

На правах рукописи

Евсеева Екатерина Дмитриевна

**«МАЛЫЕ» РУССКИЕ ПОРТРЕТИСТЫ
КОНЦА XVIII – ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX ВЕКА
И ПРОБЛЕМА РАБОТЫ ПО ЧАСТНОМУ ЗАКАЗУ**

**Специальность 17.00.04 –
изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура**

**Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения**

Москва 2013

Работа выполнена на кафедре истории отечественного искусства исторического факультета Московского государственного университета имени М.В.Ломоносова.

Научный руководитель доктор искусствоведения, профессор
Евангулова Ольга Сергеевна

Официальные оппоненты доктор искусствоведения, профессор
Ильина Татьяна Валериановна
(кафедра истории русского искусства
исторического факультета Санкт-Петербургского
государственного университета)

кандидат искусствоведения, доцент
Агратина Елена Евгеньевна
(кафедра хореографии и балетоведения
Московской государственной академии хореографии)

Ведущая организация Московский педагогический государственный
университет

Защита состоится « 27 » марта 2013 г. в ____ часов на заседании диссертационного совета (Д 501.001.81) при Московском государственном университете им. М.В.Ломоносова. Адрес: 119991 Москва, ГСП-1, Ломоносовский проспект, МГУ, Шуваловский корпус, исторический факультет, аудитория А-416.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале Фундаментальной библиотеки МГУ имени М.В.Ломоносова.

Автореферат разослан «__» февраля 2013 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат искусствоведения, доцент

Е. А. Ефимова

Художники, судьбы и работы которых были по большей части забыты после их смерти, неоднократно привлекали внимание исследователей. При этом применялись разные термины: «художник второго ряда», «портретист средней руки», «средний художник», «второстепенный мастер» и др. Все они близки по значению, и в искусствоведении нередко использовались как синонимы. Еще в XVIII веке было введено понятие «городской художник»¹, также частично совпадающее по смыслу с этими терминами. В качестве основного определения изучаемой группы художников в рамках диссертационного исследования был выбран термин «малый» портретист («малый» мастер) как наиболее свободный от оценочности.

При первичной классификации явлений русского искусства второй половины XVIII – первой половины XIX века исследователи традиционно выделяют основную (магистральную) линию, архаизирующую линию (провинциальный поток) и россику. Все эти линии находятся во взаимодействии. Искусство «малых» мастеров является своего рода связующим звеном между магистральной линией и провинциальным портретом². В данном исследовании линия россики принципиально не выделяется, а рассматривается исключительно в контексте изучаемого явления: один и тот же заказчик прибегал к услугам отечественных и иностранных мастеров, а выполненные ими портреты соседствовали в пространстве усадебного дома.

В работах «малых» мастеров отражались художественные веяния времени, причем в более оформленном, явном виде. «Некоторые аспекты их творчества дополняют общую картину развития портретного жанра, иногда более ярко подчеркивая те тенденции, увидеть которые часто мешает “хрестоматийный глянец” на полотнах первоклассных мастеров»³.

¹ Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России / Составление, перевод с немецкого, вступ. статья, предисловие к разделам и примечания К.В.Малиновского. М., 1990. Т. 1. С. 36.

² *Евангулова О. С., Карев А. А.* Портретная живопись в России второй половины XVIII в. М., 1994. С. 5.

³ Идеал и действительность: Русский портрет первой половины XIX века из собрания Государственного Эрмитажа: Каталог выставки / Под общ. науч. ред. М. Б. Пиотровского, автор вступ. статьи Ю. Ю. Гудыменко. СПб., 2006. С. 12.

В предлагаемой диссертации обрисован круг городских художников – «малых» мастеров, работавших в российских столицах в конце XVIII – первой четверти XIX века. К их числу можно отнести лиц, как правило, принадлежащих к свободным сословиям (не крепостных), занимающихся живописью профессионально или полупрофессионально. Многие «малые» мастера так или иначе были связаны с Академией художеств. Среди них – ее ученики, в том числе вольноприходящие, удостоенные академических званий живописцы и так называемые «посторонние художники», выставившие картины на академических выставках. Живописцы «средней руки» главным образом работали по заказу частных лиц, а также государственных учреждений, для интерьеров которых требовались портреты царственных особ и высокопоставленных чиновников. За пределами описываемого круга мастеров оказались придворные и крепостные художники, пенсионеры Академии Художеств, совершенствовавшие свое искусство в Италии.

Интерес к «малым» мастерам возник на рубеже XIX–XX веков, вместе с началом изучения искусства ушедших столетий. В дореволюционные годы к наследию некоторых «малых» мастеров обращались Н. Н. Врангель, Н. П. Собко и А. Н. Бенуа⁴. В советский период изучение творчества этих художников нашло отражение в ряде трудов общего характера, их произведения были включены в общий контекст развития русского искусства А. П. Мюллер, А. А. Сидоровым, А. Н. Гречем, А. Н. Савиновым и др.⁵.

Проблема «малого» мастера возникала перед учеными при исследовании произведений ряда крупных художников в рамках задач атрибуции. Так, монография Т. В. Алексеевой, посвященная В. Л. Боровиковскому, содержит

⁴ Собко Н. Словарь русских художников. Т. 1–3. СПб., 1893–1899; Бенуа А. Русская школа живописи. СПб., 1904; Подробный иллюстрированный каталог Выставки русской портретной живописи за 150 лет (1700–1850) / Сост. Н. Н. Врангель. СПб., 1902; Врангель Н. Н. Русский музей императора Александра III. Живопись и скульптура. Т. 1–2. СПб., 1904.

⁵ Мюллер А. П. Быт иностранных художников в России. Л., 1925; Мюллер А. П. Иностранные живописцы и скульпторы в России. Л., 1927; Сидоров А. А. Русские портретисты XVIII века. М.; Пг., 1923; Греч А. Н. Русская живопись на выставках 1926–1927 гг. // Искусство. М., 1927. Кн. 2–3; История русского искусства. М., 1961. Т. 7 (очерки Н. М. Чегодаевой, Т. В. Алексеевой, А. Н. Савинова, посвященные Д. Г. Левицкому, В. Л. Боровиковскому и С. С. Щукину); Турчин В. С. Эпоха Романтизма в России. К истории русского искусства первой трети XIX века. Очерки. М., 1981.

обширный каталог отведенных от него работ, попутно ставится вопрос об их авторах – живописцах «второго ряда»⁶.

В XX веке вышел ряд статей, посвященных судьбе и творчеству отдельных художников⁷. С течением времени в полотнах живописцев «средней руки» стали находить все больше самобытности и художественных достоинств⁸. В результате фундаментальных монографических исследований постепенно некоторые «малые» портретисты стали «большими»⁹. В 1980–1990-е годы появились работы, посвященные провинциальному портрету, а также проблеме примитива¹⁰. Накопление сведений о периферийных и столичных «малых» мастерах привело к изучению их как отдельного явления в истории русского искусства, обладающего совокупностью признаков, о чем в своих трудах писали О. С. Евангулова, А. А. Карев и др.¹¹ Работам неизвестных и забытых портретистов было посвящено несколько выставок¹². Н. М. Молева, Э. М. Белютин, Л. Н. Целищева, О. В. Микац, Л. Н. Крылова, используя

⁶ Алексеева Т. В. Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже XVIII–XIX веков. М., 1975.

⁷ Среди примеров статей, посвященных малым мастерам конца XVIII – первой четверти XIX века можно назвать следующие труды: Никулина Н. И. Портрет учителя с учениками и его автор // Искусство. 1969, № 5. С. 51–54; Рост А. Е. О живописце Ермолае Деметьевиче Камеженкове // Материалы по русскому искусству. Л., 1928. С. 178–184; Журавлев Н. В., Кац Л. И. Материалы о крепостном художнике Е. Д. Камеженкове // Сообщения Института истории искусств Академии наук СССР. М., 1960. № 13–14. С. 121–134; Мытарева К. Работы Ю. Олешкевича в Эрмитаже // Сообщения Государственного Эрмитажа. Л., 1978. Вып. XLIII. С. 16–17; Глинка В. М. Кто изображен на двух портретах работы Митуара // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология: [Ежегодник]. М., 1980. С. 311–318; Глинка В. М. О работах Яна Гладыша, выполненных в Петербурге в 1806–1808 гг. // Там же. Л., 1981. С. 302–305; Котельникова И. Г. Ф. А. Тулов – малоизвестный русский портретист первой половины XIX века // Там же. Л., 1981. С. 336–365; Преснова Н. Г. Творчество Леонтия Семеновича Миропольского // Там же. М., 1990. С. 300–311.

⁸ Из истории реализма в русской живописи: [Альбом] / сост. К. В. Михайлова и др. М., 1982.

⁹ Турчин В. С. Александр Варнек. М., 1985; Ракина В. А. Живописец Николай Аргунов. М., 2005.

¹⁰ Ярославские портреты XVIII–XIX веков: Ярославль. Переславль-Залесский. Ростов Ярославский. Андропов. Углич / авт. вступ. ст. и сост.: И. Н. Фёдорова, С. В. Ямщиков. М., 1984; Сибирский портрет XVIII – начала XX века. СПб., 1994; Бондарева Н. Ю. Донской портрет XVIII – первой половины XIX века в контексте восточноевропейского провинциального портрета этого периода: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 1996; Лебедев А. В. Тщанием и усердием. Примитив в России XVIII – середины XIX века. М., 1998.

¹¹ Евангулова О. С., Карев А. А. Портретная живопись в России второй половины XVIII в. М., 1994; Евангулова О. С. К проблеме частного заказа в русской художественной практике XVIII столетия. // Русское искусство Нового времени. М., 2006. Вып. 10. С. 79–94; Волгина Ю. И. Русский портрет второй четверти 19 века (Портретисты «средней руки»): дис. ... канд. искусствоведения. М., 1997.

¹² Неизвестные и забытые портретисты XVIII – первой половины XIX века: Каталог выставки. М., 1975; Портретная живопись в России XVIII века из собрания Эрмитажа. Каталог выставки. Л., 1987; Примитив в России. XVIII–XIX век. Иконопись. Живопись. Графика. Каталог выставки. М., 1995; Идеал и действительность: Русский портрет первой половины XIX века из собрания Государственного Эрмитажа: Каталог выставки. СПб., 2006.

архивные документы Академии художеств, выявили ряд сведений, связанных с несохранившимися произведениями малых мастеров и их биографиями¹³.

Накопленные сведения о «малых» мастерах были систематизированы в справочных изданиях¹⁴.

Актуальность темы исследования. Несмотря на то, что существует много работ, посвященных творчеству «малых» художников, проблема далеко не исчерпана. Практически отсутствуют статьи монографического характера об этих персонах. Редки и исследования, посвященные отдельным произведениям рассматриваемых мастеров. Биографии художников часто содержат неточную и недостаточно полную информацию. Отчасти это объясняется традиционным для отечественного искусствоведения преимущественным интересом к великим именам и сопутствующим ему умалением значения других живописцев в истории искусства. Слабая изученность многих фигур «второго» ряда и художественной среды в целом обусловлена и тем, что сведений об этих живописцах сохранилось очень мало, они носят фрагментарный характер и обнаруживаются в разных архивных фондах и периодических изданиях того времени. Творческое наследие «малых» мастеров дошло до нас с большими лакунами (иногда известны одна-две работы), и далеко не все сохранившиеся произведения, часто лишенные авторской подписи, введены в научный оборот. Стремление содействовать исправлению такого состояния вопроса определяет актуальность темы диссертационного исследования.

Цели и задачи диссертации. Цель работы – изучить явление «малых» портретистов конца XVIII – первой четверти XIX века на примере четырех фигур – Василия Истомина, Ивана Смирновского, Ивана Еремеевича Яковлева и Ивана Васильевича Бугаевского-Благодарного, определить их место в художественной культуре эпохи и специфику работы «малых» мастеров по

¹³ Молева Н., Белютин Э. Русская художественная школа первой половины XIX века. М., 1963; Целищева Л. Н. Степан Щукин. М., 1979; Микац О. В. Копирование в Эрмитаже как школа мастерства русских художников XVIII – XIX веков. СПб., 1996; Крылова Л. Н. Копии, оригинальные работы русских художников-академистов и эталоны для копирования в Академии художеств (по архивным материалам ЦГИА СССР) // Русская живопись XVIII века: Исследования и реставрация. Сб. научных трудов. М., 1986. С. 65–101.

¹⁴ Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Herausgegeben von U. Tieme und F. Becker. Leipzig, Bd. 1–37, 1907–1950; Художники народов СССР: Биобиблиографический словарь. М., 1970–1995. Т. 1–4.

частному заказу. В соответствии с обозначенной целью были поставлены следующие **задачи**:

- выявить сведения о жизни Истомина, Смирновского, Яковлева и Бугаевского-Благодарного и по возможности реконструировать их биографии;
- реконструировать корпус работ четырех «малых» мастеров;
- изучить специфику манеры и стиля, присущих каждому из мастеров, и определить их место в художественной среде;
- исследовать круг моделей и заказчиков этих мастеров;
- изучить особенности предложения на рынке художественных услуг, используя материалы газет за 1790–1820-е гг. и дать характеристику взаимоотношениям «малого» мастера с городской средой.

Объектом исследования являются произведения живописи из собраний музеев РФ, Украины, Белоруссии, Казахстана и частных коллекций, а также материалы газет «Санктпетербургские ведомости» и «Московские ведомости» 1790–1820-х гг. **Предметом** исследования стали сведения, связанные с корпусом работ и биографией художников В. Истомина, И. Смирновского, И. Е. Яковлева и И. В. Бугаевского-Благодарного, а также сведения о предлагаемых «малыми» живописцами услуг.

Метод. В диссертации применен комплексный исследовательский метод, предполагающий сочетание историко-культурного, иконографического и социокультурного анализа, а также атрибуции с использованием технико-технологических методик.

Научная новизна исследования. Диссертация представляет собой первое многоаспектное исследование проблемы «малого» портретиста 1790–1820-х гг. В ней систематизирован обширный и неосвоенный материал: творчество Истомина, Смирновского, Яковлева и Бугаевского-Благодарного в полном объеме не становилось предметом исследования. Впервые выявлен корпус работ, проведен анализ творчества каждого из мастеров. В научный

оборот введены новые биографические сведения о живописцах, решен ряд атрибуционных задач. Изучен круг заказчиков четырех художников, дополнены сведения о бытовании их произведений. Впервые собран массив газетных публикаций, связанных, в первую очередь, с профессиональной деятельностью «малых» мастеров Петербурга и Москвы, и проанализирована проблема предложения и спроса на рынке художественных услуг.

Практическая значимость диссертации определяется тем, что собранные и проанализированные автором материалы могут использоваться в научно-исследовательской, музейной и выставочной деятельности, лекционной работе.

Апробация работы осуществлена на кафедре истории отечественного искусства Исторического факультета МГУ имени М.В.Ломоносова в рамках спецсеминара «Проблемы русского искусства XVIII века». Основные положения диссертации были представлены на Международной конференции молодых специалистов «Актуальные проблемы теории и истории искусства» (МГУ им. М.В. Ломоносова, 2011) и ежегодных «Третьяковских чтениях» в Государственной Третьяковской галерее (2009–2012). Тезисы исследования изложены в статьях, опубликованных в различных изданиях, в том числе тех, которые включены в перечень рецензируемых научных журналов, рекомендуемых ВАК.

Материалы диссертации использовались при проведении семинарских занятий по истории русского искусства XVIII века у студентов третьего курса исторического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова.

Структура диссертации обусловлена характером материала и поставленными задачами. Работа состоит из Введения, пяти глав, Заключения и библиографии. Приложение, включенное во 2-й том диссертации, содержит научные каталоги работ В. Истомина, И. Смирновского, И. Е. Яковлева и И. В. Бугаевского-Благодарного.

Введение, основное содержание которого изложено выше, содержит историографический обзор, постановку проблемы и обоснование ее актуальности.

В главе I «Произведения Василия Истомина» автор обращается к изучению творчества живописца, чье отчество и годы жизни неизвестны. Этот материал важен для исследования свойств социального типа внеакадемического портретиста «второго» ряда. Границы творческой деятельности Истомина размыты и, судя по датам на сохранившихся работах, охватывают небольшой временной отрезок – примерно с 1799 по середину 1800-х гг. Отдельные упоминания имени художника в дореволюционной и советской литературе свидетельствуют об интересе исследователей к его живописному наследию. Диссертант анализирует небольшой корпус произведений художника в контексте русской художественной культуры рубежа XVIII–XIX веков.

Четыре камерных портрета, миниатюрный портрет и историческая картина работы Василия Истомина впервые рассматриваются как единое целое, позволяющее получить представление об индивидуальной манере живописца. Ранние «Портрет неизвестного в синем кафтане» (1799, ГТГ) и «Портрет неизвестной в синем платье» (1799, ГТГ) являются парными, так как одинаково датированы в авторской подписи: «1799го Маія 20 дня». Они производят впечатление исполненных в несколько провинциальной манере благодаря излишне тщательному следованию натуре и отдельным недочетам в светотеневой моделировке формы, выдающих недостаток выучки художника. Иконография парных полотен и «Мужского портрета» (1800-е гг., ГТГ) позволяет предположить ориентацию художника на произведения В. Л. Боровиковского. Эти работы отражают веяния популярного в то время в России сентиментализма. Самые поздние из известных сегодня произведений художника – исполненные в 1800-е гг. миниатюрный портрет П. Б. Огарева (ГИМ) и «Портрет неизвестной» (ГТГ) – отмечены тенденциями классицизма. Все портреты Истомина близки между собой по манере письма и типу лиц, что позволяет, по мнению автора диссертации, впервые ставить вопрос об

особенностях индивидуального почерка мастера. Традиционные по своей композиции работы художника скорее всего органично вписывались в состав любой усадебной галереи, а уровень их исполнения был достаточно высоким, чтобы нравиться заказчику.

Самое значительное из созданных Истоминым произведений – большая историческая картина «Перенесение Тихвинской иконы Божьей матери из церкви Рождества Богородицы в Успенский собор в Тихвине 9 июня 1798 года», исполненная в 1801 году (283x254, ГРМ). Это полотно представляется автору диссертации уникальным в силу своего сюжета. Сцена, изображенная на картине, посвящена конкретному эпизоду из жизни города Тихвина, приуроченному к посещению мужского Успенского монастыря императором Павлом I и его свитой. Картина напоминала о попечении венценосной семьи об обители, обустраиваемой на пожертвованные государями средства. Одновременно она утверждала идею законной преемственности власти от императора Павла к его наследнику Александру I, весьма актуальную в свете политических событий 1801 года, когда была исполнена картина. Хроника в газете «Санктпетербургские ведомости» 1802 года свидетельствует о том, что картина предназначалась для одной из церквей Успенского монастыря. Особое значение, по мнению автора диссертации, имеют строки: «Митрополит Гавриил живописца искусного благословил»: слово «искусный» позволяет предположить, что к концу 1790-х гг. Истомин уже создал определенное количество работ, ныне неизвестных.

Диссертант обращается к иконографическому и стилистическому анализу композиции полотна. Некоторые фрагменты картины содержат изображения конкретных участников церемонии, их лица наделены индивидуальными особенностями. Стремление живописца трактовать встречу процессии как развивающееся действие выразилось в передаче эмоциональной реакции изображенных персон на происходящее, характерной для искусства эпохи предромантизма. Диссертант отмечает, что Истомин решает достаточно сложные для своего времени художественные задачи. Вместе с тем в картине

обнаруживаются условность композиции, повторяющиеся повороты и жесты, не всегда анатомически правильные фигуры, плоскостность в трактовке объемов и пестрота колорита, напоминающие о традициях провинциального и народного искусства. Можно предположить и ориентацию живописца на приемы иконописной композиции, что, возможно, обусловлено самим прецедентом заказа полотна для церковного интерьера. Творчество Истомина можно считать примером выражения провинциальных тенденций в столичном искусстве этого времени.

Исследуется проблема обращения Истомина к определенным иконографическим образцам. Вслед за А. В. Лебедевым, диссертант полагает, что композиция «Перенесение...», возможно, навеяна картиной М. Ф. Квадала «Коронация Павла I и Марии Федоровны» (1799)¹⁵, и, опираясь на материалы «Санктпетербургских ведомостей», доказывает, что работа моравского художника могла быть известна Истомину. Степень натурности изображений на полотне людей различна: в картине сосуществуют условные типы представителей разных социальных групп, а также портреты отдельных персон из числа первых лиц Тихвина и императорской свиты, исполненные, вероятно, с неких оригиналов и дополненные впечатлениями художника, приобретенными в день церемонии. Присутствие автопортрета в качестве одного из главных акцентов многофигурной композиции свидетельствует об определенном уровне самосознания «малого» мастера.

В главе II «Творчество Ивана Смирновского: проблема атрибуции» диссертант рассматривает произведения портретиста Ивана Смирновского. (Приняты условно даты его жизни «не позднее 1783 – не ранее 1822» основаны на датировке эталонных произведений живописца.) Отчество и биография художника неизвестны. Трудности в поиске биографических сведений о художнике отчасти связаны с вариативностью языковых норм,

¹⁵ *Лебедев А.В.* Этюды о Квадале // Сообщения Института истории искусств Академии наук СССР. Вып. 8: Живопись, Скульптура. М., 1957. С. 132–135.

переиначиванием и опечатками в источниках (обнаружены прецеденты вариативного употребления фамилии: Смирновский – Смиренский – Смирнов). Известно также несколько вариантов авторской подписи художника: «Смирновский», «Smirnovskoy» и «Smirnovsky».

Используя результаты исследования А. В. Лебедева, занимавшегося знаточеским изучением портретов кисти Смирновского, диссертант продолжает эту работу¹⁶. Автором выявлена совокупность полотен, принадлежащих кисти художника и определен круг его эталонных произведений. Поскольку сведения о биографии портретиста отсутствуют, особое значение для исследования имеют методы технико-технологического и иконографического анализа произведения. Они позволили диссертанту отметить специфическую целостность корпуса произведений мастера, обозначить признаки его манеры и рассмотреть версии об авторстве художника в отношении некоторых полотен.

В общей сложности в диссертации рассмотрено 18 портретов, связываемых с авторством Смирновского: «Портрет неизвестного» (1798, ГРМ), портрет А. М. Юрьева, (1799, ГТГ), «Портрет молодого человека с мопсом» (ГТГ), «Портрет молодого человека в черном кафтане» (1790-е гг., ГРМ), портрет А. Кошкарева (ГТГ), портрет Г. Р. Державина(?) (1790-е гг., ГЭ), «Портрет двух девочек» и «Портрет неизвестной» (1810, Самарский областной художественный музей), портреты Х. Брауэр и Е. Л. Шерман (1817, Национальный художественный музей Республики Беларусь), «Портрет неизвестной» (1819, Художественный музей им. М. С. Туганова, Владикавказ), «Портрет неизвестной в белом платье» (1820, ГРМ), «Портрет неизвестного» (1820, Мордовский республиканский музей изобразительных искусств им. С. Д. Эрьзи, Саранск), портрет З. Г. Чернышева (1821, ГИМ), «Портрет дамы в белой шали» (1820-е гг., Ростовский областной музей изобразительных искусств), портрет Е. П. Мюллер (1822, ГРМ), портрет Е. Д. Долгоруковой (1822, ГИМ), «Портрет неизвестной» (А. И. Истомина?) (середина 1820-х гг., Всероссийский музей А. С. Пушкина,). В сфере художественного рынка

¹⁶ Лебедев А. В. Портретист Иван Смирновский. 1942 // ОР ГТГ. Ф.26 (А. В. Лебедев). Ед. хр. 270.

проблема атрибуции портретов живописца является актуальной, поскольку интерес частных коллекционеров к наследию «малых» мастеров растет.

Диссертант выделяет шесть мужских портретов, исполненных Смирновским в 1790-е гг. Из них лишь один подписной – «Портрет неизвестного» (1798), и его принято считать эталонным; на основании технико-технологических исследований, проведенных в Третьяковской галерее, Русском музее, Эрмитаже, остальные пять портретов 1790-х гг. были определены как работы художника. Близкие по иконографии и манере исполнения, отмеченные тенденциями предромантизма и сентиментализма, мужские портреты составляют своего рода «серию». Несмотря на схожесть поз моделей, ранние работы отмечены внимательным отношением художника к особенностям внешности и настроения изображенных, грамотным построением композиции, интересом к ее отдельным элементам. Эмоциональная характеристика образов, созданных Смирновским в эти годы, зачастую сложна и неоднозначна, как, например, в портрете А. М. Юрьева. Зрелый период творчества художника отличается упрощением иконографических мотивов и представлен преимущественно женскими портретами, выделяющимися еще более тщательной передачей особенностей костюма и сходства модели. Диссертант отмечает, что незначительное изменение жанровых и композиционных особенностей портретов Смирновского свойственно и творчеству ряда других «малых» мастеров. По-видимому, однотипность полотен была продиктована потребностями заказчиков, ориентировавшихся на образец.

В наследии художника широко представлены типологические разновидности камерного портрета того времени: дворянский портрет в губернском (портреты А. М. Юрьева и А. Кошкарева) и военном (портрет З. Г. Чернышева) мундире, упрощенный вариант «кабинетного» портрета с книгой (портреты «молодого человека с мопсом» и А. М. Юрьева), мужской «домашний» портрет («Портрет молодого человека с мопсом» и портрет Г. Р. Державина?), двойной детский портрет с элементом жанровой сцены («Портрет двух девочек»), парный портрет (портреты Х. Брауэр и

Е. Л. Шерман) и поясной женский портрет (с шалью) (портреты «неизвестной» 1810 и 1819, «Портрет дамы в белой шали», портреты Х. Брауэр и Е. Л. Шерман, Е. П. Мюллер, Е. Д. Долгоруковой, «Портрет неизвестной – А. И. Истоминой?»).

В исследовании рассматриваются возможные аналогии портретам Смирновского среди работ его современников и делается вывод об отсутствии очевидных заимствований и прямых параллелей.

Далее в диссертации предпринято исследование круга заказчиков художника. Автор приходит к выводу о существовании нескольких социальных групп моделей Смирновского: петербургское и московское дворянство (А. М. Юрьев, З. Г. Чернышев и Е. Д. Долгорукова), обрусевшие голландцы (Е. Л. Шерман, Х. Брауэр и Е. П. Мюллер), представители купеческого сословия («неизвестный» на портрете 1798 года, Шерман и Брауэр). Ряд полотен традиционно связывают с Г. Р. Державиным и его окружением. На основании анализа круга заказчиков автор высказывает предположение, что Смирновский работал в Москве и Петербурге.

Третья и четвертая главы диссертации посвящены биографии и творчеству живописцев, связанных с Академией художеств. В главе III «Иван Еремеевич Яковлев, академик Императорской Академии художеств» проблема «малого» мастера рассмотрена на примере жизни и творчества И. Е. Яковлева (1786–1843). Будучи автором известного портрета Д. Г. Левицкого (1812, ГРМ), он издавна причислялся исследователями к числу учеников мастера. Профессор Академии художеств, Яковлев работал в гипсовом, натурном и манекенном классах, служил в качестве рисовального учителя в Горном кадетском корпусе, Императорском училище правоведения, Патриотическом институте, а также занимался частными заказами.

Диссертант реконструирует биографию живописца с использованием архивных материалов (РГИА), выявляет совокупность его произведений, проводит их стилистический анализ и определяет место этого мастера в

художественной культуре. Круг сохранившихся произведений Яковлева невелик и состоит из девяти подписных живописных портретов, созданных в период с 1811 по 1824 год. Согласно документам и сведениям из периодических изданий, он работал и в течение 1830-х гг. – над образами, религиозными (историческими) картинами и портретами.

Анализируя портреты, диссертант отмечает приверженность живописца классическому наследию с характерным для него культом формы и объема, органично связанную с многолетним преподаванием в классах Академии художеств рисунка с гипсов; в полотнах Яковлева мастеровито переданы нюансы и особенности фактуры различных предметов.

В ранних работах художника обнаруживаются тенденции романтизма. «Автопортрету» (1811, ГТГ) свойственна изобретательность в сочинении композиции, приятным оживлением отличается лицо модели «Портрета старика в шубе» (1813, ГТГ). Более классицистичны близкие по манере и стилистическим особенностям к этой работе «Мужской портрет» (1811, Историко-культурный заповедник «Гетманская столица», Батулин, Украина), «Портрет чиновника с орденом Св. Владимира 4-й степени и медалью “За Отечественную войну 1812 года”» (1821, ГРМ), «Портрет Лунина» (ГТГ). Парные «Портрет неизвестной» и «Портрет неизвестного» (1824, ГЭ) также отмечены классицистическим влиянием и предвосхищают эстетику салонной живописи.

Анализ статей в «Отечественных записках» (автор В. Федоров) и в «Журнале изящных искусств» (В. И. Григорович), посвященных академической выставке 1824 года, позволил диссертанту определить модель экспонированного на ней портрета на основании словесного описания. Редкое сочетание элементов изображения (шляпа, ковер, складки тяжелого платья) в композиции «Портрета неизвестной» (ГЭ) совпало с теми, что упоминаются Григоровичем и Федоровым в отношении портрета некой Пасковой-Шараповой, представленного на выставке. Сопоставление женского портрета из Эрмитажа с хранящимся там же миниатюрным портретом Е. Н. Пасковой-

Шараповой работы Ф. Пача (1830) позволило автору установить, что на портретах кисти Яковлева представлены Е. Н. Паскова-Шарапова, урожденная Меншикова, и ее супруг, купец Ф. А. Пасков-Шарапов.

Особое место в живописном наследии мастера занимает купеческий портрет. Традиционный по образной концепции и вместе с тем достаточно академичный по стилистическим особенностям и уровню исполнения «Портрет неизвестной» (1817, ГИМ), по мнению диссертанта, позволяет сделать вывод об определенной адаптации живописца к вкусам и потребностям заказчика.

Автор впервые составил список работ художника, местонахождение которых неизвестно. Он дополняет представление о жанровом диапазоне полотен живописца. Среди них – как копии императорских портретов, так и оригинальные, написанные с натуры произведения. В течение жизни он исполнил более 30 портретов. Кисти Яковлева принадлежали изображения военных, высокопоставленных должностных лиц, а также детский парадный портрет, парные портреты для усадебных галерей. Стремясь к повышению по службе, в начале 1830-х гг. Яковлев обратился к исторической картине («Явление Христа женам мироносицам» и «Исцеление слепорожденного»; их местонахождение неизвестно). Портретной живописи с этого времени он уделял значительно меньшее внимание. Эта смена жанра, по мнению диссертанта, едва ли была органичной для творческой индивидуальности художника.

Один из аспектов изучения жизни и творчества Ивана Яковлева – его академическая карьера. Диссертант реконструирует хронологию и обстоятельства многолетней службы живописца в различных учебных заведениях. По-видимому, художник имел недоброжелателей среди членов академического Совета, так как неоднократно терпел неудачу при баллотировании на звание профессора, представляя картину «Явление Христа женам-мироносицам». В архиве была обнаружена записка 1833 года, адресованная президенту Академии художеств А. Н. Оленину, в которой

живописец В. К. Шебуев горячо защищал Яковлева и просил утвердить его в этом звании.

Среди известных по документам религиозных работ художника – произведения, созданные им для Морского госпиталя в Кронштадте, Полоцкого кадетского корпуса, церковью Полтавской губернии. Наряду с другими мастерами Академии художеств Яковлев оформлял и дополнял иконостасы ряда петербургских церквей, писал запрестольные образа, хоругви и религиозные картины. Особенности, присущие образу Св. Марка из собрания П. П. Свинына, известному по копии Н. Г. Чернецова, выполненной черной акварелью (ГТГ), позволили диссертанту выявить его сходство с «Портретом старика в шубе». Это наблюдение дает основание предположить, что религиозная живопись Яковлева была близка по особенностям художественного языка к его портретному наследию.

В диссертации рассматривается художественное окружение Яковлева. На протяжении 30 лет Яковлев был связан с такими крупными мастерами, как А. Е. Егоров, В. К. Шебуев. Значимой персоной в жизни живописца представляется А. Г. Варнек, исполнивший его портрет (местонахождение неизвестно)¹⁷. Современники отдавали должное заслугам Яковлева-педагога: «Более 20 лет он заведует гипсовым классом академии; несколько уже поколений наших художников перешло, так сказать, чрез его руки, и многие из знаменитых профессоров наших были некогда его учениками»¹⁸.

В главе IV «Иван Васильевич Бугаевский-Благодарный – художник и чиновник» автор рассматривает творчество Ивана Бугаевского-Благодарного (около 1780 – 1860), живописца, приехавшего в Петербург в 1813 году из Малороссии. Он служил в Министерстве внутренних дел и одновременно работал по частному и казенному заказу – писал портреты и образа. Почти полвека Бугаевский, успешно продвигавшийся по чиновной лестнице и

¹⁷ Турчин В.С. Александр Варнек. М., 1985. С. 144.

¹⁸ Выставка Санктпетербургской Академии художеств в 1839 году //Отечественные записки. 1839. Т. 6. С. 96.

выслуживший чин коллежского советника, продолжал заниматься искусством и совершенствоваться в нем. Это совмещение двух социальных ролей на протяжении всей жизни – едва ли не уникальный прецедент в истории русского искусства.

Хотя Бугаевский-Благодарный приобрел широкую известность как автор единственного портрета В. Л. Боровиковского, сохранившийся корпус его произведений никогда не рассматривался в качестве отдельной проблемы. Исследование биографии и работ живописца дополняет картину художественной жизни Петербурга первой половины XIX века.

Выявляя противоречивость имеющихся сведений, автор уточняет даты жизни и место рождения портретиста, а также основываясь на архивных материалах (РГИА) приводит сведения о роде Бугаевских-Благодарных. Отмечается, что изучение малороссийских корней мастера необходимо для понимания его личности и творческой судьбы.

Диссертант выделяет раннее творчество живописца в условный период с 1813 по 1825 год. Первая дата связана с приездом художника в Петербург и определением на службу в министерство; этим ж годом датируется самое раннее из известных сегодня его полотен. Вторая дата (1824–1825) – время наивысших успехов Бугаевского-художника: осенью 1824 года он получил звание академика и начал работу над портретом В. Л. Боровиковского, завершённым спустя год. Программные по содержанию портреты художников В. Л. Боровиковского (1825; один из двух вариантов утрачен; другой находится в Калужском областном художественном музее; этюд – 1824, ГТГ) и А. И. Иванова (1824, Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств; этюд – 1824, ГРМ) занимают особое место в творчестве художника. Экспонирование портрета Иванова на академической выставке вызвало ряд восторженных отзывов критики, поставивших его в один ряд с такими произведениями, как упомянутый выше портрет Пасковой-Шараповой кисти И. Е. Яковлева, портрет Н. И. Уткина кисти В. А. Тропинина, портрет Ф. Я. Алексеева кисти М. И. Тербенева.

В исследовании выделена группа камерных и малоформатных портретов, исполненных художником в разные годы по частным заказам. Ярким примером такого наследия Бугаевского является «Портрет Елизаветы Артамоновны» (1827, Ярославский художественный музей), отмеченный любовным вниманием живописца к особенностям усадебного быта и внешнего облика модели, нарядным колоритом. Портрет Веры Васильевны (1824, Государственный художественный музей Республики Беларусь) обнаруживает стилистическую близость к миниатюрному «Портрету неизвестной», датируемому 1830–1850-ми гг. (частное собрание). В этих работах заметны следование определенному иконографическому шаблону и трафаретность, видимо, обусловленные как потребностями заказчиков, так и недостатком выучки мастера.

Яркий сегмент творческого наследия художника составляют его автопортреты, впервые выделенные диссертантом в отдельную группу. Несмотря на разницу в технике, размере и жанре, прослеживается определенная целостность этих работ, отмеченных особой наблюдательностью в отношении натуры и некоторой самоиронией. В диссертации высказывается предположение, что «Портрет неизвестного в цилиндре» (1824, ГТГ) также можно отнести к группе автопортретов художника.

Поздний период творчества Бугаевского (середина 1820-х гг.– 1860) представлен преимущественно несохранившимися произведениями, известными по документам.

Картина «Внутренний вид церкви Обуховской больницы» (между 1828 и 1833, ГИМ) отличается документальностью и автобиографичностью. По своей типологии она близка к изображениям интерьеров этих лет. Ей присущи и свойства группового портрета, что дает основания для атрибуции некоторых представленных в композиции картона фигур. Связанный по службе с Обуховской больницей, Бугаевский находился под покровительством ее попечителя А. Д. Стога – земляка и сослуживца по Министерству внутренних дел. Диссертант обнаруживает, что живший неподалеку Бугаевский, по-

видимому, долгое время был прихожанином больничного храма, писал для него иконы, жертвовал образа.

Религиозная живопись Бугаевского почти не сохранилась за исключением пастели на пергаменте «Мария Магдалина» (1835, ГТГ), стилистически близкой к портретам художника. Анализ источников позволил диссертанту выявить другие религиозные заказы Бугаевского.

В диссертации рассматриваются также сохранившиеся копии Бугаевского с живописных и гравированных оригиналов. Исполнение повторений и варьированных копий оригиналов, использование образцов при создании собственных произведений характерны для многих «малых» мастеров и важны для понимания творчества этого художника. Оно включает в себя точные копии пастельных и живописных работ Боровиковского и Венецианова, малоформатный портрет П. А. Шувалова (ГРМ), являющийся, вероятно, репликой с работы Д. Доу (ГРМ), портрет М. И. Кутузова (1813, Центральный военно-морской музей), восходящий к гравюре С. Карделли. Копией является, по мнению диссертанта, и портрет В. П. Кочубея (1837, Нижнетагильский музей изобразительных искусств), в основе которого лежит иконографический тип Ф. Крюгера. Удалось установить, что заказ был связан с А. Д. Стогом и заключался в исполнении шести подобных портретов, возможно, предназначавшихся для интерьеров Министерства внутренних дел.

Державшийся в стороне от академического окружения, художник ориентировался на творчество друзей. Часто бывавший в доме Боровиковского, Бугаевский подражал его работам. Отдельный аспект в изучении творчества Бугаевского составляет его взаимодействие с Венециановым. Автор диссертации обращает внимание на сходство биографий двух художников, служащих почтамта, связанных кругом общих знакомых. Бугаевский неоднократно копировал работы Венецианова, а также испытал влияние его стиля раннего периода, хотя и не был его учеником.

Диссертант дает краткую характеристику графического наследия художника, необходимую при изучении его живописных портретов. Это

этнографические и жанровые сцены, отсылающие к реальным событиям, нравоучительные карикатуры, показывающие жизнь петербургского общества, исполненные с натуры карандашные портреты, шаржи, пейзажи. Графические изображения конкретных персон, в отличие от живописных портретов, отмечены едкой сатирой. Часть листов входит в рабочий альбом, принадлежавший Бугаевскому и, вероятно, связана со штудированием эстампов, среди прочего, позволявшим ему совершенствовать навыки портретиста.

Важно отметить наличие в творчестве Бугаевского группы работ, создаваемых «собственно для себя», как графических, так и живописных.

Диссертант рассматривает круг заказчиков художника, обращаясь к академическим отчетам. Этот метод особенно актуален при изучении творчества Бугаевского, получавшего заказы на свою работу без участия Академии художеств. Автор приходит к выводу, что большинство персон, портретированных мастером, связано с Малороссией или с Министерством внутренних дел. Важную часть его наследия составляют произведения, создававшиеся для Обуховской больницы.

В качестве особой проблемы в диссертации выделяется вопрос о собрании живописи, находившейся в доме Бугаевского. По видимому, оно состояло из случайных приобретений, дружеских даров, вещей из наследия Боровиковского. Диссертантом выявлено около 20 работ, принадлежавших Бугаевскому, в том числе произведения Венецианова, Боровиковского, Левицкого и Кипренского. Часть из них была представлена владельцем на одной из первых в России выставок из частных собраний – «Художественной выставке редких вещей, принадлежащих частным лицам...», состоявшейся в Петербурге в 1851 году.

Глава V носит название «Предложение художественных услуг в конце XVIII – первой четверти XIX века (по страницам газет «Санктпетербургские ведомости» и «Московские ведомости»)». В рассматриваемый период в

Петербурге работало множество «малых» мастеров, о которых подчас ничего не известно. По своему социальному и профессиональному статусу они весьма разнородны. Среди них академики Императорской Академии художеств, посторонние художники, выставлявшие в ней свои работы, художники внеакадемического круга. В числе петербургских портретистов были иностранцы, на какое-то время приезжавшие в Россию, обрусевшие мастера и русские художники. Традиционно принято разграничивать эти типы живописцев, но в городской художественной среде они находились во взаимодействии и часто имели одних и тех же клиентов (например, купцы Паскиевы-Шараповы, заказывавшие портреты у И. Е. Яковлева обращались и к иностранному мастеру Францу Пачу). «Малые» мастера, как правило, не работали по придворному заказу, поэтому их деятельность была особенно тесно связана с жизнью города и его нуждами. Проанализировав творчество «малых» портретистов на примере отдельных персон, автор переходит к изучению типа «городского живописца» 1790–1820-х годов, работающего в российских столицах по частному заказу, и рассматривает важнейшие аспекты взаимодействия художников с горожанами. В главе, дополняющей представление о специфике организации работы по частному заказу в Петербурге и Москве, использована впервые выявленная совокупность газетных объявлений, связанная с предложением художественных услуг. Диссертант считает общим тип объявления о предложении художественных услуг в петербургской и московской газетах, а потому рассматривает их как единое целое. Практика печатного объявления, позволявшего живописцу сообщить горожанам о своей работе, сформировалась в европейской культуре и постепенно пришла в Россию. Сообщения художников о поиске работы и распространении готовой продукции вошли в обычай лишь в 1790–1820-е гг. В отличие от ремесленников живописцы не публиковали информацию о своей деятельности постоянно (подшивки за отдельные годы не содержат подобных текстов). Обращение художника в газету было нередко обусловлено отсутствием знакомств и рекомендаций, способствовавших получению новых

заказов. Вместе с тем оно свидетельствовало и об уверенности художника в своем мастерстве.

Диссертант анализирует содержание объявлений, разделяя их на уведомления о поиске новых клиентов и учеников и сообщения о перемене квартиры (косвенное предложение услуг). Анализ совокупности газетных объявлений, связанных с предложением художественных услуг, показал, что среди них встречаются сведения о живописцах разного социального типа (цеховые и вольные мастера, как приезжие, так и местные). Значительная часть текстов связана с предложением миниатюрных, графических и станковых портретов, наиболее востребованных горожанами.

В диссертации анализируется структура объявления портретиста, в которой выделяются три компонента: самопрезентация художника, сведения о предлагаемых услугах и «контакты» – информация, как его найти.

Автор рассматривает все способы «самопредставления» «малого» мастера. В каждом третьем случае объявление подавалось анонимно. Изредка художники сообщали о том, где или у кого они учились. В объявлениях русских и обрусевших мастеров часто фигурировала Академия художеств. Важным элементом самопрезентации живописца была сама принадлежность к той или иной национальной школе, о которой с гордостью сообщали итальянцы, немцы, французы и англичане. В объявлениях нередко подчеркивалось, что мастер приехал в город недавно, то есть его предложение является новинкой на рынке художественных услуг. Иногда указывалось и на кратковременность пребывания мастера в российской столице, таким образом акцентировалась эксклюзивность потенциального заказа. В отдельных случаях художник подчеркивал, что уже имеет хорошую репутацию в Европе, в том числе и у русских господ.

Особый интерес представляют сведения о спектре предлагаемых услуг, расценках и особых условиях, иногда указываемых подателями. Автор обращает особенное внимание на декларируемые портретистом его конкурентные преимущества. Главные среди них – сходство портретов с

натурой и быстрая работа художника, не требующая долгих изнурительных сеансов позирования. В числе достоинств своего предложения мастера также указывали тщательную отделку портрета, его выполнение «в новейшем вкусе», а также демонстрировали готовность представить образцы своего мастерства. Во избежание недоразумений некоторые живописцы указывали технику и примерный размер произведения, которые влияли на его стоимость. Общих расценок на художественные услуги не было, и заказчик мог выбирать соотношение цены, техники и материала портрета, а также приемлемое количество сеансов позирования. Некоторые художники предлагали приехать к заказчику. Но чаще портретист оговаривал в качестве условия работу у себя дома. Именно там мастер мог организовать свое время с наибольшей выгодой (например, работал в течение нескольких часов попеременно над разными портретами, поскольку продолжительность одного сеанса позирования составляла в среднем не более часа). Кроме того, у себя на квартире художник также показывал образцы своей продукции впервые посетившим его персонам, иногда продавал европейскую живопись или готовые картины и копии собственной работы.

Изучение городских художников сквозь призму газетных сведений позволило выявить ранее редко привлекавшую исследователей сферу предложения живописцев – прецеденты картиноторговли, распространения эстампов и других предметов, связанных с искусством. Например, миниатюрист Товий Водо, известный сегодня прежде всего как автор ряда портретов Шереметевых, неоднократно помещал в газете объявления, связанные с продажей картин европейских мастеров. Экспонирование художниками так называемых «кабинетов» (собраний) собственных картин можно считать прототипом персональных выставок.

Среди рассматриваемых текстов есть немало анонимных, представляющих сегодня непростой «ребус» для историков искусства. В некоторых из них прослеживается длительный «диалог» с заказчиком-читателем, адекватно поддерживаемый им. Так, лицо с устойчивым

псевдонимом «художник, который пишет серебряным карандашом» сообщает о себе на протяжении нескольких лет различные сведения, полагая, что читатель отождествляет его с автором предыдущего объявления. Такое объявление может иметь конкретного адресата, уже осведомленного о характере услуг, местожительстве и имени мастера – на основании личных встреч и рекомендаций знакомых. Живописец, кратко сообщая о том, что он «квартиру переменял», продолжает начатый за пределами газеты контакт с заказчиком и потому не стремится к подробному информированию о себе.

Анализируя содержание объявлений, автор диссертации выделяет в особую группу уведомления А. Г. Венецианова, Д. И. Антонелли, Я. Ф. Яненко, М. И. Терebeneва и М. И. Мягкова 1820-х гг. Молодые мастера, не удостоенные пенсионерских поездок и не имевшие звания академика, Терebeneв, Яненко и Мягков были особенно заинтересованы в городском частном заказе. Сведения об их творчестве и сохранившееся наследие подтверждают значимость этого рода деятельности в их жизни. Объявления русских мастеров отличаются большей подробностью и конкретностью, чем поданные большинством иностранцев. Вероятно, это связано с тем, что первые постоянно работали в городе и рассчитывали обрести постоянный круг заказчиков. Эта индивидуальность самовыражения в сообщении живописца о своих занятиях, обнаруживаемая в отдельных текстах 1820-х годов, свидетельствует о росте самосознания мастера «второй руки».

В Заключении изложены выводы на основании проведенного исследования.

Большинство художников сочетали в своем творчестве разные жанры живописи, однако наиболее распространенным в сфере городского заказа был портрет.

«Малые» мастера изредка обращались и к таким жанрам, как историческая картина или интерьерная сцена. В качестве примера можно назвать картину Истомина «Перенесение...», предназначенную для церковного

интерьера. К сфере религиозной живописи относятся картины Яковлева, исполненные на сюжеты из Священного Писания («Явление Христа женам-мироносицам», «Исцеление слепорожденного»). Также по мере развития жанровой живописи в интерьере «малые» мастера могли обращаться и к ней. Картина Бугаевского «Внутренний вид церкви Обуховской больницы», так же как и «Перенесение...» Истомина, посвящена событию из церковной жизни и документальна, то есть имеет черты группового портрета.

В 1790–1820-е гг. в творчестве «малых» мастеров неоднократно встречаются автопортреты. Изображение Истомина в его «Перенесении...», выделенное на полотне светом и местом в общей композиции, призвано посредством надписи на свитке сообщить зрителю об авторе и времени создания картины. Знаменательно и то, что живописец представлен в одной картине с императором. Этот редкий для русской живописи этого периода прецедент свидетельствует о росте самосознания внеакадемического художника. Станковый автопортрет «малого» мастера представляет собой наиболее интересную область, в которой художник максимально свободен и не ограничен в возможности поработать с натурой; в изображении нередко присутствует мольберт, за которым идет работа. Композиция произведений воспитанников Академии, как правило, содержит гипсовый слепок с какой-либо античной скульптуры, находившийся в ее стенах. Вершинным явлением среди подобных работ 1810-х гг., является Автопортрет Яковлева, в котором живописец едва ли не впервые совмещает скульптуру и человеческую голову в одном пространстве, на первом плане.

Наибольшее количество произведений «малых» мастеров 1790–1820-х гг. относится к жанру камерного портрета, наиболее популярного и демократичного вида станковой живописи. Работа в этой сфере (также как и над миниатюрным или графическим портретом) была наиболее надежным способом заработка приезжего живописца, порой не всегда знакомого с особенностями местной культуры. Удобна она была и для молодого русского художника, лишь недавно занявшегося портретной живописью, или опытного

мастера средней руки, который может писать быстрее остальных (и соответственно выполнять большее число заказов). Создаваемый с натуры камерный портрет должен быть похож на модель, но это сходство – едва ли не единственное необходимое достоинство полотна в глазах многих горожан. Именно при работе над камерным портретом «малый» мастер больше всего зависит от созданного им ранее шаблона и постоянно реплицирует устоявшиеся композиционные схемы и изобразительные мотивы в новых произведениях. Это приводит к известной «серийности» полотен художника, особенному их сходству, подчас сближающему отдельные его произведения между собой как полуремесленную тиражную продукцию. Подобные работы, как и копийные императорские портреты, могли повторяться авторами или служить в качестве оригиналов и для других «малых» мастеров.

Область камерного портрета в творчестве «малых» мастеров 1790–1820-х гг. отмечена наибольшей вариативностью этого жанра, большей, чем в творчестве провинциальных художников и живописцев предыдущих десятилетий. Большое распространение в искусстве этой эпохи имели парные изображения, чаще всего супружеские (например, портреты «неизвестных» кисти Истомина, парные портреты Пасковых-Шараповых кисти Яковлева, парные малоформатные портреты кисти Бугаевского-Благодарного).

Фигуры моделей ряда портретов 1790–1820-х гг. обычно представлены в поколенном срезе, придающем изображению привкус парадности («Портрет молодого человека с мопсом» кисти Смирновского, ряд малоформатных и станковых работ Бугаевского).

Отдельный сегмент в наследии «малых» мастеров составляют мужские портреты в губернском мундире. Развитие этой разновидности обусловлено потребностями заказчиков – дворян, по приказу императора 1797 года облачившихся в такие мундиры. Среди них – портреты Юрьева и Кошкарева кисти Смирновского и «Портрет неизвестного» 1798 года кисти Истомина. Впечатление представительности, присущее такому портрету, роднит его с художественной традицией предшествующих десятилетий.

Большинство рассматриваемых художников исполняло портреты купцов, весьма различные по костюму моделей (близкому к дворянской моде или же традиционному). Внутренний мир изображенных часто носит внеличный характер, как, например, в «Портрете неизвестной» 1817 года кисти Яковлева (ГИМ).

Творчество всех рассматриваемых в диссертации «малых» мастеров имеет общую черту: для них не характерна эволюция манеры и стиля. Такой живописец, особенно работая в портретном жанре, часто обращается к укоренившимся композиционным схемам и мотивам и вместе с тем стремится подражать новым веяниям. Но, найдя однажды удачный прием в трактовке нюансов лица и костюма, он может обращаться к нему и спустя годы. От творчества художников первого ряда и живописцев ремесленного уровня, произведения «малых» мастеров отличаются качественной и стилевой неровностью; нередко присутствие отдельных произведений, отмеченных высоким уровнем живописной культуры, интересом к передаче индивидуальных особенностей запечатлеваемой натуры и окружающего пространства, внутреннему миру модели. Закономерно появление большой исторической картины среди работ Истомина – масштабного замысла, порученного живописцу, которого заказчик воспринимает как достаточно искусного. Среди работ Яковлева аналогичное место занимает репрезентативный и изысканный портрет Пасковой-Шараповой.

Ориентация «малых» мастеров, приезжих и местных городских живописцев, на вкус определенного круга заказчиков – дворянства средней руки, патриархального по своему укладу, или купечества, напротив, приблизившегося к столичной культуре, предполагала тщательное воспроизведение особенностей моды и в значительной степени определяла сходный результат их деятельности. Выполненные в соответствии с простой для воспроизведения схемой камерного портрета, они не претендуют на исключительность «инвенции». Зато они успешно реплицируют иконографические мотивы портретов более крупных художников. Например,

можно предположить, что Смирновский, Истомина и Бугаевский поверхностно воспроизводили в ряде портретов с натуры наиболее заметные элементы композиции работ Боровиковского, не претендуя на буквальное приближение к его художественному языку.

Провинциализм манеры, отдельные недочеты в видении формы, анатомии модели с академической точки зрения, повторение поз и жестов в ряде портретов, свойственные многим портретистам, отнюдь не умаляли их репутацию в глазах заказчиков определенного уровня. Знакомое, типовое, порой почти идентичное присутствующему в усадебном или городском доме соседа, портретное изображение кисти «малого» мастера стоило дешевле произведений ряда его современников, проявивших подчас излишнюю инициативу в процессе работы по частному заказу. В первые годы XIX века особое употребление получил глагол «потрафить», неоднократно используемый самими портретистами в объявлениях с предложением их услуг. Склонность «малого» мастера учитывать пожелания заказчика, его следование определенным канонам при создании портрета, умение схватывать сходство портретируемой персоны делала его предложение достаточно выгодным в глазах публики определенного круга и позволяло ему занять отдельную нишу на рынке художественных услуг.

Хотя манера и художественный язык каждого из «малых» мастеров отмечены рядом индивидуальных особенностей, в их творчестве нередко обнаруживаются определенные закономерности. Это особенное внимание к элементам костюма (в особенности женского), стремление к протокольной тщательности в изображении аксессуаров. Оно не только компенсирует недостаток их выучки, но и составляет особую привлекательность в глазах заказчика, существуя вне отношений прямой конкуренции с произведениями известных художников. Традиционная композиция камерного портрета с трехчетвертным поворотом фигуры подвергается в творчестве «малых» мастеров определенному упрощению: нередки нейтральный фон, поверхностное восприятие светотени и застылость позы модели, обусловленная

нежеланием заказчика и живописца длительно работать с натуры (неслучайно, рекламируя свои услуги в газете, портретист часто указывает количество/продолжительность сеансов позирования). Все эти особенности придают определенную умиротворенность и гармонию портретному образу.

Творчество столичных «малых» мастеров отличается весьма хорошим качеством по отношению к искусству примитива и провинциальному портрету. Традиции академического искусства хорошо знакомы таким живописцам и подчас воспроизводятся весьма удачно. Их работы притягательны сочетанием декоративности живописи с реалистичностью восприятия натуры, подчас и печатью «столичного лоска», недоступного кисти провинциальных мастеров.

Представленный в настоящей работе материал позволяет сделать вывод о том, что изучение творчества и биографий портретистов второго ряда существенно обогащает представление о художественной жизни 1790–1820-х гг. Прилагательное «малые», применяющееся как определение таких мастеров – условно, так как многие из них были известны в период расцвета своего искусства. Их успех носил различный характер: положительно отзывались в городских журналах и газетах критики на выставленные в залах Академии работы Яковлева и Бугаевского, устная рекомендация, вероятно, способствовала появлению многочисленных портретных заказов у Смирновского, определенный художественный опыт предшествовал и выбору Истомина как автора большой исторической картины, сделанному высокопоставленными священнослужителями.

Основные положения диссертации изложены в следующих публикациях:

1. **Модели и заказчики портретов Ивана Смирновского: к истории частного заказа // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики: Научно-теоретический и прикладной журнал. 2012. № 9(23). Часть II. Тамбов, 2012. С. 64–67.**
2. **Собрание живописи художника И. В. Бугаевского-Благодарного // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики: Научно-теоретический и прикладной журнал. 2012. № 9(23). Часть II. Тамбов, 2012. С. 67–71.**
3. Иван Смирновский – забытый портретист // Третьяковские чтения 2009: Материалы отчетной научной конференции. М., 2010. С. 8–15.
4. К истории взаимодействия художника с городской средой Петербурга в 1790–1820-е годы (по страницам «Санкт-Петербургских ведомостей») // Русское искусство нового времени. Исследования и материалы: Сборник статей. М., 2010. С. 79–98
5. Художник Василий Истомина // Третьяковские чтения 2010–2011: Материалы отчетных научных конференций. М., 2012. С. 74–87.
6. Автопортреты в творчестве И. В. Бугаевского-Благодарного // Третьяковские чтения 2010–2011: Материалы отчетных научных конференций. М., 2012. С. 406–413.
7. К биографии художника И. В. Бугаевского-Благодарного // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Сборник научных статей. Вып. 2. СПб., 2012. С. 408–412.