 1860). Портрет Крупенниковой в детстве. 1838 г. Картон, акварель, карандаш графитный, белила. 20,7 х 16,3 (овал). Государственный музей истории российской литературы имени В.И. Даля. Номер в Госкаталоге:40565594

Ил. 93. Р. А. Ступин (1798 - 1860). Портрет Крупенниковой. 1839 г. Картон, карандаш графитный, акварель. 20,5 х 16,3 (овал). Государственный музей истории российской литературы имени В.И. Даля. Номер в Госкаталоге:40565597

Ил. 94. Р. А. Ступин (1798 - 1860). Портрет купца первой гильдии А. Л. Крупенникова. 1850 г. Бумага, акварель, белила, лак. 30,8 х 23,4 см. Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева. Инв. № Г-3856

Ил. 95. Р. А. Ступин (1798 - 1860). Портрет А. А. Крупениковой, жены А. Л. Крупеникова, купца первой гильдии. 1850 г. Бумага, акварель, белила, лак. 30,6 х 23,3 см. Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева. Инв. № Г-385

Ил. 96. А. Г. Венецианов (1780 - 1847). Портрет Марфы Афанасьевны Венециановой в русском наряде. Конец 1820-х гг. Холст, масло. 91,9 х 71,8 см. Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 9248

Ил. 97. А. Г. Венецианов (1780 - 1847). Портрет Николая Ивановича Горбунова. 1812 г. Бумага, пастель. 53,5 х 42,5 см. Государственный Русский музей. Инв. № Ж-3633

Ил. 98. М. А. Васильев (1784 - после 1839). Портрет Василия Николаевича Баснина. 1821 г. Холст, масло. 76 x 60 см. Государственный исторический музей. Инв. № И I 5589

Ил. 99. М. А. Васильев (1784 - после 1839). Портрет Елизаветы Осиповны Басниной, урожденной Портновой. 1821 г. Холст, масло. 75,5 x 60 см. Государственный исторический музей. Инв. № И I 5594

Ил. 100. Неизвестный художник. Портрет молодого человека с гитарой. Первая половина XIX в. Холст, масло. 62 x 71,5 см. Государственный Русский музей. Инв. № Ж-4847

Ил. 101. Неизвестный художник. Портрет пожилой женщины в кокошнике, сверху белый платок. Начало XIX в. Музей РГХПУ. Инв. № 1166

Ил. 102. Неизвестный художник. Портрет пожилой женщины в кокошнике, сверху белый платок. Фрагмент. Инв. № 1166

Ил. 103. Неизвестный художник. Портрет женщины в белом платке поверх кокошника. Начало XIX в. Музей РГХПУ. Инв. № 1168

Ил. 104. Л. И. Персанов. Портрет Нечитайловой. XIX в. Холст, масло. 36,5 x 29,5 см. Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств. Инв. №П-855.

Ил. 105. Л. И. Персанов. Портрет Якова Логвинова. Ок.1860 г. Картон, масло. 30,4 x 23,5 см. Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств. Инв. № П-863

Ил. 106. И. Е. Репин (1844 - 1930). Портрет А. С. Бочаровой, тетки художника. 1859 г. Картон, масло. 20 x 16.7 см. Государственная Третьяковская галерея.

Ил. 107. И. Е. Репин (1844 - 1930). Портрет матери художника. 1867. Национальная галерея. Прага

Ил. 108. Неизвестный художник. Портрет женщины в красной рубаше, высоком жемчужном головном уборе и фате. Конец XVIII в. Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ им. С. Г. Строганова. Инв. № 1153. Вид до реставрации (слева) и после реставрации (справа)

Ил. 109. Результаты исследования состава наполнителя грунта и пигментов в картине «Портрет женщины в красной рубаше, высоком жемчужном головном уборе и фате». Лаборатория ГосНИИР. 2018 г.

Ил. 110. Фотография в диапазоне УФ излучения. 2017 г. Портрет женщины в красной рубаше, высоком жемчужном головном уборе и фате. Фрагмент. До реставрации.

Ил. 111. Фотография. 2017 г. Портрет женщины в красной рубаше, высоком жемчужном головном уборе и фате. Фрагмент. Осыпания красочного слоя и грунта. До реставрации

Ил. 112. Серьги (пара), с бантом в средней части, каплевидной подвеской и круглой пластинкой на ушке, оплетенными низками речного жемчуга, ушки серебряные. Кон. XVII - нач. XVIII вв. Жемчуг, металл, серебро, волос, позолота, плетение. 5 x 2,5 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРТ-8717

Ил. 113. Неизвестный художник. Портрет молодой женщины в русском костюме. Конец XVIII - начало XIX в. Холст, масло. 67,5 x 55 см. Московский музей-усадьба Останкино. Инв. № Ж-209

Ил. 114. Неизвестный художник. Портрет крестьянки в розовом сарафане. 1840-е гг. Одесский художественный музей

Ил. 115. Неизвестный художник. Портрет женщины в высокой кичке и тюлевой фате. Начало XIX в. Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ им. С. Г. Строганова. Инв. № 1150

Ил. 116. Неизвестный художник. Портрет женщины в жемчужной кичке. Начало XIX в. Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ им. С. Г. Строганова. Инв. № 1146

Ил. 117. Неизвестный художник. Портрет женщины в пестром платке. Начало XIX в. Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ им. С. Г. Строганова. Инв. № 1155

Ил. 118. А. Чижов. Портрет купца с жалованной грамотой Александра I. Первая четверть XIX в. Одесский художественный музей.

Ил. 119. А. Чижов. Портрет неизвестной купчихи. Первая четверть XIX в. Одесский художественный музей.

Ил. 120. П. С. Попов. Портрет Н. Е. Волковой. 1824 г. Холст, масло. 71 x 53 см. Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Номер в Госкаталоге: 17729361

Ил. 121. Неизвестный художник. Портрет женщины в темно-синей шали, с золотой брошью. Начало XIX в. Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ им. С. Г. Строганова. Инв. № 1151

Ил. 122. Неизвестный художник. Портрет женщины в черной вышитой шали. Начало XIX в. Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ им. С. Г. Строганова. Инв. № 1152

Ил. 123. Неизвестный художник. Портрет женщины в черной шали. Начало XIX в. Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ им. С. Г. Строганова. Инв. № 1154

Ил. 124. Неизвестный художник. Портрет женщины в коричневой шали, золотой цепи. Начало XIX в. Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ им. С. Г. Строганова. Инв. № 1159

Ил. 125. Неизвестный художник. Портрет женщины в коричневой повязке. Начало XIX в. Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ им. С. Г. Строганова. Инв. № 1163

Ил. 126. Неизвестный художник. Портрет женщины в остроконечной кичке. Начало XIX в. Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ им. С. Г. Строганова. Инв. № 1174

Ил. 127. Неизвестный художник. Портрет женщины в голубой повязке. Начало XIX в. Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ им. С. Г. Строганова. Инв. № 1164

Ил. 128. Неизвестный художник. Портрет женщины в красном сарафане и жемчужном головном уборе. Начало XIX в. Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ им. С. Г. Строганова. Инв. № 1148

Ил. 129. Неизвестный художник. Портрет женщины в сарафане и фате. Начало XIX в. Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ им. С. Г. Строганова. Инв. №1169

Ил. 130. Неизвестный художник. Торопецкая девушка, прикрывающая лицо фатой. Конец XVIII - начало XIX в. Холст, масло. 71 x 51 см. Государственный Исторический музей. Инв. № И I 5614

Ил. 131. Неизвестный художник. Портрет Р. Т. Кочурхиной. 1837 г. Холст, масло. 116 x 84 см. Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей. Инв. № Ж-43

Ил. 132. Неизвестный художник. Портрет Д. Ф. Кочурхина. Холст, масло. 116 x 84 см. Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей. Инв. № Ж-42

Ил. 133. Неизвестный художник. Портрет купчихи Федора Федоровича Гундорева. Вторая половина XVIII в. Холст, масло. 75 x 94 см. Государственная Третьяковская галерея

Ил. 134. Неизвестный художник. Портрет купчихи Авдотьи Михайловны Гундоровой. Вторая пол. XVIII в. Холст, масло 75 x 94 см. Государственная Третьяковская галерея

Ил. 135. Н. Д. Мыльников (1797 – 1842). Портрет Х. В. Астапова. 1827 г. Холст, масло. 65 x 56,5 см. Ярославский художественный музей. Инв. №Ж-56

Ил. 136. Н. Д. Мыльников (1797 – 1842). Портрет П. И. Астаповой. 1827 г. Холст, масло. 64,8 x 56,5 см. Ярославский художественный музей. Инв. № Ж-41

Ил. 137. Неизвестный художник (монограммист ЯК). Портрет А. Е. Ленинова с женой. 1862 г. Холст, масло. 71,5 x 89,2 см. Ярославский художественный музей. Инв. № Ж-1034

Ил. 138. Неизвестный художник. Портрет неизвестной с золотой цепью. Первая половина XIX в. Холст, масло. 73,8 x 57,8 см. Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 20748

Ил. 139. Неизвестный художник. Портрет неизвестной в синем платье и кружевном чепце. 1820-1830-е гг. Холст, масло. 52,5 x 66 см. Звенигородский государственный музей-заповедник. Инв. № Ж-38

Ил. 140. Неизвестный художник. Портрет купца. Первая четверть XIX в. Государственная Третьяковская галерея

Ил. 141. Неизвестный художник. Портрет ребенка с яблоком. 1791 – 1810-е гг. Холст, масло. 66 x 46,6 см. Музей В. А. Тропинина и московских художников его времени. Инв. № Ж-19

Ил. 142. Неизвестный художник. Портрет девочки. XIX в. Дерево, масло. 42,5 x 31 см. Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан. Инв. № Ж-330

Ил. 143. Неизвестный художник. Портрет девочки из купеческой семьи Глафиры Зиминой. Первая пол. XIX в. Холст, масло. 106,5 x 86 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРЖ-398

Ил. 144. Неизвестный художник. Портрет мальчика с цветком. 1807 г. Холст, масло. 62,6 x 52,1 см. Ярославский художественный музей. Инв. № Ж-78

Ил. 145. Неизвестный художник. Портрет мальчика в красном жилете. Первая четверть XIX в. Холст, масло. 64 x 50 см. Ярославский художественный музей. Инв. № Ж-66

Ил. 146. Неизвестный художник. Портрет мальчика с книгой. 1820-1830-е гг. Холст, масло. 66,5 x 53,5 см. Ульяновский областной художественный музей. Инв. № Ж-194

Ил. 147. Г. В. Сорока (1823 - 1864). Портрет Л. Н. Милюковой. 1840-е гг. Холст, масло. 44,5 x 33,5 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРЖ-1786

Ил. 148. П. Колендас. Портрет мальчика с собакой на фоне Красных ворот в Москве. 1840-е гг. Холст, масло. 71,5 x 62,5 см. Музей В.А. Тропинина и московских художников его времени. Инв. № Ж-462

Ил. 149. Неизвестный художник. Портрет девочки. 1830-е - 1840-е гг. Металл, масло. 18 x 14 см. Курский областной краеведческий музей. Инв. № ИЖ 193

Ил. 150. Неизвестный художник. Портрет купеческих сыновей братьев Антона Ивановича и Гавриила Ивановича. 1831 г. Егорьевский историко-культурный музей-заповедник. Инв. № 3777 / Ж 24

Ил. 151. Неизвестный художник. Портрет двух девочек. 1820-е гг. Холст, масло. 73,9 x 62 см. Рыбинский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Инв. № Ж-546

Ил. 152. Неизвестный художник. Портрет мальчика и девочки. 1810-е гг. Холст, масло. 70,5 x 53,5 см. Тверская областная картинная галерея. Инв. № Ж-581

Ил. 153. Неизвестный художник. Купец А. Е. Ерофеев с сыном. 1831 г. Сергиево-посадский художественно-педагогический музей игрушки

Ил. 154. Неизвестный художник. Портрет купчихи Ерофеевой с дочерью (невесткой). 1831 г. Сергиево-посадский художественно-педагогический музей игрушки

Ил. 155. Неизвестный художник. Портрет игуменьи Марии (в миру Маргариты Михайловны Тучковой, урожденной Нарышкиной). 1840-е гг. 24,5 x 18,5 см. Картон, масло. Государственный Исторический музей. Инв. № И I 3453

Ил. 156. Неизвестный художник. Портрет священника храмов Рогожского кладбища Иоанна Матвеевича Ястребова. 1840-е гг. Холст, масло. 77 x 66 см. Государственный Исторический музей. Инв. № И I 4460

Ил. 157. Неизвестный художник. Девичник в купеческом доме. Первая пол. XIX в. Масло, металл. 53 x 71,2 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРЖ-1588

Ил. 158. Неизвестный художник. Свадьба в купеческом доме. Первая четверть XIX в. Государственный Эрмитаж.

Ил. 159. Неизвестный художник. Смотрины в XVIII веке в городе Торопце (Девичник в Торопце). Конец XVIII в. Холст на дереве, масло. 64,5 x 83,5 см. Государственный Исторический музей. Инв. № И I 2035

Ил. 160. Неизвестный художник. Свадьба в Торопце. Конец XVIII в. Холст, масло. 68,5 x 86 см. Государственный Исторический музей. Инв. № И I 5260

Ил. 161. А. Ф. Зубов (1682 – 1751). Свадьба карлика-шута Якима Волкова. 1711 г. Гравюра. 29,8 x 33 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРГ-15240

Ил. 162. Кучиков. Портрет семьи Косиных за чаепитием. 1840-е гг. Холст, масло. 60 x 71,5 см. Государственный исторический музей. Инв. № ИИ 5600

Ил. 163. Неизвестный художник. Семейный портрет Сазоновых. Первая половина XIX в. Холст, масло. 61,5 x 70,5 см. Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан. Инв. № Ж-3356

Ил. 164. Неизвестный художник. Портрет купеческой семьи. 1830-е гг. Ярославский художественный музей

Ил. 165. Неизвестный художник. Групповой портрет семьи Затолокиных в интерьере. 1830-е гг. Холст, масло. 89 x 124,5 см. Музей В.А. Тропинина и московских художников его времени. Инв. №Ж-173

Ил. 166. Г. В. Сорока (1823 - 1864). Московская семья. 1840-е гг. Холст, масло. 84 x 95 см. Московская государственная картинная галерея народного художника СССР Ильи Глазунова. Инв. № Ж-553

Ил. 167. Неизвестный художник. Семейный портрет. Середина XIX в. Холст, масло. 112 x 95 см. Нижнетагильский музей-заповедник "Горнозаводской Урал". Номер в Госкаталоге:40673520

Ил. 168. Неизвестный художник. Монограммист П.Ж.Ф.Р. Портрет семьи священника. 1825 г. Картон, масло. 59,8 x 77 см. Тверская областная картинная галерея. Инв. № Ж-2632

Ил. 169. Неизвестный художник. Портрет Терентия Ивановича Волоскова. После 1806 г. Холст, масло. 91 x 73 см. Государственный Исторический музей. Инв. № И I 2226

Ил. 170. Неизвестный художник. Портрет купеческого сына Петра Егоровича Юрганова. 1832 - 1833 г. Холст, масло. 86 x 68 см. Пермский краеведческий музей. Инв. № ИЗО/ЖГБ-19

Ил. 171. Таннауэр Иоганн Готфрид (1680-1737) Портрет императора Петра I на смертном одре. 1725 г. Холст, масло. 48,5 x 63 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРЖ-1819

Ил. 172. Неизвестный художник. Портрет торопецкой купчихи на смертном одре. Первая четверть XIX в. Егорьевский историко-художественный музей. Инв. номер 3787 / Ж194

Ил. 173. Неизвестный художник. Портрет купчихи на смертном одре. Середина XIX в. Холст, масло. 53,5 x 70,3 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРЖ-417

Ил. 174. Неизвестный художник. Портрет иеросхимонаха Нафанаила в гробу. 1849 г. Егорьевский историко-художественный музей. Инв. номер 3900 / Ж195

Ил. 175. Неизвестный художник. Портрет Евдокии Елисеевны Ананьевой «во успении», Портрет купчихи Евдокии Елисеевны Ананьевой, урожденной Морозовой. 1844 г. Холст, масло. 72 x 63 см. Государственный Исторический музей. Инв. № И I 3143

Ил. 176. Неизвестный художник. Успение рабы Божией Анны. 1830-е гг. Егорьевский историко-художественный музей. Инв. № 3797/Ж34

Ил. 177. Неизвестный художник. Портрет крестьянской девушки с цветком в руке. 1770-е гг. Холст, масло. 94 x 67 см. Государственный Исторический музей. Инв. № И I 4658

Ил. 178. Неизвестный художник. Портрет женщины в кокошнике с цветком граната в руке. Конец XVIII в. Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ им. С. Г. Строганова. Инв. № 1156

Ил. 179. Неизвестный мастер. Кокошник. Владимирская губ. Начало XIX в. Бархат, позумент, холст, набойка, фольга, нить золотная; золотное шитьё, шитьё. 39 x 39 x 8 см. Муромский историко-художественного музей. Инв. № М-6030. Т-586

Ил. 180. Неизвестный художник. Портрет женщины в кокошнике с цветком граната в руке. Конец XVIII в. Фрагмент. Изображение украшенного елового деревца на центральном поле кокошника.

Ил. 281. М. Шибанов (? – 1789). Празднество свадебного договора. 1777 г. Холст, масло. 200,6 x 247,7 см. Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 4051

Ил. 182. М. Шибанов (? – 1789). Крестьянский обед. 1774 г. Холст, масло. 102,5 х 121 см. Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 4050

Ил. 183. Ж. Делабарт (1730 – 1810). Вид на Москву с балкона Кремлевского дворца в сторону Москворецкого моста. 1797 г. Холст, масло. 75 х 143 см. Государственный Русский музей. Инв. № Ж-4681

Ил. 184. Ж. Делабарт (1730 – 1810). Вид на Москву с балкона Кремлевского дворца в сторону Москворецкого моста. 1797 г. Фрагмент. Государственный Русский музей. Инв. № Ж-468

Ил. 185. Неизвестный художник. Портрет женщины в кокошнике с цветком граната в руке. Конец XVIII в. Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ им. С. Г. Строганова. Инв. № 1156. Фрагмент. В руках модели изображено соцветие красноплодной яблони.

Ил. 186. Фотография. Соцветия красноплодной яблони

Ил. 187. Авторское сопоставление репродукций «Портрета женщины в кокошнике с цветком граната в руке» (Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ им. С. Г. Строганова. Инв. № 1156) и «Портрета крестьянской девушки с цветком в руке» (Государственный Исторический музей. Инв. № 80624 И I 4658)

Ил. 188 - 190. Авторские прорисовки линейного рисунка «Портрета женщины в высоком кокошнике с цветком граната в руке» и «Портрета крестьянской девушки с цветком в руке»

Ил. 191. Неизвестный художник. Портрет женщины в черном платке. Начало XIX в. Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ им. С. Г. Строганова. Инв. № 1160

Ил. 192. Н. Д. Мыльников (1797 – 1842). Портрет Александры Карповны Рахмановой. 1826 г. Холст, масло. 67 х 57,5 см. Государственный Исторический музей. Инв. № И I 3548

Ил. 193. Фотография. С. М. Проскудин-Горский. Угличский музей древностей. 1910 г. Опубликовано в издании «Примитив в России. XVIII-XIX век. Иконопись. Живопись. Графика» / Каталог выставки. – М., 1995.

Ил. 194. И. В. Тарханов (1780-1848). Портрет А. К. Воронова, угличского городского головы. Первая половина XIX в. Холст, масло. 85,5 x 70,5 см. Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей. Инв. № Ж-45

Ил. 195. И. В. Тарханов (1780-1848). Портрет Анны Ивановны Протопоповой (урожденной Муниной). 1819 г. Холст, масло. 75 x 60 см. Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей. Инв. № Ж-30

Ил. 196. И. В. Тарханов (1780-1848). Портрет титулярного советника Протопопова. 1819 г. Холст, масло. 77 x 67,5 см. Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей. Инв. № Ж-29

Ил. 197. И. В. Тарханов (1780-1848). Портрет Семена Григорьевича Шапошникова. 1829 г. Холст, масло. 73,7 x 64 см. Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей. Инв. № Ж-31

Ил. 198. И. В. Тарханов (1780-1848). Портрет Прасковьи Михайловны Шапошниковой. 1829 г. Холст, масло. 75,2 x 64,5 см. Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей. Инв. № Ж-32

Ил. 199. И. В. Тарханов (1780-1848). Портрет Матвея Сергеевича Сурина. 1829 г. Холст, масло. 80 x 64,5 см. Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей. Инв. № Ж-33

Ил. 200. И. В. Тарханов (1780-1848). Портрет Агриппины Андреевны Суриной. 1829 г. Холст, масло. 79 x 64 см. Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей. Инв. № Ж-34

Ил. 201. И. В. Тарханов (1780-1848). Портрет Павла Матвеевича Сурина. 1829 г. Холст, масло. 78,7 x 63,7 см. Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей. Инв. № Ж-35

Ил. 202. И. В. Тарханов (1780-1848). Портрет Евдокии Дмитриевны Суриной. 1829 г. Холст, масло. 79 x 64 см. Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей. Инв. № Ж-36

Ил. 203. И. В. Тарханов (1780-1848). Портрет Матвея Сергеевича Сурина. 1843 г. Холст, масло. 88,5 x 70 см. Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей. Инв. № Ж-38

Ил. 204. И. В. Тарханов (1780-1848). Портрет Надежды Андреевны Суриной. 1845 г. Холст, масло. 89,5 x 71,5 см. Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей. Инв. № Ж-39

Ил. 205. И. В. Тарханов (1780-1848). Портрет Павла Матвеевича Сурина. 1843 г. Холст, масло. 88,5 x 70 см. Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей. Инв. № Ж-37

Ил. 206. С. Флегонтов. Портрет Фёклы Кочурихиной. 1785 г. Холст, масло. 84 x 61 см. Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей. Инв. № Ж-26

Ил. 207. С. Флегонтов. Портрет Фёдора Григорьевича Кочурихина. 1785 г. Холст, масло. 85,3 x 61,7 см. Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей. Инв. № Ж-27

Ил. 208. А. Г. Клюквин (1776 – 1864). Портрет неизвестного мужчины с письмом. 1822 г. Холст, масло. 68,5 x 52 см. Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Инв. № ЖР 180

Ил. 209. Неизвестный художник (А. Г. Клюквин ?). Портрет неизвестной торопчанки. 1850-е гг. Холст, масло. 76,2 x 58,5 см. Государственный исторический музей. Инв. № ИИ-3264

Ил. 210. Неизвестный художник (А. Г. Клюквин ?). Портрет торопецкой купчихи в черном головном платке. 1850-е гг. Холст, масло. 75 x 58,5 см. Государственный Исторический музей. Инв. № И I 3531

Ил. 211. Неизвестный художник (А. Г. Клюквин ?). Портрет неизвестной в торопецком костюме. Начало XIX в. Частное собрание

Ил. 212. Неизвестный художник. Портрет великой княжны Александры Павловны в русском костюме. 1796 или 1799 г. Холст, масло. 60 x 47,5 см. Государственный Русский музей. Инв. № Ж-3973

Ил. 213. Неизвестный художник. Портрет Великой княжны Александры Павловны в русском костюме. 1790-е гг. Государственный музей-заповедник «Павловск»

Ил. 214. Неизвестный художник (А. Г. Клюквин ?). Торопчанка с цветком. Конец XVIII в. Холст, масло. 54 x 30 см. Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Номер в Госкаталоге:10636151

Ил. 215. В. Г. Перов (1833 – 1882). Приезд гувернантки в купеческий дом. 1866 г. 44 x 53,3 см. Дерево, масло. Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 362

Ил. 216. В. Г. Перов (1833 – 1882). Приезд гувернантки в купеческий дом. 1866 г. Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 362. Фрагмент. Портрет купца

Ил. 217. Н. Я. Грибков. Дедушкин фрак. 1871 г. Холст, масло. 64 x 90 см. Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 10994

Ил. 218. Н. Я. Грибков. Дедушкин фрак. 1871 г. Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 10994. Фрагмент

Ил. 219. Г. Г. Мясоедов (1835 – 1911). Поздравление молодых в доме помещика. 1869 г. Холст, масло. 92 x 125 см. Художественный музей имени Махарбека Туганова. Номер в Госкаталоге:18352093

Ил. 220. П. А. Федотов (1815 – 1852) Сватовство майора.1848 г. Холст, масло. 58,7 x 75,4 см. Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 5210

Ил. 221. П. А. Федотов (1815 – 1852) Сватовство майора. 1848 г. Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 5210. Фрагмент. Портрет архимандрита на стене

Ил. 222. П. А. Федотов (1815 – 1852) Сватовство майора. 1848 г. Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 5210. Фрагмент.

Ил. 223. Н. В. Неврев (1830 – 1904). Смотрины. 1888 г. Холст, масло. 90 x 107,5 см. Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 519

Ил. 224. Н. В. Неврев (1830 – 1904). Пётр I перед матерью царицей Натальей. 1903 г. Холст, масло. 111 x 89,8 см. Ставропольский краевой музей изобразительных искусств

Ил. 225. Н. В. Неврев (1830 – 1904). Протодиакон, провозглашающий на купеческих именинах многолетие. 1866 г. Холст, масло. 62,5 x 76 см. Государственная Третьяковская галерея

Ил. 226. К. Е. Маковский (1839 – 1915). Портрет княгини Зинаиды Николаевны Юсуповой, графини Сумароковой-Эльстон. 1895 г. Холст, масло. 92,5 x 71,5 см. Государственный исторический музей. Инв. № И I 5465

Ил. 227. К. Е. Маковский (1839 – 1915). Женский портрет (Портрет матери). Холст, масло. 89 x 71,5 см. Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева. Инв. № Ж-2879

Ил. 228. Фотография. Фотоателье «Левицкий и сын». Император Николай II и императрица Александра Федоровна (Романовы) в карнавальных костюмах. Россия. 1903 г.

Ил. 229. Фотография. Великая княгиня Елизавета Фёдоровна в маскарадном костюме. Россия. 1903 г.

Ил. 230. Фотография. Графиня Наталья Фёдоровна Карлова в маскарадном костюме. Россия. 1903 г.

Ил. 231. Б. М. Кустодиев (1878 – 1927). Купчиха. 1915 г. Холст, масло. 204 x 109 см. Государственный Русский музей. Инв. № Ж-1870

Ил. 232. Б. М. Кустодиев (1878 – 1927). Купчиха за чаем. 1918 г. Холст, масло. 120 x 120 см. Государственный Русский музей. Инв. № Ж-1868

Ил. 233. В. М. Ходасевич (1894 – 1970). Портрет. 1918 г. Холст, масло. 146 x 183 см. Астраханская государственная картинная галерея имени П. М. Догадина. Инв. № АГКГ Ж-245

Ил. 234. Е. А. Киселева (1878—1974). Портрет дамы (портрет Любови Бродской). 1916 г. Холст, масло. 108 x 108 см. Частная коллекция

Ил. 235. Н. С. Гончарова (1881 – 1962). Тульская крестьянка. 1910 г. Холст, масло. 103,5 x 73 см. Государственная Третьяковская галерея. Инв. № Ж-2392

Ил. 236. О. В. Розанова (1886 – 1918). Портрет дамы в зеленом платье. Около 1912 г. Холст, масло. 140 x 89 см. Астраханская картинная галерея имени Кустодиева. Инв. № Ж 471

Ил. 237. П. П. Кончаловский (1876 – 1956). Автопортрет. 1910 г. Холст, масло.  
Частная коллекция

Ил. 238. П. П. Кончаловский (1876 – 1956). Автопортрет. 1910 г. Холст, масло.  
Частная коллекция

Ил. 239. П. П. Кончаловский (1876 – 1956). Портрет скульптора К.К. Рауша, барона фон Траубенберга. 1911 г. Холст, масло. 129 х 108,4 см. Вятский художественный музей имени В. М. и А. М. Васнецовых. Инв. № Ж-127

Ил. 240. Сопоставление произведений: П. П. Кончаловский «Семейный портрет» (1911 г.) и «Портрет купеческой семьи» 1830-е гг.

Ил. 241. Сопоставление произведений: П. П. Кончаловский «Семейный портрет (сиенский)» (1912 г.) и Кучиков «Портрет семьи Косиных за чаепитием» (1840-е гг.)

Ил. 242. А. В. Лентулов (1882 – 1943). Автопортрет. «Le Grand Peintre». 1915 г. Холст, бумажные наклейки, масло. 142 х 104 см. Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 21984

Ил. 243. А. В. Лентулов (1882 – 1943). Портрет А.А. Сведомской (Портрет Ниты Сведомской). 1915 г. Холст, масло, темпера, сухой пигмент. 102 х 88 см. Вологодская областная картинная галерея. Инв. № 613-Ж

Ил. 244. Сопоставление произведений: А. В. Лентулов «Семейный портрет. Жена и дочь» (1919 г.) и «Портрет купчихи Ерофеевой с дочерью (невесткой)» (1831 г.).

Ил. 245. Т. Г. Назаренко (род. 1944) Московский вечер. 1978 г. Холст, масло. 160 х 180 см. Государственная Третьяковская галерея

## Приложение 2.

## Иллюстративное приложение



Ил. 1. С. П. Юшков (1821 - 1860).  
 Портрет П. П. Шариной, оброчной крестьянки  
 графов Строгановых. 1850-е гг. Холст, масло.  
 58 х 48,5 см. Пермская государственная  
 художественная галерея. Инв. № Ж-146



Ил. 2. С. П. Юшков (1821 - 1860).  
 Портрет И. Я. Шарина, оброчного крепостного  
 графов Строгановых. 1830 – 1865 гг. Холст,  
 масло. 59 х 50 см. Пермская государственная  
 художественная галерея. Инв. № Ж-14



Ил. 3. Шаманов И. Н. Портрет майора Куприянова и его жены. XIX в.  
 Холст, масло. 62,5 х 95 см. Научно-исследовательский музей при Российской академии  
 художеств. Инв. № П-862



Ил. 4. Д. Г. Левицкий (1735 - 1822). Портрет Никифора Артемьевича Сеземова. 1770 г. Холст, масло. 106 х 131.5 см. Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 5113



Ил. 5. Неизвестный художник из мастерской Троице-Сергиевской Лавры. Портрет архимандрита Троице-Сергиевской Лавры Платона Левшина. Между 1770-1775 гг. Холст, масло. Инв. № СПМЗ



Ил. 6. П. А. Черкасов (1834—1900). Портрет Каретникова, фабриканта из Тейкова (старика). Середина XIX в. Холст, масло. 99 х 78 см. Ивановский государственный историко-краеведческий музей имени Д.Г. Бурылина. Номер в Госкаталоге:27356860



Ил. 7. А. В. Тыранов (1807 — 1859). Портрет ржевской купчихи. 1820-е гг. Тверская областная картинная галерея



Ил. 8. А. П. Антропов (1716 — 1795). Портрет Петра III. 1762 г. Холст, масло. 251 x 180,5 см. Государственная Третьяковская галерея. Инв.10877

Ил. 9. Неизвестный художник по оригиналу 1770-х гг. Портрет графа Алексея Григорьевича Орлова-Чесменского. Середина XIX в. Холст, масло. 58,5 x 44 см. Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Инв. № -I-A-18 ж





#### Парные портреты

Ил. 10. Неизвестный художник. Портрет ржевского купца Образцова. XIX в. Холст, масло. 88,1 х 75,3 см. Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 9273

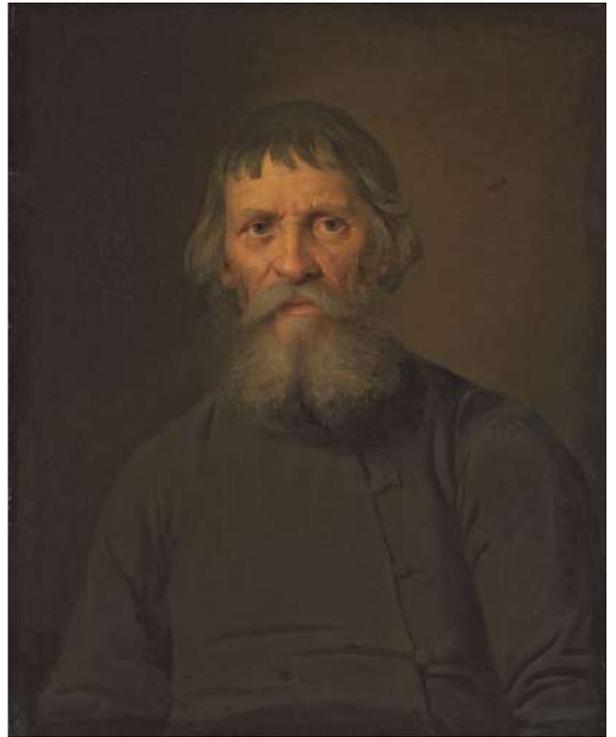
Ил. 11. Неизвестный художник. Портрет ржевской купчихи Образцовой. XIX в. Холст, масло. 89,2 х 71,4 см. Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 9274



Ил. 12. Фотография. Интерьер особняка коллекционера Ивана Цветкова на Пречистенской набережной в Москве. На стене заметны парные портреты Образцовых. 1900-е гг.



Ил. 13. Г. И. Угрюмов (1764 - 1823). Портрет Анастасии Михеевны Серебряковой. 1813 г. Холст, масло. 53,7 х 66,5 см. Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 6282



Ил. 14. Г. И. Угрюмов (1764 - 1823). Портрет Акима Ивановича Серебрякова. 1813 г. Холст, масло. 66,5 х 53,8 см. Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 628



Ил. 15. И. В. Шевцов. Портрет А.А. Синулина. 1822 г. Холст, масло. 71,2 х 54,3 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРЖ-864



Ил. 16. И. П. Аргунов (1729—1802) Портрет Анны Петровны Шереметевой (1744-1768), старшей дочери П. Б. Шереметева. Около 1768 г. Холст, масло. 89,8 х 71 см. Музей В.А. Тропинина и московских художников его времени. Инв. № Ж-30



Ил. 17. П. А. Веденецкий (1766 (1767?) - 1847). Портрет механика И.П. Кулибина. 1818 г. Холст, масло. 79 х 64 см. Государственный Эрмитаж. ЭРЖ-1883



Ил. 18. Фотография. С.-Петербург. Таврический дворец. Выставка исторических портретов 1905 г. Зал Петра I. Начало XX в. Бумага, фототипия. 9,0 x 14,0 см. Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Инв. № -I-A-2177р



Ил. 19. Неизвестный художник. Портрет схимонахини Нектарии (княгини Натальи Борисовны Долгорукой (1714-1771)). Вторая пол. XVIII в. Холст, масло. 92,5 x 76 см (овал). Государственное музейное объединение "Художественная культура Русского Севера". Инв. №Ж 601

Фотография. Марксистская экспозиция в Государственной Третьяковской галерее. 1931 г.



Неизвестный художник. Портрет купчихи А. М. Гундоревой. Вторая пол. XVIII в. Холст, масло 75 х 94 см. Государственная Третьяковская галерея



Неизвестный художник. Портрет женщины в синем сарафане, в руке веер. Конец XVIII в. Музей РГХПУ им. С. Г. Строганова. Инв. № 1158



Неизвестный художник. Портрет женщины в кокошнике с цветком граната в руке. Конец XVIII в. Музей РГХПУ им. С. Г. Строганова. Инв. № 1156

Ил. 20. Сопоставление портретов из ГТГ и музея РГХПУ с фотографией Марксистской экспозиции 1931 г.



Ил. 21 - 22. Фотография. Выставка «Зерцало». Русский провинциальный портрет XVIII – XIX вв.» (15 октября - 4 декабря 2022 г.) в Санкт-Петербургском ЦВз «Манеж». 2022 г.



Ил. 23. Фотография. Выставка «Зерцало». Русский провинциальный портрет XVIII – XIX вв.». Воссоединение парных портретов:

Неизвестный художник. Портрет купчихи Авдотьи Михайловны Гундоревой. Вторая пол. XVIII в. Холст, масло 75 x 94 см. Государственная Третьяковская галерея (справа)

Неизвестный художник. Портрет купца Федора Федоровича Гундорева. Вторая половина XVIII в. Холст, масло. 75 x 94 см. Государственная Третьяковская галерея (слева)



Ил. 24. Неизвестный художник. Семейный портрет Смоленского купца Якова Яковлевича Щокотова. 1841 г. Холст, масло. 97 x 122 см. Смоленский государственный музей-заповедник. Инв. № Ж/ 2372



Ил. 25. Неизвестный художник. Групповой портрет жены Смоленского купца Як.Як. Щокотова - Боровиковой Натальи Филлиповны с дочерьми. 1844 г. Холст, масло. 96 x 121,5 см. Смоленский государственный музей-заповедник. Инв. №Ж/ 2584



Ил. 26. Неизвестный художник из мастерской Оружейной палаты Московского Кремля. Портрет царя Алексея Михайловича. Конец 1670 - начало 1680 гг. Холст, масло. 117 x 94 см. Государственный Исторический музей. Инв. № III-3462



Ил. 27. Неизвестный художник из мастерской Оружейной палаты Московского Кремля. Портрет царицы Марфы Матвеевны, супруги царя Федора Алексеевича. Не позднее 27 апреля 1682 г. Государственный Русский Музей. Инв. № Ж-3970



Ил. 28. Неизвестный художник. Портрет женщины в синем сарафане, в руке веер. Конец XVIII в. Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ им. С. Г. Строганова. Инв. № 1158



Ил. 29. Неизвестный художник. Портрет царицы Марфы Матвеевны. Копия XVIII в. или 1-й половины XIX в. с оригинала XVII в. Холст, масло. 91,5 x 69,5 см. Государственный Эрмитаж. Инв. №: ЭРЖ-529



Ил. 30. Неизвестный художник. Марфа Борецкая. XVIII в. Холст, масло, 86 х 68 см. Государственный исторический музей. Инв. № И I 1703



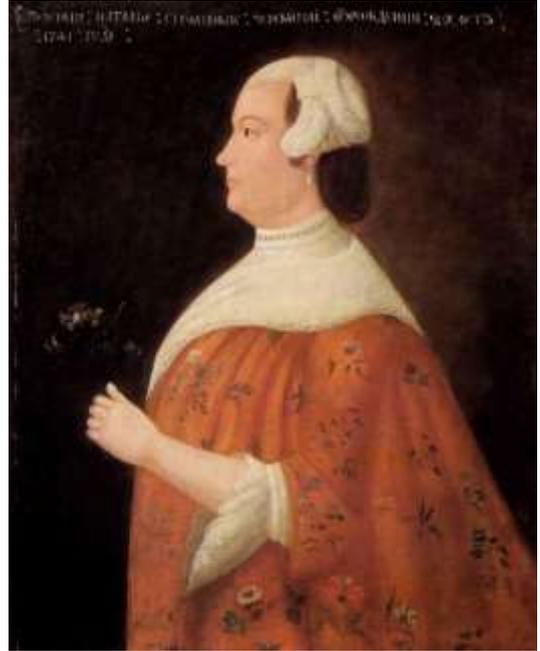
Ил. 31. Неизвестный художник из мастерской Оружейной палаты Московского Кремля. Портрет царицы Натальи Кирилловны. Не ранее 1676 г. Холст, масло. 126,5 х 95,5 см. Государственный Русский музей. Инв. № Ж-3943.



Ил. 32. Портрет крестьянки в голубом сарафане. 1 половина XIX в. Холст, масло. 94 х 71 см. Государственный исторический музей. Инв. № И I 2101



Ил. 33. Неизвестный художник. Портрет помещика Ивана Григорьевича Черевина. 1741 г. Холст, масло. 89 х 72 см. Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Инв. № СКМ/Д- 596



Ил. 34. Неизвестный художник. Портрет помещицы Н. С. Червиной. 1741 г. Холст, масло. 89 х 71 см. Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Инв. № СКМ/Д- 597

#### Парные портреты



Ил. 35. Таннауэр Иоганн Готфрид (1680-1737) Портрет императора Петра I (1672-1725). 1710-е гг. Холст, масло. 79,5 х 60 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРЖ-2212



Ил. 36. Таннауэр Иоганн Готфрид (Автор живописного оригинала), Чемесов Евграф Петрович (автор рисунка), Панин Степан Алексеевич (гравёр). Портрет Петра I, гравюра. 1764. Бумага, офорт. 24,2 х 18,4 см. ГМИИ им. А.С. Пушкина. Инв. № ГР-97006



Ил. 37. И. П. Аргунов (1729 – 1802). Портрет Л. Н. Лазарева. 1760-е гг. Холст, масло. 59 x 49 см. Московский музей-усадьба Останкино. Инв. №Ж-356



Ил. 38. И. П. Аргунов (1729 – 1802). Портрет Анны Акимовны Лазаревой. 1769 г. Холст, масло. 79 x 63 см. Музей-усадьба «Кусково»



Ил. 39. Неизвестный художник. Парсуна Патриарха Никона. Вторая пол. XVII в. Холст, масло. 234 x 180 см. Государственный историко-художественный музей «Новый Иерусалим». Инв. № ЖД-98



Ил. 40. И. А. Безмин-Познанский (1653 - ?). Парсуна патриарха Никона. Около 1682 г. Тафта, масло, аксалит. Государственный исторический музей. Инв. № И VIII 3807



Ил. 41. И. А. Безмин-Познанский (1653 - ?). Парсуна патриарха Никона. Около 1682 г. Фрагмент. Тафта, масло, аксалит. Государственный исторический музей. Инв. № И VIII 3807



Ил. 42. А. П. Антропов (1716–1795). Портрет Архиепископа Сильвестра, 3-й архиепископа Санкт-Петербургского и Шлиссельбургского. 1760 г. Холст, масло. 102 x 77,5 см. Государственный Русский музей. Инв. № Ж-4916



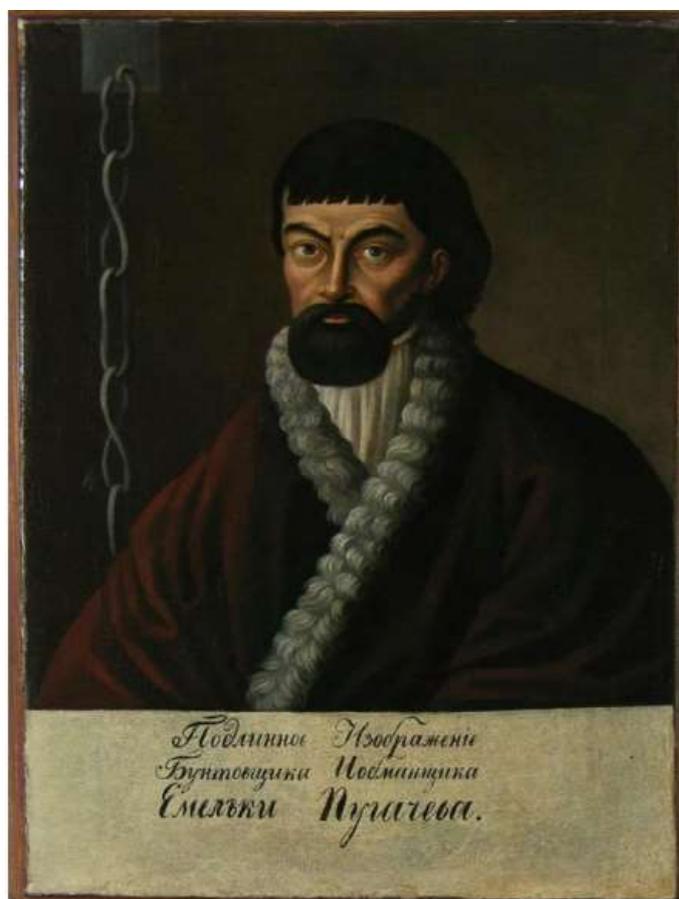
Ил. 43. Неизвестный художник. Парсуна Патриарха Никона. Вторая пол. XVII в. Фрагмент. Государственный историко-художественный музей «Новый Иерусалим». Инв. № ЖД-98



Ил. 44. А. П. Антропов (1716 — 1795). Портрет архиепископа Гавриила Петрова. 1774 г. Холст, масло. 106 × 84 см. Государственный Русский музей. Инв. № Ж-22



Ил. 45. П. С. Дрождин (1745 (или 1749) — 1805). Портрет архимандрита Лаврентия Хоцятовского. 1765 г. Холст, масло. 102,5 x 79,5 см. Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник. Инв. № 5630-ИХО



Ил. 46. Неизвестный художник. Портрет Емельяна Пугачева. 2-я пол. XVIII в. Холст, масло. Государственный Ростово-Ярославский архитектурно-художественный музей-заповедник. Инв. № :Ж-183



Ил. 47. Г. С. Островский (1757 - 1814). Портрет Елизаветы Петровны Червиной. 1775 г. Холст, масло. 63 х 46 см. Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Инв. № :СКМ/Д- 599



Ил. 48. Г. С. Островский (1757 - 1814). Портрет неизвестной дамы. 1777 г. Холст, масло. 62 х 51 см. Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Инв. № СКМ/Д- 613



Ил. 49. Г. С. Островский (1757 - 1814). Портрет М. М. Червиной, помещицы усадьбы Нероново. 1774 г. Холст, масло. 62 х 50 см. Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Инв. № СКМ/Д- 592



Ил. 50. Ф. Е. Друэ (1725 - 1775). Портрет дамы в жемчужном ожерелье. Франция. 1760-1770-е гг. Холст, масло. 96,5 х 76,5 см. Московская государственная картинная галерея народного художника СССР Ильи Глазунова. Инв. №Ж-574



Ил. 51. Г. С. Островский (1757 - 1814). Портрет Н. С. Червиной. 1780 г. Холст, масло. 61 х 52 см. Костромской государственной историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Инв. № СКМ/Д- 591



Ил. 52. Г. С. Островский (1757 - 1814). Портрет А.Ф. Катенина. 1790 г. Холст, масло. 60 х 49 см. Костромской государственной историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Инв. № Ж- 244



Ил. 53. Г. С. Островский (1757 - 1814). Портрет молодого мужчины. 1770 г. Костромской государственной историко-архитектурный и художественный музей-заповедник.



Ил. 54. Г. С. Островский (1757 - 1814). Портрет помещика М. И. Ярославова. 1776 г. Холст, масло. 61 х 51 см. Костромской государственной историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Инв. № СКМ/Д- 593



Ил. 55. Г. С. Островский (1757 - 1814). Портрет помещика А. М. Ярославова. 1776 г. Холст, масло. 63 х 51 см. Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Инв. № СКМ/Д- 594



Ил. 56. Г. С. Островский (1757 - 1814). Портрет Д. П. Черевина. 1774 г. Холст, масло. 33 х 25 см. Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Инв. № СКМ/Д- 601



Ил. 57. Г. С. Островский (1757 - 1814). Портрет А. С. Лермонтовой. 1776 г. Холст, масло. 50 х 40 см. Костромской государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Инв. № СКМ/Д- 61



Ил. 58. Неизвестный художник. Портрет А. Я. Протасова. Вторая пол. XVIII в. Холст, масло. 91 х 69 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРЖ-1876



Ил. 59. Неизвестный художник. Портрет купца на фоне Адмиралтейства. 1800-е гг. Холст, масло. 101 х 88 см. Государственный исторический музей. Инв. № И I 3303



Ил. 60. П. А. Веденецкий (1764/1768 – 1847). Портрет Ивана Петровича Кулибина. После 1818 г. Холст, масло. 83 х 67 см. Государственный исторический музей. Инв. №И I 3302



Ил. 61. Неизвестный художник. Портрет Кусовой. Середина XVIII в. Холст, масло. 79 х 80 см. Художественный музей имени Махарбека Туганова. Номер в Госкаталоге:18417236



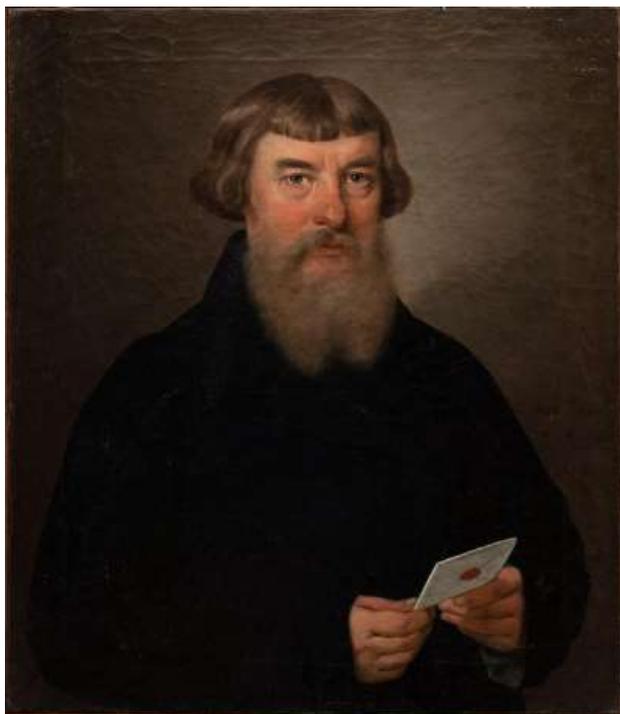
Ил. 62. Неизвестный художник. Портрет Василия Григорьевича Кусова. 1772 г. Холст, масло. 96,5 х 78,5 см. Государственный Русский музей



Ил. 63. Неизвестный художник. Портрет митрополита Евгения (Болховитинова). 1820-е гг. Холст, масло. 97 х 76 см. Государственный Исторический музей. Инв. № И I 136



Ил. 64. Калашников Алексей Афанасьевич (Автор копии). Портрет Евгения (Болховитинова), митрополита Киевского и Галицкого. 1837 г. Холст, масло. 76 х 66 см. Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук. Инв. № Ж-100



Ил. 65. Н. Д. Мыльников (1797 – 1842).  
Портрет Ивана Григорьевича Рахманова.  
1826 г. Холст, масло. 65,8 х 57 см.  
Государственный Исторический музей. Инв.  
№ И I 5675



Ил. 66. Н. Д. Мыльников (1797 – 1842).  
Портрет Александры Карповны Рахмановой.  
1826 г. Холст, масло. 67 х 57,5 см.  
Государственный Исторический музей. Инв.  
№ И I 3548



Ил. 67. Н. Д. Мыльников (1797 – 1842). Портрет  
московской купеческой девицы Матрены  
Карповны Шапошниковой. 1828 г. Холст, масло.  
65 х 54,4 см. Государственный Исторический  
музей. Инв. № И I 6150



Ил. 68. Н. Д. Мыльников (1797 – 1842).  
Портрет Н.И. Соболевой.  
1830-е гг. Холст, масло. 73,5 х 62,5 см.  
Ярославский художественный музей. Инв. № Ж-43



Ил. 69. Н. Д. Мыльников (1797 – 1842).  
Портрет И. С. Соболева. 1830-е гг. Холст,  
масло. 73,5 х 62 см. Ярославский  
художественный музей. Инв. № Ж-44

Парные портреты



Ил. 70. Н. Д. Мыльников (1797 – 1842).  
Портрет купца Хлудова И. И. 1830-е гг.  
Холст, масло. 20,3 х 16 см. Государственный  
исторический музей. Инв. № И I 5850



Ил. 71. Н. Д. Мыльников (1797 – 1842).  
Портрет Хлудовой Меланьи Захаровны,  
жены купца И. И. Хлудова. Холст, масло.  
20,3 х 16 см. Государственный исторический  
музей. Инв. № И I 5851

Парные портреты



Ил. 72. Н. Д. Мыльников (1797 – 1842). Портрет старухи. 1825 г. Холст, масло. 65 х 56 см. Екатеринбургский музей изобразительных искусств. Инв. № Ж-15



Ил. 73. Н. Д. Мыльников (1797 – 1842). Портрет А. Баркова со свитком и лестовкой. 1826 г. Холст, масло. 74,5 х 61 см. Государственный Исторический музей. Инв. № 81989/ИИ-4457



Ил. 74. Н. Д. Мыльников (1797 – 1842). Портрет архиепископа Ярославского и Ростовского Авраама (Шумилина). 1840 г. Холст, масло. 81,6. х 68 см. Ярославский художественный музей. Инв. № Ж-47



Ил. 75. Неизвестный художник Миниатюра. Портрет И. Ф. Ершовой, внучатой племянницы М. В. Ломоносова. 1840 г. Картон, масло. 15 х 14 см. Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) Российской академии наук. Инв. № МЛ-9



Ил. 76. Неизвестный художник. Миниатюра. Портрет А. К. Ершовой, невестки И. Ф. Ершовой. Сафьян, масло. 15 х 14 см. Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) Российской академии наук. Инв. № МЛ-10



Ил. 77. Неизвестный художник. Миниатюра. Портрет неизвестной в синем платье с шейным платком. 1830-40-е гг. Картон, масло. 11,4 х 9,4 см. Московская государственная картинная галерея народного художника СССР Ильи Глазунова. Инв. № Г-827



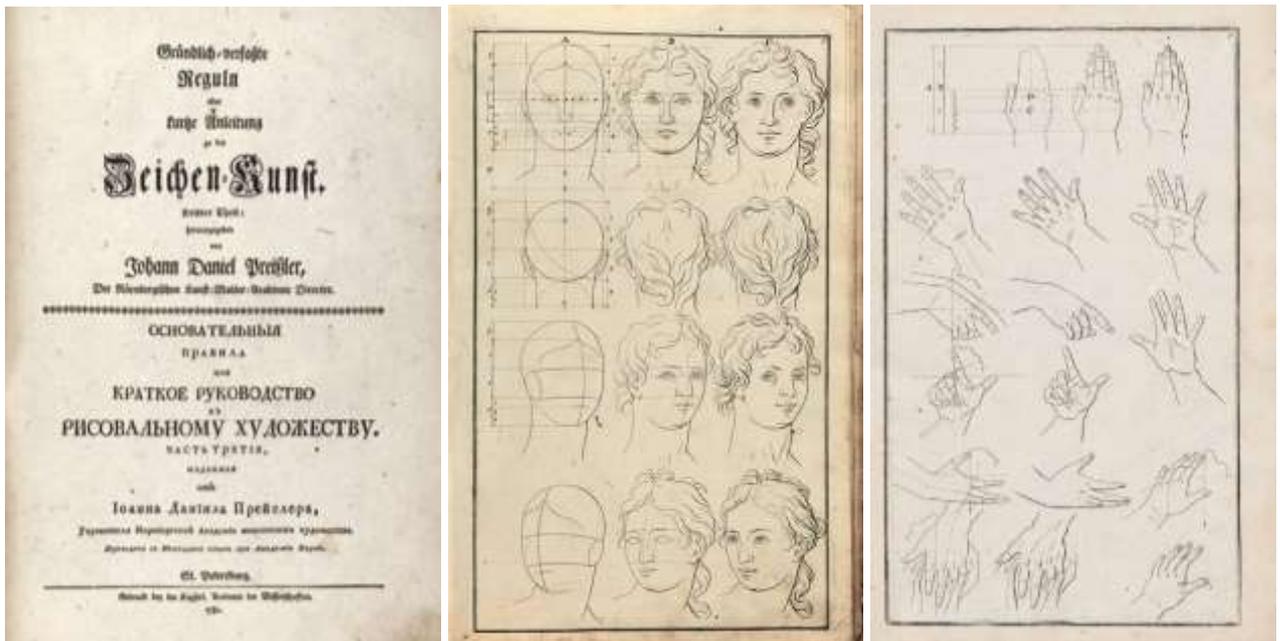
Ил. 78. Неизвестный художник. Портрет семьи горного начальника Колывано-Воскресенских заводов М. А. Злобина. 1839 г. Холст, масло. 93 x 111,5 см. Томский областной художественный музей. Инв. № Ж-2318



#### Парные портреты

Ил. 79. Винокуров. Портрет ростовского и томского купца Всеволода Ивановича Королева. 1883 г. Холст, масло. Государственный Ростово-Ярославский архитектурно-художественный музей-заповедник. Инв. № Ж-266

Ил. 80. Винокуров. Портрет ростовского и томского купца Евграфа Ивановича Королева. 1883 г. Холст, масло. Государственный Ростово-Ярославский архитектурно-художественный музей-заповедник. Инв. № Ж-268



Ил. 81 – 83. Книга. «Основательные правила или краткое руководство к рисовальному художеству Управителя Нюрнбергской Академии живописного художества Иоанна Даниила Прейслера» 1734 г.



Ил. 84. П. С. Дрождин (1745 (или 1749) — 1805). Портрет барона Петра Федоровича Мальтица. 1785 г. Холст, масло. 134 x 102 см. Государственный Русский музей



Ил. 85. П. С. Дрождин (1745 (или 1749) — 1805). Портрет императрицы Екатерины II. 1796 г. Холст, масло. 251 х 187 см. Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 88



Ил. 86. П. С. Дрождин (1745 (или 1749) — 1805). Портрет купчихи в кокошнике. 1796 г. Холст, масло. 70 х 55,5 см. Тверская областная картинная галерея



Ил. 87. В. А. Тропинин (1776 - 1857). Семейный портрет графов Морковых. 1815 г. Холст, масло. 226 х 291 см. Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 10913



Ил. 88. С. П. Юшков (1821 - 1860). Портрет Таисии Петровны Серебренниковой, дочери ильинского священника. 1850-е гг. Холст, масло. 54 х 40 см. Пермская государственная художественная галерея. Инв. № Ж-1193



Ил. 89. С. П. Юшков (1821 - 1860). С. Г. Строганов. 1850-е гг. Холст, масло. 68 х 56 см. Государственный Исторический музей. Инв. № И I 1101



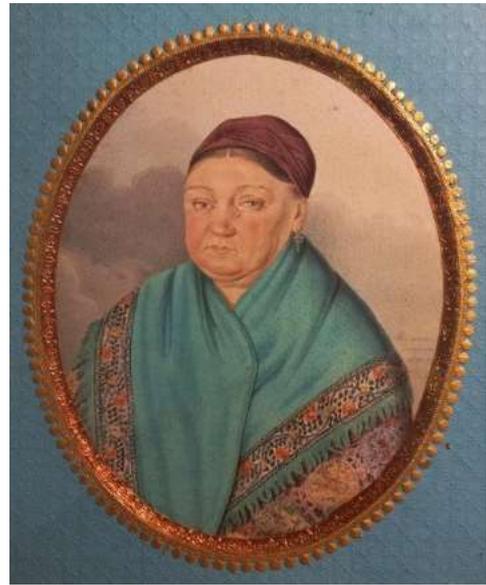
Ил. 90. Р. А. Ступин (1798 - 1860). Миниатюра. Портрет Крупенниковой. 1838 г. Картон, акварель, карандаш графитный, белила. 21,5 x 16,5 (овал). Государственный музей истории российской литературы имени В.И. Даля. Номер в Госкаталоге:40565593



Ил. 91. Р. А. Ступин (1798 - 1860). Миниатюра. Портрет Крупенникова. 1838 г. Картон, акварель, гуашь. 21,5 x 16,5 (овал). Государственный музей истории российской литературы имени В.И. Даля. Номер в Госкаталоге:40565



Ил. 92. Р. А. Ступин (1798 - 1860). Портрет Крупенниковой в детстве. 1838 г. Картон, акварель, карандаш графитный, белила. 20,7 x 16,3 (овал). Государственный музей истории российской литературы имени В.И. Даля. Номер в Госкаталоге:40565594



Ил. 93. Р. А. Ступин (1798 - 1860). Портрет Крупенниковой. 1839 г. Картон, карандаш графитный, акварель. 20,5 x 16,3 (овал). Государственный музей истории российской литературы имени В.И. Даля. Номер в Госкаталоге:40565597



Ил. 94. Р. А. Ступин (1798 - 1860). Портрет купца первой гильдии А. Л. Крупенникова. 1850 г. Бумага, акварель, белила, лак. 30,8 х 23,4 см. Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева. Инв. № Г-3856



Ил. 95. Р. А. Ступин (1798 - 1860). Портрет А. А. Крупениковой, жены А. Л. Крупеникова, купца первой гильдии. 1850 г. Бумага, акварель, белила, лак. 30,6 х 23,3 см. Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева. Инв. № Г-385



Ил. 96. А. Г. Венецианов (1780 - 1847). Портрет Марфы Афанасьевны Венециановой в русском наряде. Конец 1820-х гг. Холст, масло. 91,9 х 71,8 см. Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 9248



Ил. 97. А. Г. Венецианов (1780 - 1847). Портрет Николая Ивановича Горбунова. 1812 г. Бумага, пастель. 53,5 х 42,5 см. Государственный Русский музей. Инв. № Ж-3633



Ил. 98. М. А. Васильев (1784 - после 1839). Портрет Василия Николаевича Баснина. 1821 г. Холст, масло. 76 х 60 см. Государственный исторический музей. Инв. № И I 5589



Ил. 99. М. А. Васильев (1784 - после 1839). Портрет Елизаветы Осиповны Басниной, урожденной Портновой. 1821 г. Холст, масло. 75,5 х 60 см. Государственный исторический музей. Инв. № И I 5594



Ил. 100. Неизвестный художник. Портрет молодого человека с гитарой. Первая половина XIX в. Холст, масло. 62 х 71,5 см. Государственный Русский музей. Инв. № Ж-4847



Ил. 101. Неизвестный художник. Портрет пожилой женщины в кокошнике, сверху белый платок. Начало XIX в. Музей РГХПУ. Инв. № 1166



Ил. 102. Неизвестный художник. Портрет пожилой женщины в кокошнике, сверху белый платок. Фрагмент. Инв. № 1166



Ил. 103. Неизвестный художник. Портрет женщины в белой платке поверх кокошника. Начало XIX в. Музей РГХПУ. Инв. № 1168



Ил. 104. Л. И. Персанов. Портрет Нечитайловой. XIX в. Холст, масло. 36,5 х 29,5 см. Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств. Инв. №П-855.



Ил. 105. Л. И. Персанов. Портрет Якова Логвинова. Ок.1860 г. Картон, масло. 30,4 х 23,5 см. Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств. Инв. № П-863



Ил. 106. И. Е. Репин (1844 - 1930). Портрет А. С. Бочаровой, тетки художника. 1859 г. Картон, масло. 20 х 16,7 см. Государственная Третьяковская галерея.



Ил. 107. И. Е. Репин (1844 - 1930). Портрет матери художника. 1867. Национальная галерея. Прага



Ил. 108. Неизвестный художник. Портрет женщины в красной рубахе, высоком жемчужном головном уборе и фате. Конец XVIII в. Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ им. С. Г. Строганова. Инв. № 1153

Вид до реставрации (слева) и после реставрации (справа)



Результаты исследования состава наполнителя грунта и пигментов в картине:  
*Неизвестный художник. Портрет женщины в красной кофте, высоком жемчужном головном уборе и фате, холст, масло, 82,5x62,5. Музей МГХПА им. С.Г.Строганова, инв.№1153.*

**Методы исследования:**

микроскопические (в простом отраженном и проходящем поляризованном свете);  
 микрохимический качественный анализ;  
 энергодисперсионный рентгеновский микроанализ (сканирующий электронный микроскоп JSM 5610LV, оснащенный спектрометром INCA);

изготовление и микросъемка поперечных шлифов красочного слоя (в отраженном поляризованном свете, микроскоп ПОЛАМ Р-312).

**Результаты.**

*Проба 1. Белая.*



белый нанесен в два слоя – свинцовые белила;  
 грунт- темно-желтая охра, кальцит, сажа

*Проба 2. Красный.*

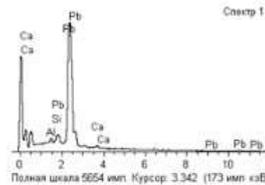


красный органический пигмент в виде розового лака, в котором распределены частицы киновари;  
 грунт- темно-желтая охра, кальцит, сажа

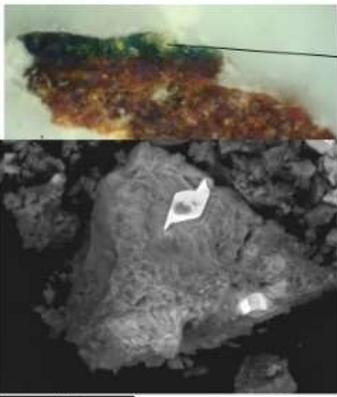
*Проба 3. Желтый.*



желтая охра, свинцовые белила, киноварь.  
грунт- темно-желтая охра, кальцит, сажа



Проба 4. Зеленый.



берлинская лазурь, свинцовые белила,  
сажа, крупные желтые частицы оксида  
свинца (предположительно массикота);  
грунт- темно-желтая охра, кальцит, сажа

Фотография в отраженных электронах (СЭМ - сканирующий электронный микроскоп) и элементный состав (свинец **Pb**, кальций **Ca**).

**Выводы.** Набор материалов грунта и пигментов, идентифицированный в различных участках красочного слоя картины, характерен для произведений станковой масляной живописи второй половины XVIII - начала XIX вв.

Зав. ЛФХИ ГосНИИР,  
кандидат культурологии

Писарева С.А.

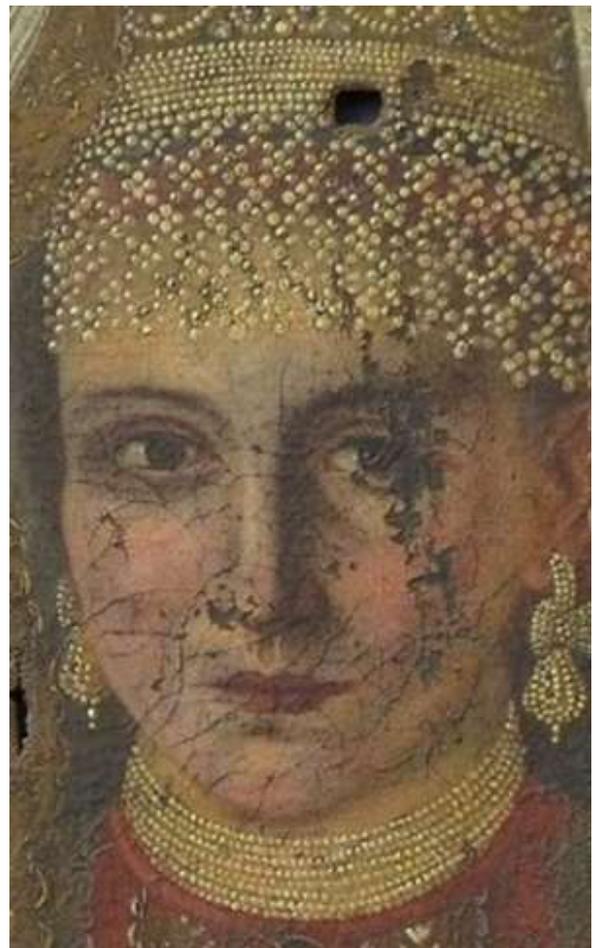
Ст.н.сотрудник ЛФХИ

Кадикова И.Ф.

Ил. 109. Результаты исследования состава наполнителя грунта и пигментов в картине «Портрет женщины в красной рубаше, высоком жемчужном головном уборе и фате». Лаборатория ГосНИИР. 2018 г.



Ил. 110. Фотография в диапазоне УФ излучения. 2017 г. Портрет женщины в красной рубахе, высоком жемчужном головном уборе и фате. Фрагмент. До реставрации.



Ил. 111. Фотография. 2017 г. Портрет женщины в красной рубахе, высоком жемчужном головном уборе и фате. Фрагмент. Осыпания красочного слоя и грунта. До реставрации



Ил. 112. Серьги (пара), с бантом в средней части, каплевидной подвеской и круглой пластинкой на ушке, оплетенными низками речного жемчуга, ушки серебряные. Кон. XVII - нач. XVIII вв. Жемчуг, металл, серебро, волос, позолота, плетение. 5 x 2,5 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРТ-8717



Ил. 113. Неизвестный художник. Портрет молодой женщины в русском костюме. Конец XVIII - начало XIX в. Холст, масло. 67,5 х 55 см. Московский музей-усадьба Останкино. Инв. № Ж-209



Ил. 114. Неизвестный художник. Портрет крестьянки в розовом сарафане. 1840-е гг. Одесский художественный музей



Ил. 115. Неизвестный художник. Портрет женщины в высокой кичке и тюлевой фате. Начало XIX в. Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ им. С. Г. Строганова. Инв. № 1150



Ил. 116. Неизвестный художник. Портрет женщины в жемчужной кичке. Начало XIX в. Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ им. С. Г. Строганова. Инв. № 1146



Ил. 117. Неизвестный художник. Портрет женщины в пестром платке. Начало XIX в. Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ им. С. Г. Строганова. Инв. № 1155



Ил. 118. А. Чижов. Портрет купца с жалованной грамотой Александра I. Первая четверть XIX в. Одесский художественный музей.



Ил. 119. А. Чижов. Портрет неизвестной купчихи. Первая четверть XIX в. Одесский художественный музей.

#### Парные портреты



Ил. 120. П. С. Попов. Портрет Н. Е. Волковой. 1824 г. Холст, масло. 71 х 53 см. Вологодский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Номер в Госкаталоге: 17729361



Ил. 121. Неизвестный художник. Портрет женщины в темно-синей шали, с золотой брошью. Начало XIX в. Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ им. С. Г. Строганова. Инв. № 1151



Ил. 122. Неизвестный художник. Портрет женщины в черной вышитой шали. Начало XIX в. Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ им. С. Г. Строганова. Инв. № 1152



Ил. 123. Неизвестный художник. Портрет женщины в черной шали. Начало XIX в. Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ им. С. Г. Строганова. Инв. № 1154



Ил. 124. Неизвестный художник. Портрет женщины в коричневой шали, золотой цепи. Начало XIX в. Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ им. С. Г. Строганова. Инв. № 1159



Ил. 125. Неизвестный художник. Портрет женщины в коричневой повязке. Начало XIX в. Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ им. С. Г. Строганова. Инв. № 1163



Ил. 126. Неизвестный художник. Портрет женщины в остроконечной кичке. Начало XIX в. Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ им. С. Г. Строганова. Инв. № 1174



Ил. 127. Неизвестный художник. Портрет женщины в голубой повязке. Начало XIX в. Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ им. С. Г. Строганова. Инв. № 1164



Ил. 128. Неизвестный художник. Портрет женщины в красном сарафане и жемчужном головном уборе. Начало XIX в. Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ им. С. Г. Строганова. Инв. № 1148



Ил. 129. Неизвестный художник. Портрет женщины в сарафане и фате. Начало XIX в. Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ им. С. Г. Строганова. Инв. № 1169



Ил. 130. Неизвестный художник. Торопецкая девушка, прикрывающая лицо фатой. Конец XVIII - начало XIX в. Холст, масло. 71 x 51 см. Государственный Исторический музей. Инв. № И I 5614



## Парные портреты

Ил. 131. Неизвестный художник. Портрет Р. Т. Кочурхиной. 1837 г. Холст, масло. 116 x 84 см. Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей. Инв. № Ж-43

Ил. 132. Неизвестный художник. Портрет Д. Ф. Кочурхина. Холст, масло. 116 x 84 см. Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей. Инв. № Ж-42



## Парные портреты

Ил. 133. Неизвестный художник. Портрет купчихи Федора Федоровича Гундорева. Вторая половина XVIII в. Холст, масло. 75 x 94 см. Государственная Третьяковская галерея

Ил. 134. Неизвестный художник. Портрет купчихи Авдотьи Михайловны Гундоровой. Вторая пол. XVIII в. Холст, масло 75 x 94 см. Государственная Третьяковская галерея



Парные портреты

Ил. 135. Н. Д. Мыльников (1797 – 1842).  
Портрет Х. В. Астапова. 1827 г. Холст, масло.  
65 x 56,5 см. Ярославский художественный  
музей. Инв. №Ж-56

Ил. 136. Н. Д. Мыльников (1797 – 1842).  
Портрет П. И. Астаповой. 1827 г. Холст,  
масло. 64,8 x 56,5 см. Ярославский  
художественный музей. Инв. № Ж-41



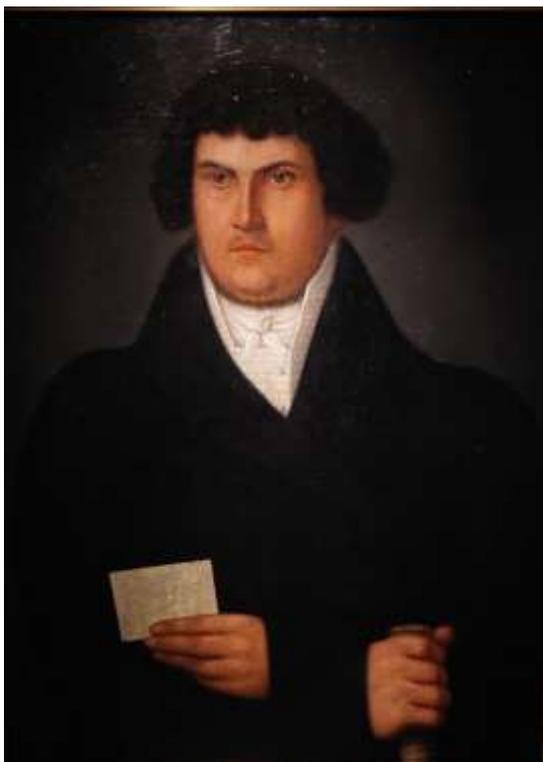
Ил. 137. Неизвестный художник (монограммист ЯК). Портрет А. Е. Ленивова с женой. 1862 г.  
Холст, масло. 71,5 x 89,2 см. Ярославский художественный музей. Инв. № Ж-1034



Ил. 138. Неизвестный художник. Портрет неизвестной с золотой цепью. Первая половина XIX в. Холст, масло. 73,8 x 57,8 см. Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 20748



Ил. 139. Неизвестный художник. Портрет неизвестной в синем платье и кружевном чепце. 1820-1830-е гг. Холст, масло. 52,5 x 66 см. Звенигородский государственный музей-заповедник. Инв. № Ж-38



Ил. 140. Неизвестный художник. Портрет купца. Первая четверть XIX в. Государственная Третьяковская галерея



Ил. 141. Неизвестный художник. Портрет ребенка с яблоком. 1791 – 1810-е гг. Холст, масло. 66 x 46,6 см. Музей В. А. Тропинина и московских художников его времени. Инв. № Ж-19



Ил. 142. Неизвестный художник. Портрет девочки. XIX в. Дерево, масло. 42,5 x 31 см. Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан. Инв. № Ж-330



Ил. 143. Неизвестный художник. Портрет девочки из купеческой семьи Глафиры Зиминой. Первая пол. XIX в. Холст, масло. 106,5 x 86 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРЖ-398



Ил. 144. Неизвестный художник. Портрет мальчика с цветком. 1807 г. Холст, масло. 62,6 x 52,1 см. Ярославский художественный музей. Инв. № Ж-78



Ил. 145. Неизвестный художник. Портрет мальчика в красном жилете. Первая четверть XIX в. Холст, масло. 64 x 50 см. Ярославский художественный музей. Инв. № Ж-66



Ил. 146. Неизвестный художник. Портрет мальчика с книгой. 1820-1830-е гг. Холст, масло. 66,5 x 53,5 см. Ульяновский областной художественный музей. Инв. № Ж-194



Ил. 147. Г. В. Сорока (1823 - 1864). Портрет Л. Н. Милуковой. 1840-е гг. Холст, масло. 44,5 х 33,5 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРЖ-1786



Ил. 148. П. Колендас. Портрет мальчика с собакой на фоне Красных ворот в Москве. 1840-е гг. Холст, масло. 71,5 x 62,5 см. Музей В.А. Тропинина и московских художников его времени. Инв. № Ж-462



Ил. 149. Неизвестный художник. Портрет девочки. 1830-е - 1840-е гг. Металл, масло. 18 x 14 см. Курский областной краеведческий музей. Инв. № ИЖ 193



Ил. 150. Неизвестный художник. Портрет купеческих сыновей братьев Антона Ивановича и Гавриила Ивановича. 1831 г. Егорьевский историко-культурный музей-заповедник. Инв. № 3777 / Ж 24



Ил. 151. Неизвестный художник. Портрет двух девочек. 1820-е гг. Холст, масло. 73,9 x 62 см. Рыбинский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Инв. № Ж-546



Ил. 152. Неизвестный художник. Портрет мальчика и девочки. 1810-е гг. Холст, масло. 70,5 x 53,5 см. Тверская областная картинная галерея. Инв. № Ж-581



Ил. 153. Неизвестный художник. Купец А. Е. Ерофеев с сыном. 1831 г. Сергиево-посадский художественно-педагогический музей игрушки

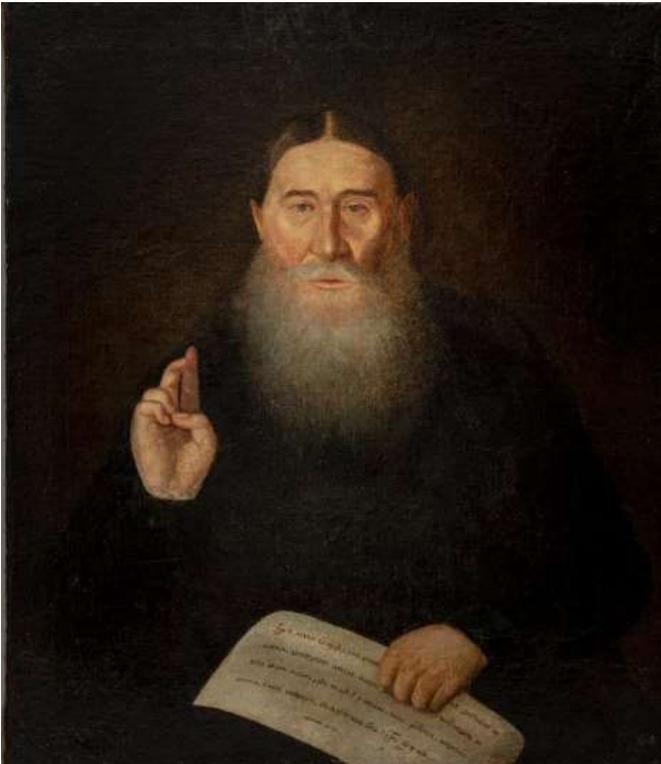


Ил. 154. Неизвестный художник. Портрет купчихи Ерофеевой с дочерью (невесткой). 1831 г. Сергиево-посадский художественно-педагогический музей игрушки

#### Парные портреты



Ил. 155. Неизвестный художник. Портрет игуменьи Марии (в миру Маргариты Михайловны Тучковой, урожденной Нарышкиной). 1840-е гг. 24,5 х 18,5 см. Картон, масло. Государственный Исторический музей. Инв. № И I 3453



Ил. 156. Неизвестный художник. Портрет священника храмов Рогожского кладбища Иоанна Матвеевича Ястребова. 1840-е гг. Холст, масло. 77 х 66 см. Государственный Исторический музей. Инв. № И I 4460



Ил. 157. Неизвестный художник. Девичник в купеческом доме. Первая пол. XIX в. Масло, металл. 53 x 71,2 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРЖ-1588



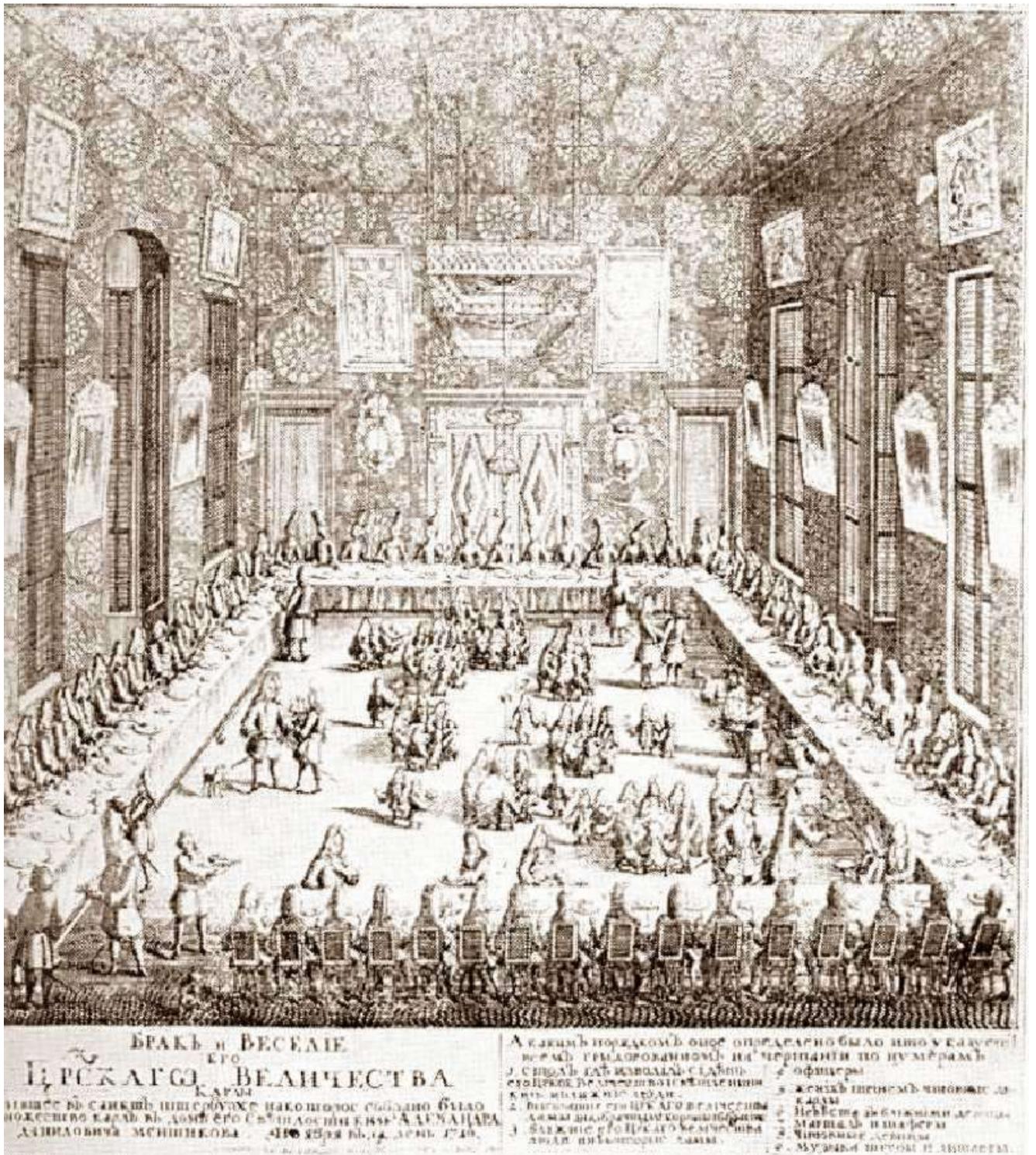
Ил. 158. Неизвестный художник. Свадьба в купеческом доме. Первая четверть XIX в. Государственный Эрмитаж.



Ил. 159. Неизвестный художник. Смотрины в XVIII веке в городе Торопце (Девичник в Торопце). Конец XVIII в. Холст на дереве, масло. 64,5 x 83,5 см. Государственный Исторический музей. Инв. № И I 2035



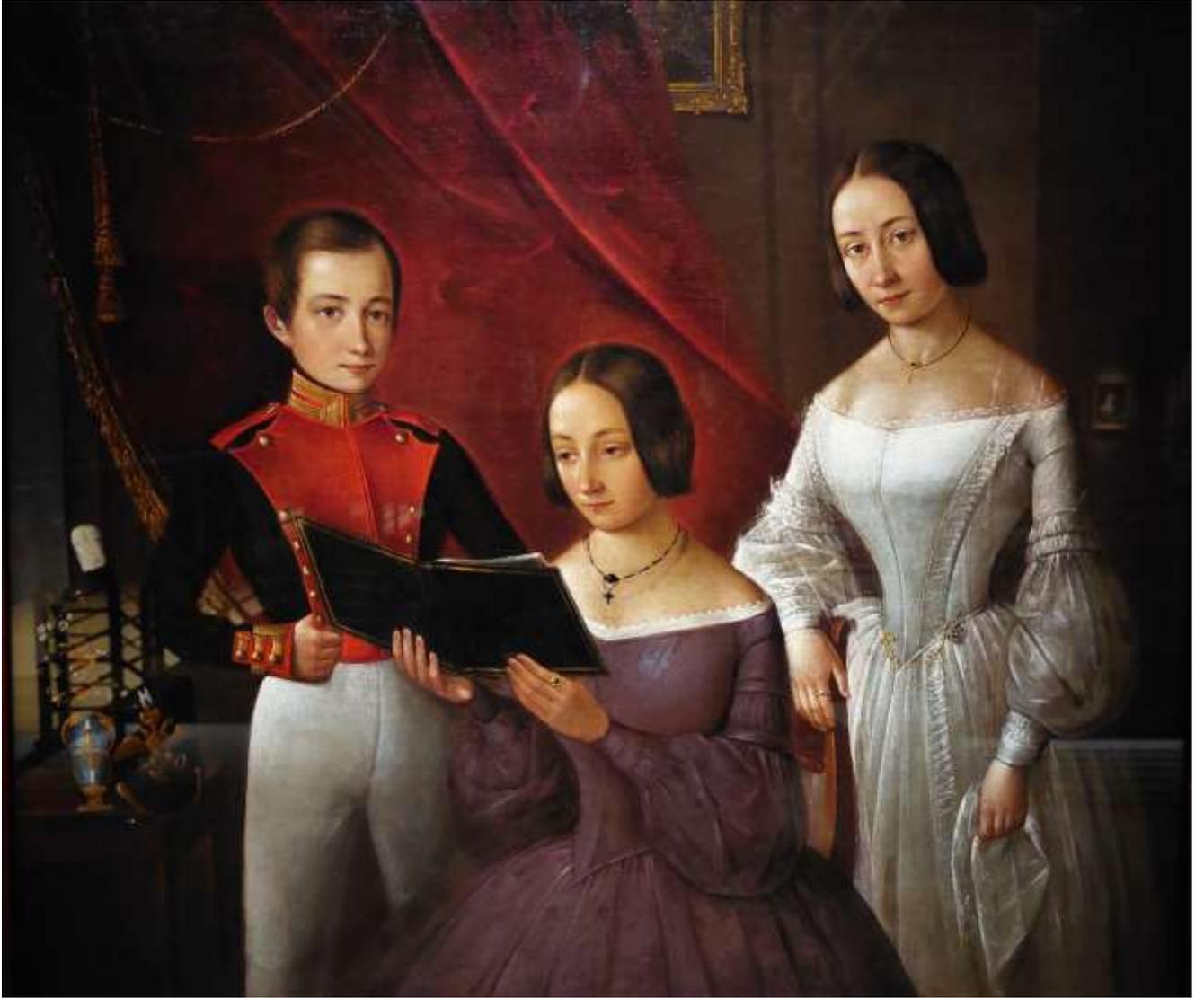
Ил. 160. Неизвестный художник. Свадьба в Торопце. Конец XVIII в. Холст, масло. 68,5 x 86 см. Государственный Исторический музей. Инв. № И I 5260



Ил. 161. А. Ф. Зубов (1682 – 1751). Свадьба карлика-шута Якима Волкова. 1711 г. Гравюра. 29,8 x 33 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРГ-15240



Ил. 162. Кучиков. Портрет семьи Косиных за чаепитием. 1840-е гг. Холст, масло. 60 x 71,5 см. Государственный исторический музей. Инв. № III 5600



Ил. 163. Неизвестный художник. Семейный портрет Сазоновых. Первая половина XIX в. Холст, масло. 61,5 x 70,5 см. Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан. Инв. № Ж-3356



Ил. 164. Неизвестный художник. Портрет купеческой семьи. 1830-е гг. Ярославский художественный музей



Ил. 165. Неизвестный художник. Групповой портрет семьи Затолокиных в интерьере. 1830-е гг. Холст, масло. 89 x 124,5 см. Музей В.А. Тропинина и московских художников его времени. Инв. №Ж-173



Ил. 166. Г. В. Сорока (1823 - 1864). Московская семья. 1840-е гг. Холст, масло. 84 x 95 см. Московская государственная картинная галерея народного художника СССР Ильи Глазунова. Инв. № Ж-553



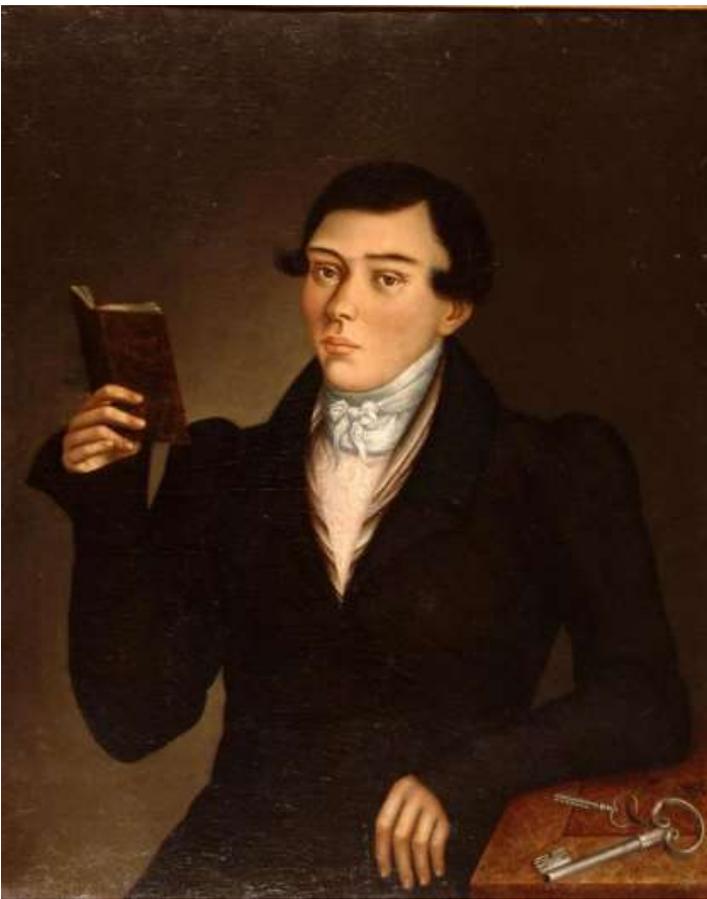
Ил. 167. Неизвестный художник. Семейный портрет. Середина XIX в. Холст, масло. 112 x 95 см. Нижнетагильский музей-заповедник "Горнозаводской Урал". Номер в Госкаталоге:40673520



Ил. 168. Неизвестный художник. Монограммист П.Ж.Ф.Р. Портрет семьи священника. 1825 г. Картон, масло. 59,8 x 77 см. Тверская областная картинная галерея. Инв. № Ж-2632



Ил. 169. Неизвестный художник. Портрет Терентия Ивановича Волоскова. После 1806 г. Холст, масло. 91 х 73 см. Государственный Исторический музей. Инв. № И I 2226



Ил. 170. Неизвестный художник. Портрет купеческого сына Петра Егоровича Юрганова. 1832 - 1833 г. Холст, масло. 86 х 68 см. Пермский краеведческий музей. Инв. № ИЗО/ЖГБ-19



Ил. 171. Таннауэр Иоганн Готфрид (1680-1737) Портрет императора Петра I на смертном одре. 1725 г. Холст, масло. 48,5 х 63 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРЖ-1819



Ил. 172. Неизвестный художник. Портрет торопецкой купчихи на смертном одре. Первая четверть XIX в. Егорьевский историко-художественный музей. Инв. номер 3787 / Ж194



Ил. 173. Неизвестный художник. Портрет купчихи на смертном одре. Середина XIX в. Холст, масло. 53,5 х 70,3 см. Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРЖ-417



Ил. 174. Неизвестный художник. Портрет иеросхимонаха Нафанаила в гробу. 1849 г. Егорьевский историко-художественный музей. Инв. номер 3900 /Ж195



Ил. 175. Неизвестный художник. Портрет Евдокии Елисеевны Ананьевой «во успении», Портрет купчихи Евдокии Елисеевны Ананьевой, урожденной Морозовой. 1844 г. Холст, масло. 72 х 63 см. Государственный Исторический музей. Инв. № И I 3143



Ил. 176. Неизвестный художник. Успение рабы Божией Анны. 1830-е гг. Егорьевский историко-художественный музей. Инв. № 3797/Ж34



Ил. 177. Неизвестный художник. Портрет крестьянской девушки с цветком в руке. 1770-е гг. Холст, масло. 94 x 67 см. Государственный Исторический музей. Инв. № И I 4658



Ил. 178. Неизвестный художник. Портрет женщины в кокошнике с цветком граната в руке. Конец XVIII в. Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ им. С. Г. Строганова. Инв. № 1156



Ил. 179. Неизвестный мастер. Кокошник. Владимирская губ. Начало XIX в. Бархат, позумент, холст, набойка, фольга, нить золотная; золотное шитьё, шитьё. 39 x 39 x 8 см. Муромский историко-художественного музей. Инв. № М-6030. Т-586



Ил. 180. Неизвестный художник. Портрет женщины в кокошнике с цветком граната в руке. Конец XVIII в. Фрагмент. Изображение украшенного елового дерева на центральном поле кокошника.



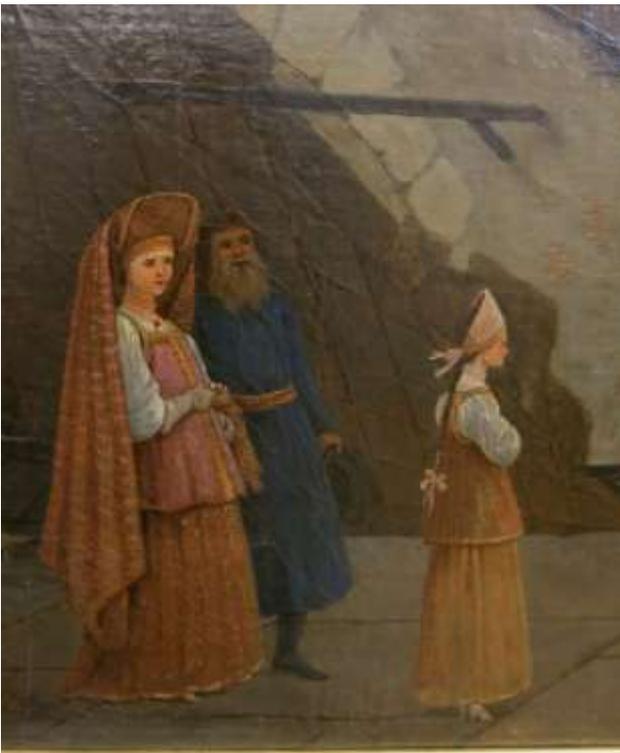
Ил. 181. М. Шибанов (? – 1789). Празднество свадебного договора. 1777 г. Холст, масло. 200,6 х 247,7 см. Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 4051



Ил. 182. М. Шибанов (? – 1789). Крестьянский обед. 1774 г. Холст, масло. 102,5 х 121 см. Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 4050



Ил. 183. Ж. Делабарт (1730 – 1810). Вид на Москву с балкона Кремлевского дворца в сторону Москворецкого моста. 1797 г. Холст, масло. 75 x 143 см.  
Государственный Русский музей. Инв. № Ж-4681



Ил. 184. Ж. Делабарт (1730 – 1810). Вид на Москву с балкона Кремлевского дворца в сторону Москворецкого моста. 1797 г. Фрагмент. Государственный Русский музей. Инв. № Ж-468



Ил. 185. Неизвестный художник. Портрет женщины в кокошнике с цветком граната в руке. Конец XVIII в. Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ им. С. Г. Строганова. Инв. № 1156. Фрагмент. В руках модели изображено соцветие красноплодной яблони.



Ил. 186. Фотография. Соцветия красноплодной яблони



Ил. 187. Авторское сопоставление репродукций «Портрета женщины в кокошнике с цветком граната в руке» (Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ им. С. Г. Строганова. Инв. № 1156) и «Портрета крестьянской девушки с цветком в руке» (Государственный Исторический музей. Инв. № 80624 И I 4658)



Ил. 188 - 190. Авторские прорисовки линейного рисунка «Портрета женщины в высоком кокошнике с цветком граната в руке» и «Портрета крестьянской девушки с цветком в руке»





Ил. 191. Неизвестный художник. Портрет женщины в черном платке. Начало XIX в. Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ им. С. Г. Строганова. Инв. № 1160



Ил. 192. Н. Д. Мыльников (1797 – 1842). Портрет Александры Карповны Рахмановой. 1826 г. Холст, масло. 67 х 57,5 см. Государственный Исторический музей. Инв. № И I 3548.



Ил. 193. Фотография. С. М. Проскудин-Горский. Угличский музей древностей. 1910 г. Опубликовано в издании «Примитив в России. XVIII-XIX век. Иконопись. Живопись. Графика» / Каталог выставки. – М., 1995.



Ил. 194. И. В. Тарханов (1780-1848). Портрет А. К. Воронова, угличского городского головы. Первая половина XIX в. Холст, масло. 85,5 x 70,5 см. Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей. Инв. № Ж-45



Ил. 195. И. В. Тарханов (1780-1848). Портрет Анны Ивановны Протопоповой (урожденной Муниной). 1819 г. Холст, масло. 75 x 60 см. Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей. Инв. № Ж-30



Ил. 196. И. В. Тарханов (1780-1848). Портрет титулярного советника Протопопова. 1819 г. Холст, масло. 77 x 67,5 см. Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей. Инв. № Ж-29



Парные портреты

Ил. 197. И. В. Тарханов (1780-1848). Портрет Семена Григорьевича Шапошникова. 1829 г. Холст, масло. 73,7 х 64 см. Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей. Инв. № Ж-31

Ил. 198. И. В. Тарханов (1780-1848). Портрет Прасковьи Михайловны Шапошниковой. 1829 г. Холст, масло. 75,2 х 64,5 см. Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей. Инв. № Ж-32



Ил. 199. И. В. Тарханов (1780-1848). Портрет Матвея Сергеевича Сурина. 1829 г. Холст, масло. 80 х 64,5 см. Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей. Инв. № Ж-33

Ил. 200. И. В. Тарханов (1780-1848). Портрет Агриппины Андреевны Суриной. 1829 г. Холст, масло. 79 х 64 см. Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей. Инв. № Ж-34



Ил. 201. И. В. Тарханов (1780-1848). Портрет Павла Матвеевича Сурина. 1829 г. Холст, масло. 78,7 х 63,7 см. Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей. Инв. № Ж-35



Ил. 202. И. В. Тарханов (1780-1848). Портрет Евдокии Дмитриевны Суриной. 1829 г. Холст, масло. 79 х 64 см. Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей. Инв. № Ж-36



Ил. 203. И. В. Тарханов (1780-1848). Портрет Матвея Сергеевича Сурина. 1843 г. Холст, масло. 88,5 х 70 см. Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей. Инв. № Ж-38



Ил. 204. И. В. Тарханов (1780-1848). Портрет Надежды Андреевны Суриной. 1845 г. Холст, масло. 89,5 х 71,5 см. Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей. Инв. № Ж-39



Ил. 205. И. В. Тарханов (1780-1848). Портрет Павла Матвеевича Сурина. 1843 г. Холст, масло. 88,5 х 70 см. Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей. Инв. № Ж-37



Ил. 206. С. Флегонтов. Портрет Фёклы Кочурихиной. 1785 г. Холст, масло. 84 х 61 см. Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей. Инв. № Ж-26



Ил. 207. С. Флегонтов. Портрет Фёдора Григорьевича Кочурихина. 1785 г. Холст, масло. 85,3 х 61,7 см. Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей. Инв. № Ж-27

#### Парные портреты



Ил. 208. А. Г. Клюквин (1776 – 1864). Портрет неизвестного мужчины с письмом. 1822 г. Холст, масло. 68,5 х 52 см. Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Инв. № ЖР 180



Ил. 209. Неизвестный художник (А. Г. Клюквин ?). Портрет неизвестной торопчанки. 1850-е гг. Холст, масло. 76,2 х 58,5 см. Государственный исторический музей. Инв. № ИИ-3264



Ил. 210. Неизвестный художник (А. Г. Клюквин ?). Портрет торопецкой купчихи в черном головном платке. 1850-е гг. Холст, масло. 75 x 58,5 см. Государственный Исторический музей. Инв. № И I 3531



Ил. 211. Неизвестный художник (А. Г. Клюквин ?). Портрет неизвестной в торопецком костюме. Начало XIX в. Частное собрание



Ил. 212. Неизвестный художник. Портрет великой княжны Александры Павловны в русском costume. 1796 или 1799 г. Холст, масло. 60 х 47,5 см. Государственный Русский музей. Инв. № Ж-3973



Ил. 213. Неизвестный художник. Портрет Великой княжны Александры Павловны в русском costume. 1790-е гг. Государственный музей-заповедник «Павловск»

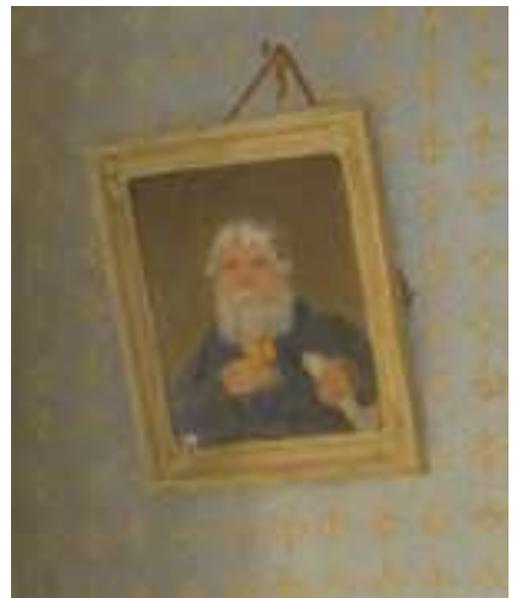


Ил. 214. Неизвестный художник (А. Г. Клюквин ?). Горопчанка с цветком. Конец XVIII в. Холст, масло. 54 х 30 см. Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Номер в Госкаталоге:10636151



Ил. 215. В. Г. Перов (1833 – 1882). Приезд гувернантки в купеческий дом. 1866 г. 44 x 53,3 см. Дерево, масло. Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 362

Ил. 216. В. Г. Перов (1833 – 1882). Приезд гувернантки в купеческий дом. 1866 г. Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 362. Фрагмент. Портрет купца





Ил. 217. Н. Я. Грибков. Дедушкин фрак. 1871 г. Холст, масло. 64 х 90 см.  
Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 10994



Ил. 218. Н. Я. Грибков. Дедушкин фрак. 1871 г.  
Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 10994. Фрагмент



Ил. 219. Г. Г. Мясоедов (1835 – 1911). Поздравление молодых в доме помещика. 1869 г. Холст, масло. 92 х 125 см. Художественный музей имени Махарбека Туганова. Номер в Госкаталоге:18352093



Ил. 220. П. А. Федотов (1815 – 1852) Сватовство майора. 1848 г. Холст, масло 58,7 x 75,4 см. Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 5210



Ил. 221. П. А. Федотов (1815 – 1852) Сватовство майора. 1848 г. Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 5210. Фрагмент. Портрет архимандрита на стене



Ил. 222. П. А. Федотов (1815 – 1852) Сватовство майора. 1848 г. Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 5210. Фрагмент.



Ил. 223. Н. В. Неврев (1830 – 1904). Смотрины. 1888 г. Холст, масло. 90 х 107,5 см. Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 519



Ил. 224. Н. В. Неврев (1830 – 1904). Пётр I перед матерью царицей Натальей.  
1903 г. Холст, масло. 111 x 89,8 см. Ставропольский краевой музей изобразительных искусств



Ил. 225. Н. В. Неврев (1830 – 1904). Протоиакон, провозглашающий на купеческих именинах многолетие. 1866 г. Холст, масло. 62.5 x 76 см. Государственная Третьяковская галерея



Ил. 226. К. Е. Маковский (1839 – 1915).  
 Портрет княгини Зинаиды Николаевны  
 Юсуповой, графини Сумароковой-Эльстон.  
 1895 г. Холст, масло. 92,5 х 71,5 см.  
 Государственный исторический музей. Инв.  
 № И I 5465



Ил. 227. К. Е. Маковский (1839 – 1915).  
 Женский портрет (Портрет матери). Холст,  
 масло. 89 х 71,5 см. Саратовский  
 государственный художественный музей  
 имени А.Н. Радищева. Инв. № Ж-2879



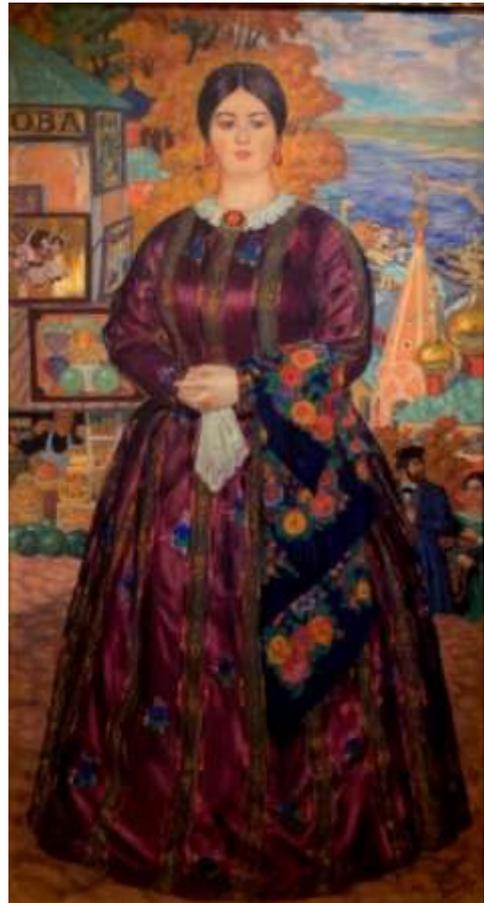
Ил. 228. Фотография. Фотоателье «Левицкий и сын». Император Николай II и императрица Александра Федоровна (Романовы) в карнавальных костюмах. Россия. 1903 г.

Ил. 229. Фотография. Великая княгиня Елизавета Фёдоровна в маскарадном костюме. Россия. 1903 г.





Ил. 230. Фотография. Графиня Наталья Фёдоровна Карлова в маскарадном костюме. Россия. 1903 г.



Ил. 231. Б. М. Кустодиев (1878 – 1927). Купчиха. 1915 г. Холст, масло. 204 x 109 см. Государственный Русский музей. Инв. № Ж-1870



Ил. 232. Б. М. Кустодиев (1878 – 1927). Купчиха за чаем. 1918 г. Холст, масло. 120 x 120 см. Государственный Русский музей. Инв. № Ж-1868



Ил. 233. В. М. Ходасевич (1894 – 1970).  
 Портрет. 1918 г. Холст, масло. 146 х 183 см.  
 Астраханская государственная картинная  
 галерея имени П. М. Догадина. Инв. №  
 АГКГ Ж-245



Ил. 234. Е. А. Киселева (1878—1974).  
 Портрет дамы (портрет Любови Бродской).  
 1916 г. Холст, масло. 108 х 108 см. Частная  
 коллекция



Ил. 235. Н. С. Гончарова (1881 – 1962). Тульская крестьянка. 1910 г. Холст, масло. 103,5 х 73 см. Государственная Третьяковская галерея. Инв. № Ж-2392



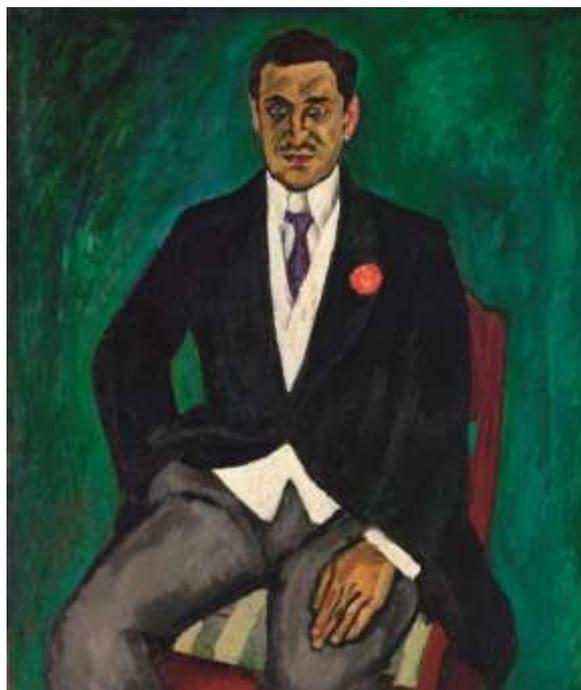
Ил. 236. О. В. Розанова (1886 – 1918). Портрет дамы в зеленом платье. Около 1912 г. Холст, масло. 140 х 89 см. Астраханская картинная галерея имени Кустодиева. Инв. № Ж 471



Ил. 237. П. П. Кончаловский (1876 – 1956).  
Автопортрет. 1910 г. Холст, масло.  
Частная коллекция



Ил. 238. П. П. Кончаловский (1876 – 1956).  
Автопортрет. 1910 г. Холст, масло. Частная  
коллекция



Ил. 239. П. П. Кончаловский (1876 – 1956).  
Портрет скульптора К.К. Рауша, барона фон  
Траубенберга. 1911 г. Холст, масло. 129 х  
108,4 см. Вятский художественный музей  
имени В.М. и А.М. Васнецовых. Инв. № Ж-  
127



П. П. Кончаловский (1876 – 1956). Семейный портрет. 1911 г. Холст, масло. 179 х 239 см. Государственный Русский музей. Инв. № Ж-10121



Неизвестный художник. Портрет купеческой семьи. 1830-е гг. Холст, масло. 89,5 х 141,5см. Ярославский художественный музей

Ил. 240. Сопоставление произведений: П. П. Кончаловский «Семейный портрет» (1911 г.) и «Портрет купеческой семьи» 1830-е гг.



П. П. Кончаловский (1876 – 1956). Семейный портрет (сиенский). 1912 г. Холст, масло. 226 х 290 см. Государственная Третьяковская галерея



Кучиков. Портрет семьи Косиных за чаепитием. 1840-е гг. Холст, масло. 60 х 71,5 см. Государственный исторический музей. Инв. № III 5600

Ил. 241. Сопоставление произведений: П. П. Кончаловский «Семейный портрет (сиенский)» (1912 г.) и Кучиков «Портрет семьи Косиных за чаепитием» (1840-е гг.)



Ил. 242. А. В. Лентулов (1882 – 1943). Автопортрет. «Le Grand Peintre». 1915 г. Холст, бумажные наклейки, масло. 142 х 104 см. Государственная Третьяковская галерея. Инв. № 21984



Ил. 243. А. В. Лентулов (1882 – 1943). Портрет А.А. Сведомской (Портрет Ниты Сведомской). 1915 г. Холст, масло, темпера, сухой пигмент. 102 х 88 см. Вологодская областная картинная галерея. Инв. № 613-Ж



А. В. Лентулов (1882 – 1943). Семейный портрет. Жена и дочь. 1919 г. Холст, масло. 103 х 88 см. Ярославский художественный музей. Инв. № Ж-334



Неизвестный художник. Портрет купчихи Ерофеевой с дочерью (невесткой). 1831 г. Сергиево-посадский художественно-педагогический музей игрушки

Ил. 244. Сопоставление произведений: А. В. Лентулов «Семейный портрет. Жена и дочь» (1919 г.) и «Портрет купчихи Ерофеевой с дочерью (невесткой)» (1831 г.).



Ил. 245. Т. Г. Назаренко (род. 1944) Московский вечер. 1978 г. Холст, масло. 160 x 180 см.  
Государственная Третьяковская галерея