

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ  
КУЛЬТУРА  
ПЕРМСКОГО КРАЯ  
и ее связи**

ПЕРМСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ГАЛЕРЕЯ

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ  
КУЛЬТУРА  
ПЕРМСКОГО КРАЯ  
и ее связи**



*Материалы научной конференции  
21—24 февраля 1989 года*

«Пермская книга»  
1992

ББК 66.72(2)92  
Х 98

Составитель  
**Н. В. Казаринова**

Издание осуществлено  
при участии кооператива «Издатель»

Х 4901000000—75 Заказ.  
М152(03)—92

ISBN 5-7625-0360-7

© Г. Островский, Н. Гончарова, Н. Перевезенцева, Ю. Герчук, М. Даен, И. Пронина, В. Мухин, Т. Калинина, Н. Казаринова, Е. Егорова, Л. Коржавкина, А. Терехин, А. Раскин, В. Пуцко, В. Римкус, А. Каңтор, О. Власова, Н. Аверина, В. Альбинский, Т. Трошина, А. Максяшин, Ю. Гончаров, Е. Ключевская, Л. Снытко, Моррис Ричард, 1992. Оформление, Пермское книжное издательство, 1992.

## Содержание

От составителя . . . . .	5
Творчество крепостных художников как проблема истории русского искусства. <i>Г. С. Островский, искусствовед, г. Львов</i> . . . . .	6
Образ предметного мира в народном бытовом портрете конца XVIII — середины XIX века. <i>Н. Н. Гончарова, Н. А. Перевезенцева, Государственный Исторический музей, г. Москва</i> . . . . .	10
Проблема классификации примитивов. <i>Ю. Я. Герчук, Московская организация Союза художников</i> . . . . .	20
О природе провинциального искусства. Опыт историографического анализа. <i>М. Е. Даен, Вологодский областной краеведческий музей</i> . . . . .	23
О русском цеховом художественном ремесле. <i>Г. С. Островский, искусствовед, г. Львов</i> . . . . .	37
Ученичество на Урале в системе художественной школы России XVIII — первой половины XIX века. <i>И. А. Пронина, Научно-исследовательский институт Академии художеств СССР, г. Москва</i> . . . . .	41
Горные заводы Прикамья как культурные центры (первая половина XIX века). <i>В. В. Мухин, Пермский государственный университет</i> . . . . .	48
К вопросу о положении крепостной интеллигенции Урала (пермское имение Лазаревых в первой половине XIX века). <i>Т. А. Калинина, Пермский государственный университет.</i> . . . .	54
Крепостные и забытые живописцы Прикамья конца XVIII — первой половины XIX века. <i>Н. В. Казаринова, Пермская государственная художественная галерея</i> . . . . .	63
Обучение крепостных живописцев в прикамских имениях Строгановых и Лазаревых. <i>Е. И. Егорова, Пермская государственная художественная галерея</i> . . . . .	77
Творчество крепостного художника <i>И. С. Дошеникова. Л. Ф. Коржавкина, Березниковский историко-краеведческий музей</i> . . . . .	84
Крепостные архитекторы Прикамья. <i>А. С. Терехин. Союз архитекторов, г. Пермь</i> . . . . .	91
Архитектор Иван Подъячев. <i>А. М. Раскин, Уральский государственный университет им. А. М. Горького, г. Свердловск</i> . . . . .	94
Пермская деревянная скульптура в европейском художественном контексте. <i>В. Г. Пуцко, Калужский музей изобразительных искусств</i> . . . . .	98
К вопросу о некоторых аналогиях в литовской и пермской народной пластике. <i>В. Я. Римкус, Шяуляйский педагогический институт</i> . . . . .	104

Об иконографии Скорбящего Спасителя в народной деревянной скульптуре. <i>А. М. Кантор, Московская организация Союза художников</i> . . . . .	111
Народный примитив в пермской деревянной скульптуре. <i>О. М. Власова, Пермская государственная художественная галерея</i> . . . . .	117
Книгоиздание Пермской губернии конца XVIII — первой половины XIX века. <i>Н. Ф. Аверина, Пермский государственный институт культуры</i> . . . . .	123
К вопросу об отношении визуального и аудиального в музыкально-поэтической этнокультуре русских горнозаводского Урала XVIII—XX веков. <i>В. А. Альбинский, Пермский государственный университет</i> . . . . .	133
Новые материалы о художественной жизни Нижнего Тагила первой половины XIX века. <i>Т. М. Трошина, Уральский государственный университет им. А. М. Горького, г. Свердловск</i> . . . . .	141
Художественная школа в Нижнем Тагиле (первая половина XIX века). Некоторые вопросы истории возникновения и развития. <i>А. С. Максашин, искусствовед, г. Свердловск</i> . . . . .	146
Из истории художественной обработки серебра на Урале в XVIII — первой половине XIX века. <i>Ю. А. Гончаров, искусствовед, г. Свердловск</i> . . . . .	162
Из истории художественной культуры Казани первой половины XIX века. Казанская печатная графика. <i>Е. П. Ключевская, Татарский музей изобразительных искусств, г. Казань</i> . . . . .	170
Сибирский портрет первой половины XIX века в собрании Иркутского областного художественного музея. <i>Л. Н. Снытко, Иркутский художественный музей</i> . . . . .	179
Русские в Америке и дома. <i>Моррис Ричард, университет штата Орегон, США</i> . . . . .	185

## ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

*В настоящем сборнике опубликованы материалы научной конференции 1989 года «Художественная культура Пермского края и ее связи». Конференция была приурочена к выставке-публикации «Крепостные и забытые живописцы Прикамья конца XVIII — первой половины XIX века», которая экспонировалась в Пермской государственной художественной галерее в феврале — октябре 1989 года.*

*Выставка, показавшая неизвестное ранее живописное наследие далекой от столиц, но промышленно развитой российской провинции, дала направление тематике многих прочитанных на конференции докладов об искусстве русских провинциальных художественных центров так называемого неклассического типа.*

*Задачей конференции являлось рассмотрение живописного наследия Пермского края в сложном и живом взаимодействии с фольклором, со сложившимися ранее видами и жанрами искусства (деревянной скульптурой, иконописанием, народным искусством) в контексте исторического и культурного развития края, во взаимосвязи с другими провинциальными художественными центрами и профессиональным искусством эпохи. В программу конференции включено несколько сообщений, затрагивающих малоисследованную проблему западноевропейских влияний на художественную культуру Прикамья.*

*Современная история отечественного искусства центрична, она основана на исследовании работ профессионалов, в основном Москвы и Петербурга. Но рядом жило, развивалось искусство, отражающее эстетические взгляды, мировоззрение, амбиции третьего сословия: мещан, купцов, крестьян, рабочих людей — огромной производящей, работающей России.*

*История искусства русских провинций еще не написана. Но стало очевидным, что без огромного пласта творчества провинциальных художников история отечественного искусства недостаточно полна и объективна.*

*Мы надеемся, что конференция, организованная Пермской художественной галереей, и сборник ее сообщений явятся определенным вкладом в изучение проблем искусства провинциальных художественных центров, одним из которых был Пермский край.*

## Творчество крепостных художников как проблема истории русского искусства

---

Искусство крепостных художников XVIII — первой половины XIX века — уникальное явление в истории художественной культуры нового времени. В России, где накануне реформы 1861 года насчитывалось 23 миллиона крепостных, крепостной интеллигенции было суждено сыграть большую, быть может еще недооцененную, роль.

Происходящий ныне активный процесс раскрытия музейных и, в первую очередь, периферийных фондов обнаруживает громадный массив памятников, которым еще только предстоит войти в корпус русского изобразительного искусства. Еще не предприняты серьезные попытки теоретического осмысления творчества крепостных художников как специфической проблемы истории русского искусства, не выработан адекватный понятийный аппарат. Это нивелирует явление в ряду других. Между тем изучение творчества крепостных художников открывает прямые и обратные связи, скрепляющие различные уровни русского искусства в единой системе отечественной культуры. «В русском искусстве живет традиция народного творчества, крепостных мастеров (...). Они составляли своеобразный слой, резерв русской культуры, располагающийся между народным творчеством и профессиональным искусством. В XIX веке заметно, как время от времени профессиональная культура черпает из этого источника» (Д. Сарабьянов).

Крепостных художников второй половины XVIII — первой половины XIX века условно можно разделить на три группы. Первая из них представлена крупнейшими мастерами, получившими серьезную профессиональную подготовку либо в Академии художеств, либо путем ученичества у других мастеров (от Аргуновых и В. Тропинина до Г. Сороки). Они органически входят в контекст «учено»-профессионального искусства, и изучение их творчества осуществляется, в основном, в общепринятом русле искусствоведческих исследований. В основном, но не исключительно, поскольку нельзя игнорировать биографический фактор и его влияние на творческую судьбу художника. В жизни и творчестве И. Аргунова, В. Тропинина, Т. Шевченко, Г. Сороки статус крепостного имел огромное значение.

Исследователи уже отмечали стилистическую близость некоторых произведений В. Тропинина и Т. Шевченко к искусству лубка — графической и живописной народной картинке. Особый случай — творчество Г. Сороки. Его феномен возник как бы на скрещении профессионального искусства, представленного А. Венециановым и его школой, и народной художественной культуры, искусства художественного примитива. Г. Сорока «оказывается на грани примитива и высокого профессионализма, соединяя в себе в духе раннего Возрождения (но парадоксальным образом в условиях XIX века!) истинное простодушие и как будто впервые обретенную «ученость». Г. Сорока /.../, выйдя из лона примитива, переступил в сферу ученого артистизма — и переступил туда блестяще» (В. Прокофьев).

Второй пласт — это более скромные, но, бесспорно, интересные крепостные художники, оставившие свой след в художественной жизни российской провинции: Е. Камаженков, Ф. Гаврилов, А. Поляков, Ф. Тулов, Я. Стрешнев, И. Липин, И. Лавров, П. Тюрин, С. Юшков, Н. Подключников, З. Иванов, И. Верзин, М. Диков, И. Домашенков, К. Макаров, Г. Мясников, А. Надеждин и многие другие. Их наследие весьма разнообразно и неравноценно. Но есть и общее: хотя в своем творчестве многие из них соприкасались какими-то гранями с поэтикой и категориями художественного примитива, в массе своей эти живописцы формировались и развивались в русле профессионального искусства своей эпохи. Значение этой группы крепостных художников прежде всего в их большом удельном весе, очевидном в летописи провинциальной России, а следовательно, и в общенациональном «эстетическом балансе». «Провинциальная жизнь не повторяла слепо того, что делалось тогда же в Петербурге и Москве. Провинция вносила свои поправки в развитие национальной живописи, отражавшиеся и в соотношении жанров, и в преимущественном выборе художниками тех или иных тем, и в направлениях их творческого разрешения. Поэтому без изучения периферийного искусства история русской художественной культуры была бы незаконченной и неполной» (Г. Пospelов).

Третий, «низовой» слой — не менее интересная и к тому же малоизученная категория крепостных художников, тех неисчисленных дворовых живописцев, имена которых навсегда затерялись в дали времен. Как правило, они были самоучками, обучение получали у таких же дворовых живописцев, иногда у какого-либо уездного или губернского



художника. Вкусы и требования хозяев накладывали печать на жанровую, тематическую, отчасти стилистическую характерность творчества крепостных, но даже в этих рамках оно сохраняет известную самостоятельность. Заимствованные из «больших» стилей темы и образы претворяются часто весьма своеобразно. Вырванные из крестьянской среды с ее прочным материально-трудовым, духовным и эстетическим укладом, они поневоле втягивались в сферу народной городской культуры. Освобождаясь хотя бы временно от диктата заказчика-дворянина, крепостной художник органично и естественно входил в русло городского народного искусства, таких его жанров, как бытовой примитивный портрет и живописный лубок. Одни, оставаясь дворовыми, писали портреты своих господ, исполняли копии, расписывали комнаты барского дома и местную церковь, писали жанровые и мифологические сцены, виды усадьбы; нередко в одном лице совмещались живописец, маляр, каретник, садовник, кондитер... Другие, отпущенные на оброк, становились своего рода бродячими художниками, переходили из одного поместья в другое, учили барчат рисованию, писали портреты и делали всю остальную «живописную работу». Третьи оседали в городах, нанимались в ученики и подмастерья к «вывесным и комнатным живописцам», а если повезет, то и сами становились временными цеховыми мастерами. Значительной прослойкой были и внецеховые ремесленники.

Творчество крепостных художников подводит нас к живописному лубку как составной общей системы народного изобразительного искусства. В истории живописи эта область и сегодня остается фактически белым пятном. При анализе необходимо обозначить два основных ареала народной станковой живописи — крепостные художники и городские ремесленники. Четкая дифференциация во многих случаях невозможна, но она все же указывает на обе формы функционирования произведений, исполненных дворовыми художниками для помещиков (а иногда и односельчан) и для рынка городского художественного ремесла.

Жанровая и стилистическая структура живописного лубка не столь определена, как графического, и границы выглядят часто зыбкими и расплывчатыми. Одни произведения содержат в себе все качества лубочной картины, другие можно лишь условно, по некоторым признакам, причислить к живописи этого рода. Одни авторы обнаруживают иконописные реминисценции, другие приближаются к «учено»-профессиональному искусству, третьи недалеко

ушли от доморощенных маляров. Тем не менее, хотя этот жанр сохранился в редких обломках и свидетельствах современников, он некогда существовал как художественная реальность. Это и примитивные картины конца XVIII — первой трети XIX века на темы крестьянских праздников (свадьбы, сватовства, сговоры, девшишники, хороводы, пляски), и бытовые сценки (драки, проводы рекрутов, барщина и т. д.). И полуреальные, полуфантастические портреты Ермака, Стеньки Разина, Петра I, Пугачева, атамана Платова, Кутузова и других. И виды барских усадеб и парков. И совсем простонародные изображения, описанные Н. Гоголем в «Портрете», в ряд которых неожиданно вклинивается «фламандский мужик (...), похожий более на индийского петуха в манжетах». А от него тянутся нити к картинам крепостных, написанным для их владельцев, — сцены помещичьей охоты, изображения любимых собак и лошадей, вариации на темы античной и библейской мифологии. Упоминания и подробные описания таких картин встречаются в произведениях Н. Гоголя, И. Тургенева, И. Панаева, М. Салтыкова-Щедрина и других. Если рассматривать подобные полотна только как сильно «сниженный культурный фонд», то они окажутся либо вообще вне сферы искусства, либо вторичной, искаженной по неумелости исполнителей репликой настоящего искусства. Но, выявляя присущие им качества лубочности и художественного примитива, обнаруживаем их внутреннее родство с народным творчеством. При всей зависимости от больших стилей они сохраняют определенную самостоятельность: темы и образы преломляются в соответствии с природой и особенностями народного мирозерцания. Произведения такого рода ныне редкость. Тем не менее они встречаются в музеях Костромы, Рыбинска, Ленинграда, Музее коневодства в Москве и других хранилищах.

Явление, обозначаемое как искусство крепостных, предстает сложным и неоднозначным. Разветвляясь на несколько рукавов, оно обогащается и вносит существенные акценты в «учено»-профессиональные и народные пласты русской художественной культуры. Выявление неизвестных ранее памятников, изучение художников, оказавшихся как бы за бортом академической науки, исследование тесных взаимодействий между различными уровнями искусства, скрепляющих все художественное наследие в единую структуру русской культуры, — одна из актуальных проблем современного искусствознания.

## Образ предметного мира в народном бытовом портрете конца XVIII — середины XIX века<sup>1</sup>

---

Исследование изображения предметно-пространственной среды в народном бытовом портрете представляется авторам самостоятельной проблемой, важной для понимания как образно-стилевой, так и смысловой структуры портрета этого типа.

Реальная предметно-пространственная среда предстает в портрете как бы отраженной в зеркале эстетики, близкой к законам, по которым создавались предметы декоративно-прикладного народного искусства. Образ предметно-пространственной среды в народном бытовом портрете авторы связывают с областью сословных этических понятий и представлений о взаимоотношении микромира и человеческой среды бытования. Поскольку исследованию не подлежит феномен третьесословного портрета в целом, необходимо хотя бы в общих чертах обозначить своеобразие его по отношению к «ученому» портрету, с одной стороны, и место в системе народного творчества, с другой<sup>2</sup>.

Социальное единство автора и портретируемого имеет, казалось бы, неожиданное, но, по сути дела, закономерное следствие: в третьесословном портрете, несмотря на преобладание в нем внеэстетического компонента, а вернее, благодаря этому, полнее и точнее выражается дыхание эпохи, нежели в «ученой» живописи. В портрете наиболее полно запечатлены сословный облик, нормы бытового поведения, а в лучших произведениях — этический идеал огромного сословия, близкий идеалам народной жизни. Анонимные в своем большинстве художники народного бытового портрета не преобразовали свои модели в соответствии с модными эстетическими идеями и даже не подчинялись диктату заказчиков (как нередко поступали «ученые» художники, изображая купцов). Ремесленные мастера — исполнители портретов — жили теми же представлениями, что и модели. Поэтому под их кистью и возникали собственно не картины, а запечатленные на полотнах типы людей определенного времени и социального статуса.

Для городского жителя — представителя среднего сословия, который генетически связан с крестьянской культурой и деревенским бытовым укладом, но который постоянно наблюдал другой, дворянский, образ жизни, иную си-

стему культурных ценностей, — сохранение традиционного облика и традиционных норм жизни становится декларативным. Купец или мещанин-ремесленник портретируется не в последнюю очередь с назидательной целью, являясь на портрете для своих потомков не только образом близкого человека, но и образцом, контролирующим оком. Поэтому роль тех немногих предметов, которые изображаются в портрете, велика и преднамеренна, а следовательно, значительное место в образно-стилевой системе народного бытового портрета с момента его зарождения занимало изображение пространственно-предметной среды.

Каноническое по своей сути искусство народного бытового портрета имеет, однако, почти вековую историю развития. Эволюционируя от произведений последней трети XVIII века, образы которых близки позднесредневековым представлениям русского искусства о природе человека и его взаимоотношениях с миром, к портретам середины прошлого века, которые современны произведениям художников-передвижников, народный бытовой портрет претерпевает изменения художественного языка и образного смысла. Эти изменения, несомненно, шли параллельно процессам, происходившим в профессиональном искусстве того времени, однако они имеют и свою внутреннюю логику, связанную с природой уникального историко-культурного феномена, каким был народный бытовой портрет.

Художественный контекст, с которым связан наш портрет на всех этапах своего существования, исторически конкретен. Это народная изобразительная традиция, воплощенная в живописной картинке, лубке, крестьянском искусстве во всем многообразии его материальных проявлений, а также в поздней иконописи. Наиболее сильно влияние крестьянского искусства сказывается в ранних памятниках, где имперсональность изображения тесно связана с фольклорным началом, а характер жеста портретируемых — с загадочным ритуализированным поведением персонажей жанровых сцен в живописном лубке второй половины XVIII века. Композиция этих ранних, редко встречающихся в музейных собраниях произведений является прямым выражением той системы взаимоотношений модели и окружающего мира, которую исповедовал анонимный художник из народной ремесленно-художественной среды. Фон, лишенный намека на конкретное пространство и время, в которых пребывает модель, акцентирует момент предстояния изображенных.

Пожалуй, можно сказать, что единственным предметом

изображения в этих произведениях является народный праздничный костюм. Изображался он с точностью, основанной на доскональном знании. Наивная имитация художником фактуры различных материалов создает у зрителя почти тактильные ощущения. Очевидно, в намерение художника входило перевести в изображение на картине все детали костюма, не изменив их материальной природы, создав образ-подобие. В сочетании с бестелесной живописью «личного» и в сопоставлении с плоским темным фоном эта особенность написания костюма как пространственной формы выступает особенно отчетливо, рождая эффект самооценки, автономной эстетической выразительности костюма. Такая трактовка народного праздничного костюма в портрете остается неизменной вплоть до 1840-х годов. Любопытно, что введение в соответствии с изменяющейся модой новых материалов и предметов в традиционный праздничный народный костюм — шейных платков с растительным и геометрическим орнаментом, платочков с вышивкой «ришелье» и даже элементов светского модного костюма — не повлияло на традицию его изображения: новые детали подчинялись той же системе интерпретации.

Таким образом, в ранних произведениях народного бытового портрета единственным элементом художественной «системы координат» изображенного пространства являлась облаченная в праздничный народный костюм фигура. В портретах XVIII века отсутствовало изображение пространства, связанное с перспективой как способом художественного постижения пространственно-предметной среды. В этом, несомненно, сказывалась сознательная приверженность анонимных художников народной традиции позднего иконописания и парсуны, всему обширному комплексу фольклорных позднесредневековых представлений.

Так как народный бытовой портрет в момент своего возникновения являлся продуктом коллективного творчества (он принципиально анонимен), использование художником значения того или иного предмета, включенного в структуру портрета, остается неизменным; смысл его выработан за века в народном искусстве и фольклоре.

В народной художественной культуре аллегория имеет природный, морально-бытовой или же социальный характер. Это, как правило, не «ученая» аллегория, заимствованная из популярных в XVIII веке иконологий, а устойчивое семантическое значение предмета, связанное с идеями и представлениями, находящимися в сфере мифологи-

зированной коллективного сознания. Изображенная вещь становится простейшей метафорой образа. Так, на портретах конца XVIII века крестьянская девушка изображается с цветком. Сопоставление девушки и цветка, созданий прекрасных, но недолговечных, уходит своими корнями в фольклор. Само изображение девушки наивно и непосредственно напоминает цветок. Букетик в руке — малое подобие самой модели. Целью художника было создание идеального женского образа, по сути не являющегося портретом.

Однако памятники XVIII века редки, и мы не можем говорить о возникновении определенного портретного типа ранее начала XIX века. Здесь мы сразу же сталкиваемся с разнообразием композиционных и стилевых форм, что связано с активизацией влияния профессионального искусства на народный бытовой портрет. Расширяется и предметный состав изображенного в портрете фрагмента мира. Теперь можно детально исследовать интересующую нас проблему: каким же предстает образ предметно-пространственной среды в народном бытовом портрете? Но сначала попытаемся определить роль предмета в образной структуре портрета на этом этапе его эволюции.

В начале XIX века в создании пластического облика народного бытового портрета участвуют и элементы позднебарочной формы, ставшие привычными атрибутами парадного портрета классицизма: колонна и драпировка на втором плане, дальний пейзаж-картина и «говорящие» атрибуты, напрямую связанные с изображенным лицом. Из этих фрагментов, обломков содержательных форм возникает новая смысловая субстанция, новый портретный образ. Иногда подражательность, вторичность приводила к курьезным результатам. Так, в портрете купца на фоне Адмиралтейства работы неизвестного художника 1800-х годов несоответствие внешности, повадки, простодушного характера модели и шаблонной пространственно-предметной метафоры классицистического портрета остается непреодоленным художником.

Однако очень скоро анонимными художниками, создателями народного бытового портрета, было найдено каноническое решение портретного образа. Теперь уже не заимствования из профессионального искусства определяют контекст, в котором существует модель. Стихийная реалистичность, свойственная народному искусству в целом, конкретизирует набор условных форм, композиционных приемов. В народном бытовом портрете создается своеобраз-

ная концепция предметно-пространственной среды как выражения «картины мира», системы взаимоотношений человека и мира. Их природа близка аллегории; система «говорящих» атрибутов, метафорически раскрывающих суть образа народного бытового портрета, закрепляется в нем надолго.

Естественность и чуть ли не новизна, с которой воспринимается народный бытовой портрет, на наш взгляд, связана с тем, что в нем воссоздана первичная основа портретирования — модель позирует. Вообще все, что изображает художник в портрете, позирует: будь то постройка за окном, жалованная медаль в руках, женское жемчужное украшение, раскрытая книга или узор на обоях.

Полнота и безусловность бытия всего сущего в портрете уравнивает значение «личного» и «доличного» письма. Феноменальное, единичное предстает как всеобщее, что в жанре портрета равнозначно отсутствию личностного начала в образе. Подобная система художественной интерпретации свойственна искусству примитива вообще. В нашем конкретном случае она совпадает с характером социального заказа, вне которого народный бытовой портрет не может получить своего объективного толкования. Заложенный в портрете этический и эстетический смысл мыслился уже как традиционный для замкнутой социальной среды и в известной мере противопоставлялся ценностям профессионального искусства.

Начиная с 1810-х годов роль предмета в образной структуре канонического народного бытового портрета характеризуется большой устойчивостью, она может быть прослежена на целом ряде примеров.

Условно можно выделить группу портретов, в которых те или иные предметы выступают на передний план. Их держат в руках модели, акцентируя зрительское внимание на них как на особого рода ценностях, свидетельствующих о религиозном или общественно-политическом кредо, выдающихся поступках на поприще общественного служения, деловых или иных качествах данной модели. Лестовка (старообрядческие четки) на портрете зимогорской ямщицкой жены Натальи Сосуновой работы неизвестного художника середины XIX века или жалованная медаль «За восстановление Зимнего дворца» на портрете неизвестного мещанина работы неизвестного художника 1850-х годов выбраны самими портретируемыми в соответствии с пониманием в народной среде первостепенного значения

мемориально-дидактической функции портретной живописи. Не меньшей значимостью обладали предметы, указывающие на знание грамоты и счета: книга, чернильный прибор, письмо с сургучной печатью или газета, счеты. Они повторяются на многих портретах неизвестных купцов и мещан 1810—1840 годов. В этой группе портретов изображенные на первом плане предметы не изменяют характер художественного образа пространства, оно по-прежнему лишено конкретности места и времени и как бы изолирует модель от мира. Связанный с этими предметами аллегорический или аналогический смысл достаточно легко воспринимается в силу своей устойчивости и закреплённости в культурной памяти. Именно соединение модели с предметом служит мотивации различных оттенков ее состояния, вносит вариативность в каноническое образное решение.

Во многом благодаря этому общая для всех портретируемых замкнутость, строгая регламентированность поведения, акцентация момента позирования не приводят к унификации образов народного бытового портрета. Например, в портрете купца с часами работы неизвестного художника 1830-х годов образ молодого купца отличается хрупкостью и незащищенностью. Часы, символ бренности бытия, быстротекущего времени, напоминают о том, что человек — ничто перед лицом вечности. Так, тема «*memento mori*», известная народному искусству по печатным и живописным лубкам духовного содержания («Как на свете все превратно»), проникает в народный бытовой портрет, оказывается созвучной его мемориально-дидактической функции. Не случайно на оборотной стороне холста многих портретов записана не только дата рождения изображенного, но и дата его кончины — крайние точки земного пути... Напротив, средоточием жизненной силы и гражданской добродетели предстает неизвестный купец с газетой «Северная пчела» № 75 за 1842 год на портрете работы неизвестного художника 1840-х годов.

В целом ряде портретов, в отличие от предыдущей группы, предмет или предметы формируют пространственную среду, в которой помещается модель. В одних портретах художник ограничивается лишь намеком на глубину пространства за фигурой; располагая модель в центре холста, фронтально, он вводит в композицию фрагмент спинки кресла, провоцируя зрителя на перспективное восприятие, будто бы существующего второго плана. Этот наивный прием не выходит за рамки ремесленных навыков, являя



пример неосмысленного подражания композиции салонного портрета, исполненного в ателье. Непрочувствованность образца особенно заметна в портретах женщин в праздничных народных костюмах с их своеобразным «рельефным» передним планом, создаваемым различными фактурами письма костюма. По-видимому, значительность заключенной в изображении праздничного обрядового костюма информации, которая выражается через его детали, орнамент, цвет, делала излишним для художника введение в композицию портрета каких-либо других предметно-пространственных, а следовательно, образно-смысловых деталей. Не случайны широкое распространение именно этого типа народного бытового портрета сразу в нескольких регионах — Твери, Новгороде, Пскове, Торопце, Ржеве — и его относительно малая вариативность.

В более динамично эволюционирующих мужских портретах впервые появляется изображение реального внешнего пространства — картина большого мира. Пейзаж за окном, разумеется, не передаст натуру как всеобъемлющий образ природы, так как задачи сословного представительства ограничивали народный бытовой портрет в выборе общегуманистических тем. Как правило, пейзаж, как и предмет, содержит прямое указание на занятия портретируемого. В портрете неизвестного с медалью 1812 года на аннинской ленте работы неизвестного художника 1820-х годов пейзаж за окном изображает деревянные жилые постройки с башнеподобной дымницей, выбрасывающей из трубы красноватый дым. Плавильное производство, владельцем которого был, по-видимому, изображенный на портрете мещанин, помещалось прямо в его усадьбе. В портрете купца Парфановича работы неизвестного художника 1840-х годов морской пейзаж с парусником позволяет однозначно определить род занятий портретируемого — морскую торговлю. Романтические иллюзии по поводу мотива «море — корабль» в контексте народного бытового портрета исчезают почти совсем, оставляя лишь легкий оттенок смысла, идущего от народной изобразительной традиции через лубок духовного содержания, через житийную литературу. Реальным пейзажем и одновременно прозрачной аллегорией является и изображение церковной постройки на портрете ростовского городского головы М. М. Плешанова работы художника А. Крылова 1854 года.

Лишь некоторые художники из числа создателей народного бытового портрета стремились отразить в произведениях атмосферу реальной жизни посредством изобраа-

жения предметно-пространственной среды, не возлагая на эти компоненты художественного решения аллегорических или дидактических функций. Так, в портрете Е. Н. Морозовой, урожденной Кочегаровой, работы неизвестного художника середины XIX века изображен, по-видимому, реальный интерьер, заполненный световоздушным пространством, в котором, несмотря на элементы так называемой обратной перспективы (!), выявляется подлинно объемный характер живописи. Редкий образец группового семейного портрета купцов Косиных за чаепитием работы художника Кучикова 1840-х годов дает пример попытки построения трехмерного пространства. Шесть персонажей этого портрета образуют слаженную по законам театральной мизансцены и вместе с тем естественную группу. Момент позирования художником не подчеркивается, поведение портретируемых достаточно свободно. Задача социального представительства заменяется бытописательской. В соответствии с этой несвойственной каноническому народному бытовому портрету задачей художник пытается создать иной образ предметно-пространственной среды. Многослойное пространство, хоть и неумело переданное, развивается в глубину от натюрморта на первом плане, который отнюдь не является набором аллегорических предметов и «говорящих» атрибутов. Картина замкнута художником в рамку, которая написана светло-коричневой краской по периметру холста. Эта рамка подчеркивает традиционное понимание художником поверхности картины как плоскости, с которым спорит несовершенная попытка изображения трехмерного пространства. Появление подобных памятников свидетельствует о преобладающем влиянии профессионального искусства на развитие народного бытового портрета середины XIX века.

Предреформенный период был переломным в жизни многих традиционных явлений народной изобразительной культуры. Фольклор перестает быть животворным источником поэтики народного бытового портрета, слабеет «культурная память» о таких явлениях национального художественного прошлого, как парсуна и иконный образ. Модель художественного восприятия мира и человека, свойственная каноническим портретам 1810—1840 годов, испытывает мощный натиск образов профессионального искусства, которое, в свою очередь, обращается к простонародным типам в портрете-картине. Так, например, полностью разрушает канон портрет кандеевского крестьянина — одного из лидеров восстания 1861 года — Леонтия Егорцова

работы неизвестного художника 1860-х годов. Драматический образ этого портрета создается не при помощи специфических сословных черт модели или предметов-аллегорий, а при помощи новой стилистики. На смену замкнутого условного приходит эмоционально насыщенное, многозначное, подлинно художественное изображение пространства. Репрезентативность и назидательность канонических портретов вытесняются задачей выражения живого и неоднозначного характера.

Образ предметно-пространственной среды в каноническом народном бытовом портрете метафизичен. Он так и не получил сколько-нибудь заметного развития на протяжении всего существования нашего портрета. Аллегорическое, нравственно-учительное значение предмета в системе народного бытового портрета опиралось на культурную память народа, выраженную в фольклоре изобразительном, устном и письменном. Образ предметного мира, запечатленный в портрете, может рассматриваться как своеобразный факт истории народного искусства, который в эпоху антинормативной эстетики первой половины XIX века сохранил архаические черты, свойственные средневековому художественному сознанию.

### Примечания

<sup>1</sup> Авторы считают возможным использовать термин «народный бытовой портрет» 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. В 1920-е годы вошел в употребление термин «купеческий бытовой портрет» (см.: Купеческий бытовой портрет XVIII—XIX веков: Каталог. — Русский музей. Историко-бытовой отдел. — Л., 1925 / Автор вступительной статьи М. Приселков). Ограниченность этого определения очевидна, как и потребность в более емкой терминологии. В 1970-е годы, когда началась разработка проблем, связанных с народным городским искусством, появился целый ряд определений, перекрывающих друг друга. Каждое из определений выражает какую-либо отдельную сторону явления: «провинциальный портрет», «портрет в городском искусстве», «примитивный портрет» и др. Ни одно из них, на наш взгляд, не дает исчерпывающей характеристики этому своеобразному явлению, стоящему на границе двух сфер национальной культуры. Авторы статьи предлагают термин «народный бытовой портрет» как рабочий.

<sup>2</sup> В статье анализируются памятники из собраний Отдела изобразительных материалов Государственного ордена Ленина Исторического музея. Коллекция ГИМ является самой многочисленной и полной среди музейных собраний. Все упомянутые авторами произведения воспроизведены в журнале «Художник» (№ 1, 1985 г.).

## Литература

1. Прокофьев В. Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. — М., 1983.
2. Островский Г. С. Народная художественная культура русского города XVIII — начала XX в. как проблема истории искусства. — Там же.
3. Островский Г. С. Из истории русского городского примитива второй половины XVIII—XIX в. — Там же.
4. Островский Г. С. Народная художественная культура русского города XVIII — начала XX в. Автореф. дисс. ... докт. искусствоведения. — М., 1983.
5. Гончарова Н. Н., Перевезенцева Н. А. Народный бытовой портрет конца XVIII — середины XIX века из собрания Государственного Исторического музея. — Художник. — 1985. — № 1.

## Проблема классификации примитивов

---

Термином «примитив» (или «третья культура», «низовые формы искусства», «народная художественная культура города») современное искусствознание объединяет обширные области изобразительного творчества, развивающегося вне пределов как высокого (по В. Прокофьеву — «учено-артистического») профессионального искусства, так и традиционно-фольклорного крестьянского декоративного рукоделия. Активно и двусторонне взаимодействующий с «высоким» искусством, примитив оказался ныне весьма актуальным для современной художественной культуры и настойчиво изучается. Одна из сложностей этого изучения состоит в чрезвычайном многообразии объединяемых этим понятием явлений: от любительства до рыночного ремесла, от крайней наивности до осознанного дилетантизма. Это делает весьма актуальной задачу классификации, расчленения необъятного и пестрого материала на более или менее однородные группы.

Возможны разные принципы классификации примитивов. Например, по основным особенностям их художественного языка, по принципу противопоставления пространственности — плоскостности, живописности — графичности, цельности — расчлененности, детализацию и т. п. Примитив в этом отношении обладает всей широтой диапазона художественных средств, присущих высокому искусству. Даже такая категория, как «артистизм», может быть применена (и применялась) к явлениям явно примитивного творчества. Однако такая классификация отвлекается как раз от специфики примитива, не выделяет его из общего ряда художественных явлений.

Ближе к этой специфике классификация по социологическому принципу, по характеру среды, порождающей те или иные художественные формы: крестьянское изобразительное творчество, искусство городских низов (мещане, ремесленники), купеческое искусство, провинциализм, просвещенное дилетантство. Такая шкала позволяет выявить связь между строем художественного сознания и порождающим его типом социальной общности. Однако связь эта предстает чересчур спрямленной и однозначной. В реальности она в большой мере опосредована культурным фо-

ном и определенной творческой ситуацией. Вульгарно-социологический подход к примитиву столь же неточен, как и к «большому» искусству.

Наиболее адекватной предмету нашего изучения представляется классификация по самой степени «примитивности», то есть по мере отклонения от тех высоких образцов, на которые прямо или косвенно ориентируются художественные представления примитивного мастера. Может быть выстроена лестница уровней — от инфантильного, не скованного никакими предварительными знаниями и навыками, до профессионально умелого, но не приобщенного к тайнам высокого творчества провинциализма. Между уровнями этой шкалы нет четких границ, переходы постепенны, членения могут быть намечены лишь условно. И все же они позволяют ориентироваться в массе разнородных явлений. При этом иерархия умелости не равнозначна иерархий качества. Как инфантильные, так и полупрофессиональные произведения могут быть талантливыми или посредственными, сильными или слабыми. И как раз те качества, которых недостает провинциальному искусству, чтобы сравняться со столичным, — самостоятельность, свобода воплощения чувства — составляют нередко богатства «нижней» ступени. Они от природы даны активно самовыражающему ребенку и сходному с ним по строю сознания «наивному» взрослому.

Существенно также разделение нашего материала, вытекающее из необходимости соотносить многообразие форм примитивного искусства не с одним, а с двумя параллельными рядами его бытования: самостоятельным любительским творчеством и ремесленно-профессиональным. В первом из них можно различить ступень инфантильного творчества (Бабка Мозес). Оно отличается почти полной свободой от образцов, движением от частного к общему, то есть функциональной (а не композиционной) связью элементов. Затем выделим область фольклорно-декоративную (М. Примаченко), где изобразительность в большой мере подчинена стихии традиционного крестьянского орнаментализма. Далее наиболее обширная и сложная, имеющая много внутренних градаций область наивного искусства. Возможно, ее следовало бы разделить на несколько самостоятельных уровней, для обозначения которых у нас нет пока подходящих терминов. Ее характеризует стремление воспроизвести структуру и качества произведений профессионального искусства, но без овладения его средствами и навыками. И наконец — область дилетантизма, творчест-

ва полуобученных и довольно ясно сознающих меру своих профессиональных возможностей художников.

Если в любительском ряду мы встречались с плодами сугубо индивидуального творчества, хотя и ориентированного на какие-то, обычно профессиональные образцы, то в ремесленном перед нами работы, выполненные в рамках определенного канона. Этот канон вырабатывается сообща мастерами данного промысла и передается новым поколениям его работников. Начать этот ряд можно с декоративно-фольклорных форм крестьянского ремесла (Полхов Майдан). Откуда бы ни заимствовались здесь изобразительные мотивы, они подчиняются декоративной задаче, сплавлены с орнаментом, отчасти растворены в нем.

Затем следует лубок, как в собственном смысле, то есть гравированный, так и в более широком: лубочного характера живопись, росписи бытовых вещей, изразцов, вывески и прочее. Лубочным было городское изобразительное ремесло, обслуживавшее потребителя, духовно и культурно близкого самим мастерам. Ремесло же, ориентированное на верхи общества, выходит за рамки примитива или относится к его «верхнему», окультуренному слою. Не лишённый декоративных качеств, лубок все же ориентирован более на повествовательность и экспрессию, смеховую или драматическую. Его отношения с «высоким» прототипом получают порой черты грубоватой пародии. Но ему не чужда и морализирующая тенденция. Лубок литературен, изображение в нем порой неразделимо сплавлено с текстом.

Наконец, верхний уровень обученности демонстрирует провинциализм: искусство бытового портрета, преимущественно купеческого, в более ранние времена провинциально-дворянского, а также ремесленные церковные росписи и т. п. Приближаясь порой к «высокому» по своей художественной технике, это искусство весьма жестко канонизировано, тяготеет к статичности и предметности.

Предлагаемая классификация пока еще предельно схематична. Она не учитывает различные переходные формы, не фиксирует многообразные ответвления основных стволов. Она отвлечена и от исторического контекста. Между тем в разные времена, в пределах различных культур, разновидности примитивного творчества могут соотноситься по-разному. Неодинаково установится и граница между «верхней» культурой и примитивом: что примитивно в одну эпоху, в другую может не выпадать из рамок ее «высокой» культуры. Все же и такая схема может стать опорой для анализа.

## О природе провинциального искусства

### Опыт историографического анализа

За последнее время среди советских искусствоведов, занимающихся русским искусством XVIII—XIX веков, значительно усилился интерес к изучению искусства русской провинции. Отчасти это результат все более утверждающегося общекультурного подхода к истории искусства, стремления к более целостному охвату национальной художественной культуры. Отчасти — следствие исследовательского накопления конкретных знаний о развитии русского провинциального искусства: открывшихся за последнее время новых памятников, имен провинциальных художников, некогда совсем забытых.

Известно, что для начала XX столетия было показательно предвзято снисходительное мнение о якобы художественной неполноценности произведений провинциального искусства, в частности живописи. Например, В. Дмитриев в статье «О некоторых картинах из собрания В. Б. Хвоцинского» заметил в свое время, что это только «ученические упражнения, порой не лишённые привлекательности и некоего «ловкачества», но в большинстве своем робкие, унылые и даже тупые»<sup>1</sup>.

Разумеется, отдельные произведения провинциальных живописцев и раньше привлекали внимание исследователей. Так, портрет С. Клята кисти казанского художника Зиновия Иванова из собрания Д. А. Симонсона в Англии, по выражению опубликовавшего этот портрет П. Д. Эттингера, «останавливал внимание необычайной выразительностью лица и сосредоточенностью всей концепции, по мастерству же имел много общего с портретами старых мастеров...»<sup>2</sup>. Высокую оценку исследователь дает и произведениям другого открытого им казанского художника-миниатюриста Льва Крюкова<sup>3</sup>. Однако подобные работы казались всего лишь загадочным исключением из массы остальных, вполне обычных в художественном отношении. Большинство произведений провинциальных художников долгое время относилось к категории внехудожественных ценностей, связанных с понятием историко-бытовой культуры, изучение которой носило чисто краеведческий характер.

В 1930—1950 годы усиливается внимание к изучению



крепостных провинциальных художников<sup>4</sup>. Однако в изысканиях преобладал не столько историко-художественный, сколько специфически социологический аспект — интерес к судьбе наиболее униженной и бесправной части дореволюционной творческой интеллигенции. Были важны скорее отдельные примеры подобных судеб. Большинство же произведений, созданных руками крепостных художников, оставались по-прежнему в глубинах запасников провинциальных, чаще всего краеведческих, музеев и не исследовались.

Начало изучению провинциальной живописи положили исследователи, ставившие перед собой задачу освещения деятельности в русской провинции частных художественных школ. Пожалуй, наиболее рано и основательно была изучена венециановская школа<sup>5</sup>. Известно, какую огромную роль сыграла эта школа в развитии отечественного искусства. Отыскивая талантливых учеников в деревне, А. Г. Венецианов принимал активное участие в их судьбе, оказывал им материальную помощь, давал рекомендации в Академию художеств, хлопотал о выкупе крепостных художников и т. п. Вслед за школой А. Г. Венецианова привлекли внимание художественные школы, возникшие в XIX веке в глубокой провинции, — А. В. Ступина в Арзамасе, А. Д. Надеждина в Козлове, В. С. Турина в Казани, К. А. Макарова в Саранске, Н. К. Макарова и В. В. Галлактионова в Пензе, Н. Н. Буяльского в Киеве и ряд других<sup>6</sup>.

П. Д. Корнилову удалось отыскать ряд произведений Арзамасской школы, рукопись курса живописи и рисования Р. А. Ступина, изучить архивные материалы Казанского университета, Академии художеств, восстановить списки учеников Арзамасской школы и проанализировать многие их работы<sup>7</sup>. Много труда изучению Арзамасской школы отдал Г. Г. Поспелов, попытавшийся определить ее место в истории провинциальной художественной культуры первой половины XIX века<sup>8</sup>.

Постепенно формировались основные обобщающие оценки провинциального искусства XVIII—XIX веков. Историки искусства учили видеть не только слабость, но и силу произведений провинциальных художников. Г. Г. Поспелов отмечает и узость кругозора, недостаток профессионального мастерства этих живописцев и в то же время видит в их творчестве «провинциальную наивность», «прямоту и свежесть восприятия природы, а подчас душевное тепло и поэтичность в отношении художника к жизни»<sup>9</sup>.

Однако в 1940—1950 годы, когда писались эти работы, в изучении провинциального искусства оставалось еще много нерешенных проблем. «Наметить конкретные черты провинциального творчества той поры, — пишет Г. Г. Поспелов, — в настоящее время чрезвычайно трудно. Мы находимся сейчас лишь в преддверии подлинного исследования этой области русского искусства»<sup>10</sup>.

Новый этап изучения искусства провинциальной России наступил в 1960—1970 годах. Это время отмечено крупными успехами собирательской и реставрационной работы. Благодаря ей стали появляться и новые картины, и новые авторы, а само искусство провинции XVIII и XIX веков предстало дифференцированное и богаче. Кропотливая научно-исследовательская работа музейных сотрудников, реставраторов, работников отдела технико-технологического анализа живописи Всесоюзного художественного научно-реставрационного центра имени И. Э. Грабаря позволила конкретизировать наши представления о провинциальной живописи: уточнены биографические сведения о многих малоизвестных художниках, например о ярославском художнике Н. Мыльникове. Открыты новые имена портретистов XVIII и XIX веков: Е. Камеженкова, Д. Коренева, П. Колендаса, И. Тарханова. Большой сенсацией в 60-х годах явилось открытие С. Ямщиковым крепостного художника Григория Островского и костромских портретов XVIII века<sup>11</sup>. По следам перечисленных и им подобных открытий в Москве и других городах были организованы серии выставок провинциального русского портрета. Появилось значительное количество публикаций о забытых художниках<sup>12</sup>.

Результатом широкого изучения провинциального искусства за последнее десятилетие явилось гораздо более дифференцированное представление о его природе и развитии. На смену суммарным оценкам «провинциальной окраски» или «провинциальной наивности» (с минусом или с плюсом), характерным для предшествующей эпохи, приходит убеждение в том, что провинциальное искусство было неоднородным, заключало в себе не только разные жанры, но и разные типы искусства. На протяжении XVIII—XIX веков провинциальное искусство прошло значительный путь развития, оно по-разному развивалось в различных по своим художественным традициям российских провинциях. Наибольшее значение, пожалуй, приобрела его творческая многосоставность. Именно в неповто-

римом соотношении между собой разных сословных или жанровых особенностей находили теперь его своеобразие.

Характеристике разных слоев или уровней провинциального творчества много сил отдал, в частности, львовский ученый Г. С. Островский, опубликовавший за последние годы ряд ценных работ как фактического, так и проблемно-теоретического значения<sup>13</sup>. Г. С. Островский исследует провинциальный портрет не только как преломление, провинциальный отзвук столичного портрета, но прежде всего как неотъемлемую часть культуры провинциального русского города, частью которой, кроме портрета, были графический лубок, живописная лубочная картинка, торговая вывеска, росписи в жилых интерьерах, трактирах и т. д. Рассматриваемый в таком аспекте провинциальный портрет оказывается одной из сторон бытовой культуры в широком значении этого понятия. Подчеркивая тесную связь провинциального портрета с бытовым обиходом своего времени, Г. С. Островский пользуется категорией «бытовой портрет». «Бытовой портрет, — пишет автор, — и на это указывает само определение — функционирует исключительно в сфере быта, бытовой культуры широких кругов русского общества... До изобретения и широкого применения фотографии портрет этого рода выполнял главным образом внеэстетическую функцию: быть составной частью бытового уклада, отвечать общепринятым нормам и обычаям, служить престижным и мемориальным потребностям заказчика»<sup>14</sup>.

Многие портреты автор едва ли убедительно относит к художественной культуре фольклорного типа, находящейся в одном ряду с такими явлениями, как живописный и графический лубок, изобразительная вывеска, росписи трактиров, сценография народного театра и т. д. «Выстраивая изобразительный ряд характерных портретов купчих, — пишет автор, — видим достаточно определенный собирательный образ Матери и Жены, Хозяйки Дома и Хранительницы Рода. Дородные, самодовольные, сверкающие жемчугами, перстнями, в кашмирских шالях, они предстают перед зрителями во всем великолепии, как бы олицетворяя торжество плоти над духом, житейского практицизма над возвышенностью»<sup>15</sup>.

В другой статье «Тверской и псковский бытовой примитивный портрет» Г. С. Островский с гораздо большим основанием относит многие из таких портретов к категории примитива<sup>16</sup>.

За последнее время термин «примитив», как известно,

нашел широкое применение как в отечественном, так и в мировом искусствознании для определения многих категорий искусства, лежащих на стыке высокого профессионализма и фольклора. Не касаясь теоретической глубины этого термина, остановимся лишь на общих его признаках, сформулированных разными учеными.

По мнению Ю. Я. Герчука, примитив пользуется готовыми формулами стиля, закрепленными профессиональным искусством, к которому примитив полон доверия, а порой и благоговения. Но он прочитывает их глазами другой культуры, переживая заново как открытое...<sup>17</sup>. Таким образом, «ставка на образец», по мнению Герчука и некоторых других исследователей, важное качество примитива. Однако одно это качество еще не определяет степень художественности примитива.

Исследователь польского портрета XVII—XVIII веков Л. И. Тананаева подчеркивает эстетическую самоценность примитива, наличие в нем собственной образности, а не только неловкого имитирования высокого искусства<sup>18</sup>. «Примитив, — пишет автор, — существует как некая материализованная граница, соотношение между Большим искусством и фольклором... как цепь «схождений» высоких форм вниз, но одновременно как цепь непрерывных «восхождений». Однако в отличие от фольклора примитив допускает значительное авторское самовыражение... Именно степень самосознания автора как индивидуального творца, в сущности, и решает дело, определяя место его в цепи превращений».

«Структура примитива, — продолжает эту мысль В. Н. Прокофьев, — лишена целостности и стабильности. Это определяется ее межкультурной ситуацией — постоянством колебаний между «низом» и «верхом», волнами «опусканий и вознесений». Отсюда принципиальная его протестичность, зыбкость и подчас трудная уловимость границ, отделяющих примитив от его верхнего и нижнего соседей, неоднозначное его отношение с ними»<sup>19</sup>.

«Верхние» и «нижние» соседи примитива в применении к русскому провинциальному городу XVIII—XIX веков — это, с одной стороны, ученое профессиональное искусство, а с другой — традиционный деревенский фольклор, с которым искусство провинциальных городов сохраняло постоянную связь. Сам же примитив — искусство городских низов, низовая городская культура во всем разнообразии ее форм и социальных тенденций.

Примитив охватывал и сословно окрашенные явления,

такие, как купеческий портрет, и, наоборот, совершенно свободные от подобной окраски, чисто фольклорные ветви городской культуры, такие, как традиционный графический, прежде всего театрално-ярмарочный, лубок, некоторые виды альбомной графики<sup>20</sup> и многие другие виды творческой деятельности городских масс. Богатство типов и форм искусства примитива делает его изучение научно плодотворным и полезным.

Вместе с тем за последние годы начала складываться тенденция преувеличения места примитива в провинциальном искусстве. Возникла даже опасность «панпримитивизма» как некой универсальной категории при характеристике провинциального творчества. Оттенки такого подхода можно заметить и у Г. С. Островского: неясно, например, почему весь пласт мещанско-купеческого портрета надо непременно связывать с примитивом. Сам автор признается, что по профессиональному уровню многие портреты, о которых он ведет разговор, выходят за рамки примитива и могут конкурировать с образцами классиков русского живописного портрета — И. П. Аргунова, А. Г. Венецианова и др.<sup>21</sup>

Понятия «примитив» и «провинциальное искусство» по существу своему не совпадают. С одной стороны, явление примитива было свойственно для обеих столиц. Среди альбомных публикаций, посвященных примитиву, или, как выражаются авторы, «наивному реализму», обращает на себя внимание, например, книга, изданная научными сотрудниками Русского музея К. В. Михайловой, Г. В. Смирновым и З. П. Челюбеевой, «Из истории реализма в русской живописи»<sup>22</sup>. Весьма симптоматично, что в нее вошли не только произведения провинциальных художников, но также сходные с ними по своим задачам и стилистическим принципам полотна петербургских и московских живописцев, вышедших из среды цеховых мастеров. Некоторые из этих художников впоследствии получили образование в Академии художеств и постепенно приобщились к высокому профессиональному искусству: Г. И. Яковлев (1819—1862) — ученик П. Е. Заболотского, получивший звание академика, М. А. Мохов (1819—1903), П. А. Дубровин (1795—1851), Д. И. Маляренко (1824—1860) и др.

С другой стороны, если принять определение примитива как художественной культуры городских низов, то придется, очевидно, признать, что помимо нее в провинциальных городах, так же, как и в столицах, существовала художественная культура «верхнего слоя»: интеллигентной про-

слойки дворян, купцов, чиновников, духовенства и т. п. Разумеется, примитив в лице крепостных мастеров-самоучек, удовлетворявших потребности провинциального дворянства, активно захватывал и эту часть городской культуры. Однако в провинции работало и немало художников, совершенно чуждых мировоззрению примитива.

Своеобразие многих явлений провинциального портрета нередко обуславливается не принадлежностью к примитиву, а особой традиционностью художественного мышления, восходящего к средневековому. Об этом читаем во вступительной статье к альбому, составленному С. Зимнохом и С. Ямщиковым: «Накопленные в течение столетий художественное мастерство и профессиональное умение не могли исчезнуть бесследно. Живописцы второй половины XVIII века, осваивавшие навыки парсунного письма, художники петровского времени и самые видные портретисты XVIII столетия немало почерпнули из неисчерпаемого родника иконописного искусства, сознательно или несознательно заимствуя все лучшее, что было создано его крупнейшими представителями»<sup>23</sup>.

Г. С. Островский так же, как и другие исследователи до него, например В. Турчин, отмечает присущую многим купеческим портретам консервативность художественной структуры. Как наиболее устойчивый родовой признак этих портретов отмечается «статистика несложной композиционной схемы портрета, подчеркнутая фронтальность изображения, отсутствие жанровых атрибутов»<sup>24</sup>. А. В. Лебедев кроме того отмечает необыкновенную зоркость к детали, ритуальность портрета, иногда вплоть до уподобления его маске<sup>25</sup>. Все это говорит о большом воздействии на стилистику и образную сущность портретов парсунных форм, близких к иконописи. Это для многих провинций вполне закономерно, и уже сейчас в искусствоведческих исследованиях такой факт комментируется вполне убедительно. Так, Н. Гончарова и Н. Перевезенцева в статье «Народный бытовой портрет» пишут: «Парсунная система построения образа, столько отличная от станкового портрета, возрождалась в работах различных художников на протяжении всего XVIII столетия, оставалась живой и действенной даже в начале XIX века. Объясняется это тем, что принципы художественного образования в городской ремесленно-художественной среде существенно разнились с академическими, в той или иной степени присущими всем официальным школам. Иконописная мастерская, с которой большинство исполнителей портретов третьего сословия не

порывало всю жизнь, была надежным хранителем поздне-средневековой системы художественного мышления»<sup>26</sup>.

Пренебрежение подобными традициями приводит к известной модернизации художественного творчества русских провинций в целом, к потребности «увязать» многие не совсем обычные для столичного искусства явления с вновь открытыми концепциями о примате лубка, примитива над другими формами художественного осознания действительности. Между тем устойчивость традиций средневекового мировоззрения в среде цеховых живописцев (иконописцев) приводила к тому, что, несмотря на упорное стремление заказчиков придать внешности портретируемого европейский вид, дух современной светской моды, художник перекраивал все на свой лад. На многих портретах XVIII и начала XIX века прослеживаются характерные для иконописи высветления лиц с темной зеленоватой карнацией и «вохрением», отсутствие единого источника света, нарочитая уплощенность и глухота фона, наконец, сосредоточенность на глазах как главном источнике духовной значимости человека, придающем всему облику портретируемого выражение сакральной значительности, словно изображаемое лицо находится вне бытового конкретного времени. Н. Гончарова и Н. Перевезенцева верно отмечают сходство некоторых купеческих портретов даже середины XIX века с иконными ликами: например, в портрете купца с газетой «Северная пчела» в руке (ГИМ, 1842 г.), где «внешняя светскость и отсутствие аскетизма в облике портретируемого противоречат внутренней сущности образа»<sup>27</sup>.

Вопрос о сакральных истоках русского провинциального портрета поднимает А. В. Лебедев в статье «О русском провинциальном бытовом портрете второй половины XVIII века». Эти истоки убедительно раскрыты путем сопоставления надписей на некоторых провинциальных портретах и надгробиях<sup>28</sup>. Это не противоречит нашему утверждению о тесном переплетении и взаимосвязи искусства портрета и иконы, ибо тип архаизированного портрета — маски и иконописного лика, — в сущности, восходит к общей идее сакрализации образа человека, открытого в будущее и обращенного к вечности.

Вполне очевидно, однако, что влияние было двусторонним: если иконопись влияла на портрет, то портреты с их конкретизацией натурального облика человека должны были соответствующим образом влиять на иконы и церковные росписи, утверждая в них элементы светского, земного ми-

роощущения. Что же касается таких устойчивых типологических признаков провинциального портрета, как «декоративное понимание цвета, внутренняя и внешняя застылость, стадияльное отставание провинциального портрета от столичного, размытость времени в провинциальном портрете, то они, — считает А. Лебедев, — еще не дают основания относить этот вид искусства к разряду примитива»<sup>29</sup>. Эти признаки характеризуют определенный метод художественного осмысления действительности, универсальный для начальной стадии развития жанра не только в XIX, но и в XVIII веке, с той лишь разницей, что в XVIII веке наблюдается стадияльное отставание русского портрета от западноевропейского прототипа, а в XIX — от академического, или ученого.

Нам представляется правомерным провинциальный портрет подобного плана именовать не примитивным, а архаическим. Как известно, термин «примитив» по отношению к определенным культурам прошлых эпох не выдержал проверки временем. «Теперь нам уже не приходит в голову, — пишет В. Н. Прокофьев, — именовать примитивом Джотто. И все реже в серьезных исследованиях можно встретить рассуждения о первобытных «примитивных» культурах или «наивных» народах. Первые, взятые на своем месте, совсем не примитивны, а вторые наивны лишь постольку, поскольку оказываются в окружении иных, дальше, чем они, продвинувшихся по пути неизбежного развития народов»<sup>30</sup>.

Введенный В. Н. Прокофьевым для обозначения подобных культур термин «стадияльная архаика», очевидно, может быть принят и для русской доакадемической живописи XVIII века, испытавшей, наряду с воздействием западноевропейского искусства, мощное влияние древнерусских традиций. Термин применим к творчеству многих оставшихся за бортом Академии художеств цеховых и внецеховых живописцев, являвшихся ее непосредственными продолжателями в XIX веке.

Это, конечно, не значит, что художественный примитив отсутствовал в сфере мещанского, крестьянского или купеческого портрета, однако здесь он был лишь разновидностью более сложного провинциального искусства. В нем могли скрещиваться самые разнообразные веяния: фольклор и ученый профессионализм, провинциальная архаика и примитив. Это обуславливало своеобразный эклектизм стиля многих произведений, вышедших из провинциальной среды, что отмечают Н. Гончарова и Н. Перевезен-



цева в вышеназванной статье, посвященной анализу выставки народного бытового портрета в Государственном Историческом музее. «Сложными, — пишут авторы, — были по своему составу быт сословия, его общественное лицо, культурный облик. Поэтому ранние памятники демонстрируют не только стилевую разнородность, но и образную сложность. В них вневременная идеальная ценность парсунного изображения человека соединяется с верностью натуре, утверждением и прославлением социальных добродетелей»<sup>31</sup>.

Вместе с тем в провинциальном искусстве XIX века становится все более заметным значение искусства того типа, который насаждался Академией художеств. Большую роль в сложении художественных вкусов провинциальных городов играли учителя рисования губернских гимназий, уездных училищ. Все учителя гимназий, к слову сказать, должны были непременно иметь академическое образование. Учителя рисования уездных училищ, если даже не имели подобного образования, то так или иначе соприкасались с Академией художеств. Чтобы добиться учительского звания, они должны были послать в Петербург на утверждение Академического совета свои рисунки, и лишь после одобрения последних художникам присваивалось звание учителя рисования, черчения и чистописания уездного училища, обеспечивающее освобождение от податного налога и перспективу перехода в личное дворянство. Разумеется, учителя рисования имели мало времени для исполнения самостоятельных живописных работ, нередко останавливались в своем творческом развитии. Профессиональная слабость этих художников объяснялась условиями работы в провинции. «Здесь мало было, — пишет Г. Г. Поспелов, — как правило, пособий для обучения рисованию и, прежде всего, произведений искусства, на которых можно было учиться»<sup>32</sup>. Так, Капитон Павлов, посылая в Академию художеств из Нежина свои работы, в письме к В. К. Шебуеву жаловался, что, окончив Академию и учительствуя в провинции, он «уже восемнадцать лет не видит оригинальных картин»<sup>33</sup>.

Активными проводниками искусства академического толка были уже упоминавшиеся провинциальные художественные школы типа Арзамасской, где обучение было поставлено по академическому образцу. Но и помимо выпускников этих школ в провинции работало немало художников, искусство которых принадлежало к академической ветви в широком смысле этого слова.

Именно таким живописцем был П. С. Тюрин. Получив первоначальное образование в провинции, он закончил Академию художеств, после чего вернулся в провинцию. Руками таких художников, как Ступин, Тюрин и им подобные, в провинции выполнялось огромное количество церковных настенных росписей, теснейшим образом связанных с искусством академического типа. Характеризуя работу Арзамасской школы, Г. Г. Поспелов отметил, что ученики этой школы исполнили множество икон и настенных росписей, при этом Ступин широко использовал свое богатое собрание гравюр с произведений старых мастеров, «переноса на стены окрестных церквей фигуры и композиции старинной итальянской живописи»<sup>34</sup>.

По замечанию исследователя, работа над церковными росписями нередко оказывала сковывающее воздействие на светское искусство, в частности на портреты. Могло, однако, существовать и обратное влияние: полученный в Академии художеств опыт светской живописи благотворно влиял на работы церковной или мифологической тематики. В этом мы сможем убедиться, обратившись к стенописям Платона Тюрина.

Далеко не всегда провинциальный художник развивался в раз и навсегда заданном направлении. Многие, выйдя из крестьянской среды, поступали в Академию художеств, долго жили в Петербурге или Москве, сближались с образованными кругами русской интеллигенции, получали высокую профессиональную подготовку и, вернувшись назад вполне «учеными» профессиональными «артистами», оказывали огромное воздействие на этические и эстетические направления в своей среде. Надо учитывать, что в творчестве многих провинциальных художников тенденции художественного примитива, «стадиальной архаики» и искусство академического типа могли образовывать своеобразный сплав или служить ступенями на пути к овладению большим искусством. Возникновение подобного сплава приводило к выявлению неких скрытых потенциальных возможностей провинциальных художников, иногда более свежих и искренних, нежели их столичные собратья по профессии.

Широта возможностей провинциального искусства нередко определялась самой спецификой работы в провинции, когда одному и тому же мастеру приходилось порой исполнять диаметрально противоположные задачи. Например, исполняя портреты по заказу дворянской знати, художник ориентировался на академический, или западно-

европейский, образец (наглядный пример тому произведения большинства крепостных художников), а при исполнении купеческих портретов он придерживался строгих архаизированных традиций, устойчивых именно в этой среде; в клировом портрете церковных иерархов он связан был со спецификой данного типологического образца; в портрете должностного лица этому же художнику приходилось овладевать стилистическими особенностями официального парадно-репрезентативного портрета. При этом тот же художник вполне самостоятельно по своему творческому вдохновению мог писать портреты своих родных, близких, ориентируясь исключительно на собственный вкус, а также на более камерные и интимные формы русского портрета. Причем этот же художник нередко самостоятельно разрабатывал большие композиции церковных стенописей, икон, писал акварели и т. д. В каждом отдельном случае он создавал совершенно разные по своей ориентации произведения, которые могли играть роль этапных ступеней в формировании его художнического лица.

Говоря об установившемся в последнее время более дифференцированном подходе к провинциальному искусству, мы должны иметь в виду не только его типологическое, но и территориальное разнообразие. Искусство разных губерний развивалось неодинаково, что обуславливалось разными историческими и даже географическими условиями. Отсюда огромная сложность в установлении типологических характеристик провинциального искусства. Нельзя было бы переносить даже очень точные типологические признаки искусства одной губернии на искусство соседних земель. Исторические судьбы разных провинций России выявляют исключительное многообразие нюансов в их культуре и искусстве.

### Примечания

<sup>1</sup> Дмитриев В. Неуклюжие ученики // Аполлон. — 1917. — № 4. — С. 1.

<sup>2</sup> Эттингер П. Зиновий Иванов // София. — 1914. — № 3. — С. 96—97.

<sup>3</sup> Эттингер П. Лев Дмитриевич Крюков. Материалы к истории Казанского портрета // Казанский вестник. — 1921. — № 3—6. — С. 94—97.

<sup>4</sup> Званцев М. А. В. Ступин. Арзамасская художественная школа. — Горький, 1941.

Каменский В. Художники крепостного Урала. — Свердловск, 1957.

Комелова Г. Новые материалы к биографии крепостных худож-

ников Григория Мясникова и Моисея Дикова // Труды Гос. Эрмитажа. — Л., 1959. — Т. 3. — С. 211—216.

Вейнберг А. Л. Крепостной художник Александр Поляков // Труды Гос. Исторического музея. — 1949. — Вып. 15. — С. 55—72.

<sup>5</sup> Библиография приведена в кн.: Алексеева Т. В. Художники школы Венецианова. — М., 1982. — С. 373—382.

<sup>6</sup> Яворская Н. Академия художеств и художественное образование в России в XIX веке // Академия художеств СССР. 200 лет. Десятая сессия. — М., 1959. — С. 147—159.

Корнилов П. Д. Арзамасская школа живописи XIX в. — Л.; М., 1947.

<sup>7</sup> Корнилов П. Д. — Указ. соч. — С. 40—45.

<sup>8</sup> Поспелов Г. Г. Провинциальная живопись первой половины XIX в. // История русского искусства. — М., 1964. — Т. 8. — Ч. 2. — С. 345—372.

<sup>9</sup> Там же. — С. 345.

<sup>10</sup> Там же. — С. 346.

<sup>11</sup> Ломизе И. Слово эксперта; Ломизе И., Ямшиков С. Некоторые предположения; Григоров А. Солигалические находки в свете архивных документов; Шинкаренко И. О портрете мальчика в зеленом мундире; Прянишников И., Тюрин Ю. Усадьба Черевиных Нероново; приложение: Поколенная роспись рода Черевиных // Солигалические находки: Новые открытия советских реставраторов. — М., 1976.

Неизвестные и забытые портретисты XVIII—первой половины XIX в.: Каталог. — М., 1975.

Ярославские портреты: Каталог. — М., 1981.

Русский портрет XVIII—XIX вв. в музеях РСФСР: Альбом. — М., 1976.

<sup>12</sup> Гершфельд В. Ф. Забытый художник (об оставковском художнике Я. М. Колокольникове-Воронине) // Художник. — 1975. — № 9. — С. 51—53; Барвинская Н. Забытое имя (о крепостном художнике Якове Стрешневе) // Художник. — 1978. — № 6. — С. 39—41; Селинова Т. А. Забытый художник (Г. И. Белов) // Памятники культуры. Новые открытия. — Л., 1978. — С. 372—373; Котельникова И. Г., Ф. А. Тулов — малоизвестный русский портретист // Памятники культуры. Новые открытия. — Л., 1980. — С. 336—365; Крапивницкая Г. Д. Новое о художнике П. З. Захарове // Памятники культуры. Новые открытия. — Л., 1977. — С. 334—335 и др.

<sup>13</sup> Островский Г. С. Липецкие портреты // Памятники культуры. Новые открытия. — Л., 1979. — С. 302—310; Творчество крепостных // Художник. — 1978. — № 3. — С. 42—50; Из истории городского примитива XVIII—XIX веков // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. — М., 1983. — С. 78—105; Русская вывеска: Материалы к биографии // Панорама искусств. — М., 1978. — С. 240—262; Лубочность — категория народного искусства // Декоративное искусство СССР. — 1983. — № 11. — С. 15—18.

<sup>14</sup> Островский Г. С. Липецкие портреты. — С. 302.

<sup>15</sup> Островский Г. С. Лубочность — категория народного искусства. — С. 16.

<sup>16</sup> Островский Г. С. Тверской и псковский бытовой примитивный портрет. — С. 78—89.

<sup>17</sup> Герчук Ю. Я. Примитивны ли примитивы? // Творчество. — 1972. — С. 24.

<sup>18</sup> Тананаева Л. И. Польский портрет XVII—XVIII вв.

(К вопросу о «примитивных» формах в искусстве Нового времени)  
// Советское искусствознание. — 1977. — Т. 1. — С. 105, 108.

<sup>19</sup> Прокофьев В. Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. — М., 1983. — С. 22.

<sup>20</sup> Корнилова А. В. Альбом помещика конца XVIII в. // Памятники культуры. Новые открытия. — Л., 1975. — С. 318—320; Плоды праздного времени // Панорама искусств-4. — М., 1981. — С. 370—383.

<sup>21</sup> Островский Г. С. Тверской и псковский бытовой примитивный портрет. — С. 87—88.

<sup>22</sup> Михайлова К. В., Смирнов Г. В., Челюбеева З. П. Из истории реализма в русской живописи. — М., 1982.

<sup>23</sup> Зимнох С., Ямщиков С. Русский портрет XVIII—XIX веков: Альбом. — М., 1976. — С. 7.

<sup>24</sup> Островский Г. С. Тверской и псковский бытовой примитивный портрет. — С. 80—81; Турчин В. Забытые лица // Творчество. — 1969. — № 12. — С. 18—19.

<sup>25</sup> Лебедев А. О русском провинциальном бытовом портрете второй половины XVIII века // Искусство. — 1982. — № 4. — С. 59.

<sup>26</sup> Гончарова Н., Перевезенцева Н. Народный бытовой портрет // Художник. — 1985. — № 1. — С. 50.

<sup>27</sup> Там же. — С. 50.

<sup>28</sup> Лебедев А. Указ. соч. — С. 60.

<sup>29</sup> Там же. — С. 60.

<sup>30</sup> Прокофьев В. Н. Указ. соч. — С. 12.

<sup>31</sup> Гончарова Н., Перевезенцева Н. Указ. соч. — С. 50—

51.

<sup>32</sup> Поспелов Г. Г. Указ. соч. — С. 356.

<sup>33</sup> Там же. — С. 358—359.

<sup>34</sup> Там же. — С. 359.

## О русском цеховом художественном ремесле

---

Русское цеховое художественное ремесло XVIII—XIX веков — крупное и еще мало изученное явление истории отечественной культуры. Оно не имеет аналогии в странах Западной Европы. С цеховым ремеслом тесно связано становление и развитие народной художественной культуры русского города. Уяснение роли и удельного веса цехового художественного ремесла в системе народного и профессионального творчества — одна из актуальных задач истории искусства и конкретной культурологии.

Ремесло, иными словами производство изделий по заказу потребителя, — одна из форм материального производства. Художественное ремесло, при известных условиях, выступает в качестве вида художественного творчества, своего рода пограничной сферы между материальным и духовным производством. Если Европа прошла стадию цехового ремесла в основном в эпоху средневековья, то Россия, в силу особенностей исторического развития, только в XVIII—XIX веках, когда оба типа художника — «артист» и ремесленник — существовали одновременно.

Развитие русского цехового ремесла направлялось указами Петра I 1721—1722 годов, реформами 1764—1765 годов, «Ремесленным положением» 1785 года, уставом 1799 года, законами 1852 и 1861 годов. Цеховые ремесленники подразделялись на постоянных и временных; к последним относились крепостные, отпущенные на оброк и имевшие право работать на продажу лишь в качестве подмастерьев. Существовали также и внецеховые художники-ремесленники. По своему общественному статусу цеховые ремесленники принадлежали к низшим в социальном плане категориям городского населения. В пореформенной России цеховое ремесло быстро клонится к упадку, хотя формально существует вплоть до Октябрьской революции. Самым жизнестойким оказывалось художественное ремесло, наименее подверженное индустриализации и конкуренции.

В разные времена и в разных городах живописцы, маляры и иконописцы были объединены в отдельные или в совместные цехи, количество которых колебалось. На протяжении полутора-двух столетий практически в каждом губернском и многих уездных городах работали художни-

ки-ремесленники; численность их, по данным статистики, составляла не сотни, а тысячи.

Сфера русского художественного ремесла очень обширна. Так называемые комнатные живописцы расписывали жилые интерьеры (сначала преимущественно дворянские, а затем и купеческие), общественные здания (благотворительные заведения, театры, кофейни, трактиры, рестораны и т. п.). Рисование, гравирование и раскраска лубочных картинок, роспись и лакировка экипажей, оформление райка, шарманок, балаганов, каруселей и других народных зрелищ — все это входило в поле деятельности цеховых и внецеховых художников-ремесленников. Наконец, бытовой примитивный портрет и вывеска — живописная, объемно-скульптурная, шрифтовая. Анализ бытования этих ремесел, и в первую очередь портретописи и вывесочности, свидетельствует о громадных реальных потребностях в них, удовлетворить которые и были призваны цеховые и внецеховые художники-ремесленники.

Установив факт существования цехового художественного ремесла, необходимо ответить на главный вопрос: есть ли основания рассматривать его не только как вид материального производства, но и как явление искусства, сферу создания эстетических и духовных ценностей, а также определить природу и специфику этих ценностей.

Русская живописная вывеска — это почти исключительно продукт цехового (в иных случаях и внецехового) ремесла. О ее художественных достоинствах сегодня нет необходимости говорить. Достаточно вспомнить, какое место вывеска занимала в творчестве Б. Кустодиева и М. Добужинского, М. Ларионова и Н. Гончаровой, М. Шагала и К. Малевича, А. Шевченко и В. Татлина, И. Машкова и П. Кончаловского, В. Маяковского и многих других. Но и спустя десятилетия после художественного открытия русской вывески приходится признать, что ни в одной книге по истории отечественного искусства, как профессионального, так и народного, места для нее не нашлось. Русская живописная вывеска, по моему убеждению, не только явление исторического быта, необходимый и яркий компонент архитектурно-пространственной среды русского города XVIII — начала XX века, но и сложившийся, развитый жанр народной художественной культуры, городского искусства с присущими ему категориями художественного примитива, традиционностью, каноничностью и коллективностью творчества. Последние качества имеют двойственную природу: с одной стороны, это свойство

культуры фольклорного типа, с другой, условие функционирования живописной вывески в качестве торговой рекламы и средства визуальной коммуникации. Фольклорный синкретизм, однако, не только не исключал, но и предполагал индивидуальное начало, выступавшее в вариативности вывески, столь же неперменной, как и ее каноничность. Наряду с канонической вывеской существовала и неканоническая, открывавшая большой простор для проявления индивидуальностей художников-ремесленников.

Характер русской живописной вывески в основном определялся категориями художественного примитива, лубочности, понимаемой не буквально, но в расширительном толковании. Родовая близость вывески и лубка — прямо или опосредованно — выступает во многих качествах вывески: особой выразительности четкой, лаконичной композиции, специфическом понимании пространственных и пропорциональных отношений, изобразительных гиперболах, яркости ограниченной, но насыщенной палитры. Анализ вывесок позволяет рассматривать этот вопрос и на том уровне, на котором родство вывески и лубка восходит к общности эстетического идеала.

Сложность и неоднозначность проблемы цехового художественного ремесла особенно наглядно выступают в области народного бытового портрета, стилистика которого решительно отличается как от «учено»-профессионального искусства, так и от крестьянской живописи. Стилистические особенности бытового портрета сформировались не в деревне, а в городе, но не в «высоком», а в «низовом» (но не низшем!) пласте его культуры. Очевидно, в среде авторов мы встречаем и талантливых самоучек, и вполне профессиональных живописцев, так или иначе приспособившихся к вкусам и требованиям заказчиков, и таких незаурядных провинциальных художников, как Н. Мыльников, И. Тарханов, П. Календас. Но основная масса портретов этого рода возникла в недрах цехового (и внецехового) художественного ремесла.

В народном бытовом портрете действуют закономерности, присущие не столько профессиональному, сколько народному искусству и кустарным промыслам. Каждый в отдельности портрет, быть может, не столь уж и значителен, поскольку, применяя привычные критерии, мы ищем прежде всего творческую индивидуальность автора, но если рассматривать его в типологических характеристиках массовой продукции городских художников-ремесленников, то на первый план выступает целостность, претворяющая



сумму портретов в завершенное явление народной художественной культуры русского города. Анонимность этих портретов свидетельствует и о том, что в глазах заказчиков они служили не столько произведением искусства, сколько своего рода «документом», атрибутом бытового уклада, выполняющим прежде всего внехудожественные функции. Что очень важно, анонимность говорит и об уровне художника, сознающего себя не столько автором своего произведения, сколько ремесленником-исполнителем, работающим по правилам цехового ремесла.

Бытовой примитивный портрет второй половины XVIII—начала XIX века не второстепенная ветвь русской живописи. В контексте народной художественной культуры он предстает ярким и оригинальным явлением с имманентными закономерностями, с по-своему целостной и завершенной структурой. Лучшие качества этого портрета — демократизм (хотя и относительный, ограниченный сословными рамками и условностями), бескомпромиссная преданность правде природы, духовная потребность в народном идеале красоты — особенно наглядны в сравнении с той массой комплиментарных, сентиментально-романтических или салонно-академических портретов, которые составляли «средний слой» профессиональной портретописи. Верность природе, вытекавшая из прагматического требования буквальной точности детали, имела своим результатом художественную адекватность общему; прямолинейность и одноплановость характеристик — их жизненную убедительность; утверждение достоинства «низших» сословий — утверждение ценности «рядовой» личности.

Сегодня народный бытовой портрет прочно утвердился в экспозициях многих (в основном провинциальных) музеев. Однако историкам искусства, до сих пор не решающимся рассматривать его в контексте «большого» искусства, еще предстоит преодолеть стереотипы, увидеть в этом портрете не «сниженный культурный фонд», не только памятник исторического быта, но и иное искусство. Вместе с этой переоценкой придет и новое понимание места художественного ремесла в истории русской культуры.

В сферу русского художественного ремесла входят сценография фольклорного театра и, прежде всего, балагана второй половины XIX — начала XX века, декоративные росписи жилых и общественных интерьеров, вплоть до панно-задников для фотоателье, namного переживших все другие жанры городского народного искусства. Каждый из них заслуживает отдельного исследования.

## Ученичество на Урале в системе художественной школы России XVIII — первой половины XIX века

---

С 20-х годов XVIII века благодаря энергичной деятельности В. Н. Татищева, строившего железодобывательные и металлургические заводы, основывавшего новые города и крепости, открывавшего словесные и арифметические школы (А. И. Юхт. Государственная деятельность В. Н. Татищева в 20-х — начале 30-х годов XVIII в. — М., 1985. — С. 3, 20, 97), Урал начал формироваться как один из крупных центров промышленности и профессионального образования, неизменно включавшего в качестве специального курса черчение и рисование. В арифметических и словесных (подготовительных для арифметических) школах, открытых в 1721—1722 годах в Кунгуре, на Уктусском и Алапаевском заводах, в Екатеринбурге, в период пребывания Татищева на Урале, в 1721—1723 и 1734—1737 годах, насчитывалось около ста учеников. Однако в организациях планомерного профессионального образования на первых порах приходилось преодолевать значительные трудности, главным образом из-за недостатка педагогов и отсутствия учебников. По наказу 1723 года было решено открыть лишь одну математическую школу высшей степени в Екатеринбурге, на базе уктусской школы. Там предполагалось вести занятия по геометрии, черчению, рисованию и основам горного дела. В остальных же школах должны были обучать лишь чтению, письму и арифметике. Но с отъездом Татищева в Петербург в 1723 году словесные школы на Уктусском и Алапаевском заводах закрылись, а на других так и не были основаны. Только в Екатеринбурге в течение десяти лет (1724—1734) сохранялись школы (Указ. соч. — С. 101—102).

Будучи в 1725 году в Швеции, Татищев сумел заключить контракт на пять лет с мастером-гранильщиком Кристианом Рефом. Мастер обязывался «выискывать» в России аспид, мрамор и «прочие подобные камни», «оньезать, гранить, приготавливать» и обучать этому мастерству русских учеников. Реф оказался хорошим специалистом и успешно обучил нескольких учеников в Екатеринбурге (Указ. соч. — С. 172—173). 16 учеников, обучавшихся горному делу в Швеции в 1726—1728 годах, возврати-

лись в Россию. Они составили достаточно сильное ядро специалистов (среди них были и педагоги), работавших не только на Урале, но и в других районах России (Указ. соч.—С. 176). Так как рисование в первой четверти XVIII века считалось основой почти каждой профессии, то и обучение у шведов, как, впрочем, и у голландцев и англичан (в те же 1710—1720 годы), не могло не внести своей лепты в становление художественного образования на Урале. Потребность в развитии художественной школы прикладного профиля была настолько очевидна в России первой трети XVIII века, что Татищев предлагал в 1732 году открыть особую «школу ремесел», в которой предусматривалось готовить специалистов широкого профиля, знающих основы не только математики, химии, горного дела, но и архитектуры, валяния и резьбы по камню и металлу. И хотя предложение это не осуществили, Татищев представлял правительству идею организации двух «академий» «для пользы мануфактур и ремесел», в которых должны были обучаться 500 учащихся (Указ. соч.—С. 266—267). Плодотворные идеи Татищева получили воплощение лишь спустя много лет — с созданием в 1757 году «Академии трех знатнейших художеств» в Петербурге.

По архивным документам и литературным источникам выяснено, что 15 уральцев (крепостных Демидова и мастеровых) получили образование в Петербургской Академии художеств, были награждены серебряными медалями, шпагами. Большинство из них вернулось работать на Урал. Двое выходцев с Урала стали академиками и возглавляли академические классы. И. А. Шилов, присланный в Академию художеств из экспедиции мраморной ломки и приска цветных камней в 1801 году, получил звание академика уже в 1810 году. Затем в течение десяти лет (1815—1825) он обучал в медальерном классе резьбе на стали, а с 1823 года одновременно занимал пост главного мастера Императорской гранильной и шлифовальной фабрики в Петергофе. Его земляк П. П. Уткин, рабочий цеха украшенного оружия на Златоустовской фабрике белого оружия, отправленный в Академию художеств в 1823 году для усовершенствования, получил в 1826—1829 годах первую золотую и две серебряных медали. С 1831 года он возглавил медальерный класс Академии художеств, став в 1839 году академиком, а в 1842 году профессором. Четверо уральцев — архитектор В. Казанцев и живописцы П. И. Баженов, преподававший в Выйском заводском училище курс росписи железных изделий, его ученик М. Федосеев

(Дмитриев), крепостной Н. Н. Демидова, работавший на Нижнетагильском заводе, и С. Ф. Федоров-Худояров, обучавшийся в Выйском училище, — в 1828 году были направлены, по требованию Н. Н. Демидова, учиться в Италию. В Италии же овладел искусством мозаики С. Ф. Федоров-Худояров, который в 1852—1860 годах состоял при мозаичном отделении Академии художеств.

Академия художеств активно насаждала на Урале свои методические приемы обучения не только через мастеров, прошедших академический курс обучения в Петербурге и возвратившихся в родные места. На Урал планомерно отправлялись академические рисунки для учебного копирования и для исполнения готовых вещей. В частности, на протяжении целого ряда лет, начиная с 1817 года, академик архитектуры И. И. Гальберг направлял рисунки ваз, чаш, канделябров на Екатеринбургскую и Кольванскую фабрики. Если же учесть тот факт, что и до образования в 1757 году Академии художеств существовала такая же практика обучения уральцев в Петербурге в Академии наук (Я. Нечаев, А. Малиновкин и И. Шересперов, присланные из Оренбургской экспедиции, С. С. Ваганов, обучавшийся в Петергофе в 1749 году, а в 1785 году руководивший работой Екатеринбургской гранильной фабрики), в Кабинете Императорского двора (с 1748 года), где учились гранильному и агатовому делу А. Скугаревский и П. Щеглов, присланные «из сибирских ребят, из Оренбурга» и оставленные затем для работы на Петергофской шлифовальной мельнице, то можно с уверенностью сказать, что уральские мастера обладали наиболее высокой квалификацией и могли донести до рабочих уральских заводов прогрессивные идеи и методы обучения.

Архивные документы и различные литературные источники позволили зафиксировать помимо названных 15 человек еще более 50 специалистов декоративно-прикладного профиля, связанных в своей деятельности со многими художественно-промышленными учреждениями Урала (школами, фабриками и заводами)<sup>1</sup>. На этом основании можно сделать вывод, что Урал на протяжении полутора столетий являлся крупным художественно-промышленным регионом России, проводившим в жизнь официальную художественную политику центра.

Как же эволюционировала художественная политика России в период XVIII — первой половины XIX века и каковы отличительные черты художественного образования

в области декоративно-прикладного мастерства этого времени?

Характеризуя направленность профессиональной художественной школы России первой половины XVIII века в целом, можно отметить преобладание в ней ремесленно-технического начала, заметный перевес практического обучения над теорией и тесную связь школы с удовлетворением конкретных насущных потребностей жизни. Однако с открытием в Академии художеств в 1764 году специальных классов «мастерств и ремесел» кардинально меняется направленность художественного образования в области декоративно-прикладного искусства. Художники-прикладники, в том числе и выходцы с Урала, стали получать единое со всеми остальными выпускниками Академии образование энциклопедического характера. Их, наравне с другими художниками, обучали «началам стиля», основам архитектуры и ансамблевого мышления, постижению условности языка классицизма, не ослабляя обучения ремесленным приемам мастерства и секретам технологии. Таким образом, во второй половине XVIII века в Академии художеств сложилась благоприятная ситуация равновесия теоретического и практического обучения. В то же время воспитанники получали достаточно серьезную теоретическую подготовку широкого профиля с ориентацией на изучение разных национальных проявлений стиля классицизма.

Знаменательно, что с начала XIX века, особенно после войны 1812—1814 годов, в связи с общим патриотическим подъемом в стране, в Академии художеств возникает повышенный интерес к древнерусскому искусству. Академисты, по указанию президента А. С. Строганова, специально изучают экспонаты Оружейной палаты. Та же тенденция отмечается в местных школах, в том числе и уральских. Активно утверждается интерес к национальным местным традициям искусства, в результате чего в культуре России возникает своеобразный пласт, отразивший сложный процесс взаимовлияния профессиональной академической школы и канонов народного творчества. Этот процесс отчетливо выявился уже в 70-х годах XVIII века (достаточно вспомнить овальный поднос с изображением сцены прощания Гектора с Андромахой с картины А. П. Лосенко из Эрмитажа, лукутинские изделия из того же собрания и др.) и обрел силу в первой половине XIX века. В Академии художеств и многочисленных художественно-промышленных школах первой половины XIX века формиру-

ется уже несколько иная направленность — своеобразный национальный стиль искусства, во многом опирающийся на традиции местного народного творчества. Именно эта линия на развитие уникального русского стиля будет основополагающей и в художественной политике Строгановской (основатель — С. Г. Строганов) школы рисования (ныне МВХПУ), которая со второй четверти века становится центром подготовки кадров для российской промышленности<sup>2</sup>.

В первые десятилетия XIX века ощущалась большая нехватка специалистов художественного профиля — профессионально грамотных мастеровых-исполнителей проектов. От них, по условиям того времени, не требовалось академической широты знаний. Возникла ситуация, напоминающая обстановку 1720-х годов, когда строительство Петербурга и подъем экономики вызвали к жизни массовую подготовку мастеровых в архитектуре и художников декоративного искусства узкой квалификации. Организация такой подготовки во многом походила на прежнюю, но осуществлялась уже на более высокой основе. Потребовалась «приближенная к производству» система образования, поскольку с закрытием академических классов «мастерств и ремесел» Россия лишилась крупной централизованной школы, способной обеспечить страну нужными для художественной промышленности специалистами. Наиболее приемлемым для России стал путь открытия новых специальных школ или организация их при отдельных фабриках и заводах.

В этот период роль уральских школ становится особенно значимой, поскольку в них сосредоточиваются кадры, получившие академическую выучку, на протяжении первой трети XIX века не прекращается методическая помощь Академии отдельным уральским фабрикам.

На Урале было большое количество учебных заведений. Наиболее известное — Выйское заводское училище по росписи железных изделий (подносов, сундуков и пр.), основанное в 1806 году при металлургическом заводе Демидовых в Нижнем Тагиле. Здесь обучались дети живописцев-крепостных, а преподавали выпускники Академии художеств В. И. Алабычев, Я. Арефьев и П. И. Баженов, учившиеся также и во Франции.

Как правило, в уральских школах обязательным предметом считалось рисование — в Екатеринбургской горной школе, в школе Златоустовского завода, Екатеринбургского монетного двора, Екатеринбургской гранильной фабрики.

В 1802 году Берг-коллегия поднимала вопрос об учреждении в Екатеринбурге горного училища «вместо имеющейся там школы» (ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. 80, д. 40789, л. 1), коллегия считала необходимым «вспомоществовать изобретательному духу на усовершенствование казенных металлических промыслов» (там же, л. 6 об.). В Верх-Исетской заводской школе, открытой в первой четверти XIX столетия, помимо письма, арифметики, чтения, обучали «рисованию первых правил с хорошим понятием», а отдельные мастера находились «при науке рисовки, лепления, резьбы и чеканки» (Павловский Б. В. Искусство промышленного Урала (1700—1861). — М., 1965. — С. 18, 55).

Лучшей школой на Урале стал специальный рисовальный класс, открытый в 1815 году при народном училище на Чермозском чугуноплавильном и железодельном заводе Лазаревых, где преподавал живописец М. Ромашев. В 20-е годы курс обучения продолжался девять лет. Он включал обучение основам риторики, латыни, рисованию, черчению, заводской архитектуре и многим специальным предметам<sup>3</sup>. Известно также, что рисование преподавалось в школе села Ильинского, принадлежавшего Строгановым, и в школе села Фокина, наследственной вотчине Демидовых, где преподавал Т. С. Сизов. Он обучал учеников в течение трех-пяти лет, выдавая им аттестат об окончании курса обучения<sup>4</sup>.

Значительным профессиональным центром Урала была Нижнетагильская художественная школа (1806—1820), которая получала от Академии художеств необходимый методический материал — эстампы, «колерованные ландшафты», «алебастровые фигуры». В ней преподавали П. И. Баженов, Ф. О. Попов (подробнее об этой школе см.: Павловский Б. В. — Указ. соч. — С. 55—56, 82). В конце 1820-х годов Нижнетагильская художественная школа уже не упоминается. Однако выпускник ее Я. Е. Турыгин вместе с П. И. Баженовым преподает рисование в Выйском заводском училище, функционировавшем и в 30—40-е годы XIX века. С середины 1830-х годов в этом училище работал литограф Василий Образцов. По свидетельству Б. В. Павловского, в 1840-х годах в Нижнем Тагиле было 140 различных частных промышленных заведений, из которых 24 изготовляли подносы, украшенные живописью, и лакированные вещи<sup>5</sup>. Таким образом, Нижний Тагил сосредоточивал к середине XIX века значительные художественные силы Урала.

На протяжении первой половины XIX столетия, хотя

в России не было централизованной системы образования в области декоративного искусства и художественной промышленности, шло формирование национальных особенностей художественной школы в этой отрасли творчества. По всей России, в местных специальных учебных заведениях, в том числе и в уральских, постепенно утверждались принципы академической системы. В частных и государственных школах первой половины XIX века складывались под воздействием потребностей времени свои особенности специального ученичества. Своеобразный сплав академических принципов и местных черт открывал новый период в развитии профессиональной художественной школы России, повлиявший и на специфику декоративного искусства.

### Примечания

<sup>1</sup> Пронина И. А. Декоративное искусство в Академии художеств: Из истории русской художественной школы XVIII — первой половины XIX в. — М., 1983. — С. 224—300.

<sup>2</sup> Пронина И. А. Академия художеств XVIII — первой половины XIX века как художественный центр страны // Труды Акад. художеств СССР. — М., 1984. — Вып. 2. — С. 92.

<sup>3</sup> Подробнее об этом училище см.: Курмачева М. Д. Крепостная интеллигенция России. Вторая половина XVIII — начало XIX века. — М., 1983. — С. 101, 102; Пронина И. А. Художественно-промышленные школы России в первой половине XIX века // Труды Акад. художеств СССР. — М., 1985. — Вып. 3. — С. 202.

<sup>4</sup> Пронина И. А. Декоративное искусство в Академии художеств. — С. 294.

<sup>5</sup> Павловский Б. В. Крепостные художники Худояровы. — Свердловск, 1963. — С. 11.



## Горные заводы Прикамья как культурные центры (первая половина XIX века)

Первая дореформенная половина XIX столетия занимает особое место в истории нашей страны. Этот период, характеризующийся, с одной стороны, быстрым развитием внутри феодальной формации капиталистического уклада и разложением, а затем и общим кризисом феодально-крепостнической системы, с другой, был, по сути дела, переходным от феодализма к капитализму. В эти годы в жизни страны возникли и развились многие новые явления не только в экономической и социальной сферах, но и в сфере культуры.

Специфической особенностью Прикамья, да и всего Урала этой поры, было наличие здесь развитой горнозаводской промышленности, основанной на подневольном труде и монополии латифундистов, бывших одновременно и заводчиками, и помещиками. Каждое горнозаводское предприятие имело свой отдельный заводской поселок — своеобразное поселение городского (или приближавшегося к нему) типа, которое занимало особое место в иерархии уральских населенных пунктов. Нам представляется совершенно необходимым определить их место не только в экономической и социальной, но и в культурной жизни края.

В первой половине XIX века на территории современной Пермской области находились губернский город Пермь и пять уездных городов (Кунгур, Соликамск, Чердынь, Оса и Оханск). По числу жителей они выглядели следующим образом:

	1832 год (чел.)	1860 год (чел.)
Пермь	9938	12432
Кунгур	7859	9459
Соликамск	2434	2838
Чердынь	3094	3425
Оса	1279	2546
Оханск	832	1956 <sup>1</sup>

Кроме того, на территории края находилось 37 заводских поселков<sup>2</sup>. Заводских поселков было несколько мень-

ше, чем горнозаводских предприятий, так как иногда на один поселок приходилось по два и больше заводов. Эти поселения принадлежали казне (5 в 1800-м, 3 в 1860 году), различным ветвям Демидовых: Рождественские и Суксунские заводы (9), купцу Кнауфу, а затем компании кнауфских заводов (5), Яковлевым, затем Рошефор (1), заводчикам-вотчинникам: графам и баронам Строгановым, Голицыным, Бутеро-Родали, Лазаревым, Всеволожским (17 в 1800 году, 19 в 1860 году). К числу аналогичных по типу поселений следует также отнести солепромысловые поселки Новое Усолье, Ленву, Дедюхин, а также село Ильинское, бывшее центром строгановского майората.

Что же представляли собой эти поселения? Они были различными по размерам (это зависело прежде всего от размера породивших их предприятий). Как правило, более крупными были поселки при центральных предприятиях промышленных комплексов. Такие, как Суксунский, Юговской и др. Особенно крупными были некоторые селения при вотчинных заводах. Так, например, в 1840 году в Пожве было 4500 жителей (в полтора с лишним раза больше, чем в уездном Соликамске), госпиталь, училище на 40 учеников. В Чермозе в этом же году — 3489 жителей, училище на 75 учеников, госпиталь на 100 коек<sup>3</sup>. В Лысьве в 1847 году насчитывалось 2400 человек, школа, госпиталь. В Юго-Камске в том же году 1492 жителя, школа, госпиталь. В Кыну — 1400 жителей, госпиталь<sup>4</sup> и т. д. В каждом заводском поселке насчитывались сотни мастеровых, занятых в сложном заводском производстве, требовавшем высоких трудовых навыков, в значительной степени грамотных и более развитых, чем окрестное крестьянство. «Уральские заводские рабочие, соприкасаясь в течение ряда поколений с промышленной техникой, обогнали не только крестьян, но и городских мещан, — писал исследователь истории уральских городов Л. Е. Иофа, — при заводах создавалась уже значительная прослойка высокоталанливой интеллигенции, стоявшей в культурном отношении, конечно, много выше городского чиновничества»<sup>5</sup>.

В подавляющем большинстве своем эта заводская интеллигенция была крепостной, особенно на заводах строгановской группы, где почти все посты в администрации, не исключая и самые высокие, занимали крепостные служащие (служители, как их именовали официальные документы того времени). Будучи сравнительно немногочисленной категорией крепостного населения (в различных латифундиях их количество колебалось в пределах 2—6% все-

го крепостного населения), интеллигенция в масштабах всего края составляла весьма значительный отряд. В середине 50-х годов XIX века во всей Пермской губернии числилось крепостных служащих обоего пола 13 100 человек, тогда как разночинцев — 12 600 человек<sup>6</sup>. Крепостные служащие были сравнительно хорошо оплачиваемой прослойкой. От прочей массы крепостных служителей отличал и высокий по тому времени уровень грамотности и образованности.

Под влиянием требований жизни в первой половине XIX века заводчики вынуждены были открывать одну за другой школы, в которых обучали не только грамоте и арифметике, но и началам заводского дела. Одной из первых в конце XVIII века была открыта школа в столице строгановских вотчин селе Ильинском. В начале следующего столетия появились школы в центрах других латифундий и на крупных заводах.

В 1824 году С. В. Строганова открыла в Петербурге школу горнозаводских наук — учебное заведение, приближавшееся по типу к высшим и предназначенное для обучения наиболее способных детей служащих Строгановой. Кстати сказать, в ней обучалось довольно много крепостных других прикамских магнатов. Попытку создать подобную школу делали Всеволожские. Лазаревы организовали в 30-х годах при своем Чермозском училище горнозаводской класс, ставший, по сути дела, специальным учебным заведением. Некоторые крепостные мальчики проходили обучение в Пермском уездном училище, Пермской гимназии и других учебных заведениях. Постепенно увеличивалось число школ и в самих вотчинах. Так, в 1860 году у Строгановых были уже школы в Ильинске, Добрянке, Очере, Билимбае, селах Кудымкарском и Сретенском, в Усолье, кроме того, несколько сельских «безмезных» (то есть не штатных) школ<sup>7</sup>.

Двое строгановских крепостных — А. Теплоухов и П. Шарин — после успешного окончания школы горнозаводских наук были отпущены на волю. Они получили на средства помещицы высшее образование в Германии (первый окончил Фрейбургскую лесную академию, второй — Дрезденскую горную) и до конца жизни служили в ее уральских владениях.

Высокий по тому времени уровень образования, широкий кругозор (многие служащие бывали по делам службы не только на соседних заводах, но и в губернских городах — Перми, Казани, Екатеринбурге, Нижнем Новгороде,

а также в Москве и Петербурге), знакомство с культурными ценностями больших городов делали эту прослойку крепостных носителями довольно высокой культуры. По свидетельству писательницы А. А. Кирпищиковой, вышедшей из крепостных Лазаревых, в 40—50-х годах в круг чтения служащих входили не только переводные романы А. Дюма и др., но и сочинения В. А. Жуковского, А. С. Пушкина и других русских поэтов и писателей, многие журналы, в том числе и «Современник»<sup>8</sup>. По данным историка Очерского завода Ф. М. Малкова, в конце крепостного периода с разрешения Строгановых служащие этого завода выписывали «Альбом русских писателей», журнал «Искра», «Русский художественный листок» и другие периодические издания<sup>9</sup>.

Высокий культурный уровень служащих находил свое проявление в занятиях музыкой и любительским театром. В 1807 году крепостные служащие Очерского завода организовали драматический театр, в котором ставили пьесу В. Капниста «Ябеда», оперу М. Матинского «Гостинный двор», оперу А. Верстовского «Аскольдова могила» и др. В 20-х годах возник театр в селе Ильинском. В 1850 году был организован театр в Усолье<sup>10</sup>. Историк уральского театра Ю. М. Курочкин отмечает факты отдельных театральных спектаклей в Кыну, Нытве, Пашии<sup>11</sup>. Все эти театры в корне отличались от крепостных театров центра России. Они создавались не помещиками, а крепостными служащими по собственной инициативе, «на общественных началах»..

Значительный интерес крепостная интеллигенция проявляла и к живописи. В прикамских вотчинах в это время работали крепостные художники Г. Юшков, П. Катаев, С. Юшков, П. Лобов, Н. Мохнаткин, И. Доценников и многие другие. Творчество их пользовалось вниманием, а произведения — спросом в среде крепостных служащих. (Творчеству крепостных художников Прикамья посвящена статья Е. И. Егоровой и Н. В. Казариновой<sup>12</sup>.)

Все эти факты свидетельствуют о том, что культурный уровень по крайней мере высших и средних слоев крепостных служителей был достаточно высок для своего времени и едва ли не превосходил культурный уровень уездного, да и губернского чиновничества. Об этом же говорит и то, что из крепостных вышел ряд деятелей, прославивших не только науку и культуру края, но и русскую культуру в целом: известный крепостной поэт И. И. Варакин (крепостной Голицыных), выдающийся русский архитектор

А. Н. Воронихин (крепостной Строгановых), академик архитектуры И. И. Связев (крепостной Шаховской), гравер академик А. А. Пищалкин (крепостной Строгановых), известный ученый-лесовед и историк А. Е. Теплоухов, историк Урала Ф. А. Волегов (крепостные Строгановых), известный гидротехник В. Воеводин (крепостной Всеволожских) и многие другие.

Именно наличие в числе населения заводских поселков значительной прослойки крепостной интеллигенции послужило фактором становления их в качестве культурных центров края.

Итак, особенностью культурной жизни Прикамья, да и всего Урала, первой половины XIX века было то, что здесь главными культурными центрами после губернского города были не уездные города, а селения, так или иначе связанные с горнозаводским производством, — наиболее крупные заводские поселки, такие, как Пожва, Чермоз, Очер, Суксун и др., а также солеваренные центры, вроде Нового Усолья, и село Ильинское с их более развитым и более грамотным мастеровым населением, со значительными группами крепостной интеллигенции, не только техниками и администраторами, но и учителями, фельдшерами, художниками. Такие селения с их госпиталями, школами, самодеятельными театрами были центрами культурного притяжения для населения близлежащих округ. При этом в их культуре преобладали демократические начала, носителями которых были крепостные интеллигенты.

Любопытно, что современники сознавали эту роль заводских поселков. В 1864 году только что освободившийся из крепостной зависимости учитель М. Кирпищиков писал: «...кроме своего промышленного и торгового значения, заводы составляют еще и центры местной образованности»<sup>13</sup>.

### Примечания

<sup>1</sup> Горовой Ф. С. Развитие негорнозаводской промышленности городов и торговых связей в предреформенной Пермской губернии // Из истории края. — Пермь, 1964. — С. 10.

<sup>2</sup> Подсчитано по: Яцунский В. К. Материалы по истории уральской металлургии в первой половине XIX века // Исторический архив. — М., 1953. — Т. 9. — С. 286—327; Черноухов А. В. История медеплавильной промышленности России XVII—XIX веков. — Свердловск, 1988. — С. 131—139.

<sup>3</sup> ГАСО, ф. 43, оп. 2, д. 1691, л. 127—145.

<sup>4</sup> Там же, д. 1326, л. 28—33, 72—77.

<sup>5</sup> Иофа Л. Е. Города Урала. — М., 1951. — Ч. 1. — С. 313—314.

<sup>6</sup> Банковские долги и положение губерний в 1856 году. — Спб., 1859. — С. 251.

<sup>7</sup> ЦГАДА, ф. 1278, оп. 2, д. 576, л. 11 — 11 об.

<sup>8</sup> Кирпищикова А. А. Повести, рассказы, очерки. — Пермь, 1956. — С. 726—729.

<sup>9</sup> Малков Ф. М. В старом Очере. — Пермь, 1959. — С. 90.

<sup>10</sup> История Урала. — Пермь, 1976. — Т. 1. — С. 179.

<sup>11</sup> Курочкин Ю. М. Из театрального прошлого Урала. — Свердловск, 1957. — С. 62.

<sup>12</sup> Егорова Е. И., Казаринова Н. В. Крепостные художники Прикамья конца XVIII — первой половины XIX в. // Из истории демократической культуры на Урале (XVIII — начало XX в.). — Пермь, 1986.

<sup>13</sup> Кирпищиков М. Очерк быта мастеровых Чермозского завода // Пермские губернские ведомости. — 1864. — № 34.

## К вопросу о положении крепостной интеллигенции Урала (пермское имение Лазаревых в первой половине XIX века)

---

Крепостная интеллигенция сыграла значительную роль в развитии культуры России. Внесли в нее свой вклад и крепостные люди пермского имения помещиков-заводчиков Лазаревых (архитектор И. Подъячев, живописцы Никифор Поносов, Семен Мальцов, Николай Козаков, Петр Лодейщиков, резчик по дереву Гаинцев, золотарь Коняев и др.).

Крепостные интеллигенты — техники, механики, архитекторы, чертежники, фельдшеры, учителя, живописцы — выполняли обязанности заводских приказчиков, надзирателей, смотрителей заводов, промыслов, цехов, докторских и чертежных учеников, копистов и другие, то есть входили в категорию крепостного населения, именовавшуюся служителями. Служители составляли аппарат управления. Через них помещик управлял своим хозяйством и держал в повиновении все остальное население — мастеровых и крестьян. Это была образованная часть общества. В ее среде рождались крепостные вольнодумцы — распространители антикрепостнических взглядов. Выходцами из семей служителей были члены тайного общества «Вольность», возникшего в Чермозе Соликамского уезда Пермской губернии в середине 30-х годов XIX века и поставившего своей целью уничтожение крепостного рабства. А между тем крепостной интеллигенции, вопросам ее формирования, положения, быта в нашей литературе уделялось недостаточно внимания.

В пермском имении Лазаревых служители составляли незначительную часть крепостного населения. В 1816 году в Пермской вотчине насчитывалось 30 179 человек обоего пола. Из них служителей по всем заводам и промыслам — 1367<sup>1</sup>.

Это была довольно замкнутая часть общества. Она формировалась главным образом «из самой себя», за счет естественного прироста. За чистотой и численностью служительского сословия владельцы постоянно и внимательно следили. Они требовали в многочисленных предписаниях Пермскому главному правлению, чтобы численность служителей соответствовала потребности в них вотчинного

хозяйства и чтобы в их среду не просачивались выходцы из мастеровых и крестьян. «Строжайше сим воспрещается, — писал Х. Е. Лазарев в 1820 году, — отныне вдруг ни под каким предлогом и ни для какой надобности из числа вотчинных крестьян не брать и не переводить в заводские ремесленники или в служители: на сем основании также отнюдь не брать и не переводить из числа заводских ремесленников в класс служительской, итак переход таковых людей из одного состояния в другое вовсе возбраняя совершенно прекратить»<sup>2</sup>. Служителям разрешалось вступать в брак с дочерьми должностных, служителей, ремесленников и запрещалось — с дочерьми крестьян, посторонних, «дабы число служителей и ремесленников от такового перехода не умножилось»<sup>3</sup>.

Однако по мере расширения и совершенствования производства требовалось все больше служащих разного ранга (механиков, техников, строителей, писцов и т. д.). И вотчинная администрация, несмотря на запреты Лазаревых, переводила в разряд служителей грамотных и способных молодых людей из мастеровых и крестьян. В отдельных случаях это делалось по личному распоряжению самих владельцев<sup>4</sup>.

Служителям давались привилегии, не распространявшиеся на мастеровых и крестьян. Одна из них — право на получение образования в местной школе, или Чермозском училище. В него должны были принимать для обучения только сыновей служителей и должностных лиц. По справке вотчинной администрации, к 1836 году училище закончили 192 человека. Из них 104 занимали в пермском имении должности, «приличные ученым людям», 30 — были рядовыми служителями, 24 — находились на службе или учебе в Москве, Петербурге и других городах страны<sup>5</sup>.

Управляющий пермским именем Лазаревых И. К. Поздеев в «Рапорте» от 12 января 1837 года, подготовленном для пермского губернатора, охарактеризовал положение крепостных людей. Была представлена вполне благополучная картина положения служащих. В частности, он писал о том, что все они получали денежное жалованье, провиант, награды и пособия за хорошую службу, квартирные деньги, пособия на строительство собственных домов и др. Не случайно Х. Е. Лазарев заметил: «Отзыв очень хороший»<sup>6</sup>. Действительно, все, о чем писал И. К. Поздеев, имело место, но в какой степени это распространялось на всех служащих?

Служители были очень пестрой группой по своим обя-



занностям, правам, условиям труда и жизни. Внутри этой категории населения существовала своя иерархия отношений.

Главным лицом в имении был управляющий. Дочь крепостного служителя Лазаревых уральская писательница А. А. Кирпищикова писала: «Управляющий имением хотя и был до некоторой степени в зависимости от московского управляющего, но все-таки имел много власти и, почти бесконтрольно распоряжаясь в заводах своего доверителя, имел огромный вес в губернии. Что же касается помещичьих людей, состоящих под его непосредственным владением, то все они вполне находились в его власти, трепетали и дрожали перед управляющим больше, чем перед самим помещиком»<sup>7</sup>.

На верхних этажах служительской лестницы находились приказчики заводов и промыслов. Они имели «так много власти, что подчиненный им народ относился к ним с таким же раболепием и страхом, как к управляющему»<sup>8</sup>. Остальные служащие — надзиратели, смотрители, запасчики, копиисты, писцы, чертежники и др. — находились на низшей ступени этой лестницы. Они занимались разнесом почты между заводами, выполняли поручения управляющего, его помощников, приказчиков.

Ясно, что и в экономическом положении служителей существовала огромная разница. Всем служащим и должностным лицам запрещалось заниматься хлебопашеством и торговлей. Источник их существования — жалованье. Оно было натуральным и денежным. Размеры жалованья и порядок его выдачи определялись штатами и распоряжениями владельцев. По штатам 1815 года годовое денежное жалованье первого члена правления (член правления по заводской части) составляло 2000 рублей. Кроме того, ему полагается 500 рублей на «гостеприимство», хлеба на 100, сена на 60 рублей, господский дом с отоплением и освещением, на содержание дома — 60 рублей, на починки и поправки по дому — 25, на дрова для отопления — 24 рубля. Ему предоставлялись экипаж и на его содержание 190 рублей, а также прислуга: кучер, мальчик, кухарка, сторож, служительские девки для мытья полов. В целом в денежном выражении оплата труда первого члена правления — 2959 рублей, второго — 1859, третьего — 1000 рублей<sup>9</sup>. Хорошо оплачивались должности поверенных в городах, приказчиков. Так, первому приказчику Чермозского завода полагалось 345 рублей, второму и третьему — по 300 рублей, каждому — по 30—90 сажень дров, по 3—9 пу-

дов свечей, по 500—1500 пудов сена, прислуга: кучер из холостых, кухарка, служительские девки для мытья полов. Одному приказчику (Манухину) еще добавлялось 100 рублей на «гостеприимство»<sup>10</sup>.

Совсем иначе оплачивается труд большинства служащих. Номератор (журналист) Пермского главного правления получал 80 рублей в год и 55 пудов хлеба. Писцы (из холостых) — по 50 рублей и 27 пудов хлеба. Рядовым служащим Чермозского завода полагалось по 40 рублей в год. Рядовым служащим Пермского главного правления — по 6 рублей и небольшая хлебная выдача<sup>11</sup>.

Мизерным было жалование работников чертежных. Штатом 1815 года предусматривалось два старших и шесть младших учеников чертежной. Первому старшему было назначено денежного жалования 80 рублей, 15 сажень дров, 100 пудов сена. Второму — 65 рублей, 10 сажень дров. Трем младшим ученикам — по 40 рублей в год и трем — по 25 рублей. На всех — 216 пудов ржаной муки, на их детей — 24 пуда. На всех — 10 пудов 32 фунта ячневой крупы, 10 пудов соли<sup>12</sup>.

Некоторые виды работ служащие выполняли по совмещению со своей основной работой, не получая за это никакого вознаграждения. В 1828 году управляющий пермским имением Лазаревых И. К. Поздеев писал Х. Е. Лазареву о том, что певческий хор в Чермозе приходит «к разрушению». Хористы, они же учителя пения, находились на разных должностях, но как певцы не получали никакого вознаграждения. Мальчики, певшие в хоре, не имели даже одежды<sup>13</sup>.

В числе крепостных семей, испытывавших постоянные материальные затруднения, были и семьи будущих членов тайного общества, в частности семья Мичуриных. Старший сын М. Е. Мичурин в 1829 году назначен помощником учителя Чермозского училища с жалованием 75 рублей и выдачей 6 сажень дров, 60 пудов сена в год. Из этих средств он должен был помогать матери, бабке, двум младшим братьям. В прошении, поданном в правление в 1833 году, Мичурин писал, что семья живет в ветхом доме, нужен ремонт, а сам он не может приобрести для себя не только приличной, но и «необходимо нужной для сохранения здоровья теплой одежды»<sup>14</sup>. В 1837 году на четырех взрослых людей этой семьи (мать — пенсионерка, М. Е. Мичурин — к тому времени копиист в правлении, П. Е. Мичурин — ученик горнозаводского класса, Г. Е. Мичурин — ученик чертежной, затем писец в правлении) приходилось

193 рубля денежного жалованья и на 332 рубля 66 копеек натурой (хлеб, дрова, сено) <sup>15</sup>.

Неодинаковыми были и жилищные условия служителей. Лазаревы, как и другие помещики, были заинтересованы в создании более или менее благоприятных условий для жизни своих управляющих, музыкантов, архитекторов. Так, в 1815 году Х. Е. Лазарев распорядился, чтобы музыкант Иван Инюхин обучал музыке до пяти мальчиков в свободной комнате Чермозской госпитали. В связи с этим он приказал правлению выделить ему место для строительства дома, средства и лес <sup>16</sup>. В 1816 году он лично распорядился, кому из служащих предоставить жилье в господских домах <sup>17</sup>. Иван Подъячев, например, не имел своего дома. В 30-е годы XIX века он выполнял обязанности архитектора и эконома при лазаревском институте восточных языков. При институте он и жил. По штату 1832 года И. Подъячеву было положено жалованье 350 рублей в год, без выдачи хлеба. Указывалось, что он должен был пользоваться «от стола» воспитанников института <sup>18</sup>.

Судя по «Описи...», в начале 50-х годов в Чермозе жительство в помещичьих домах имели семья управляющего именем А. Е. Клопова (дом из 13 комнат и кухни), семь членов Пермского главного правления К. Наугольного и Ф. Ипанова, бывших членов — И. Баканина, П. Подюкова, Глазунова, медика С. И. Ивановского, дьячка Третьякова, живописца Семена Мальцова. В двухэтажном доме, состоявшем из пяти комнат, двух кухонь и флигеля, Мальцов занимал две комнаты, кухню. В доме помещались живописная мастерская, черная мастерская, золотарня и жил дьячок Третьяков. При одном из домов жил ученик Чермозского училища И. Тарасов. И, наконец, две вдовы мастеровых жили в двух избах на старом кладбище <sup>19</sup>.

Вопрос о пенсионном обеспечении служащих и их семей при потере трудоспособности по старости, болезни, смерти кормильца в каждом конкретном случае решался индивидуально владельцем, по представлению или ходатайству вотчинной администрации. По штату 1815 года на пенсии престарелым служащим Чермозского завода и их семьям выделялось ежегодно 968 рублей, 37 пудов сена, 46 сажень дров, 1 пуд свечей. В именном списке лиц, получавших пенсионное пособие, значатся бывший приказчик Кизеловского завода Иван Дьяконов, бывший конторщик Петербургской конторы Максим Салмин. Первому назначалось 120 рублей, 10 сажень дров, второму — 100 рублей, 150 пудов сена, 10 сажень дров, 1 пуд свечей. Остальным

служащим — от 30 до 10 рублей. Вдовам — от 20 до 5 рублей, а некоторым, например Евдокии Пенягиной и Ульяне Аникиной, показано «выдать только один хлеб»<sup>20</sup>.

Какую бы должность ни занимали служители, они оставались крепостными. Лазаревы требовали избавляться от малоспособных служащих, «неисправных», замеченных в каких-либо проступках<sup>21</sup>. Избавляться — значит переводить их в ремесленники, мастеровые, на работу в рудники, отдавать в рекруты, ссылать на поселение в Сибирь. Судьба и положение каждого служащего могли измениться в любой момент по воле помещика или вотчинного начальства. Служителей подвергали денежным штрафам, телесным наказаниям, переводили с одного места работы на другое.

Особо тяжким преступлением считалось «несоблюдение господских интересов». Об этом докладывалось владельцам. А они, как правило, в таких случаях отстраняли виновных от должности, переводили в рядовые служители, мастеровые, на рудники, часто — с конфискацией имущества. Так поступили с надзирателем Мариинской фабрики Федором Русиновым, служащим В. П. Наугольным и другими.

В. П. Наугольный — отчим члена тайного общества «Вольность» Степана Десятова — занимался стряпческими делами в Перми. Случилась растрата господских денег. Донесли Х. Е. Лазареву. Он распорядился: именованного описать и распродать, самого наказать в присутствии народа, заковать и в кандалах под караулом отправить на Кизеловский завод, где определить в рудничные работники. На руднике Наугольный работал в течение двух лет. Затем его вернули в штат служащих, но «интересных» должностей уже никогда не доверяли. Он был повытчиком, писцом, полицейским смотрителем<sup>22</sup>.

Трагической была судьба крепостных, которые осмеливались проявить непослушание начальству.

Грубостью и жестокостью отличался приказчик Кизеловского завода Иван Подюков. Его отношение к людям не одобряло даже правление. В донесении Пермского главного правления Х. Е. Лазареву от 10 февраля 1817 года сообщалось о том, что приказчик Подюков делал своему подчиненному — приказчику ведомства Чусовских Городков Новикову — «ругательные» предписания, слал на него «представления, наполненные несправедливыми, нелепыми и чрез меру дерзкими изречениями»<sup>23</sup>. Характеристику кизеловского приказчика дополняло прошение Андрея Ма-

накова на имя Х. Е. Лазарева от 1 июня 1814 года. Манаков писал о том, что Подюков мог своей властью отобрать у любого подчиненного ему человека понравившуюся ему вещь или деньги: «...что у кого увидит (лошадь ли хорошую, или звериные кожи, сенокосные места, а паче падок на сребролюбие), то все давай ему, буде кто не даст... вольно то, найдет случай отомстить напервой рекомендацией с худой стороны, а потом уж жестоким наказанием, от какова случая иным смерть»<sup>24</sup>. Пострадал и Манаков. Когда он осмелился попросить вернуть ему отобранные у него Подюковым деньги и вещи, его заковали в ножные кандалы и посадили под арест в Чермоозской конторе, где он и содержался с 3 апреля 1814 года. Прошение Манакова сохранилось в делах правления, а дальнейшая судьба служащего неизвестна.

Степан Андреевич Борисов, сын чермоозского кузнеца, начал службу в 1812 году учеником горной чертежной в Чермоозе. Он оказался способным молодым человеком и в числе лучших учеников был отправлен в Москву «для усовершенствования в сей науке». Затем стал конторщиком Московской конторы, после — при лазаревском институте. Там случилась недостача господских денег, за что Борисова из Москвы выслали на Кизеловский завод в горную работу. Затем он служил в Чермоозской конторе. К этому времени он уже был болен чахоткой. Его решили уволить из конторских работников и определить полицейским служителем. От этой должности он отказался. «За решительный грубый отзыв об оной должности» его снова отправили в рудники Кизеловского завода, где он и скончался<sup>25</sup>.

Тридцатидевятилетнего Сидора Ивановича Поносова, отца члена тайного общества Петра Поносова, за «ослушность и грубость по отношению к начальству» отстегали вицами<sup>26</sup>. Служителей Ф. Е. Лодейщикова, А. Третьякова, И. В. Баканина за сатиру на полицейского В. Наугольного секли в Чермоозской полиции, и каждый получил по 500 ударов<sup>27</sup>.

Показателем условий труда и быта людей является продолжительность их жизни. По статистике, на 1 мая 1845 года в Чермоозском заводе из 283 человек было 130 детей от одного месяца до 15 лет, 143 человека — от 15 до 60, 10 человек — от 65 до 80 лет. В числе последних всего 4 человека от 60 до 65 лет, 3 — от 65 до 70, 2 — от 70 до 75, 1 — 80 лет<sup>28</sup>.

В «Положении об организации Тайного общества для уничтожения власти помещиков над крестьянами», состав-

ленном П. Поносовым в середине 30-х годов XIX века, говорилось, что крепостные люди беззащитны, обижаемы, притесняемы, абсолютно бесправны, «за малые вины наказываются жесточайшим образом: мучаются горною и другими тяжкими работами... молодые отдаются в рекруты... старые ссылаются на поселение... часто не имеют и куска хлеба для утоления мучающего их голода... крепостные есть самые ничтожные люди, отличающиеся от скота и бесчувственных тварей одним чувством-рассудком»<sup>29</sup>.

Крепостнический режим распространялся на служащих, на интеллигенцию в полной мере. Ломались и коверкались человеческие жизни. Одни, такие, как приказчики И. Подюков и Е. Русинов, полицейский В. Наугольный, ожесточались и сами превращались в орудия этой системы. Другие терпеливо сносили гнет. К смирению и покорности призывал своего брата Константин Наугольный. Будучи в то время учащимся строгановской Петербургской школы, он писал брату Федору Наугольному в августе 1836 года и призывал его не жаловаться на свою участь, избегать «вольнодумов», терпеть, и «впоследствии все слюбится»<sup>30</sup>. Но были и такие, что протестовали, как могли. Устраивали побеги<sup>31</sup>, писали прошения на имя помещика и гражданских властей. Не всегда прошения доходили до адресата, а если и доходили, то реакция Лазаревых обычно была однозначна: они приказывали наказать автора прошения.

Служащий Николай Кузнецов в начале 30-х годов подал жалобу на обиды и притеснения со стороны вотчинной администрации. Как видно, она попала Х. Е. Лазареву, и он предписал: Кузнецова «держать в сильном подозрении, как вредного человека, обратив и употребляя его для штрафа в работу». А когда исправится, то назначить в писцы и далее к занятиям, но «неинтересным»<sup>32</sup>. В те же годы Д. А. Мохнаткин писал о злоупотреблениях со стороны администрации соляных промыслов и о притеснениях управляющего именем. Однако Х. Е. Лазарев выразил ему недоверие. Он приказал «урезонить» Мохнаткина, внушить ему, чтобы он усердно служил, «не докучал» и прекратил свои «доносы»<sup>33</sup>.

Таким образом, крепостная интеллигенция ежедневно и ежечасно испытывала жестокий гнет. Борьба одиночек была обречена на поражение. В первую очередь это стали понимать те, у кого был выше уровень образования. Не случайно ядро Чермозского общества 30-х годов составили учащиеся горнозаводского класса Чермозского училища.

## Примечания

- <sup>1</sup> ГАПО, ф. 280, оп. 1, д. 294, л. 8 об. — 9.
- <sup>2</sup> Циркулярное предписание Х. Лазарева в «Общее присутствие...» Пермского главного правления. Получено 28 сентября 1820 г. // ГАПО, ф. 280, оп. 1, д. 263, л. 118 об. — 119; предписание Х. Лазарева от 10 декабря 1830 г. // ГАПО, ф. 280, оп. 1, д. 500, л. 65—66 об.
- <sup>3</sup> ГАПО, ф. 280, оп. 1, д. 263, л. 124.
- <sup>4</sup> Сын крестьянина Алексей Лядов служил копинстом в Московской конторе. Его деловые качества и похвальное поведение были замечены. Х. Лазарев распорядился за хорошую службу А. Лядова двух его братьев по достижении ими определенного возраста определить в Чермоозское училище как детей служителей // ГАПО, ф. 280, оп. 1, д. 319, л. 160 об.
- <sup>5</sup> Записка из Чермоозского училища, с начала существования онаго выпущено учеников 192 человека. 6 мая 1836 г. // ГАПО, ф. 280, оп. 1, д. 639, л. 153 — 153 об.
- <sup>6</sup> ЦГАДА, ф. 1252, оп. 1, д. 1822, л. 26 об. — 32 об.
- <sup>7</sup> Кирпищикова А. А. Как жили в Куморе. — Пермь, 1987. — С. 47.
- <sup>8</sup> Там же. — С. 48.
- <sup>9</sup> ГАПО, ф. 280, оп. 1, д. 309, л. 5 об., 6 об.
- <sup>10</sup> Штат по Чермоозскому заводу, учиненный 1815 года // ГАПО, ф. 280, оп. 1, д. 284, л. 31 об.; д. 309, л. 6 об.
- <sup>11</sup> ГАПО, ф. 280, оп. 1, д. 284, л. 32 об.; д. 309, л. 13—13 об.
- <sup>12</sup> ЦГИА СССР, ф. 880, оп. 1, д. 295, л. 103 об. — 104 об.
- <sup>13</sup> ГАПО, ф. 280, оп. 1, д. 309, л. 289—290.
- <sup>14</sup> Там же, д. 408, л. 138—138 об.
- <sup>15</sup> ЦГАДА, ф. 1252, оп. 1, д. 1822, л. 98—99.
- <sup>16</sup> ГАПО, ф. 280, оп. 1, д. 271, л. 26—26 об.
- <sup>17</sup> Там же, д. 283, л. 111.
- <sup>18</sup> ЦГАДА, ф. 1252, оп. 1, д. 1763, л. 103 об.
- <sup>19</sup> Опись на господские дома, состоящие в заводах, промыслах и селах... 15 сентября 1852 г. // ЦГАДА, ф. 1252, оп. 1, д. 1862, л. 8 — 10 об.
- <sup>20</sup> Реестр на престарелых служителей и вдов, при Чермоозском заводе налице находящихся, какое им по штату 1815 года назначено жалованье // ГАПО, ф. 280, оп. 1, д. 284, л. 49—50 об.
- <sup>21</sup> ГАПО, ф. 280, оп. 1, д. 263, л. 52—52 об., 118—119 об.; д. 500, л. 65 об. — 66.
- <sup>22</sup> ЦГАДА, ф. 1252, оп. 1, д. 1822, л. 99 об. — 100.
- <sup>23</sup> ГАПО, ф. 280, оп. 1, д. 286, л. 189 об. — 190.
- <sup>24</sup> Там же, д. 267, л. 53—54 об.
- <sup>25</sup> Там же, д. 407, л. 474—474 об.
- <sup>26</sup> ЦГАДА, ф. 1252, оп. 1, д. 1822, л. 94, об. — 95.
- <sup>27</sup> Там же, л. 119 об.
- <sup>28</sup> Там же, д. 4401, л. 171.
- <sup>29</sup> Рабочее движение в России в XIX веке: Сборник документов и материалов / Под ред. А. М. Панкратовой. — 2-е изд., доп. — М., 1955. — Т. 1, 1800—1860. — Ч. 2. — С. 164.
- <sup>30</sup> ЦГАДА, ф. 1252, оп. 1, д. 1822, л. 42.
- <sup>31</sup> За побег служащих Алексея Катаева, Александра Кучина, Якова Поздниковва Х. Лазарев приказал в 1820 году отправить на промыслы «в работу» по способностям // ГАПО, ф. 280, оп. 1, д. 319, л. 107.
- <sup>32</sup> ГАПО, ф. 280, оп. 1, д. 555, л. 7.
- <sup>33</sup> Там же, л. 184 об.

## Крепостные и забытые живописцы Прикамья конца XVIII — первой половины XIX века

---

Художественное наследие Прикамья обширно и разнообразно: памятники народной деревянной скульптуры XVII — начала XX века, прикамская народная роспись по дереву, строгановская икона, золотное шитье XVII—XIX веков, культовая, заводская, гражданская архитектура XVI — начала XX века, художественное литье прикамских заводов.

Новая страница художественного наследия — портретная, пейзажная, жанровая живопись крепостных мастеров «живописного искусства», а также безвестных или забытых художников из древних прикамских городов и заводских поселений. Эту страницу представляет выставка-публикация «Крепостные и забытые живописцы Прикамья конца XVIII — первой половины XIX века». В оборот искусствознания вводится неизвестное ранее живописное наследие большого промышленного горнозаводского региона.

В исследовании художественной культуры Пермского края различаются несколько этапов. В трудах дореволюционных историков встречаются публикации о художниках, как правило, получивших академическое образование и общественное признание, — А. Н. Воронихине, А. А. Пищалкине, В. П. Верещагине, И. И. Свиязеве. Сведения о живописцах и иконописцах, не получивших известность за пределами региона, отрывочны, носят фактологический характер. Так, историк Н. С. Попов в своем труде «Хозяйственное описание Пермской губернии» (Спб., 1811—1813) приводит сведения о числе мастеров, работавших в городах и уездах Пермской губернии.

Начало систематизации и изучению изобразительного искусства края заложил историк и собиратель дореволюционного и советского искусства Н. Н. Серебренников. Его внимание и творческие интересы в основном были сосредоточены на изучении деревянной скульптуры, но, будучи исследователем широкого кругозора, он занимался и живописным наследием. Словарная часть его книги «Урал в изобразительном искусстве» (Пермь, 1959) содержит сведения о 200 художниках, работавших на Урале с XVII века по 1950-е годы. Он дает сведения о 23 крепостных и вольных живописцах конца XVIII — первой половины XIX века. Работы Серебренникова актуальны и се-



годня наличием большого документального и справочного материала.

Внимание исследователей уральского искусства В. А. Каменского, Б. В. Павловского в основном было сосредоточено на изучении художественной культуры Среднего и Южного Урала. В наши дни искусство и архитектуру Пермского края исследуют А. С. Терехин, Г. С. Канторович, Е. И. Егорова, В. А. Ципуштанов, Л. Ф. Коржавкина и др.

Основным источником, содержащим самого разного рода сведения о художественной культуре интересующего нас периода истории края, являются архивы городских и земских управ, архивы крупнейших землевладельцев и заводчиков Строгановых и Лазаревых.

Весь привлеченный к исследованию архивный материал можно разделить на две большие группы: 1) прямые источники, касающиеся непосредственно жизни, деятельности, обучения крепостных; 2) опосредованные источники, косвенно относящиеся к художникам, но содержащие сведения о времени, культуре, быте.

К прямым источникам можно отнести постановления, предписания, распоряжения главных контор, переписку с управляющими. В них имеются сведения о занятиях и занятости живописцев, об отправке их на учебу в Москву, Петербург, Нижний Новгород или Нижний Тагил, о затраченных на это средствах, об оплате труда, об использовании гравюр и икон в качестве образца и прочее.

В «Послужных списках», «Штатах на служащих», «Ревизских сказках» содержатся краткие биографические сведения о художниках, их способностях, оплате труда и другие данные. Сюда же можно отнести и крайне редкие документы — переписку современников, письма художников. Такой уникальный материал хранится в фонде Кривошековых в Коми-Пермяцком окружном краеведческом музее имени П. И. Субботина-Пермяка. Это письма А. К. Кривошекова из Петербурга в Кудымкар своему брату Я. К. Кривошекову.

Другая группа документов содержит косвенные, опосредованные сведения, но в них имеется интересный материал о бытовании произведений искусства, вкусах, мировоззрении людей начала XIX века. Это дела нотариальных контор, сиротских судов, описи конфискованного имущества. К группе косвенных источников можно отнести уникальный семейный архив крестьян Демидовых, крепостных Строгановых из села Слудка Ильинского уезда, их

библиотеку, насчитывающую более трех десятков рукописных книг (архив Пермского областного краеведческого музея).

Из опубликованных источников большое количество самых разнообразных сведений, относящихся к художникам или имеющим отношение к культуре края, содержат «Пермские губернские ведомости», «Пермские епархиальные ведомости», дореволюционные сборники трудов Пермской, Вятской ученой архивных комиссий, а также краеведческие сборники 1920-х годов (три выпуска).

Своеобразие художественной культуры Пермского края связано с особенностями его исторического развития.

Наличие богатейших запасов медных и железных руд, минеральных солей, вместе с обилием водных бассейнов, нетронутых лесных массивов, составляло благоприятные условия для развития горнозаводской и солеваренной промышленности. Один за другим вырастают заводы. Уже в первой половине XVIII века были заложены прочные основы металлургической и солеваренной промышленности. Крупнейшими заводоладельцами и землевладельцами были Строгановы, которые еще в XVI веке по жалованной грамоте Ивана IV получили несколько миллионов десятин земли. Меньшими земельными угодьями владели Лазаревы (с XVIII века), Голицыны, Всеволожские, Шуваловы и прочие.

Следствием развивающейся промышленности и хозяйства в Прикамье был рост заводского строительства и поселков вокруг промышленных предприятий. Заводы выгодно отличались даже от губернских городов по ухоженности, порядку. Эту особенность заводских поселений отметил в 1840 году английский геолог и исследователь Урала Р. И. Мурчисон. Он сравнивал заводы с «мануфактурными городами Европы»<sup>1</sup>.

Наряду с прикамскими городами, образованными еще в XVI—XVII веках, такими, как Соликамск, Кунгур, Чердынь, с XVIII века заводские поселения и административные центры владений Строгановых и Лазаревых — Ильинское, Новое Усолье, Очер, Чермоз и другие — даже в большей мере, чем старинные города, становятся средоточием культуры. В них были открыты школы, библиотеки, существовали театры крепостных актеров. В Ильинском, например, такой театр был уже в 1820-х годах. В Чермозе был открыт «музеум» с моделями машин.

Понятие культуры многогранно. Духовная культура складывается из основ и норм жизни, трудовых традиций

и уклада, представлений о мире и красоте, художественных идей. Это — духовный опыт народа, который реализуется и в различных формах искусства.

Одной из особенностей народной духовной культуры Пермского края является соединение традиций культуры крестьянской, уходящей корнями во времена средневековья, и городской культуры Нового времени. Появление частных заводов изменило традиционный крестьянский ритуализированный уклад жизни. Крепостные, выполняя самые различные заводские работы, в то же время оставались связанными и с крестьянским трудом. Одновременное сосуществование крестьянской и городской культуры вызвало появление городских видов и жанров искусств: иконописания, портрета, видового пейзажа.

Из многочисленных заводских центров и поселений Прикамья при изучении архивных дел и письменных источников выявляются центры художеств, в которых были сосредоточены «кадры по мастерствам». Это — Ильинское, Новое Усолье (строгановские владения), Чермоз, Полазна (лазаревские владения).

По данным, которые удалось собрать в строгановских архивах, разбросанных по различным хранилищам, в конце XVIII — первой половине XIX века в Ильинском занимались «живописной, золотарной и резной науками» около 30 мастеров и их учеников (всего в селе проживало немногим более 2000 жителей). По Новоусольскому правлению в эти же годы числилось около 15 живописцев, иконописцев, резчиков и их учеников. По «Штатам», «Повелениям», «Спискам на служащих» проходят около 20 живописцев, резчиков, чья деятельность была связана с Чермозом и Полазной (лазаревские владения).

Чем же можно объяснить такое количество мастеров изобразительного искусства во владениях прикамских крепостников?

Объяснение этому находим прежде всего в общем промышленном подъеме на рубеже XVIII — XX веков, когда старые уральские заводы модернизировались и перестраивались. Эта перестройка, замедлившаяся в самом начале столетия, возобновилась в связи с наступившим после 1817 года некоторым подъемом металлургического производства<sup>2</sup>. Рост, благоустройство заводских поселений потребовали и обновления церквей. Многочисленные архивные данные содержат сведения о постройке церквей, реконструкции и поновлении иконостасов, о написании большого количества икон в новые иконостасы и новые церкви.

Для таких работ потребовался значительный штат иконописцев, живописцев, резчиков, других мастеров.

Замена старых иконостасов новыми в первой половине XIX века особенно интенсивно велась в строгановских владениях. Предписание С. Г. Строганова от 1852 года главной конторе Ильинска обязывает заменять старые иконостасы новыми, потому что «большая часть иконостасов в церквях нераздельного имения не соответствует назначению и потеряло характер, издавна принятый православною церковью»<sup>3</sup>.

Каков был характер иконостасов, которые столь решительно стал заменять Строганов? Ответ на этот вопрос может в какой-то мере дать один из немногих сохранившихся иконостасов, который находится в Богоявленской церкви Соликамска. Он был построен в 1695 году. В него органично входят деревянные скульптуры. Возможно, что распоряжение на переделку иконостасов было практическим выполнением более раннего указа Синода от 30 ноября 1832 года, категорически запрещавшего установку деревянных скульптур в православных церквях<sup>4</sup>. Образец нового иконостаса, посланный Ильинскому правлению Строгановым, предполагал лишь резьбу растительного орнамента царских врат<sup>5</sup>. Кроме того, Строгановы стремились заменить иконы в церквях своих владений соответственно своему вкусу: «В то же самое время дано было от меня общее приказание переменить существующую живопись и стараться заменять худо сделанные образа писанными в совершенно старинном вкусе»<sup>6</sup>. Другое повеление Строганова еще более жестко требует, чтобы иконы в его владениях были написаны только в старинном стиле: «Пока графиня Наталья Павловна и я будем живы — не ставить в иконостасах, ни церквях образов академического письма... держаться старого древнего иконописания»<sup>7</sup>.

Стремление Строгановых внедрить в своих владениях «древнее иконописание» можно объяснить рядом причин. Дело здесь не только в личных пристрастиях к древнерусской живописи, которую в то время знали не очень хорошо, а скорее в некоем поветрии времени. С одной стороны, в обществе получили распространение идеи славянофилов, идеализировавших все древнее, исконное. С другой стороны, в тех кругах, в которых вращались Строгановы, — при дворе, покровительствовали «православию и народности». Кроме того, вторая четверть XIX века — время расцвета русско-византийского стиля и изучения «русских древностей». Сам С. Г. Строганов более тридцати лет был

председателем Общества истории и древностей российских. Основатель первой рисовальной школы в Москве (Строгановское училище, 1825 год), любитель древней иконописи, Строганов лично руководил занятиями своих крепостных мастеров, присылал живописцам литографированные образцы икон, пожертвовал «фамильными образами», отправив их в Добрянскую церковь, составил «Черновые записки о русских иконописцах и иконописи вообще». По заданию Строганова было сделано подробное описание «старинных икон, замечательных по древности и хорошему письму»<sup>8</sup>. Для этого крепостной живописец Дощеников объехал примечательные и старинные города и заводы Пермской губернии и описал «виденные им старинные иконы, могущие быть образцами для приготовления икон в новый иконостас Добрянской церкви»<sup>9</sup>.

Строгановские архивы хранят отчеты о написанных крепостными живописцами иконах для разных церквей. По этим документам, известные своими светскими портретами и пейзажами мастера, такие, как С. П. Юшков, И. С. Дощеников, И. И. Мельников, И. П. Поляков, И. Некрасов и др., в своей постоянной занятости — иконописцы.

Документов о выполнении крепостными мастерами светских заказов нами не обнаружено. И тем не менее творчество крепостных не ограничивалось церковной живописью. Дошедшие до нас портреты лиц разных сословий, жанровые картины и видовые пейзажи свидетельствуют о более широком диапазоне их творчества. Необходимо отметить, что именно светские произведения крепостных живописцев стали для нас источником изучения народной эстетики, мировосприятия, народного самосознания.

Из выявленных на сегодня живописных работ светского содержания, имеющих местное происхождение, большая часть анонимна. Тем не менее удалось обнаружить произведения ряда мастеров и документальный материал о их жизни и творчестве.

Как уже отмечалось, одним из самых крупных центров прикамского искусства было село Ильинское, в котором находилось главное правление строгановских вотчин, был сосредоточен штат управляющих, а также кадры живописцев, резчиков, позолотчиков и др. Из множества имен художников, упоминаемых в архивных источниках, достоверно известны подписные работы двух ильинских живописцев — И. Некрасова и С. П. Юшкова.

О Некрасове архивные документы дают крайне скудные сведения. Повеление графа Строганова от 1837 года

подтверждает, что он крепостной иконописец и живописец из села Ильинского<sup>10</sup>. Другое постановление того же года косвенно указывает на занятость его иконописанием. Главная контора требовала его отправки в Очер для выполнения работ во вновь строящуюся церковь, «когда буде свободны от занятий по Ильинскому округу»<sup>11</sup>.

Достоверно кисти Некрасова принадлежит парный портрет четы слудского крепостного крестьянина С. В. Демидова и его супруги. Документально не удалось обнаружить, у кого учился Некрасов, но портреты говорят о достаточно широкой художественной эрудиции мастера. Не подлежит сомнению, что живописец знал произведения «ученого искусства». В образной системе своих портретов он использует атрибуты позднебарочного парадного портрета. Так, жена С. В. Демидова изображена на светлом зеленоватом фоне, оживленном драпировкой более темного цвета с тяжелыми ниспадающими складками. Сам С. В. Демидов написан на фоне темного задника с «прорывом» в пейзаж. Предметное изображение участвует в рассказе об изображенном. Пейзаж с рекой, пароходом, церковью (Слудская церковь на родине Демидова) раскрывает ряд биографических сведений. Известно, что Демидов был караванщиком и сопровождал баржи с грузами из строгановских вотчин до Нижнего Новгорода и Астрахани<sup>12</sup>. Не случайно Сила Васильевич изображен с пером и бумагой. В семейном архиве Демидовых обнаружена уникальная библиотека, содержащая переписные и старопечатные книги<sup>13</sup>. Таким образом, портрет задуман с мотивированной сюжетной завязкой.

В портрете уживаются репрезентативность парадного портрета и объективный прагматизм, свойственный провинциальным портретам. Принадлежность мастера иконописному цеху сказывается в приемах работы. Руку иконописца выдают локальные нерасчлененные цветовые массы силуэтов, насыщенных энергией, диспропорция фигур, детальная проработка лица — лика и рук.

В портрете жены Демидова иконописная схема проявляется в структуре композиции еще явственней. Она раскрывается в мерном ритме плавных овальных линий плеч, симметрично сложенных рук, овале головы, подчеркнутом серповидным пурпурным силуэтом шамшуры (шапочки, покрывающей волосы).

На образную суть портретов повлияла и их социальная предназначенность. Это своего рода социальный заказ. Портреты могли заказать лишь состоятельные крестьяне.

Документальный материал, в частности многочисленные долговые расписки односельчан, данные Демидову, подтверждает состоятельность семьи. Известно, что после отмены крепостного права С. В. Демидов стал купцом первой гильдии. Очевидно, что портреты были заказаны, по примеру именитых владельцев, для утверждения своего богатства, удовлетворения социальных амбиций. Иными словами, портреты крепостных крестьян (таковых на выставке множество) — прямое отражение характерного социального явления.

Портреты ильинского живописца С. П. Юшкова представляют другой слой живописного наследия. Судя по архивным документам, он получил навыки рисования в местной иконописной мастерской. Известно, что живописец работал по заданию Строгановых, копировал иконы со старинных оригиналов, в основном был занят церковными заказами. Он также много копировал портреты рода Строгановых с оригиналов Виже-Лебрен, Монье. Кроме того, Юшков был регентом хора, сочинял музыку к водевилям для театра крепостных актеров.

Его портреты своим происхождением связаны с Ильинском<sup>14</sup>. Заслуживает внимания тот факт, что только три портрета написаны с крепостных: родовые портреты семьи крестьян Шариных, портреты крестьян Пепеляева и Симанова. При внешней простоте исполнения в портретах переданы характеры сильные. Фигуры мощно вписаны в прямоугольники холстов. Это портреты-мироздания.

Из всех упоминающихся в архивных источниках новосольских живописцев нам известны работы лишь И. С. Дощеникова и И. И. Мельникова. Судьба Дощеникова типична для многих крепостных мастеров, получивших навыки ремесла в местных иконописных заведениях. Его дочь, Р. И. Горбунова, рассказывала об отце: «Рисовать начал рано. Говорил: драли меня за пачкотню нещадно. Строганов, заметив пристрастие отца, несколько раз вызывал к себе в Петербург, посылал в Москву учиться, но он не ехал...»<sup>15</sup>. В основной своей занятости Дощеников — иконописец. Наследие светской живописи составляет около десяти произведений разных жанров: портреты, жанровые и сатирические картины, копийные произведения.

«Игра купца с гостем в шашки» передает забавную сценку из домашнего быта. Интерьер комнаты дает представление о быте провинциального города. Обращает внимание наличие картин в доме. Невольно вспоминаются слова писателя П. И. Мельникова-Печерского, посетившего

Новое Усолье в 1840-х годах: «Я здесь повсюду встречал так много хороших картин, слышал так много толков о художествах». Он отметил «всеобщую любовь к изящным наукам и особенно к живописи»<sup>16</sup>.

Очевидна сюжетная завязка картины, действие, объединяющее героев. Хозяйка дома наблюдает, купец выигрывает пешку и торжествует, гость сосредоточенно размышляет, молодая девушка, стоящая в дверном проеме, держит угощение. Несмотря на мотивированность действия, разномасштабные фигуры изображены без связи друг с другом, каждая в своем пространстве. Мастер как бы следует природе каждого предмета, показывая его самооценку. Разномасштабность фигур и предметов, несвязанность их свойственны приемам наивного искусства. В изображении комнаты соединяются приемы обратной перспективы, что выдает руку иконописца, и прямой, которую художник, очевидно, усвоил, копируя оригиналы профессиональных живописцев.

Сюжет картины «Игра в дурачки дедушки с внучкой» дочь живописца связывает с подлинной жизненной ситуацией усольского быта: «Старик Агеев Н. Т., управляющий графа Строганова по Усолью, очень любил «обходить» барских девушек из крепостных, ни одной не пропустит, старый черт. Жаловаться боялись. Вот его тятенька и высмеял в картине. Девушка — это дочь конюха с графской конюшни. В дурачки играют. Все служащие смеялись над картиной. Агеев начал мстить и что-то донес графу. Лишили отца пенсии в 70 лет. Десять лет не получал. Перебивались»<sup>17</sup>.

Не имея возможности рассказать о всех мастерах, отметим хотя бы характерные черты, которые отличают прикамскую живопись.

В Прикамье не получил большого распространения дворянский портрет. Землевладельцы и заводчики бывали здесь нечасто, наездами. Большая часть живописного наследия — портреты крестьян, купцов, мещан, заводских и работных людей. В них запечатлены облик, характеры, нравы и вкусы уральцев. Живопись прикамских мастеров питали местные исторические корни. Она вобрала неяркий колорит северной природы.

Другая характерная особенность — связь с традиционными видами прикамского искусства. В едином историческом контексте, в единой «культурной среде», на одной социальной основе вырастало и широко известное искусство пермской пластики, наиболее яркие образцы которой



относятся к XVII — первой половине XIX века, и искусство иконописания. Искусство «живописания» (портрета, заводского вида) широко бытует позднее — в конце XVIII — первой половине XIX века. Резчики создавали для иконостасов скульптуру, иногда поражающую своей портретностью. Иконописцы для этих же иконостасов писали иконы. Сохраняя иконописные традиции, мастера создавали портреты необычайной жизненной убедительности. На тесные связи скульптуры с другими видами традиционного творчества указывает искусствовед А. С. Канцедикас<sup>18</sup>. Несомненную близость скульптуры и миниатюр прикамских книжных рукописей отмечает И. В. Поздеева, знаток и исследователь рукописной и старопечатной книги<sup>19</sup>.

В Прикамье получил распространение жанр живописи, непосредственно связанный с жизнью региона, — видовой заводской пейзаж. «Вид Чермозского завода» написан И. Поляковым, крепостным Лазаревых, в 1837 году. В работе соединяются, казалось бы, несовместимые черты: масштабы изображенного — панорамный охват местности — и миниатюрная выписанность деталей. Многие фрагменты картины можно разглядеть лишь при некотором увеличении. В стилистике картины уживаются точность топографической съемки местности и многосюжетность бытовой картины. Здесь и пруд с лодками, плотами и плотиной, и оживленная жизнь дорог, по которым бегут запряженные в телеги лошади, идут прохожие, бабы с граблями и ведрами.

В древних городах Пермского края — Чердыни, Соликамске, Кунгуре, а затем в губернском городе Перми, — так же, как и в заводских и административных центрах строгановских и лазаревских владений, работали иконописцы, живописцы, резчики, существовали иконописные и живописные мастерские, «иконостасные заведения». Историк Урала Н. С. Попов называет число мастеров, работавших в 1804—1811 годах: «В уездном городе Кунгуре число мастеров иконописного цеха — 2, подмастерьев — 5, учеников — 4»<sup>20</sup>. В Чердыни «в числе купцов и мещан находятся 4 маляра... 3 резчика. Маляры пишут иконы и раскрашивают или золотят разные вещи... резчики вместе с иконописцами (малярами) занимаются более украшением церквей, городских и уездных, вырезывая иконостасы...»<sup>21</sup> 6 живописцев и 2 резчика работали в 1811 году в Соликамске. Наряду с иконописными мастерскими, существовал «промысел иконописный», о чем свидетельствуют «Списки жителей г. Чердыни. 1820.». В «Списках»

названы А. Г. Головин — «промысел имеет иконописный»<sup>22</sup> и А. П. Марков — «промысел имеет живописный»<sup>23</sup>. Есть основания предположить, что мастерские у Маркова и Головина находились на дому, а учениками были сыновья. Потомственная семья живописцев Головиных известна в Чердыни и во второй половине XIX века. Марковы позднее переехали в Пермь, где отец и сын занимались живописью. Мастерство передавалось от отца к сыну и составляло, видимо, семейную привилегию. В Перми к таким семейным кланам можно отнести Верещагиных, Бабиных, Мамаевых и др.

Пермские справочники прошлого века называют имена живописцев К. С. Калашникова, П. Д. Баталова, И. В. Бабина, П. В. Суханова и др. Подлинные их произведения неизвестны. Но о том, насколько они владели ремеслом, как могли работать и чему научить, косвенно свидетельствуют портреты родственников, выполненные пятнадцатилетним В. П. Верещагиным (из семьи потомственных прикамских живописцев), будущим профессором Академии художеств. Он учился у своего деда по материнской линии (И. В. Бабина) и отца (П. П. Верещагина). С восьми лет В. П. Верещагин был помощником в иконописной мастерской: «...готовится в мастера по живописному ремеслу, и братья его обучаются сему же ремеслу»<sup>24</sup>.

В 1830-х годах в Перми появляются воспитанники Арзамасской школы академика А. В. Ступина. В 1836—1851 годах в Пермской мужской гимназии преподавал живописец и рисовальщик А. Щегольков. В 1850-х годах работал А. У. Орлов. Они были тесно связаны с городскими цеховыми живописцами, так как много занимались выполнением церковных заказов.

По художественным качествам вряд ли отличишь работу крепостного художника и городского цехового мастера. Различие может быть в степени одаренности и уровне мастерства. Произведения городских свободных художников и крепостных отражали вкусы третьего сословия. Но творчество крепостных выросло на иной социальной основе. Крепостное состояние, зависимое положение не давали возможности свободно заниматься избранной профессией. Судьба и творчество целиком зависели от вкусов и прихотей владельцев. Архивные материалы — постоянное тому свидетельство.

Картина художественной жизни края не будет полной, если мы не выделим еще одну группу мастеров, самую многочисленную и почти не поддающуюся выявлению. Это

иконописцы разных сословий — мещане, купцы, крестьяне, — которые писали иконы на рынок. Неограниченный рынок сбыта повсеместно способствовал тому, что к иконописанию обращались люди, имеющие к нему склонность, но не обладавшие достаточным профессиональным мастерством. Это вызвало появление громадного числа икон «неподобного письма». О распространении данного явления дает представление документ Вятской консистории, относящийся к концу XVIII века (до конца XVIII века большая часть Пермской губернии относилась к Вятской епархии), «Сколько в городах купечества, а в уездах из крестьянства имеется иконописцев».

Список выявленных на конец XVIII века иконописцев составляет более 70 человек. Не случайно иконы «неподобного письма», «непристойные», неумело написанные «иконописству отчасти изученными», распространялись повсеместно, в том числе и в Пермской губернии. Консистория неоднократно принимала строгие меры к тому, чтобы «неосвидетельствованные иконы в народ не отпущать», «нигде неискусных икон не писать и не продавать». Епархиальное руководство вслед за указом Синода 1759 года издает указ «О пресечении в иконных изображениях странных и нелепых непристойностей»: «...во всех монастырях и церквах иконы осмотреть, неискусно написанные отобрать и прислать в консисторию», обязав авторов «подпискою под страхом жестокого на теле наказания» икон не писать<sup>25</sup>. Но усмотреть за всеми, кто писал иконы в огромной Вятской епархии, было невозможно, о чем и доложил консистории в 1767 году иконописец М. Котлецов, «назначенный в иконописном художестве иметь смотрение». Он таким образом объяснил невыполнение указа: «В таких местах за дальностью отовсюду может быть то иконописное художество производят неисправно», — и добавляет: «А на каком коште разъезд иметь, в том повелительном указе не определено, а собою мне собственный кошт употреблять не из чего»<sup>26</sup>. Это замечание Котлецова также подтверждает распространенность и массовость явления.

Иконы, неумело написанные, несмотря на многократные запреты, широко распространялись. Они свидетельствовали отнюдь не «о православном рвении» тех, кто их писал, и тех, кто продавал: «Известно, что иконы у нас продаются большею частью на базарах во время ярмарок. Иконы обычно раскладываются на земле, тут же торгуют горшками, колясками, кадками и проч... иконы продаются

на базарах неисправно нарисованные, даже безобразные, и притом недешево»<sup>27</sup>. Памятники этого ряда качественно отличаются и от произведений крепостных живописцев, имевших надзор своих просвещенных владельцев, и от работ, созданных городскими цеховыми живописцами (имевшими церковных заказчиков), и составляют особую область художественной культуры — народный иконописный примитив.

Архивные документы свидетельствуют о наличии большого числа иконописцев и живописцев, о выполнении ими огромного количества церковных работ самого разного свойства, а также произведений светской живописи. Они дают представление о людях и событиях, впервые вышедших из забвения, очерчивают, таким образом, художественную культуру Пермского края.

### Примечания

<sup>1</sup> Мурчисон Р. И. Геологическое описание Европейской России и хребта Уральского // Горный журнал. — Спб., 1848. — Ч. 1. — Кн. 1. — С. 21—22.

<sup>2</sup> Алферов Н. С. Зодчие старого Урала. — Свердловск, 1960. — С. 20.

<sup>3</sup> Ильинский районный краеведческий музей, ф. 1989. Повеления его сиятельства гр. Строганова, данные к руководству в 1851—1858 годах.

<sup>4</sup> Цит. по кн.: Серебренников Н. Н. Пермская деревянная скульптура. — Пермь, 1928. — С. 21.

<sup>5</sup> ЦГАДА, ф. 1278, оп. 2, д. 1550, л. 98.

<sup>6</sup> Там же, д. 1056, л. 2.

<sup>7</sup> Ильинский районный краеведческий музей, ф. 1989. Повеления его сиятельства гр. Строганова, данные к руководству в 1851—1858 годах (1852, 19 мая).

<sup>8</sup> ЦГАДА, ф. 1278, оп. 1, д. 209, л. 1.

<sup>9</sup> Там же, л. 1 об.

<sup>10</sup> Ильинский районный краеведческий музей, ф. 2014. Предписание от 19 июля 1837 г.

<sup>11</sup> Там же. Предписание от ноября 1837 г.

<sup>12</sup> ПОКМ. Архив. КП-11808/33—8.

<sup>13</sup> Стоит особо сказать о крепостных крестьянах Демидовых. (Их потомки и ныне живут в с. Слудка Ильинского района.) Об их образованности свидетельствует семейная библиотека, состоящая из рукописных книг духовного содержания, переводных и бытовых русских повестей. В книгах сохранились записи о переписчиках книг, об истории передвижения книг от одного владельца к другому. См.: Архив крестьян Демидовых // Пермский областной краеведческий музей (КП-11908).

<sup>14</sup> Собрано десять портретов и две иконы мастера. Хранятся в Пермской художественной галерее, Пермском краеведческом музее, Ильинском краеведческом музее, Свердловском государственном объединенном историко-краеведческом музее.

<sup>15</sup> Березниковский историко-краеведческий музей, фонд Дошенико-

ва. Воспоминания Р. И. Горбуновой, дочери художника. Записаны в 1931 году краеведом И. Ф. Коноваловым.

<sup>16</sup> Мельников-Печерский П. И. Полн. собр. соч.: В 12 т.—М., 1897—1898. — Т. 12. — С. 315—316.

<sup>17</sup> Березниковский историко-краеведческий музей, фонд Дощеникова. Воспоминания Р. И. Горбуновой.

<sup>18</sup> Пермская деревянная скульптура. — Пермь, 1985. — С. 34.

<sup>19</sup> Поздеева И. В. Миниатюры лицевого сборника из собрания МГУ и скульптура Прикамской земли // Искусство. — 1979. — № 3. — С. 57—63.

<sup>20</sup> Попов Н. С. Хозяйственное описание Пермской губернии. — Спб., 1813. — Ч. 3. — С. 216.

<sup>21</sup> Там же. — С. 185—186.

<sup>22</sup> Чердынский краеведческий музей, ф. 3613, д. 197, л. 16.

<sup>23</sup> Там же, л. 35.

<sup>24</sup> Егорова Е. И., Казаринова Н. В., Верещагин П. П. В. П. Верещагин. К 150-летию со дня рождения: Каталог. — Пермь, 1984. — С. 5—6.

<sup>25</sup> Иконописцы и иконопродавцы // Труды Вятской ученой архивной комиссии. — Вятка, 1910. — Вып. 2—3. — С. 80—94.

<sup>26</sup> Там же. — С. 83—84.

<sup>27</sup> Пермские епархиальные ведомости. — 1882. — № 24. — С. 287.

## Обучение крепостных живописцев в прикамских имениях Строгановых и Лазаревых

---

На основе разрозненных материалов, хранящихся в Ильинском районном краеведческом музее, в отделе письменных источников ГИМа, в Горьковском и Пермском областных архивах, удалось составить представление о системе обучения крепостных живописцев в имениях крупнейших магнатов Прикамья Строгановых и Лазаревых. Эти землевладельцы большую часть времени жили в столице или за границей, поручая управление имениями управителям и приказчикам.

Издавна в пермских владениях Строгановых существовали иконописные мастерские, переписывались и иллюстрировались старинные книги. В селе Ильинском существовала ткацкая фабрика, где ткали узорчатое полотно, которое отправляли в Петербург. Способных девушек обучали золотошвейному искусству. Родоначальники Дома Строгановых были коллекционерами. В их собраниях хранились старинные рукописные книги и иконы. Последующие поколения коллекционировали памятники археологии, найденные в их владениях картины русских и зарубежных художников. Картинная галерея Строгановых в Петербурге считалась в конце XVIII — первой половине XIX века одной из лучших. Строгановы были известными меценатами. В их дворце в столице собирались художники, поэты, музыканты.

Деловые люди Лазаревы в XVIII веке купили у Строгановых несколько заводов и соляных промыслов и за короткое время восстановили пришедшее в упадок производство.

И Строгановы, и Лазаревы понимали, что для поддержания и повышения доходности предприятий необходимо иметь в штате правления образованных людей. Самой дешевой рабочей силой были крепостные, поэтому из числа наиболее способных мальчиков, окончивших школу в имениях, отбирались кандидаты, которые направлялись для дальнейшего обучения. Для каждой специальности существовала своя система обучения.

Для живописцев она состояла из нескольких ступеней: школа, обучение в местной мастерской или у цеховых мастеров, в редких случаях — у выпускников Академии худо-

жеств или профессоров Академии, в случаях исключительных — освобождение от крепостной зависимости и направление для учебы в Академию художеств.

В 1794 году было открыто приходское училище в селе Ильинском, где, кроме обязательных предметов — закона Божьего, родного языка и арифметики, — учили пению и рисованию. В 1817—1818 годах «учителем рисовального класса и певческой капеллы был Александр Белобородов», а учителем живописи — «Алексей Ермаков с двумя учениками»<sup>1</sup>.

В имении Лазаревых, Чермозе, училище было открыто в начале XIX века. В положении об училище 1815 года говорилось, что в него принимаются «всегда здоровые с понятием мальчики служительского класса». Курс обучения был девятилетний. В программу, наряду с общеобразовательными дисциплинами, входили предметы, необходимые в заводской практике. В главе 12 устава училища, посвященной рисовальному классу, было записано: «Из числа учеников, находящихся в самом училище, дозволяется сверх преподаваемых наук обучаться рисовальному искусству, для чего и назначен особый учитель. Часы рисования назначаются два раза в неделю... Рисованию нынче обучает живописец Михаил Ромашов. Он в обязанности прилагать старание в успехах учеников в сем искусстве... Кто из числа учеников достигнет большого знания в рисовальном искусстве, тот вправе надеяться получить значущее место по заводской части».

В 1836 году после расследования дела общества «Вольность» училище было превращено в обычное «приходское». Официальный вывод гласил, что «ранние незрелые ложнообразованные приказчики и учителя зловредны»<sup>2</sup>.

Способных к рисованию мальчиков, закончивших обучение в училище, по рекомендации приказчика и приказу владельца направляли в живописные мастерские.

У Лазаревых основная мастерская была, видимо, в Полазне. Иногда они посылали своих крепостных в мастерские Строгановых.

Живописная мастерская в селе Ильинском, переведенная в 1760 году из села Новое Усолье, просуществовала сто тридцать лет (до 1890 года). Одним из первых ее живописцев и учителей был Гаврила Юшков. Сведения о нем, как и о многих других мастерах, работавших там, отрывочны. Работы его не сохранились. Известно, что в 70-х годах XVIII века его учениками были Андрей Воро-

нихин и Павел Карташов, а в начале XIX века Семен Юшков, Алексей Ермаков и Иван Власов<sup>3</sup>.

Помимо живописных мастерских в Новом Усолье и Ильинском, у Строгановых действовала при Пыскорском монастыре мастерская «более высокого класса». Здесь продолжали свое профессиональное образование Андрей Воронихин и Павел Карташов.

Несмотря на документальное подтверждение о переводе живописной мастерской в Ильинское, в первой половине XIX века мастерская в Новом Усолье продолжала работать (или была вновь открыта). Крепостные Лазаревых Петр Лобов и Николай Мохнаткин на допросе по делу общества «Вольность» показали, что учились живописному мастерству в селе Новое Усолье: первый — семь лет, второй — шесть<sup>4</sup>. Их учителем, вероятно, мог быть Иван Мельников, которого современники считали одним из лучших живописцев.

На последующее обучение крепостного у цехового мастера или художника, получившего академическое образование, составлялось соглашение чаще всего на пять лет, при необходимости срок обучения увеличивался еще на год. Ученик как бы входил в семью учителя, столовался у него, получал одежду, обеспечивался всеми материалами, необходимыми для работы, и должен был быть мастеру «во всем послушен и покорен».

Нами обнаружено несколько таких соглашений на обучение крепостных Лазаревых с цеховыми мастерами Москвы. Например, в соглашении, заключенном 22 сентября 1825 года между Христофором Екимовичем Лазаревым и московским цеховым живописных дел мастером Всеволодом Афанасьевичем Лебедевым на обучение «стенному живописному художеству» «крепостного мальчика Никифора Михайлова Поносова», говорится, что будущий живописец Н. М. Поносов должен был научиться «...рисовать и расписывать клеевыми красками в церквах и комнатах всякое стенное письмо, виды в перспективе, цветы, разные барельефы, словом, всему тому, что относится к сему роду живописи, и чтобы все вышеописанное он, мальчик Поносов, производил в хорошем вкусе и так, как мастер Лебедев сам делает»<sup>5</sup>.

О том, чем должен заниматься живописец после обучения, имеется предписание Московской конторы от 21 марта 1833 года: «Окончивший обучение здесь и уже довольно опытный живописец клеевой живописи Поносов отправлен в Чермоз, где он должен сначала заняться пригото-



лением рисунков... для расписывания Чермозской церкви, потом... определить к нему двух, трех или четырех мальчиков, которые бы учились у него живописному искусству, необходимому, по выражению Христофора Екимовича Лазарева, в большой жизни»<sup>6</sup>. Учениками Поносова стали Петр Лодейщиков и Николай Козаков. Вместе с учителем они часто были в отъездах, расписывали церкви и интерьеры в господских домах. Их росписи в Пермском кафедральном соборе понравились приехавшему в Пермь в 1845 году президенту Академии художеств герцогу Максимилиану Лейхтенбергскому. По его просьбе владельцы освободили Козакова и Лодейщикова от крепостной зависимости и в 1846 году поместили в Академию художеств, которую они закончили в 1850 году со званием некласных художников исторической и портретной живописи. Дальнейшая судьба Н. Козакова неизвестна. П. Лодейщиков умер в 1853 году от холеры в Петербурге. В Пермской галерее хранятся работы обоих художников, написанные для церквей<sup>7</sup>.

В наших архивных поисках это редкий случай, когда удалось документально установить, что чермозский живописец Никифор Поносов обучался у московского цехового живописных дел мастера Всеволода Лебедева, а Козаков и Лодейщиков были учениками Поносова. Чаще документы открывают только какой-нибудь факт из жизни художника, и дальнейшую судьбу его проследить не удастся. Так, ничего не известно нам о жизни Михаила Поносова, на обучение которого было заключено соглашение 22 июня 1827 года с мастером Василием Севрюгиным. Это соглашение интересно тем, что оно содержит подробную программу обучения с постепенным освоением профессиональных секретов.

В 1820—1830 годы нижегородские живописцы отец и сын Веденецкие исполнили несколько заказов уральских владельцев: для Демидовых написали ряд панорамных картин с принадлежащих им заводов, для Строгановых — иконы для Усольской Николаевской церкви, а также договаривались с Арзамасским монастырем о вышивке хоругвей для той же церкви. В одном из писем член Новоусольской конторы Петр Кирпищиков просит Петра Афанасьевича Веденецкого взять «на обучение двух мальчиков, знающих правила рисования и имеющих способности». В ответ П. А. Веденецкий пишет, что «хотя мальчики рисованию обучены», но нужно их приучить к свободному черчению, рисованию голов «с рисунков П. П. Веденец-

кого (сына П. А. Веденецкого) и с натуры». На это уйдет «полгода или год, смотря по успехам и способностям каждого, которых принять могу я на пять лет учения исторической и портретной живописи и водяными красками пейзажей...»<sup>8</sup>. Неизвестно, посылали ли Строгановы своих крепостных на обучение к Веденецким.

24 августа 1833 года было составлено соглашение «с Павлом Петровичем Веденецким, Императорской Академией художеств исторической живописи аттестованным», с поверенным господ Лазаревых — Рычиным об обучении «живописному художеству» в школе Веденецкого крепостного Лазаревых Ивана Полякова. В этом соглашении отсутствует и «программа» обучения, и обязательство «научить ученика всему тому, что делает мастер». Веденецкий лишь «обязуется по мере возможности и его Полякова способностей» за два или три года «усовершенствовать оные и содействовать его успеху, за что он получает двести рублей ассигнациями в год».

Ученик П. П. Веденецкого Иван Николаевич Поляков, автор панорамы «Вид Чермозского завода», обучался живописи в общей сложности четырнадцать лет. Первыми его учителями, по всей вероятности, были местные мастера. В школе Веденецких Поляков находился только год и три месяца, то есть меньше срока, указанного в соглашении. По приезде в Чермоз ему был определен самый высокий годовой оклад — 160 рублей<sup>9</sup>. Однако занимался живописью Поляков недолго. В октябре 1838 года он был переведен «вторым материальным запащиком по содержанию лесных припасов» на соляных промыслах и «сверх того занимался писанием для церквей икон». Записи в посылном списке свидетельствуют, что «поведение имел хорошее, должность исправлял с усердием, но награждаем не был»<sup>10</sup>.

Перевод живописцев на другие работы в имениях Лазаревых и Строгановых был обычным явлением. Известно, что Петр Лобов и Николай Мохнаткин неоднократно отзывались от живописных работ и назначались частными приказчиками соляных караванов<sup>11</sup>.

Последним этапом обучения крепостных художников была учеба у профессоров Академии художеств в Петербурге. Так, в 1841 году для занятий живописью к профессору А. Г. Варнеку были направлены Александр Кривошеков и Афанасий Шайдуров. Профессор Александр Григорьевич Варнек был выбран Строгановыми не случайно. Он учился в Академии художеств в годы, когда ее прези-

дентом был А. С. Строганов. Варнек был в числе учеников, которым Строганов покровительствовал.

Кривошеков и Шайдуров жили в Петербурге в помещении школы земледелия и горнозаводских наук, открытой Софьей Владимировной Строгановой в 1824 году. О системе обучения у А. Г. Варнека и о жизни воспитанников, их быте, распорядке дня рассказывают письма А. К. Кривошекова к его брату Якову Кирилловичу в Кудымкар<sup>12</sup>. Письма сохранились частично, и нам не удалось восстановить учебную программу профессора. Тем не менее можно предполагать, что от рисования с гипсов и эстампов ученики переходили к перерисовыванию «с картинок голов», рисованию бюстов. Правила эти и сообщает художник брату. Обучение рисунку с натуры педагоги проводили в классах Академии художеств. Особенно запомнилось ученику Кривошекову наставление профессора: «Ищите формы, ищите кости под кожей и под мясом».

Впервые увидев одну из Мадонн Рафаэля в коллекции Строгановых, Кривошеков вспоминает этот завет учителя и пишет брату: «...вот Рафаэль тот секрет раскрыл. В телах этих ты не найдешь ни одного позабытого мускула, все тела играют, и мальчик только что не вздохнет». С тонким пониманием и восторгом рассказывает художник брату о произведениях, собранных в картинной галерее Строгановых. Он замечает, что смотрел больше на «итальянских мастеров, потому что портретами теперь занимается». Восхищается Рафаэлем, «Богоматерью» Перуджино. «...Рембрандт понравился. И выпало мне счастье поглядеть на то, что другие век свой не глянут. А поглядишь и смотришь научился, чувствуешь прилив сил к работе. Благодарение Создателю, что привел меня к живописному делу».

Затратив большие средства на обучение и воспитание «личного» художника, владелец использовал его по своему усмотрению.

Сохранилось несколько приказов Строгановых по поводу крепостных живописцев. Не успели еще художники, обучавшиеся у А. Г. Варнека, приехать в Ильинское, а их уже ждало распоряжение Софьи Владимировны, чтобы живописцы Шайдуров и Кривошеков «...ни под каким видом не осмеливались писать портретов с кого бы то ни было, то есть начиная с господ управляющих до низших служащих, а должны вполне заниматься своим искусством — живописью по тем правилам, какие были им преподаны здесь, ибо мне хорошо известно, что, если они будут

малевать портреты, уклоняется от настоящего искусства и не достигнут цели, для коей я их образовала с значительными пожертвованиями, о чем объявить повеление сие Кривошекову и Шайдурову в общем присутствии с подпиской с тем, что если я узнаю, что они осмелились написать хоть один портрет с кого бы то ни было, то строжайшим образом взыщу с них и господ членов общего присутствия»<sup>13</sup>.

Не менее строги и категоричны были и предписания Лазаревых. Поэтому многие крепостные, получившие профессиональное образование, так и не смогли раскрыть свои способности.

Сведения об образовании живописцев скудны и разрознены. Однако можно утверждать, что в прикамских имениях Строгановых и Лазаревых наибольшее количество учеников живописцев наблюдается в первую половину XIX века, особенно в 30—40-е годы, когда шло интенсивное строительство новых церквей и перестройка старых. Именно в эти годы в основном сформировалась система обучения крепостных художников.

### Примечания

<sup>1</sup> Ильинский районный краеведческий музей, ф. 1978.

<sup>2</sup> Савич А. Тайное общество вольности на Чермозском вотчинном (лазаревском) заводе // Пермский краеведческий сборник. — Пермь, 1926. — Вып. 2. — С. 34—35.

<sup>3</sup> Ильинский районный краеведческий музей, ф. 163, л. 177.

<sup>4</sup> ГАПО, ф. 65, оп. 1, д. 343, л. 30.

<sup>5</sup> ГИМ ОПИ, ф. 333, оп. 1, д. 12, л. 66.

<sup>6</sup> ГАПО, ф. 280, оп. 1, д. 290, л. 143 об.

<sup>7</sup> Кондаков С. А. Юбилейный справочник Академии художеств. 1764—1914. — Спб., 1914. — Ч. 2. — С. 94, 115.

Новокрещенных Н. Н. Чермозский завод, его прошлое, настоящее и летопись событий. — Спб., 1889. — С. 151.

Серебрянников П. Н. Урал в изобразительном искусстве. — Пермь, 1959. — С. 122—123, 128.

<sup>8</sup> ГАПО, ф. 280, оп. 1, д. 318, л. 9, 608; д. 535, л. 81, 81 об., 370; д. 658, л. 49, 93—94.

ГИМ ОПИ, ф. 333, оп. 1, д. 33, л. 86.

ЦГИАЛ, ф. 780, оп. 14, д. 47, л. 1—13.

<sup>9</sup> ГАПО, ф. 762, оп. 1, д. 960, л. 114—117, 122, 130, 143—147.

<sup>10</sup> Там же, ф. 280, оп. 1, д. 280, л. 60, 373.

<sup>11</sup> Там же, д. 535, л. 198.

<sup>12</sup> Там же, л. 68; д. 908, л. 202, 215, 292, 442, 450, 460, 641, 692, 799; л. 569, л. 74.

<sup>13</sup> Письма опубликованы в сб.: Панорама искусств-9. — М., 1986. — С. 58—72.

<sup>14</sup> Ильинский районный краеведческий музей, д. 2016.

## Творчество крепостного художника И. С. Дощеникова

---

«Мало кто знает, что на Урале работали талантливые крепостные живописцы. Их имена и искусство остались в тени, отброшенной великолепным уральским каменным цветком. К числу таких имен должно быть отнесено имя строгановского крепостного живописца Ивана Степановича Дощеникова», — писал в статье «Крепостной художник-сатирик», опубликованной в двенадцатом номере журнала «Урал» за 1962 год, исследователь уральской художественной культуры Б. В. Павловский.

О художнике И. С. Дощеникове говорить одновременно и легко, и сложно. Легко потому, что в отличие от других крепостных живописцев из прикамского Нового Усолья Дощеников с 30-х годов привлекает к себе интерес краеведов. О нем можно прочитать статью в библиографическом словаре «Художники народов СССР». Его имя упоминается в издававшихся в 1960—1970 годах «Календарях-справочниках Пермской области». Творчество Дощеникова стало темой названной статьи Б. В. Павловского. Этому художнику посвящена дипломная работа студента Уральского университета (Свердловск) Валерия Кожевникова «Крепостные художники Строгановых конца XVIII — середины XIX века», выполненная на кафедре истории искусств в 1976 году (научный руководитель Б. В. Павловский)<sup>1</sup>. Некоторые сведения о Дощеникове содержит книга Н. В. Казариновой «Художники Перми», вышедшая в 1987 году в Ленинграде. Он упомянут в статье Н. В. Казариновой и Е. И. Егоровой «Крепостные художники Прикамья конца XVIII — первой половины XIX века», опубликованной в сборнике Пермского университета<sup>2</sup>.

Сложность же заключается в том, что, во-первых, несмотря на длительную творческую жизнь художника, картин его сохранялось немного и между ними — значительная временная дистанция. Во-вторых, произведения И. С. Дощеникова не подписаны и не датированы. Исключения составляют лишь выполненные им копии строгановских портретов да икона «Ветхозаветная Троица»<sup>3</sup>, написанная 28-летним художником и дошедшая до нас в сильно поврежденном виде.

В-третьих, сохранилось мало документальных свиде-

тельств о жизни и творчестве Дошеникова<sup>4</sup>. Единственное дошедшее до нас письмо художника, датированное 19 июля 1874 года, отправлено 62-летним Дошениковым из Нового Усолья в Москву детям<sup>5</sup>. Сохранились некоторые семейные фотографии<sup>6</sup>, детское письмо крестному пятилетнего сына художника Ивана от 9 ноября 1846 года<sup>7</sup>. Существуют воспоминания дочери Дошеникова Раисы Ивановны, в замужестве Горбуновой<sup>8</sup>, свидетельство краеведа И. Ф. Коновалова о первом обнаруженном в Усолье в 1930 году жанровом полотне кисти И. С. Дошеникова<sup>9</sup>.

В ряду новонайденных документов — хранящиеся в ЦГАДА «Список на служащих в соляных промыслах... его сиятельства графа С. Г. Строганова» со сведениями о жаловании Дошеникова, которое составляло 200 рублей в 1846 году<sup>10</sup>, и приведенный в книге Н. В. Казариновой «Список пенсионеров по пермскому имению» с информацией о назначенной художнику пенсии<sup>11</sup>.

Ценнейшим источником сведений о жизни и творчестве усольского живописца являются воспоминания его дочери, записанные 27 февраля 1931 года директором Усольского краеведческого музея И. Ф. Коноваловым.

«По словам отца, — рассказывает Раиса Ивановна, — он грамоте обучался у какого-то мастерового мужичка. Рисовать начал рано. Говорил: драли меня за пачкотню нещадно. Строганов... несколько раз вызывал к себе в Петербург, посылал в Москву учиться, но он не ехал. Говорит — женился, дети пошли... В Усолье папа был учителем рисования... Его работа «Утро лакея». Он ее привез из Москвы. Говорил, что познакомился с одним московским художником и на память списал».

Картину «Утро лакея»<sup>12</sup> Б. В. Павловский датировал 30-ми годами XIX века. Он считал это полотно наиболее ранним оригинальным произведением Дошеникова, родственным венециановской школе. В последнем автор статьи в «Урале» был несомненно прав. Однако в настоящее время нет оснований считать дошениковское «Утро лакея» оригиналом. Установлено, что усольский живописец «списал на память» жанровую работу известного мастера венециановской школы Капитона Алексеевича Зеленцова, хранившуюся в Русском музее П. П. Свинына и в настоящее время числящуюся в утраченных. Полотно К. А. Зеленцова «Мальчик, подметающий комнату» создано до 1826 года и известно по описаниям<sup>13</sup> и двум «копиям», выполненным с литографий<sup>14</sup>. Картина была литографирована и вместе с оттисками экспонировалась на вы-

ставке Общества поощрения художников в 1826 году. Сравнение дощениковского холста с «копией», выполненной Павлом Бессоновым, позволяет предположить, что оригиналом для усольского живописца был литографский оттиск: композиция и у Бессонова, и у Дощеникова — обратная подлиннику.

Картину «Игра купца с гостем в шашки»<sup>15</sup> дочь художника помнит с самых ранних лет: «Я была еще маленькой, а она уже висела у нас. Мне 78 лет в сентябре будет». Таким образом, у нас есть основание утверждать, что первое известное нам оригинальное жанровое полотно создано И. С. Дощениковым не позднее второй половины 1850-х годов. Это многофигурный жанровый сюжет, увлекающий бытовыми подробностями. Все здесь имеет свой характер: и люди, и картины на стенах, и часы, и цветок на окне, и лубочный черный кот под столом. Симпатичное повествование из провинциальной жизни, провинциальным же языком рассказанное, вызывает ироническую улыбку и весьма мало похоже на другие жанровые полотна Дощеникова. Все они имеют отношение отнюдь не к светлой провинции, но к сатире. Б. В. Павловский подробно анализирует их в своей статье.

Одно из самых острых сатирических произведений усольского живописца — «Игра в дурачки дедушки со внучкой»<sup>16</sup>. По воспоминаниям Раисы Ивановны Горбуновой, эта картина «имеет свою историю. Старик Агеев Н. Т., управляющий графа Строганова, очень любил «обходить» баских девушек из крепостных. Ни одной не пропустит — старый черт! Жаловаться боялись. Вот его тятенька и высмеял в картине. Девушка — это дочь конюха с графской конюшни. В дурачки играют, а здесь другое — паук уже тклет свою сеть для бедной мухи. Все служащие графские смеялись над картиной. Агеев начал мстить и что-то донес графу — лишили отца в 70 лет пенсии. Десять лет не получал. Перебивались».

Датировать это сатирическое жанровое полотно помогает документ, введенный в научный обиход студентом В. Кожевниковым. Он ссылается на источник из ЦГАДА, в котором содержится свидетельство, что И. С. Дощеников прослужил в главном управлении Строгановых 37 лет и в 1871—1875 годах получал пенсию в размере 24 рублей<sup>17</sup>. Таким образом, можно предположить, что «Игра в дурачки» была написана не ранее середины 70-х годов прошлого века.

Б. В. Павловский причисляет эту картину к ряду про-

изведенный, ставивших в русском искусстве «женский вопрос». В ней запечатлен конфликт психологический и социальный: всесильный и жестокий управляющий и беззащитная жертва из среды «униженных и оскорбленных». Простодушная деталь — явная аллегория: черный паук, затаившийся на скатерти стола, служит раскрытию замысла художника.

«Женскую» тему продолжает небольшое полотно «Помещик и горничная»<sup>18</sup>, датированное Б. В. Павловским 1870—1880 годами. По воспоминаниям И. Ф. Коновалова, этот холст без рамы, под слоем копоти, был им случайно обнаружен в 1930 году в сенцах дома усольского жителя в слободке Ларьково. «Попросив мокрую тряпочку, я протер картину. И сюжет захватил меня», — писал краевед. Алчущий старик застаёт молодую горничную погруженной в безмятежный сон. Образ помещика намеренно шаржирован, что, по мнению Б. В. Павловского, снижает силу художественного обобщения.

Жанровые сатирические полотна — исключительное явление в прикамской художественной культуре. Не случайно именно они чаще всего привлекали внимание тех, кто обращался к творчеству Дошеникова. Однако за пределами внимания исследователей остался Дошеников-портретист, мастер религиозной живописи.

Говорить о Дошеникове, иконописце и монументалисте, чрезвычайно сложно из-за малого числа достоверных произведений. Известно, что примерно в 1870-е годы он и его ученики расписали купол Ново-Никольского храма первой половины XIX века в Усолье. Роспись в значительной мере утрачена. От нее остались жалкие закопченные фрагменты — укор минувшим годам.

Раиса Ивановна Горбунова вспоминала образ из Орлинского храма XVIII века<sup>19</sup> Похвалы Богородице<sup>20</sup> работы ее отца: «С ней еще крестный ход устраивали ранее из села в Новое Усолье в Прокопьев день».

Примером культовой живописи Дошеникова может служить икона «Богоматерь с младенцем»<sup>21</sup>, написанная не позднее середины 70-х годов прошлого века. Основанием для датирования служит надпись на обороте доски<sup>22</sup>. В иконе есть нечто от народной традиции, что можно выразить словами: покой, мягкость и добросердечие.

Портретное творчество усольского художника представлено четырьмя оригинальными произведениями<sup>23</sup> и четырьмя копиями фамильных строгановских портретов<sup>24</sup>.

Н. В. Казаринова и Е. И. Егорова цитируют документ



о присылке Строгановыми в прикамские вотчины родовых портретов для написания дублетных<sup>25</sup>. Копирование было своеобразной школой И. С. Дощеникова, не получившего систематического художественного образования.

Несколько анонимных копий хранилось в фондах и демонстрировалось в экспозиции Березниковского краеведческого музея. В 1988 году старые холсты были обследованы в ультрафиолетовых лучах и на обороте трех строгановских портретов прочитаны угасшие надписи: «...писал И. Дощеников...» и даты — январь, февраль 1857 года. Речь идет о копиях портретов именитого человека петровского времени Григория Дмитриевича Строганова<sup>26</sup>, его супруги Марии Яковлевны<sup>27</sup> с оригиналов Р. Н. Никитина и портрета их сына барона Александра Григорьевича Строганова<sup>28</sup> с неустановленного подлинника. В 1857 году Дощениковым была выполнена еще одна известная нам копия с портрета дочери барона Александра Григорьевича Строганова — княгини Варвары Александровны Шаховской<sup>29</sup> (собрание Соликамского краеведческого музея).

К числу оригинальных портретов кисти И. С. Дощеникова относится «Мужской портрет (Портрет неизвестного)»<sup>30</sup>, выполненный, вероятно, не позднее 1850-х годов. Он был передан музею в 1961 году жительницей Березников Сарапулкиной, квартировавшей в 1930 году в усольском доме Р. И. Горбуновой и получившей тогда от дочери художника этот портрет в подарок. В небольшом, написанном на картоне маслом портрете живописцу удалось передать характер «неизвестного», притягательность его взгляда, исполненного жизненной энергии.

Между «Мужским портретом» и тремя другими произведениями портретного жанра кисти Дощеникова — самое малое четверть века. По воспоминаниям дочери художника, «Портрет внучки Таси»<sup>31</sup>, «Автопортрет»<sup>32</sup>, «Портрет жены»<sup>33</sup> были созданы одновременно 70-летним живописцем в начале 80-х годов. Все три погрудные изображения вписаны в овал. Ничто не отвлекает внимания от сосредоточенных лиц. Погрешности в рисунке компенсируются проявленной художником способностью к передаче не только индивидуальных черт, портретного сходства (о котором можно судить по семейным фотографиям), но и сущности духовного мира модели.

Седобородый старец с твердым взглядом в «Автопортрете» привлекает мудростью и нравственной силой. «Портрет жены» написан мягко, с большой сердечностью. Оба портрета лаконичны. Цветовая палитра здесь сдержанна

до аскетизма. В «Портрете внучки Таси», напротив, цветовые контрасты особо звучны: белая кофта, красный сарафан, украшенный узорной вышивкой, «жемчужная и бирюзовая» нити бус придают портрету небывалую у Дощеникова мажорность. Ей странно противоречит недетская серьезность модели. Быть может, художник предчувствовал раннюю смерть любимой внучки «Таисиньки», которая, по словам Р. И. Горбуновой, вскоре после написания портрета умерла.

Портреты, сатирические жанровые полотна, монументальные росписи, иконы свидетельствуют о разнообразии творческого дарования усольского художника, о его личностной неординарности. Сохранившиеся произведения Ивана Степановича Дощеникова дают основание считать его самобытным явлением в художественной культуре прикамского села XIX века.

### Примечания

<sup>1</sup> Художники народов СССР: Библиографический словарь / Отв. ред. Горина Т. Н. — М.: Искусство, 1976. — Т. 3. — С. 452—453.

Календарь-справочник Пермской области. — Пермь, 1963. — С. 22, 177; Павловский Б. В. Крепостной художник-сатирик // Урал. — 1962. — № 12. — С. 167—168; Кожевников В. С. Крепостные художники Строгановых конца XVIII — середины XIX вв. (по материалам Пермской области). — Ур. ГУ, 1976 (дипломная работа, машинопись).

<sup>2</sup> Казаринова Н. В. Художники Перми. — Л.: Художник РСФСР, 1987. — С. 6—7; Егорова Е. И., Казаринова Н. В. Крепостные художники Прикамья конца XVIII — первой половины XIX века // Из истории демократической культуры на Урале (XVIII — начало XX века). — Пермь, Гос. ун-т, 1986. — С. 54—55.

<sup>3</sup> Хранится в Березниковском историко-краеведческом музее. Инв. № БКМ-1383. На обороте доски подпись: «Писал Иван Дощеников, мая (...) 1840 г.».

<sup>4</sup> Известные нам документальные источники хранятся в основном в архивном фонде Березниковского историко-краеведческого музея.

<sup>5</sup> Хранится в Березниковском историко-краеведческом музее. Инв. № БКМ-505/2.

<sup>6</sup> Там же, инв. № БКМ-505/1.

<sup>7</sup> Там же, инв. № БКМ-505/3.

<sup>8</sup> Там же, инв. № БКМ-505/4.

<sup>9</sup> Там же, инв. № БКМ-505/5.

<sup>10</sup> ЦГАДА, ф. 1278, оп. 2, ч. 1, д. 956, л. 21, 21 об.

<sup>11</sup> Там же, д. 1437, л. 43.

<sup>12</sup> Хранится в Березниковском историко-краеведческом музее. Инв. № БКМ-488/6.

<sup>13</sup> Алексеева Т. В. Художники школы Венецианова. — М.: Искусство, 1953. — С. 188.

<sup>14</sup> Там же, с. 148—149.

<sup>15</sup> Хранится в Березниковском историко-краеведческом музее. Инв. № БКМ-488/4.

<sup>16</sup> Там же, инв. № БКМ-488/5.

<sup>17</sup> ЦГАДА, ф. 1278, оп. 2, д. 1437, л. 43.

<sup>18</sup> Хранится в Березниковском историко-краеведческом музее, Инв. № БКМ-488/3.

<sup>19</sup> Церковь Похвалы Богородице в прикамском поселке Орел, в 15 км от Березников на правом берегу реки Камы.

<sup>20</sup> Местонахождение неизвестно.

<sup>21</sup> Хранится в Березниковском историко-краеведческом музее, Инв. № БКМ-313.

<sup>22</sup> «Сим образом Анна Степановна Дошеникова благословляет крестницу свою Анну Цапину в день ее законного брака 30/IV 1875 года, в замужестве Воронину».

<sup>23</sup> «Женский портрет» из коллекции Березниковского музея, инв. № 624, нуждается в дополнительном исследовании и подтверждении авторства, ибо в инвентаре БКМ он значится как произведение неизвестного художника. Поступил портрет не от дочери художника, а значительно позднее, в 1957 году, от жительницы Березников Некрасовой.

<sup>24</sup> Считавшийся копийной работой усольского живописца, «Портрет Натальи Павловны Строгановой» из коллекции Соликамского краеведческого музея (оригинал не установлен) по характеру живописи противоречит индивидуальной манере Дошеникова.

<sup>25</sup> Егорова Е. И., Казаринова Н. В. Указ. соч. — С. 54.

<sup>26</sup> Хранится в Березниковском историко-краеведческом музее, Инв. № БКМ-482.

<sup>27</sup> Там же, инв. № БКМ-483.

<sup>28</sup> Там же, инв. № БКМ-3497.

<sup>29</sup> Оригинал не установлен.

<sup>30</sup> Хранится в Березниковском историко-краеведческом музее, Инв. № БКМ-1092/1.

<sup>31</sup> В 1935 году передан в областной краеведческий музей в Свердловске. В настоящее время — в Свердловском объединенном историко-революционном музее.

<sup>32</sup> Хранится в Березниковском историко-краеведческом музее, Инв. № БКМ-488/1.

<sup>33</sup> Там же, инв. № БКМ-488/2.

## Крепостные архитекторы Прикамья

Урал — крупнейший промышленный край нашей страны. Здесь давно сложилась своя горнозаводская культура, в которой главенствовало специфическое уральское начало — рационализм, но сказывалось и влияние больших культурных центров России. Архитектура Урала, не только монументальная, но и народная, тоже ощутила на себе взаимодействие этих двух начал. Архитекторы промыслов, рудников и заводов Урала, используя местный опыт, опираясь на знание и идеи русского зодчества, создали свою уральскую школу архитектуры. Влияние центра России проявилось в уральской архитектуре значительно ранее XVIII века, еще в зданиях и сооружениях времен мирной колонизации Урала русскими.

Особенное влияние на развитие архитектуры уральского региона оказал институт заводских строителей и архитекторов, который уже в XVIII веке приобрел возможность влиять на создание и состояние зданий и сооружений заводов, планировку и застройку городов и селений Урала. В настоящее время известны имена более 230 человек, составлявших этот архитектурно-инженерный корпус. Большинство из них закончили специальные учебные заведения Москвы и Петербурга. Многие были уральцами, крепостными, посланными в столичные школы для получения образования.

Урал дал российской архитектуре трех великих мастеров. Это А. Ф. Кокоринов, А. Н. Воронихин и И. И. Свиязев. А. Ф. Кокоринов (1726—1772) родился в семье дьячка Долматовского монастыря. Предки его были крепостными (на Урале он носил фамилию Кокорин). А. Н. Воронихин (1759—1814) — строитель Казанского собора, Горного института и многих зданий Санкт-Петербурга и его пригородов (Павловск, Стрельня, Пулково) — родился в Новом Усолье. Был крепостным Строгановых. И. И. Свиязев (1797—1875), академик архитектуры, создатель теории промышленной архитектуры, возглавлял деятельность архитекторов казенных заводов Урала в течение десяти лет. Он был крепостным В. А. Шаховской (урожденной Строгановой), родился в селе Верхние Муллы, близ Перми.

Наиболее значительными для Прикамья являются работы А. Н. Воронихина и И. И. Свиязева.

Судьба А. Н. Воронихина и его творений находится под пристальным вниманием исследователей. Творения его совершенны. Они и сегодня являются образцами для профессионалов.

Казалось бы, после издания монографии Г. Г. Гримма о Воронихине все неясности с его происхождением устранены. Однако появляются новые научные труды и произведения художественной литературы, где по-прежнему утверждается, что Воронихин был незаконнорожденным сыном одного из Строгановых. В наши дни продолжается поиск архивных материалов, подтверждающих, что А. Н. Воронихин был крепостным. Есть основания полагать, что этот поиск увенчается успехом.

Ленинградский исследователь Н. В. Мурашова недавно обнаружила неизвестные чертежи с «образцовыми» проектами А. Н. Воронихина (архивы ВИМАИВС и ВС). В одной из своих работ она поместила сенсационное сообщение о том, что автором дачи Строгановых на Черной речке под Петербургом был архитектор Ф. И. Демерцов, а не А. Н. Воронихин. При более тщательном рассмотрении вопроса, то есть с учетом различных документов и обстоятельств, выяснилось, что Ф. И. Демерцов принимал участие в строительстве в качестве помощника архитектора.

В пятом номере журнала «Юный художник» за 1989 год появилась статья «Классика Андрея Воронихина» (с. 24—27) за подписью Г. Ревдина, Ю. Ревдина. В статье утверждается, что А. Н. Воронихин не самостоятелен в композиции Казанского собора в Петербурге и что прием, использованный архитектором, восходит к собору св. Петра в Риме.

Но, во-первых, не следует забывать, что А. Н. Воронихин и Б. Микеланджело и Л. Бернини решали совершенно различные градостроительные задачи. Казанский собор расположен вдоль улицы — Невского проспекта, в Риме собор св. Петра замыкает перспективу улицы. Колоннада Казанского собора растянута, колоннада собора св. Петра замыкает круглую площадь. Не следует забывать, что Воронихин запроектировал с обратной стороны собора аналогичную колоннаду, но этот проект не удалось осуществить. В Риме такая колоннада не предусматривалась и ее нет. Колоннада Микеланджело и Бернини значительно ниже высоты собора; колоннада Воронихина равна по высоте собору.

В последние годы в различных архивохранилищах об-

наружено более десятка неизвестных чертежей И. И. Свйазева. При отсутствии личного фонда архитектора это следует считать большим успехом. Находки позволяют более глубоко оценить творчество Свйазева. Так, обнаружены чертежи первоначального варианта кладбищенской церкви в Перми, реконструкции церкви XVIII века в селе Пыскоре, проекты «белых» варниц (с кирпичными стенами), соляных амбаров, школы, магазина для Дедюхинского казенного солеваренного завода.

Исследователь Н. А. Мезенин в своем труде «Лауреаты Демидовских премий» (Л.: Наука, 1987) пишет, что И. И. Свйазев был лауреатом Демидовской премии по архитектуре (указ. соч.—С. 106, 117). Премия была присуждена в 1843 году Петербургской Академией наук за второе издание книги «Учебное руководство к архитектуре для преподавания в Горном институте...» (Спб.; М.—1839—1841).

В конце XVIII—начале XIX века на Урале работала значительная группа архитекторов и строителей, в основном крепостных. Их творчество внесло принципиально новые градостроительные приемы в создание поселений, конструкций промышленных и гражданских зданий, в использование традиционных материалов. Дальнейшее изучение опыта уральской архитектурной школы дает возможность использовать ее достижения в практике современной архитектуры и строительства.

## Архитектор Иван Подъячев

---

Творчество архитектора Ивана Матвеевича Подъячева остается пока, к сожалению, малоизученным. В дореволюционной литературе его имя упоминается лишь вскользь. Так, например, в описании Чермозского завода Подъячев назван автором заводской церкви, сообщается, что он «обучался архитектуре в Риме»<sup>1</sup>. Публикации советского времени добавляют к этому не много. Историк архитектуры Н. С. Алферов в приложении к исследованию творчества уральских зодчих «Именной указатель уральских архитекторов и строителей» говорит о Подъячеве следующее: «Окончил Академию художеств. Архитектор; работал в Москве; неоднократно выезжал в Чермозские заводы, за проектировал и построил церковь в этом заводе и составил правила ее постройки и др. здания»<sup>2</sup>.

Наиболее полные сведения об участии Подъячева в проектировании (вместе с архитектором Т. Г. Простаковым) главного дома московской усадьбы Лазаревых содержит исследование А. П. Базиянца архивов Лазаревых<sup>3</sup>. Материалы эти важны для нас, хотя имеют к деятельности Подъячева на Урале лишь косвенное отношение.

Чрезвычайно малый объем сведений о Подъячеве пока не дает возможности составить хотя бы краткий очерк его жизни и творчества. Противоречивы сведения об ученичестве архитектора, в упомянутых публикациях отсутствуют ссылки на источники.

Больше можно сказать о творчестве Подъячева. Все известные его проекты и постройки, не считая московского лазаревского дома, связаны с Прикамьем. Пока нет оснований утверждать, что он участвовал в проектировании промышленных построек, но даже число осуществленных им культовых и гражданских зданий достаточно, чтобы можно было говорить о значительности вклада Ивана Подъячева в архитектуру края.

Среди прикамских церквей особое место занимает Никольская церковь в Усолье (1813—1820). Ее авторство А. С. Терехиным приписывается А. Н. Воронишину<sup>4</sup>. Это утверждение подкрепляет В. Г. Лисовский, опубликовавший найденный им в собрании музея Академии художеств проект церкви, во многом напоминающей Никольскую, и приписываемый им Воронишину<sup>5</sup>. Стилистический ана-

лиз позволяет предложить иную атрибуцию, предполагающую авторство И. М. Подъячева. Целый ряд композиционных и конструктивных особенностей, присущих Никольской церкви, получили распространение в большом количестве построек и проектов, подписанных Подъячевым или исходивших из чертежной Чермозского завода.

Строительная деятельность Лазаревых, соперничавших со Строгановыми, во многом направлялась престижными соображениями. Честолюбивые замыслы Якима Лазаревича и Христофора Якимовича Лазаревых находили отражение в ряде амбициозных проектов, разработанных разными архитекторами. Особенно показательно в этом отношении проектирование Рождество-Богородицкой церкви в вотчинной столице Лазаревых — Чермозе. Много вариантов этой церкви разработал Подъячев. Возможно, наиболее ранний из них, выполненный в 1814—1815 годах, представлен копией южного фасада и плана, сделанной в чертежной Чермозского завода<sup>6</sup>. Судя по всему, Лазаревым импонировали эффектно выполненные, нередко академичные, но помпезные проекты Подъячева, которого они в переписке называют «нашим архитектором». Уже в 1822 году в контору поступает составленная Подъячевым годом раньше смета на строительные работы. Трудно сказать, к какому из известных его проектов церкви она относилась, так как размеры сооружения во всех вариантах сходны<sup>7</sup>. Смета не претерпела существенных изменений, несмотря на разработку нового проекта, с более простой конструкцией купола. Проект этот, судя по всему, был предпоследним, так как описание намечаемой к постройке «...каменной церкви с тремя главами, как то: большим куполом в середине, а по сторонам онаго с двумя особыми куполами, для помещения колокольной; фасад с двух сторон с пилястрами» полностью совпадает с чертежом трехглавой церкви, почти тождественной осуществленной постройке<sup>8</sup>. В этом варианте малые главы расположены не на углах основного объема, а, как в Троицком соборе В. П. Стасова, над портиками, но не по двум, а лишь по главной оси — над притвором и алтарем. Сходство этих двух проектов представляется тем более удивительным, что проект Подъячева несомненно существовал уже в 1825 году, так как копия документа с его описанием датирована «генваря 2-го дня, 1826 года». Первый вариант проекта Троицкого собора, как известно, был выполнен в 1827 году. В отличие от плана Троицкого собора, в плане Подъячева опирание малых глав не было оправдано конструктивно, что



видно из сопоставления фасада и плана. Это обстоятельство привело к корректировке проекта, с традиционной расстановкой глав.

Один из вариантов проекта чермозской церкви был со временем переработан для строительства другой церкви и для другого заказчика. Имеется в виду Всеволожская церковь (закончена в 1837 году) в селе Сивинском, экономическом хозяйстве Всеволожских. В этой церкви особенно заметно стремление к усилению роли поперечной оси. Основной пятиглавый объем фланкирован экседрами с конхами, образующими своеобразные боковые абсиды.

Церкви Подъячева помогают обнаружить композиционные изменения, наметившиеся в культовой архитектуре Прикамья еще до Никольской церкви в Усолье, но проявившиеся в ее архитектуре наиболее отчетливо. Речь идет о создании типа церкви, сохраняющей следы плана «кораблем» и вместе с тем весьма близкой, особенно в рисунке плана, к центрической. С именем Подъячева прежде всего связано создание этого типа церкви.

В проекте церкви для села Пирогово, выполненном Подъячевым, принято компромиссное решение. Здесь уже полностью упразднена трапезная и вместе с тем сохранен принцип продольной композиции путем прибавления к основному объему по продольной оси двух коротких пролетов. Такой тип плана закрепляется в ряде проектов, своего рода «образцовых». В них варьировались силуэт колоколен и завершение купола, но целиком сохранялся рисунок плана и соотношение масс. Таков, например, проект церкви для села Юрического. Завершают этот ряд церкви, построенные в основном в строгановских вотчинных селах: Васильевская церковь Кердымского завода (1828—1833) и Еленинская села Богоявленского (1834—1840).

С именем Подъячева связаны, по-видимому, выполненные в чермозской мастерской-чертежной проекты домов Лазарева в Чермозе и Усолье.

Приписывание Воронишину авторства ряда построек Северного Прикамья, среди которых есть и работы Подъячева, имеет свое объяснение. Стилистически многие из этих работ близки почерку раннего Воронишина. Иначе и быть не могло, ведь усольские мастера, в большинстве своем, принимали самое активное участие в строительстве и оформлении столичного дома Строгановых. А. Крутецкий и Е. Лунберг пишут о «целой армии усольчан», работавшей на перестройке дворца<sup>9</sup>. В их числе, по-видимому, был Т. Тудвасев. На этом же строительстве в «чертежной»

работал некий Подъянов<sup>10</sup>. Более чем вероятно, что он и И. М. Подъячев — одно лицо. Важно отметить лишь, что повторение черт воронихинского почерка — результат прямого влияния мастера, проекты которого воплощали в жизнь в числе других и прикамские мастера. И среди них — Иван Подъячев. Изучение творчества этого мастера поможет прояснить многие спорные вопросы в истории уральского зодчества.

### Примечания

<sup>1</sup> Новокрещенных Н. Н. Чермозский завод. Его прошлое, настоящее и летопись событий. — Спб., 1889.

<sup>2</sup> Алферов Н. С. Зодчие старого Урала. — Свердловск, 1960. — С. 205.

<sup>3</sup> Базианц А. П. Над архивом Лазаревых. — М., 1982. Здание «Армянского Лазаревского училища», входившего в ансамбль усадьбы, проектировалось в 1813 году. Этот факт свидетельствует, что к тому времени Иван Подъячев как архитектор уже сложился. О более ранних его работах упоминания пока не обнаружены.

<sup>4</sup> Терехин А. С. Архитектор Андрей Воронихин. — Пермь, 1968. — С. 52—55.

<sup>5</sup> Лисовский В. Г. Андрей Воронихин. — Л., 1971.

<sup>6</sup> Под чертежом подпись: «Чертил механики ученик чермозской чертежной Семен Паламожный». Копия не передает высокий уровень архитектурной графики Ивана Подъячева, о которой можно судить по его подлинным чертежам. В 1252-м фонде ЦГАДА хранится большое количество подобных копий.

<sup>7</sup> ГАПО, ф. 280, оп. 1, д. 228.

<sup>8</sup> Там же, л. 2, 3.

<sup>9</sup> Крутецкий А., Лунберг Е. Зодчий Андрей Никифорович Воронихин: Материалы к биографии. — Свердловск, 1937. — С. 77.

<sup>10</sup> Там же. — С. 53.

## Пермская деревянная скульптура в европейском художественном контексте

---

Произведения русского деревянного ваения христианской тематики давно требуют осмысления в ряду наиболее значительных явлений истории европейского искусства. Об их происхождении в литературе были в различное время высказаны противоположные взгляды. Н. Н. Врангель и В. А. Никольский появление деревянных скульптур связывали с влиянием Запада<sup>1</sup>. И. Евдокимов приписывал его инициативе епископов-украинцев<sup>2</sup>. А. И. Новицкий ввел в научный обиход тезис о том, что «западное влияние почти не коснулось резьбы из дерева», а появление деревянных скульптур связано исключительно с христианизацией прежних языческих идолов<sup>3</sup>. В то время как барочная скульптура иконостасов XVIII века позволяет заподозрить экспансию католицизма и даже влияния иезуитов, народная деревянная резьба обычно представляется достаточно удаленной от этого явления<sup>4</sup>. Предания о том, что крестившиеся инородцы Пермского края одним из условий принятия христианства ставили помещение их идола в церковь, породили убеждение в своеобразной адаптации культа языческих изваяний. Тем не менее Н. Н. Серебренников полагал, что композиция «новых богов» подсказана христианским Западом<sup>5</sup>.

Пермская деревянная скульптура как историко-художественное явление изучена наиболее обстоятельно, давно определены ее сюжеты<sup>6</sup>. Заслугой Н. Н. Серебренникова, в частности, явилось сопоставление материала с деревянной полихромной скульптурой западноевропейских стран. Значительно позднее вопрос отражения в северной деревянной скульптуре XVII—XVIII веков русско-западноевропейских культурных связей был освещен И. Н. Ухановой, в основном на примере изваяний «Спаса полуночи (Христа в темнице)»<sup>7</sup>. Автор картографировал их распространение на обширной территории России, от юго-западной границы до Севера и Пермского края, отметив, что скульптурный образ «Страдающего Христа» мог появиться в русском народном искусстве не ранее второй половины XVII века. И. Н. Уханова допускает, что этот образ, возможно, был завезен из Литвы и Польши, где подобные изваяния служили предметом почитания.

В литературе давно уже бытует легенда о том, что Лжедмитрий I во время похода на Москву на своем пути оставил в некоторых церквях и монастырях произведения религиозной скульптуры западного характера, вроде изваяния обнаженного, забрызганного кровью Христа в путивльском Молченском монастыре<sup>8</sup>. Названное произведение, рассматривавшееся в свое время как монастырская достопримечательность<sup>9</sup>, по иконографии и стилю отчасти может быть соотнесено со скульптурой XVIII века из Чермоза Пермского округа<sup>10</sup>. В то же время оно имеет крайне мало общего с польской художественной традицией и соответственно с памятниками польской деревянной скульптуры<sup>11</sup>. Была сделана попытка трактовать путивльское изваяние и как произведение местной деревянной резьбы середины XVII века<sup>12</sup>. Нам известны несколько западноукраинских деревянных изваяний «Страдающего Христа» XVII—XIX веков<sup>13</sup>. Однако статуя в Путивле весьма далека от них и обнаруживает сходство исключительно с русскими памятниками. Таким образом, роль Лжедмитрия I в распространении подобных деревянных скульптур весьма сомнительна. Украинская деревянная резьба в целом также не может рассматриваться ни как источник северорусской деревянной скульптуры, ни в качестве связующего звена по отношению к польской и литовской. Не следует забывать и о том, что среди весьма многочисленных памятников нет ни единого деревянного изваяния, завезенного из Польши или Литвы и пользовавшегося на русском Севере популярностью наряду с произведениями местных резчиков.

Надо также заметить, что в западной деревянной скульптуре начиная с эпохи готики наиболее популярным становится образ «Страждущего Христа» в типе «*Imago pietatis*»<sup>14</sup>. Однако известно и изображение сидящего обнаженного Христа, увенчанного терновым венком, в частности благодаря листу из созданных в 1511 году «Малых страстей» А. Дюрера, а также немецким изваянием из дерева. Н. Н. Серебренников писал: «Необходимо повторить, что с Запада, возможно, был подсказан для изваяний только сюжет, в оформлении же и развитии его, а тем более в выражении его в пермской деревянной скульптуре мы обязаны местным народным ваятелям»<sup>15</sup>.

Нас же интересуют нити, соединяющие пермские (и шире: вообще русские) изваяния «Страждущего Христа» с деревянными скульптурами западной традиции. Поскольку последние не проникали в Россию в оригинале, да и вряд ли могли почти одновременно появиться на огромном про-

странстве, где зафиксированы типологически схожие «Сидящие Спасители», — остается предположить воздействие гравюры. Как известно, украинские граверы второй половины XVII века жадно впитывали завоевания современного им западного искусства, поэтому элементы католической иконографии в их творчестве вряд ли могут кого удивить. Удивительным оказывается другое: образ «Страждущего Христа» им неизвестен. Его не знали и мастера русской народной картинки. Единственное произведение, которым могли руководствоваться резчики, — гравюра на дереве последней четверти XVII века «Иисус Христос, сидящий на гробе», раскрашенная в четыре краски<sup>16</sup>. Но на ней, в отличие от скульптуры, Христос не касается правой рукой виска и левая его рука не приложена к животу. В произведениях иконописи, отмеченных окцидентальными тенденциями, эта иконографическая формула появляется лишь в середине XVIII века. Если существует зависимость от нее в деревянной резьбе, то датировка некоторых ее образцов с указанным сюжетом рубежом XVII—XVIII веков по крайней мере требует дополнительной аргументации.

Упомянутая уже гравюра с изображением Христа, сидящего на гробе, принадлежит к серии графических произведений, по-видимому, отражающих наиболее популярные в петровскую эпоху иконные образы. Есть среди них, в частности, и Никола Можайский, изображения которого распространены в деревянной резьбе и в медном литье. О том, что в основе образа лежит западная схема изображения епископа с моделью храма в руке, встречающаяся уже в произведении 1183 года<sup>17</sup>, в России, очевидно, не знали. Подобные изображения св. Николы тогда уже имели свою историю развития иконографии<sup>18</sup>. Народные резчики свободно интерпретировали основную схему, по-своему осмысливали ее детали. Пермские изваяния дают тому яркие примеры, включая даже воспроизведение цаты, украшавшей живописный прототип изваяния из села Покчи.

Пермская скульптура представляет народное и своего рода официальное направление. Для первого показательно усиление фольклорных мотивов, часто даже независимо от характера модели. Мастера, по существу, создают свой образ, руководствуясь своими религиозными представлениями и эстетическими вкусами. Это можно заметить не только на примере изваяний «Спаса полуночи» и Николы Можайского, но, пожалуй, наиболее отчетливо на материале скульптурных изображений и композиций Распятия. Типажи пригвожденного к кресту Христа и особенно предстоя-

щих в преобладающей их части никак нельзя связать с традиционной византийско-русской иконографией, и в то же время здесь почти нет случаев прямого воздействия западных барочных моделей, что почти повсеместно можно видеть в работах городских резчиков-профессионалов. О том, что эти модели действительно существовали, говорит варьирование в различных произведениях одного и того же мотива, притом не являющегося главной чертой иконного образа.

Во второй половине XVIII века гравюра преимущественно играет роль образца для мастеров резьбы. Немало, в частности, они почерпнули из творческого наследия киевского гравера Григория Левицкого<sup>19</sup>. Среди его произведений встречаются и композиции Распятия, окруженного венком, и фигуры апостолов, подобные представленным в серии изваяний из пермского собора св. Петра и Павла<sup>20</sup>. Резчики лишь изменили пропорции и позы, внесли в изображение свое понимание образов.

Среди произведений пермской деревянной скульптуры преобладают изваяния «Страдающего Христа» и Николы Можайского, встречаются Распятия и различные фигуры, которые служили принадлежностью иконостаса. В то же время совершенно отсутствуют изображения Георгия-змееборца, лишь изредка встречается рельеф с фигурой Параскевы Пятницы. Это говорит о том, что в Пермском крае существовал свой локальный отбор образов, отличавшийся от среднерусского. На первый взгляд может показаться, что перед нами изолированное провинциальное явление и к нему неприменимы критерии, приложимые к образцам европейского искусства. Но стоит внимательнее присмотреться к пермским памятникам, и становится очевидным, что это примеры яркого самобытного творчества. Причем в качественном отношении большинство их находится на более высоком уровне, чем современная им народная скульптура Германии, Польши и Литвы. В пермской скульптуре почти нет отличающего западноевропейскую нарочитого примитивизма и максимально сокращено расстояние между профессиональным и самодеятельным творчеством. То и другое в конечном итоге связано с основными течениями русского и европейского пластического искусства.

Вопрос об общекультурном контексте любого национального художественного творчества очень существен и в то же время очень труден для решения. До тех пор, пока не выявлены на объективном уровне исторические корни значительного художественного явления, вряд ли можно

считать это явление понятным и осмысленным. Только в результате системного изучения деревянной скульптуры, с учетом ее протооригиналов и функционального назначения, можно получить положительные или, порой не менее важные, отрицательные выводы. Проблема европейского художественного контекста открывает широкие возможности для понимания каждого локального явления, даже если оно не вполне соотносится с классической европейской традицией. Так обстоит дело и с пермской деревянной скульптурой в значительной ее части.

### Примечания

<sup>1</sup> Врангель Н. Н. Северное резное искусство // Грабарь И. История русского искусства. — М., 1910. — Т. 5. — С. 15—24; Никольский В. А. История русского искусства. — Берлин, 1923. — С. 117.

<sup>2</sup> Евдокимов И. Север в истории русского искусства. — Вологда, 1920.

<sup>3</sup> Новицкий А. И. История русского искусства. — М., 1902. — С. 151—154.

<sup>4</sup> См.: Соболев Н. Н. Русская народная резьба по дереву. — М.; Л., 1934; Чекалов А. К. Народная деревянная скульптура русского Севера. — М., 1974.

<sup>5</sup> Серебренников Н. Н. Пермская деревянная скульптура. — Пермь, 1928. — С. 35.

<sup>6</sup> Там же, с. 42 и сл.; Пермская деревянная скульптура / Сост. Власова О. М. — Пермь, 1985; Деревянная скульптура XVII—XIX веков из фондов Пермской галереи: Каталог выставки. — Пермь, 1985.

<sup>7</sup> Уханова И. Н. К истории культурных связей России с Западной Европой в XVII—начале XVIII века // Труды Гос. Эрмитажа. — Л., 1974. — Т. 15 (Русская культура и искусство); т. 3. — С. 25—27 (с репродукциями изваяний из собрания Эрмитажа).

<sup>8</sup> Соболев Н. Н. Указ. соч. — С. 387.

<sup>9</sup> Раздольский П. М. Памятники церковной старины в Путивле. — Курск, 1903. — С. 7—8.

<sup>10</sup> Серебренников Н. Н. Указ. соч.: Описание собрания пермской деревянной скульптуры. — № 193. — С. 195; рис. 51.

<sup>11</sup> Ср.: Dobrzenieski T., *Debilitatio Christi: A Contribution to the Iconography of Christ in Distress* // Bulletin du Musée National de Varsovie, vol. VIII, N 4, p. 93—111; idem. *Chrystus Frasobliwy w Lliteraturze sredniowiecznej* // *Biuletyn historii sztuki*, 1968, r. XXX, N 3, s. 279—299.

<sup>12</sup> Нельговский Ю. П. Скульптура та різьблення другої половини XVI—першої половини XVII століття // *Історія українського мистецтва*. — Київ, 1967. — С. 154, іл. 104 (фрагмент).

<sup>13</sup> См.: Моздир М. І. Українська народна дерев'яна скульптура. — Київ, 1980.

<sup>14</sup> Ср.: *Spätgotik am Oberrhein* // *Meisterwerke der Plastik und Kunsthandwerks, 1450—1530*. Karlsruhe, 1970, N 97; *Ceské umevni goticke, 1350—1420*. Praha, 1970, N 237, 238. По иконографии см.: Panofsky E. *Imago pietatis* // *Festschrift für M. Friedländer*. Leipzig, 1927; Dobrzenieski T. *Imago pietatis. Its Meaning and Function* // *Bulletin du Musée National de Varsovie*, 1974, vol. XII, N 4.

<sup>15</sup> Серебрянников Н. Н. Указ. соч. — С. 52, 44—52.

<sup>16</sup> Ранняя русская гравюра. Вторая половина XVII — начало XVIII века // Новые открытия / Сост. Е. А. Мишина. — Л., 1979. — № 9.

<sup>17</sup> Monumenta Annonis. Köln und Säegburg // Weltbild und Kunst in hohen Mittelalter. Köln, 1975, Taf 5.

<sup>18</sup> Подробнее см.: Петров Н. И. Резные изображения св. Николая Можайского и историческая судьба их // Труды XI Археологического съезда в Киеве. 1899 г. — М., 1902. — Т. 11. — С. 137—145; он же. О русской религиозной и церковной скульптуре // Руководство для сельских пастырей. — 1904. — Т. 1. — С. 397, 416—425.

<sup>19</sup> См.: Фоменко В. М. Григорій Левицький і українська гравюра. — Київ, 1976.

<sup>20</sup> Пермская деревянная скульптура. — Табл. 27—36.



## К вопросу о некоторых аналогиях в литовской и пермской народной пластике

---

Тема аналогий пермской и литовской народной скульптуры обладает обширным спектром подходов, которые, однако, можно сгруппировать в три раздела, каждый из которых обладает определенной самостоятельностью. Тем не менее они тесно взаимосвязаны. К первому разделу можно отнести вопросы исторической взаимосвязи пермской и литовской народной скульптуры. Ко второму — сравнительный анализ художественного образа этих двух явлений искусства, или, точнее, культур. К третьему — проблемы современного бытия, развития и функционирования народной скульптуры Литвы и Прикамья.

В подходе к нашей теме немаловажное значение имеет само понятие «народное искусство», которое в разных регионах и в разное время несет различные содержательные оттенки. То или другое художественное явление можно отнести к народному искусству не только на основании некоторых объективных признаков, но и учитывая региональную детерминацию, уровень изученности, устоявшиеся теоретические установки. Об этом необходимо напомнить потому, что все попытки создания всеобъемлющей теории народного искусства как стройной системы со строго обозначенными границами и ясной внутренней морфологической структурой пока не увенчались успехом. Если в литовском искусствознании народная скульптура безоговорочно считается видом народного искусства, то в русском говорится, в основном, о русской владимирской каменной или русской деревянной скульптуре, без определения «народная». Русская деревянная скульптура как бы существует сама по себе, подобно великому искусству русской иконописи, и к ней неприменимы определения «народная» и «профессиональная».

На фоне русской художественной культуры пермская деревянная скульптура находится среди наиболее ярких явлений искусства, к которым условно применим термин «народное». Даже самое поверхностное знакомство с этим явлением побуждает к поискам связей его с более освоенным материалом, в данном случае с литовской народной скульптурой. Задача данного исследования — в попытке нащупать направления, в которых предстоит вести поиск.

В научной литературе имеются упоминания о художественных связях Литвы и России. Паулюс Галауне в 1930 году в книге «Литовское народное искусство», говоря о сюжете «Христа скорбящего», заметил: «Похожих Рупинтоелисов видели на Подоле, в Белоруссии и даже в России, особенно в ее дальних северных краях в Вятской губернии. Поэтому мы не можем присваивать этот сюжет. Он, может быть, оплетается другими народными преданиями, чем в нашем крае, но не очень различающимися, насколько удалось нам узнать»<sup>1</sup>. Автор ссылается на труды Н. Серебrenникова и А. Некрасова: «Исследователи русского народного искусства, говоря о происхождении русской скульптуры, предполагают, что в Россию скульптура пришла если и не из Литвы, то через Литву в первой половине XV века»<sup>2</sup>. П. Галауне утверждает, что сюжет «Христа скорбящего» именно через Литву достиг Пермской и Костромской губерний<sup>3</sup>. Однако в более поздних исследовательских работах сведения о таких связях исчезли. Можно предположить, что это результат замалчивания каких бы то ни было культурных связей с Западом — ведь Литва до 1940 года считалась западной страной. Инертность мышления сохранилась и на многие послевоенные годы.

В последнее время появились сведения, что в Оружейной палате в Москве в XVII веке работали многие художники и ремесленники из Великого княжества Литовского. Их изделия, в том числе, возможно, и резные, скульптурные вещи, распространялись по Руси.

В 1988 году в Москве была организована выставка деревянной русской скульптуры XVI—XIX веков, при анализе которой Анна Рындина указала на целый ряд связей русского и западноевропейского искусства:

«...Тобольск... во второй половине XVII века здесь находился в ссылке известный хорватский писатель и миссионер Юрий Крижанич. Можно думать, что суровый хорват имел при себе иконы, реликварии, что есть какие-то предметы, которые могли стать источником для копирования их местными мастерами».

«...одежды Марии — живо ассоциируются с памятниками европейской готики XIV — XV веков».

«В начале XVIII века Петр I вопреки «старомосковской» партии поставил местоблюстителем вакантного патриаршего престола Стефана Яворского, выученика польских иезуитов».

«Путь барокко шел также из польских и белорусско-украинских земель».

«Для Сибири XVII века характерно изобилие украинских и литовских печатных изданий в связи с тем, что сибирскую митрополичью кафедру занимали в это время украинские иерархи. Видимо, они привозили с собой не только книжников, но и художников, скульпторов, живописцев»<sup>4</sup>.

При изучении пермской и литовской народной скульптуры возможны различные подходы. Довольно плодотворным может быть анализ наиболее распространенных и глубоких по содержанию тем и персонажей.

Образы Христа и Богородицы в русской, и в частности пермской, скульптуре прекрасно изучены целой плеядой исследователей (Н. Н. Серебренников, Н. Н. Померанцев, Г. К. Вагнер и др.). Поэтому данное исследование предлагает лишь анализ двух сюжетов литовской народной скульптуры, который, надеюсь, позволит сделать сравнение художественных образов пермской и литовской народной скульптуры.

Особенно распространенными в народной скульптуре были религиозные сюжеты. Народные мастера в своих произведениях отражали мировоззрение крестьян, их общественные отношения и место в жизни. Они хорошо чувствовали специфику дерева, его возможности и умели вдохнуть жизнь в свои произведения. Будучи самоучками, они свободно трактовали реальные пропорции человеческого тела, преувеличивая и выявляя основные элементы — лицо, руки. Вся традиционная скульптура раскрашивалась. Скульптурные формы и потускневшие от времени краски подергивались паутиной, являя собой удивительную гармонию средств художественной выразительности.

Круг персонажей литовской народной пластики довольно широк. Народные мастера каждый персонаж, каждую тему, каждый сюжет трактовали глубоко своеобразно, лишь внешне придерживаясь церковного канона. Они воплощали эстетическое восприятие мира простым народом, выражали народное понимание материальной и духовной красоты.

Народная деревянная скульптура составляет гордость национальной культуры Литвы. Это самое яркое выражение художественной культуры народа на определенном историческом этапе, художественная традиция, активно воздействующая на современное народное и профессиональное литовское искусство.

Одним из самых замечательных пластических образов, созданных литовским народным гением, является «Рупинтоелис» — по-русски «Христос скорбящий». Но это не только скорбящий, но и заботящийся, думающий о людях Христос. Выразительностью и идейной насыщенностью образа, оригинальной художественной трактовкой и глубоким смыслом «Рупинтоелис» превосходит большинство других сюжетов.

Христос-человек изображается сидящим, подпершим правой рукой голову, в терновом венце. Образ не имеет аналога в Евангелии. Как объясняют простые люди Литвы, Христос изображен в тот момент, когда ему стало жаль казвивших его людей и людей, наказанных им<sup>5</sup>. Возможно, конечно, и другое понимание образа, но ясно одно: Христос здесь — не властвующий, не карающий, а сострадающий и скорбящий. «Рупинтоелис» — это Христос, близкий простому народу, живущий вместе с ним на тех же полях и дорогах Литвы, с теми же думами и горем<sup>6</sup>.

Средства мастера скупы и просты. Руки, ноги, тело лишь намечены в дереве. С первого взгляда скульптура может показаться примитивной, сделанной неумелыми руками. Но, внимательнее взглядевшись в облик Христа, в его сосредоточенное лицо, перестаешь замечать и грубую обработку материала, и своевольную трактовку анатомии человека. Свое внимание скульптор концентрирует на лице, хотя и здесь он далек от детализации. Мастер словно бы небрежно относится к отдельным элементам скульптуры, но это не неумение. Такая трактовка создает обобщенный монументальный образ. Конечно, нельзя говорить о полном пренебрежении к деталям. Осанка Христа свидетельствует о его крайней усталости. Еле заметный поворот ступней — деталь, заставляющая вспомнить о путешественнике, прошедшем долгий тернистый путь. Деревянное изваяние оживает, перерастает рамки своего домика-часовенки. Взгляд Христа встречается в немом разговоре со взглядом остановившегося у скульптуры крестьянина.

На этом примере можно убедиться в исключительном даровании мастера, в его тонком художественном чутье. Как истинный творец народный мастер в своем произведении стремится проникнуть в будущее, стать властителем дум.

Конечно, не стоит при этом преувеличивать масштаба творческих поисков народных мастеров, обдуманной целеустремленности в формировании того или иного образа. Подсознательная, «родовая» сторона творческого процес-

са, художественная интуиция не менее важны, чем мастерское владение инструментом и материалом.

Следует отметить еще одну особенность «Христа скорбящего» — его символический характер. Думы мастера о судьбах, о будущем народа абстрагируются и находят свое выражение в образе «Рупинтоелиса».

Излюбленным персонажем народных мастеров была Скорбящая Богоматерь — Пиета. Этот вечный сюжет мирового профессионального и народного искусства трактуется литовскими мастерами совершенно по-своему. Прежде всего бросается в глаза несоответствие масштабов фигур композиции: тело Христа в несколько раз меньше фигуры Марии, хотя он и изображается взрослым — с бородой и усами. До сих пор не удалось вполне выяснить причины использования столь необычного приема. Некоторое влияние оказали, может быть, образцы официального церковного искусства, находившиеся в соборах и костелах Литвы. Там тоже тело Христа в группах «Пиеты» обычно несколько приуменьшено, но несоответствие реальных пропорций зрительно более скрыто. В произведениях народных мастеров весь сюжет трансформирован, от официальной трактовки осталась лишь общая схема. Предположение, что материал (размеры куска дерева) обусловил такое соотношение масштабов фигур, маловероятно, так как народные мастера из таких же точно кусков дерева создавали и более сложные композиции, с приблизительно реальными пропорциями (св. Георгий). Видимо, к подобной трактовке привела главная идея изображаемого сюжета — скорбь и боль матери.

В «Пиете» изображение явно тенденциозно. Разномасштабностью фигур мастер подчеркивает победу жизни над смертью. Смерть сама по себе незначительна, как незначительно тело мертвого Христа на коленях матери. Смерть — лишь повод для возбуждения больших чувств у живых. Народный мастер умеет сосредоточить все внимание на главном — на создании обобщенного образа материнской любви. Этот прием художественного выражения прост и наивен, но искренен и убедителен.

«Пиета» — тема очень близкая народу в период социального и национального угнетения. Гибель многих сынов во время войн и восстаний вспоминали литовские женщины, видевшие в Скорбящей прообраз собственного горя.

Победа жизни над смертью — главная идея «Пиеты». И поэтому так различна в пластическом отношении трак-

товка каждой фигуры. Если Христос изображается очень схематично, то образ Марии насыщен большим внутренним напряжением, ее лицо отличается индивидуальными, неповторимыми чертами. Очень часто простая крестьянская женщина смотрит не только печально, но и удивленно: Мария словно хочет понять, осмыслить случившееся. Есть изваяния и с чертами человека, умудренного жизнью, строгими и серьезными. Трагичность образа усиливается резкими углублениями и беспокойными складками одежд, дающими контрастные напряженные тени.

Группа «Пиеты» часто решается очень декоративно. Голова Марии окружается большим нимбом с семью звездами, по сторонам прикрепляются два ангела со свечами в руках. Группа создает впечатление не только скорби, но и торжественности обстановки. Большую выразительно-эмоциональную нагрузку несет цвет. Яркие сине-красные одежды, бело-розовое тело, золотые звезды — все это призвано усилить не только декоративную, но и смысловую насыщенность образа.

Из сказанного ясно, что иконографическая основа пермской и литовской скульптуры — одна: христианство. Возможно, как показывают вышеприведенные сведения, и прямая коммуникативная связь, мастеров объединяет близкое понимание дерева как пластического материала, полихромия. Но есть и значительные отличия. Пермская скульптура, на мой взгляд, обладает более тесными связями, пластической преемственностью с языческой культурой, в ней присутствует византийский слой. Художественный образ более замкнут, между ним и воспринимающим возникает некоторое пространство, некая отдаленность. Как пишет А. Рындина, «идея Богоматери как драгоценного вместилища, как образа воплощения, часто средневековая по своему существу и восходящая к древнейшей византийской и русской традиции, вдохновляет мастера, заставляя интерпретировать по-своему западный образец...»<sup>7</sup>. Отдаленность усиливается и способом функционирования скульптуры — церковным интерьером, где сам образ становится идеалом, примером для подражания. Литовская народная скульптура более открыта, ее образы как бы существуют рядом с людьми в усадьбах, около дорог, на кладбищах.

Каждое значительное явление культуры имеет свои исторические корни, свою традицию, но совершенно необязательно получает дальнейшее развитие. С этой точки зрения, пермская и литовская народные скульптуры разошлись. Бурное, уникальное развитие пермской скульптуры

оборвалось где-то на стыке XIX и XX веков, и позже она не возродилась. Литовская народная пластика существует до сих пор как целостное явление. Особенно примечательно развитие в последние десятилетия монументальной ландшафтной скульптуры. Созданы целые ансамбли, в том числе получившие мировую известность мемориалы, такие, как Аблинга.

Возникает вопрос, почему пермская пластика давно завершила цикл своего развития, а литовская продолжает существовать и развиваться. Можно предположить, что суть этого — не в художественном образе, не в мастерстве, а в формах функционирования. Сфера обитания пермской скульптуры — церковь, а литовской — внешний мир. Таким образом, пермская деревянная скульптура была в какой-то степени подчинена иконографическим схемам, а литовская функционировала помимо и даже против воли церкви, была более свободна, поэтому смогла в какой-то мере преодолеть исторические и духовные ломки общества, выйти на путь гражданской тематики, не теряя своей духовности. Не представляется невероятным, что современный взлет литовской народной скульптуры может побудить и русскую, в частности пермскую, народную скульптуру, к возрождению. Тем более что для этого есть твердый фундамент — традиция.

### Примечания

<sup>1</sup> Galauné P. *Lietuviu liaudiesmenas*. — Kaunas, 1930. — S. 171—172.

<sup>2</sup> Серебрянников Н. Н. *Пермская деревянная скульптура*. — Пермь, 1928; Некрасов А. И. *Очерки декоративного искусства древней Руси*. — М., 1924; Galauné P. *Указ. соч.* — С. 164.

<sup>3</sup> Galauné P. *Указ. соч.* — С. 176.

<sup>4</sup> Рындина А. *Русская деревянная скульптура XVI—XIX веков / к проблеме стиля // Творчество*. — 1988. — № 12. — С. 9—12.

<sup>5</sup> Galauné P. *Указ. соч.* — S. 173; *Ig. K.-cius. Zemaiciuos // Lietuvos zinios*. — 1911. — Nr. 15, 17, 26—29, 31—32, 34—35.

<sup>6</sup> Некрасова М. А. *Народное искусство как проблема коллективного и индивидуального, традиции и новизны // Проблемы народного искусства*. — М.: Изобр. иск., 1982. — С. 21—24.

<sup>7</sup> Рындина А. *Указ. соч.* — С. 10.

## Об иконографии Скорбящего Спасителя в народной деревянной скульптуре

---

В народной деревянной резной скульптуре есть два основных иконографических типа сидящего Спасителя. Первый из них — «Христос у колонны» — Спаситель, сидящий со связанными руками у колонны. Колонна, впрочем, может быть только воображаемой. Она является архитектурным символом претории, в которую, согласно евангелиям от Матфея, Марка и Иоанна, отвели Христа и где его оплевывали и избивали. Внимание к этому сюжету поддерживалось высокими образцами профессионального искусства, среди которых шедевры Матиса Нитхардта (Грюневальда), Тициана, Рембрандта. Интерес к теме поругания Христа, коронования его терновым венцом объясняется контрастом жестокого насилия и моральной победы Спасителя, триумфом опозоренного, избитого и униженного пленника над палачами.

Рядом с этим типом изображения существует другой — «Скорбящий Спаситель». Он также известен в многочисленных вариантах, рассеянных по всему миру: можно встретить подобные скульптуры в Молдавии и на Украине, в Белоруссии и в Польше, Прибалтике и в Подмосковье, на севере России и в Поволжье, на Урале и в центральных штатах Мексики, в Парагвае и Аргентине. Но больше всего этот тип изображения распространен в Литве, Мордовии, в области коми-пермяков в Прикамье, в индейских областях в центральных штатах Мексики, в области индейцев гуарани в Парагвае и на севере Аргентины. Естественно поставить вопрос: есть ли какая-то реальная связь между столь отдаленными друг от друга местами, существует ли какая-то общность в исторических условиях их развития или же все это результат чистой случайности?

Обратимся к сюжетному и психологическому значению фигуры Христа. Если в «Христе у колонны» — скрытое или явное противостояние двух сил, победа униженного и оскорбленного пленника, то в «Скорбящем Спасителе» — явно одиночество героя, размышление о чем-то более важном, чем явный противник, ощущение «мировой скорби». Что же это за момент? Перед нами «Христос в темнице», Спаситель, брошенный палачами в тюрьму. О темнице евангелия упоминают лишь потому, что туда заключен Варрара



(Лука, 23). Христос не успевает попасть в темницу — все совершается слишком быстро. Стало быть, изображается апокрифический момент. Какой? Третий вопрос вызывается совсем удивительным, на первый взгляд, обстоятельством.

Среди фигур «Скорбящего Спасителя» есть более «жизненные» — бытовые или психологичные, есть и загадочные, геометризованные, с экспрессивным обликом, противоречащим статике фигуры, с широко раскрытыми глазами, как будто видящими нечто, не видимое другим. Этот «визионерский» тип среди пермской скульптуры представлен «Спасителем» из сел Сириноского, Косы, Нижнего Ворцево. Он есть и в мордовской, белорусской, украинской скульптуре, встречается и в произведениях мексиканских индейцев.

Интерес к типу «Скорбящего Спасителя» велик, но пока еще он не отлился в общие исследования. М. В. Алпатов выделил именно «Скорбящего Спасителя» (притом в геометризованном варианте) как образец высокой художественности и духовности в русской деревянной скульптуре. Н. Н. Серебренников обратил внимание на то, что в этих статуях ярче всего выражены чувства скорби, горя, протеста против унижения и угнетения (это можно сказать не только о пермской скульптуре, но и о мордовской, славянской или литовской). Н. И. Шибаков, писавший о мордовской скульптуре, подчеркнул обобщенный, философский характер народной образности. В «Скорбящем Спасителе» он видит размышление о причинах мирового зла. В индейских резных фигурах Мексики эта социальная и психологическая основа образа выражена с большой эмоциональной силой, на что обращают внимание исследователи Мигель Сола и Пал Келемен.

Попробуем проследить происхождение иконографического типа «Скорбящего Спасителя». Образ возникает в поздней готике XIV—XV веков, когда искусство от коллективности и анонимности идет к индивидуализму и пантеизму. Именно тогда создается жанр «Образа благочестия» («Андахтсбилд»), предназначенного для частной молитвы. Среди излюбленных сюжетов — «Человек Скорбей» («Шмерценсманн»), называемый иначе «Образ Сострадания» («Эрбермдебилд»). Это изображение Христа после казни со всеми следами смертельных ран, часто с орудиями мучения и убийства. «Человек Скорбей» иногда изображается как лик в терновом венце со всеми следами страдания, но просветленный. Титульный лист «Страстей» Альбрехта Дюрера 1510 года несет изображение лика Спасителя и надпись: «Жестокие раны переношу я для тебя, Человек. Сво-

ими ранами я исцеляю твои раны». Обращенное к миру лицо Спасителя, исполненное доброты и заботы о людях, изваяно в центре креста в монастыре Акольман середины XVI века в Мексике. Можно вспомнить и Христа в сцене Воскресения в Тршебоньском алтаре (Чехия, около 1380 года, Национальная галерея в Праге). Здесь Спаситель стоит на грани проба, его образ выражает не только мудрость познания Тайны, но и решимость выполнить свою миссию. Христос, стоящий или сидящий на собственном гробе, — не жертва, а заступник за человечество. Именно тот образ, который не мог не найти отклика в сердцах страдающих людей. Не случайно Тршебоньский алтарь возникает в раскаленной атмосфере, предшествующей движению гуситов.

Согласно евангелиям (Лука, 23), гроба в нашем понимании этого слова не было. Была гробница, высеченная в скале, то есть своего рода темница, запертая камнем. Субботу после казни Христос проводит среди людей. Он является для них неразрешимой загадкой. Фоме (Иоанн, 20) и спутникам в Эммаусе (Лука, 24) он позволяет удостовериться в том, что сохранил плоть и кость, он даже вкушает печеную рыбу и мед. Вместе с тем он «не от мира сего», и этот образ всеведущего и всемогущего, находящегося рядом с людьми божества больше всего потрясает воображение. Это все, однако, не решает вопроса о происхождении именно такого иконографического типа — сидящей фигуры Спасителя, подпирающего голову правой рукой.

Хотелось бы указать на связь, которая существовала между иконографическими типами «Скорбящего Христа» и жалующегося на свою судьбу Иова. Такое сопоставление изображений Иова и Христа дано в молитвеннике кардинала Альбрехта Бранденбургского (начало XVI века, собрание Петера Людвига). Верхнерейнская фигура плачущего Иова (около 1500 года, Музей Шнютген в Кёльне), вырезанная фрейбургским мастером Хансом Видицем, в зеркальном отражении повторяет тип «Скорбящего Христа» (голова опирается на левую, а не на правую руку). Поднятая рука не случайность, а постоянный символ, знак размышления и скорби. Таким изображается Христос после казни, со следами избиения и распятия (часто отмечены след удара копьем, следы гвоздей). Он, уже не живой, но сохранивший плоть и кость, ведет загадочное существование. Ему доступна высшая мудрость, и эта мудрость — боль за человечество, сострадание всеобщим скорбям.

В то время, когда фрейбургский резчик создает фигуру Иова, образ «Скорбящего Спасителя» уже известен в Польше, где его называют «Крыстус фрасобливы» (то есть озабоченный, скорбный Христос). Появление этого типа изображения на Украине и в России связывают с походом Лжедмитрия I в 1605 году, но явно существовали более прямые и ранние связи. За вологодским «Спасом» XVIII века, приводимым в книге В. А. Десятникова, ощущается глубокая и старинная традиция. Надо отметить активность миссионеров (особенно иезуитов) из Центральной и Восточной Европы в Латинской Америке. Они лучше находили с индейцами общий язык, чем прямые поработители — испанцы и португальцы.

Теперь можно высказать в общей форме и ответы на поставленные вопросы. Между удаленными друг от друга частями света можно, конечно, найти следы прямых контактов: деятельность миссионеров, военный поход Речи Посполитой. Но для принятия и распространения образов «Скорбящего Спасителя» существовали и более важные причины. Все места, о которых идет речь, — это области сравнительно поздней массовой христианизации и, главное, упорного сохранения языческих понятий и традиций. Здесь возникал своеобразный синтез христианской и языческой культуры. Поэтому образ, сочетающий в себе жизнь и смерть, «живой труп» (по выражению Герта Рихтера и Герхарда Ульриха в «Лексиконе художественных мотивов»), не являлся чем-то экзотическим, он соединялся с образами местных эпических легенд. По языческим представлениям, общение с загробным миром, хотя и нелегкое, происходит закономерно и регулярно. А. К. Чекалов не ошибся, когда увидел в пермской скульптуре заострение и преувеличение, идущее от шаманства и тотемизма, а также черты канонической архитектоники, архитектурности композиции. Эти черты действительно присущи многим статуям. Сильнее всего они ощущаются либо в ранних образцах, либо в чисто народных, наиболее языческих по духу изваяниях-идолах (индейские божки Мексики, мордовские «Малые Спасы»), либо в наиболее чистых выражениях геометризованного и экспрессивного «визионерского» типа (украинский «Христос Скорботный» в краеведческом музее в Путивле (первая половина XVII века), происходящий из Молчинского монастыря, вологодский «Полунощный Спас» XVIII века, «Спаситель» из села Сиринского).

Здесь уместно коснуться названий «Христос в темнице» и «Полунощный Спас». Темница — первоначально могила

Христа, склеп в скале, что находит прямые аналоги в языческих погребальных обрядах. «Полунощный Спас» скорее всего — не «ночной», а «северный». То, что это название известно либо угро-финским племенам, либо русским, поселившимся на землях с коренным угро-финским населением, заставляет думать, что это название связано с мифологическими представлениями язычников угро-финов. У них Север — легендарная обитель мертвых, Туонела финского эпоса.

Вариантом «визионерского» является чисто символический тип изображения. Он хорошо известен в Польше и Литве. К нему относятся «Скорбящий Христос» в Минском институте искусствознания, этнографии и фольклора, украинские изваяния — из Ивано-Франковска (XVII век) и Львова (XIX век), многие мордовские «Спасы», статуи из Перми и Чермоза XVIII века. Более всего характерен этот символический тип для мексиканских статуй. Статуя в церкви в Теуилотепеке несет в себе внутреннее благородство и одухотворенность. Здесь есть и ощущение драмы, и характерная угловатость позы, ног и рук, но нет той разительной экспрессии, которая отличает «визионерский» тип. Характерно, что мастер очень четко соблюдает все композиционные иконографические требования: голова опущена на руку, тело согнуто, чтобы подчеркнуть этот жест. Статуя происходит из области древней индейской культуры близ старинного художественного центра Таско. Та же традиция символических изображений ощущается в фигуре Христа-ребенка из собрания Келемена. Здесь точно повторены поза и жест. Ребенок, погруженный в глубокую задумчивость, словно знает наперед всю свою судьбу. Это может показаться искусственным, но для мексиканской культуры такой символизм естествен. Символика детских фигур в скульптуре ольмеков и ацтеков органично находит продолжение в детской фигуре Христа.

Существуют варианты, где «визионерство» и символизм уступают место жизненным ценностям. Это происходит повсюду, неизбежно и закономерно. Магию и философию побеждает прямая изобразительность, «бытовой взгляд». Первоначальное значение иконографического типа стирается, утрачивается также геометрия и архитектура статуй. Особенно выразителен «Господь Смирения и Терпения» в церкви Ла Мерсед в Буэнос-Айресе. Скульптура происходит из иезуитской миссии, где крестились индейцы гуарани. Она создана мастером Хосе эль Индго («индеец Хосе») в 1780 году. Очень низко сидящий Христос как бы

сжался, отшатнулся почти испуганно. Психологическая выразительность здесь не столь явно связана с христианской легендой. Можно воспринимать испуг Христа как боязнь неотвратимого поругания, но мы не ошибемся, если предположим, что индеец Хосе, выращенный в иезуитской миссии, уже не знал индейских легенд и еще смутно представлял себе христианские, но зато прекрасно знал, что чувствует нагой и беззащитный человек, когда ему предстоит испытать насилие и унижение. Сходное ощущение беззащитности, неприкаянности и страха можно прочесть на лицах украинских, мордовских, татарских, пермских статуй, будь то «Христос Скорботный» (XVII век) из Ивано-Франковской области, или мордовский «Спас» XVIII века, или русский «Полунощный Спас» конца XVIII века в музее в Зарайске, или пермский из Соликамска. Именно с таким психологическим вариантом типа «Скорбящего Христа» связано возникновение неверных версий об изображении Христа в тюрьме, после избиения. Но это не конец эволюции типа. Есть еще большая группа статуй, где драма вообще как будто забывается. Это «Спас» из села Виндрей в Мордовии или аналогичный из села Усть-Косы. Подобных изображений много. Они представляют большой интерес, поскольку показывают без прикрас простого человека своего времени. Но это уже тема других исследований. У индейцев такой тип отсутствует, он чужд их укладу.

История изображения «Сидящего Христа» в скульптуре Европы и Америки — неисчерпаемый кладезь проблем. Можно надеяться, что попытка разобраться в сложных переплетениях иконографических и образных аспектов изображений этого типа еще найдет свое продолжение.

### Литература

Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства. — М., 1967. — Т. II; Серебrenников Н. Н. Пермская деревянная скульптура. — Пермь, 1967; Десятников В. А. Русская деревянная скульптура. — М., 1972; Чекалов А. К. Народная деревянная скульптура русского Севера. — М., 1974; Леонова А. К. Народная деревянная скульптура Белоруссии. — Минск, 1977; Моздир М. I. Українська народна дерев'яна скульптура. — Київ, 1980; Шибakov Н. И. Деревянная скульптура Мордвы. — Саранск, 1980; Toussaint M. Arte colonial en México. — México, 1948; Kelemek P. Baroque and Rococo in Satin América. — N. Y., 1951; S ó la M. Historia del arte hispanoamericano. — Barcelona; Kupczyhska A. Chrystus Frasobliwy w polskiej, rzeźbie Sudowej // Polska sztuka Sudowa. — 1960. — N 4; Richter G., Ulrich G., Lexicon der Kunstmotive. — Gütersloh, 1978; Hall G. Dictionary of subjects and symbols in art. — L., 1979.

## Народный примитив в пермской деревянной скульптуре

---

В пермском собрании деревянной скульптуры и в количестве, и в качественном отношении доминируют памятники XVIII столетия. Картина, которую выстраивают эти скульптуры, необычайно сложна. Она показывает смену всей художественной системы древнерусского пластического ансамбля, перемещающегося на алтарную стену и постепенно разрушающего его «тябловую» структуру. При этом происходит и замена функции скульптуры: из самостоятельного моленного образа она все чаще становится декоративным элементом церковного комплекса, хотя не утрачивает и своего высокого духовного смысла.

Самоочевидной становится в этом процессе та преобразующая роль, которую сыграло барокко. Л. И. Тананаева пишет: «Для барокко — системы открытой, чрезвычайно динамичной, заключающей в себе массу разноречивых тенденций и направлений, даже допускающей в качестве почти что нормы отступление от строгой нормативности — сближение с народным «грубым», низовым началом было естественно»<sup>1</sup>. В рамках барочной типологии возникла целая группа скульптур, обладающих пластическим своеобразием и той очаровательной наивностью образных интонаций, которая возникает при попытке подражания профессиональному образцу. По «распятиям с предстоящими» из пермской коллекции можно увидеть весь ход усвоения барокко провинциальным искусством: от свободного подражания «ученым» образцам до полной переработки стиля на основе древнерусских традиций.

Прямые имитации стиля можно условно разделить на наивные и профессиональные. Пример наивно воспринятого барокко дают фигуры двух предстоящих (Богоматери и Иоанна Богослова) из Соликамска. Статуи отличаются преувеличенной манерностью поз, нарочитой аффектацией жестов и ошеломительно яркой росписью. Глыбообразная скученность масс, беспорядочность и фактурность резьбы, «варварская» напряженность цветов изобличают арханчельский вкус. Подобным же строем отличается «Распятие в орнаментальном обрамлении» из села Нижнечусовские Городки. Более точно, осознанно и профессионально стилистика барокко передается в монументальных распятиях с

предстоящими из Нижнечусовских Городков и села Усть-Боровское. Динамика движений и «телесность» фигур приобретает здесь почти европейское совершенство.

Наиболее реалистические воплощения стиля барокко возникают, однако, вместе с принципиальной переработкой его в композициях из Соликамска и Язьвы. Неистовость барокко как бы умеряется, обретает чисто русскую степенность и созерцательность. Во всем сказываются традиции классической древнерусской резьбы. Особенно выразительна соликамская Богоматерь. Ее облик дышит ясной и возвышенной красотой. Полукруглые складки одежд уподобляют скульптуру колонне, подчеркивают гармонию образа. Уплощенные, сравнительно с барочными, формы не умаляют совершенства резьбы — гармонией пронизаны все линии и объемы, целостен контур, мягок рельеф. К «высокой» древнерусской традиции восходит и цвет соликамских скульптур. По ликующей праздничности и полноте колорита этой композиции нет равных в богатейшей пермской коллекции.

В камерных формах стилистика барокко претерпевает наиболее существенную переработку. На основе древнерусских традиций такая переработка осуществлялась в скульптурах так называемой шакшерской школы<sup>2</sup>. Ее центр — село Шакшер Чердынского района. Ареал школы — весь Чердынский район, наиболее богатый деревянной скульптурой. Шакшерские скульптуры легко узнаваемы по измельченности тонких пластинчатых форм, покрытых густой прямолинейной резьбой. Мелкие «гофрированные» фигурки имеют одинаковый физиономический тип, восходящий к характерным типам барокко: пухлые щеки барочных скульптур как бы вставлены в узкие лики с удлинненными разрезами глаз. Угадывается барокко в мимическом строе скульптур, в повышенной динамике ритмов. Но все подчиняется иконным условностям построения, небольшого и плоскостного, развернутого по системе координат.

Рельефными иконами, по сути, являются центральные произведения шакшерской школы — две композиции «страстей» из села Шакшер: «Снятие со креста» и «Положение во гроб». Несмотря на то что фигуры расставлены здесь в двух или трех пространственных зонах, пространство оказывается предельно сплюснутым, как бы спроецированным на плоскость стены. Рельефный характер фигур акцентирует их силуэты, графичность складок подчеркивает значение линейного строя, усиливает впечатление

плоскостности, которое роднит эти композиции с древнерусской резьбой «на проем».

Архаизация изобразительных средств происходит даже в пространственно-развитых композициях типа «Поклонение жертве» из Чердыни. Под легкой сенью (киворием) вокруг жертвенного блюда расставлено много мелких фигур. Киворий отделяет изображение от храмового пространства, замыкает его. Сооружение в целом напоминает древнерусский сион, но с открытым, театрализованным интерьером. Еще ближе оно к традиции западноевропейских вертепных театров, где подобные «сион» часто играют роль главного театрального реквизита. Но и в этой композиции все фигуры плоскостны, а расположение их симметрично.

Главные свойства шакшерских скульптур — унифицированность и плоскостность форм — позволяют рассматривать их как явление нарочито архаизированное, прямо восходящее к искусству резных деревянных икон. Однако приемы, органичные для резных древнерусских икон, будучи наложенными на барочную схему, породили эффект примитива (соединение несоединимого). Примитивизирована в шакшерской скульптуре и эмоциональная выразительность.

Открытая эмоциональность барочных скульптур, как бы скованная геометрией форм, превратилась в абстрактный эмоциональный заряд, разрывающий статуи изнутри. Таков «Спас полунощный» из села Редикор. Линейно-условная, камерная скульптура источает огромное духовное напряжение. Хрупкий, маленький Христос противостоит мукам с каким-то стоическим изумлением, причем особенность выражения кажется неожиданной при сохранении общего шакшерского типа.

Своеобразная экспрессия примитива делает уникальными даже тиражированные скульптуры шакшерского круга. Это видно из сравнения двух пар предстоящих (Богоматерь — Иоанн Богослов), вырезанных, очевидно, в одной мастерской. Предстоящие из деревни Подъячевой отличаются от предстоящих из Чердыни чуть большими размерами и цветом одежд. Несмотря на единообразие форм, скульптуры неповторимы: каждая кажется пластическим феноменом, уникальным сгустком духовной энергии.

В XIX веке народный примитив, возникший на основе барокко, обретает новые черты. Источник архаизации барокко перемещается: им становится барочная изобрази-



тельная культура, опосредованная народным лубком. Именно здесь мог найти Назарий Тимофеевич Филимонов (1846—1886) из деревни Габова Карагайского района образец для своей характерной головы херувима. Типаж, в котором словно сгустились черты вельмож XVIII столетия, получился настолько точным и обаятельным, что был облюбован и многократно варьировался учеником Филимонова Никоном Максимовичем Кирьяновым, вырезавшим для часовни деревни Габова около 500 отдельных скульптур. Вот как описал этот ансамбль Н. Н. Серебренников: «Прямо против входа здесь помещалась статуя пишущего ангела, а вправо и влево от нее на резных колонках были протянуты полки, на которые поставлены десять резных ангелов. Сзади сидящего ангела помещался резной крест-распятие, осыпанный кругом маленькими летающими ангелочками. В иконостасе часовни справа в особом футляре находится резной страждущий спаситель, посредине — резной же крест-распятие, слева — ангелы. На одном из окон лежала неоконченная резная фигурка. В потолках часовни в притворе и в проходе со середины спускались книзу вырезанные из дерева три руки... кругом них потолки были усыпаны 480 резными изображениями летающих ангелочков. Помимо этого в часовне оказались резные из дерева четыре обрамления хоругвей, киот для иконы Богородицы с ювелирно вырезанными из дерева цветочками и два постаменты с вырезанными наверху подвесами. Все это было вырезано одним из жителей этой деревни Никоном Максимовичем Кирьяновым, умершим в 1906 году»<sup>3</sup>.

По описанию видно, что весь цикл скульптур посвящен теме искупительной жертвы, которая была решена Кирьяновым прежде всего как тема райского бытия. Не случайно в ансамбле преобладает изображение ангела, а центральная фигура, заменившая изображение Христа-судии, — ангел, сидящий на престоле, — ассоциировалась с Ангелом Великого Совета и напоминала зрителю о вечном, «небесном» бытии Бога. Точно так же и в «Распятии» Кирьянов предпочел «катарсический» вариант, изобразив Христа в сонме ангелов.

По воспоминаниям правнучки мастера, Александры Максимовны Королевой, часовня ослепляла посетителей каким-то сказочным голубовато-воздушным сиянием, словно при жизни переносила на небеса, обещала измученным крестьянам светлое отдохновение от трудов.

Создавая «сказку о рае», Кирьянов наделяет небесные

силы вполне земным реально-историческим обликом. Эти забавные ангелы, с пухлыми лицами вельмож, в париках петровских времен, с «гвардейскими» лентами на груди (именно так смотрятся орари), словно сходят с лубков, в ином материале воссоздают их игровой поэтический мир. К лубку восходит и роспись скульптур, решенная в нежнейших сочетаниях светло-желтых, голубых, зеленоватых и розоватых оттенков. Лубочный стереотип делает искусство Кирьянова начальным образцом «массового» искусства, что объединяет его со скульптурой Шакшера. У Кирьянова развиты и завершены основные тенденции шакшерской школы, но ведущим в его творчестве оказывается не церковное, а мирское начало. «Игровой» примитив Кирьянова отделяется от «серьезного» примитива Шакшера. Но отделяется и от лубочного примитива, хотя многое берет от него в изобразительном плане. «В противоположность слишком часто озорничавшему лубку здесь... царство «святой» мечты, воспоминаний о «земле обетованной», образ «потерянного рая» и мыслимо идеального бытия»<sup>4</sup>. Этот вариант примитива, пользуясь терминологией В. Н. Прокофьева, можно назвать романтико-идиллическим. Характеристике, данной В. Н. Прокофьевым романтико-идиллическому примитиву, не противоречит и важнейшая структурная особенность кирьяновской пластики: сильнее, чем где бы то ни было, проступают в его скульптурах глубинные архаические пласты. Форма втиснута в блок, царствует симметрия, сквозь «петровские» лики просвечивают древние идолы пермской чуды. Скульптура, сближенная с лубком, сохраняет в своей структуре древнюю символику вечного бытия, которую имел когда-то и пермский звериный стиль: строгие прямоугольные бляшки не всегда явно выражают идею космоса, но ярко передают ошеломляющее ощущение его вечности, громадности и непостижимой таинственности<sup>5</sup>.

Так, своеобразное искусство мастера Н. М. Кирьянова, представляющее собой вариант позднего народного примитива, подводит итог длительной эволюции пермской деревянной скульптуры, которая развивалась как часть русской пластики. Поэтому есть основания утверждать, что явления, отмеченные в пермской скульптуре, имеют общий характер. Эволюция пермского примитива и расслоение уровней, несомненно, имеют аналогии в народной пластике других регионов.

## Примечания

<sup>1</sup> Тананаева Л. И. О низовых формах в искусстве Восточной Европы в эпоху барокко (XVII—XVIII вв.) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. — М.: Наука, 1983. — С. 37.

<sup>2</sup> Термин Н. Н. Серебренникова. См.: Серебренников Н. Н. Пермская деревянная скульптура. — Пермь, 1928.

<sup>3</sup> Серебренников Н. Н. Указ. соч. — С. 24.

<sup>4</sup> Прокофьев В. Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. — М.: Наука, 1983. — С. 25.

<sup>5</sup> Доминьяк А. В. Древности «камской чуди» // Декорат. иск-во, 1977. — № 8. — С. 41.

## Книгоиздание Пермской губернии конца XVIII — первой половины XIX века

---

Говорить об истории культуры того или иного региона, не касаясь истории книжного дела, в частности книгоиздания, значит не просто обеднять эту историю, но и непоправимо искажать ее. Однако и использовать подобный материал невероятно сложно, ибо его, по существу, нет в руках исследователей. Не случайно курс «История русской книги», который читается будущим библиотекарям и полиграфистам, строится в основном на материалах Москвы и Петербурга. Провинциальное книгоиздание подается на уровне отдельных примеров, хотя в некоторые периоды именно оно давало более половины всей книжной продукции страны.

До недавнего времени историки, краеведы или книговеды, обращаясь к истории местного книгоиздания, в основном изучали деятельность отдельных типографий, издателей или историю создания чем-либо любопытных книг. Лишь в последние годы стали появляться труды, пытающиеся воссоздать целостную картину книгоиздания того или иного региона (вспомним такие исследования, как «Книга Дальнего Востока: Очерк истории» С. А. Пайчадзе, «Удмуртская книга» Г. Д. Фроловой и др.). Однако чаще всего подобные исследования отличает некоторая фрагментарность, недостаточная обоснованность. Дело в том, что история книги — это прежде всего история книжного репертуара. Только воссоздав полный книжный репертуар, точно зная, сколько было издано книг и каких, можно делать какие-то обобщения и выводы.

Воссоздать полный книжный репертуар того или иного края невероятно сложно. Исчерпывающей текущей библиографии до начала XX века в России не было. Издания отдаленных губерний (в обход установленных правил) часто не посылались в цензурные комитеты, а проходили цензуру на месте и в результате не попадали в главные библиотеки страны и не фиксировались даже теми немногими библиографическими указателями, которые тогда выходили. Часто сведения о провинциальных книгах можно найти лишь на местах. Но время не пощадило большое число таких книг, и они не дошли до наших дней. Мы узнаем о них случайно: из чьих-то мемуаров, переписки, из старых печатных каталогов библиотек и книжных лавок, из ар-

живных материалов... А о скольких книгах мы так и не узнаем никогда! Методика воссоздания исчерпывающего книжного репертуара сложна и недостаточно разработана, мы не будем касаться ее сегодня.

На фоне общей неразработанности истории провинциальной книги, казалось бы, повезло книге конца XVIII — начала XIX века. Она часто привлекала внимание исследователей. До революции ею, например, занимались В. Семенников, А. И. Дмитриев-Мамонов, в советское время — А. В. Блюм, Ю. М. Курочкин, О. Г. Ласунский, И. Ф. Мартышов, В. А. Павлов и др. Однако, несмотря на такое, казалось бы, внимание к этому периоду, именно он изобилует нераскрытыми страницами, неразгаданными тайнами, именно от этого изначального периода провинциального книгоиздания сохранилось меньше всего сведений о работавших типографиях, издававшихся книгах, да и сами книги сохранились хуже всего.

Мы называем этот период изначальным, ибо, по существу, до конца XVIII века книги в провинции не печатались. Первая провинциальная типография начала работать в Астрахани в 1765 году. В 1773 году Екатерина II издала указ, разрешающий открывать типографии в провинции. Но, не подкрепленный ни материально, ни морально, этот указ ничего не изменил. Лишь после того, как в 1783 году вышел указ о вольных типографиях, разрешавший заводить типографии частным лицам, дело сдвинулось с мертвой точки. Однако в 1796 году, напуганная примерами издательской деятельности Н. И. Новикова, А. Н. Радищева, И. А. Крылова, Екатерина II запрещает частные типографии. Но начавшийся процесс уже трудно было остановить. Многие владельцы типографий из Москвы и Петербурга выехали в провинцию, где их предприятия под видом типографий губернских правлений продолжали работу. Таким образом, настоящая история провинциального книгоиздания начинается после 1796 года, а чаще всего — даже со второй половины XIX века. До 1796 года в провинции не работало и десятка типографий, и, пожалуй, наиболее интересной из них была типография Пермского наместничества (позднее — Пермского губернского правления).

Пермь как город и центр наместничества была торжественно открыта в 1781 году (на месте старого Егошихинского завода). Как же удалось только что родившемуся городу, в котором не проживало и 3 тысяч жителей, было всего пять улиц и один переулок, добиться такой привиле-

гии — через 11 лет открыть типографию и начать в ней печатать книги?

В Пермском областном государственном архиве хранится дело от 1791 года, неоднократно цитированное исследователями, «О заведении в Перми типографии»<sup>1</sup>. Несколько членов наместнического правления обратились с письмом к генерал-губернатору А. А. Волкову, доказывая, что типография совершенно необходима молодому городу, ибо «присутственные места полностью числом служителей не укомплектованы, дел же по наместническому правлению бывает в производстве великое множество», и поэтому «к успешному оных исходящих дел течению другой способ наместническое правление не находит, как только имея при оном типографию»<sup>2</sup>.

Необходимость ускорить делопроизводство была скорее поводом, а не причиной появления типографии. Рождение Перми как наместнического и губернского центра, жизнь молодого города до сих пор не стали объектом серьезного изучения историков, краеведов, представителей других специальностей. Между тем треть будущих жителей Перми приехала сюда после открытия города, в основном из Москвы и Петербурга. Это были люди высокообразованные, творческие, часто самых передовых взглядов, просветители, мечтавшие о переустройстве общества с помощью знаний, а значит — с помощью книг, библиотек, школ, типографий. Среди них было много знакомых и единомышленников А. Н. Радищева и Н. И. Новикова (вспомним И. И. Панаева, И. У. Ванслова, И. Шестакова, И. Д. Прянишника и др.).

Не для того ли бросали они блестящее общество, увлекательную работу, блага культуры, комфорт, ехали за тридевять земель, чтобы вдали от царского ока попытаться воплотить в жизнь свою мечту, построить если не город Солнца, то хотя бы город Знаний, Разума и Справедливости?

Прежде всего они хотели печатать учебники. (В Пермском областном государственном архиве сохранилось ходатайство об этом генерал-губернатора А. А. Волкова, но до сих пор неизвестно, удалось ли тогда осуществить это намерение.) Вначале дела по организации типографии шли плохо. Из необходимой для приобретения типографского оборудования суммы в 1280 рублей 72 копейки нашлось только 282 рубля 72 копейки. Крупнейшая типография страны — типография Московского университета, с помощью которой организаторы пытались достать станок,

литеры и прочее, — по существу, во всем отказала. Не нашлось там и желающих ехать работать в Пермь. И вдруг, словно по щучьему велению, нашлись и деньги, и все необходимое оборудование. Откуда?

Историк и краевед из Свердловска Ю. М. Курочкин высказал предположение: помог знаменитый журналист, издатель, просветитель Н. И. Новиков. Действительно, у Новикова в Перми были родственники, друзья, единомышленники и прежде всего — богатый купец и заводчик Г. М. Походяшин. Новиков, чувствуя надвигающуюся грозу (в 1792 году он будет арестован и заключен в Шлиссельбургскую крепость), «успел зажечь от своего факела скромный светильник в провинции» (по выражению Ю. М. Курочкина).

В 1792 году типография Пермского наместничества начала работать. В этом же году вышла из печати первая пермская книга — сочинение штаб-лекаря Михайлы Гамалея «О сибирской язве и о ее народном лечении с прибавлением о скотском падеже и о осторожностях, бываемых во время падежа». Вторая сохранившаяся пермская книга XVIII века — сочинение одного из организаторов типографии, ее смотрителя Петра Филипова «Подробное описание типографских должностей с приложением о правописании объяснения, каким образом через короткое время оному научиться можно» (1796 г.). Возможно, были напечатаны и другие книги, ведь и о книге Филипова стало известно сравнительно недавно.

Содержанием и внешним видом эти книги продолжали традиции Новикова-издателя. Тогда как в немногих провинциальных типографиях, существовавших в то время, печатали душещипательные мелодрамы («Торжествующее постоянство» в Костроме, «Училище любви» в Тобольске...), в Перми выходят книги серьезные, отражающие передовые научные взгляды, скромно оформленные, но хорошо отпечатанные (таким останется пермское книгоиздание и на протяжении всего XIX века).

Книга Гамалея рассказывала о страшной болезни, недавно появившейся в Сибири и на Урале еще только изучаемой. Гамалей впервые употребил в печатном труде термин «сибирская язва» и дал ряд ценных рекомендаций по борьбе с этой болезнью. Книга до недавнего времени была известна в двух экземплярах. Оба находились в Ленинграде: один — в библиотеке имени М. Е. Салтыкова-Щедрина, второй — в библиотеке Академии наук. В настоящее время остался один экземпляр.

Книга Филипова «Подробное описание типографских должностей» — первый в нашей стране труд, посвященный типографскому делу. Сохранился один экземпляр, который находится в специальном сейфе редкого фонда библиотеки имени Ленина в Москве.

Между 1796—1801 годами книги в Прикамье не печатались. Во всяком случае, ни одна до сих пор не найдена. Зато в 1801 году мы видим сразу два издания. «Дней александровых прекрасное начало» породило множество надежд у передовых русских людей, стало толчком для многих начинаний, в том числе и в книжном деле. Способствовал появлению новых книг и большой круг талантливых, энергичных людей, работавших в Перми. Это и губернатор К. Ф. Модерах, и преподаватель Е. С. Попов, и главный директор Екатеринбургского горного начальства И. Ф. Герман, возможно, и Федор Васильевич Кречетов, один из первых русских библиографов, просветитель, вольнодумец, сослуживец А. Н. Радищева, организатор «Всенародного, вольного, к благодетствованию составленного общества». Признанный «совершенным бунтовщиком», Ф. В. Кречетов был заключен в Алексеевский рavelин Петропавловской крепости, затем переведен в Шлиссельбург, а в 1800 году сослан в Пермь. Известно, что, живя в Перми, он хлопотал о том, чтобы ему разрешили печатать книги, но получил отказ. Пермский период жизни Кречетова совершенно не изучен. Неизвестно, удалось ли ему участвовать в создании книг.

Одним из изданий, вышедших в 1801 году, была «Ода изображение благоденствия России под державою государя императора Александра Павловича на день высочайшего его и императрицы Елизаветы Алексеевны коронавания сентября 15 дня 1801 года». К сожалению, сказать что-нибудь о внешнем виде этого издания невозможно — оно не сохранилось до сегодняшнего дня. Известно о нем из второго прибавления к «Росписи российским книгам для чтения из библиотеки Александра Смирдина», вышедшего в 1832 году. Знаменитый издатель, современник и приятель А. С. Пушкина, А. Ф. Смирдин этим изданием владел. Но коллекция Смирдина сохранилась не полностью, книги из нее можно найти во многих странах.

В том же 1801 году небольшим тиражом было отпечатано «Историко-географическое описание Пермской губернии, сочиненное для атласа 1800 года». Хотя эта книга имеется в Пермской областной библиотеке имени А. М. Горького, но уже в XIX веке она считалась редкой.



Долгое время ее авторство приписывали К. Ф. Модераху, пока в начале 60-х годов преподаватель Пермского университета Ю. А. Власов не нашел в Военно-историческом архиве рукопись этой книги. В конце книги стояла помета: «Сочинил Пермской школы исторических наук учитель, титулярный советник Никита Попов»<sup>3</sup>. (К. Ф. Модерах много способствовал созданию книги и составлению атласа, для которого она была приложением.)

К сожалению, сам атлас Пермской губернии так и остался в рукописи. Позднее «Историко-географическое описание Пермской губернии» почти полностью вошло в следующий труд Попова — «Хозяйственное описание Пермской губернии, сообразно начертанию Санкт-Петербургского вольного экономического общества, сочиненное в 1802 и 1803 годах в г. Перми». «Хозяйственное описание» напечатано в типографии губернского правления в 1804 году в двух томах. Из большого числа подобных сочинений, составленных в разных губерниях, описание Пермской губернии долгое время считалось лучшим. Об этом писал известный пермский историк и библиограф Д. Д. Смышляев в указателе «Источники и пособия для изучения Пермского края» (1878. — С. 132). Д. Н. Мамин-Сибиряк в очерке «Старая Пермь» назвал труд Попова «классическим». В 1811—1813 годах «Хозяйственное описание» как образцовое сочинение было перепечатано в Петербурге — случай крайне редкий.

Книга как источник самых разнообразных сведений о губернии начала XIX века не утратила своего значения и сегодня, она хорошо известна многим специалистам. Однако у столь знаменитой книги есть загадка. В «Летописи г. Перми за 1788—1873 годы» знаменитого краеведа В. Н. Шишонко есть упоминание о том, что в Перми в 1810 году был напечатан третий том сочинения Н. С. Попова «Хозяйственное описание Пермской губернии»<sup>4</sup>. Настораживает и помета Смышляева в вышеназванном указателе о том, что сочинение Попова включает 1199 страниц *in folio*. Смышляев хорошо знал, что каждый из томов насчитывает 400 страниц, значит два — 800. И вряд ли мог ошибиться почти на 400 страниц.

Долгие годы считалось, что, после того как в 1804 году было напечатано «Хозяйственное описание Пермской губернии», книгоиздание в Перми снова приостановилось. (Семенников, например, считал, что оно прервалось на несколько десятилетий). Находки последних лет позволяют сделать вывод: в первой половине XIX века пермское кни-

гоиздание хотя и не было столь интенсивным, каким станет во второй половине века, но было систематичным и разнообразным.

По-прежнему ведущей остается типография губернского правления. Она дает основную долю печатной продукции. В 1803 году появляется типография в Екатеринбурге, тогда уездном центре Пермской губернии. Инициатором ее создания был главный директор Екатеринбургского горного начальства И. Ф. Герман. Он же стал автором нескольких первых книг. Назовем хотя бы одну, напечатанную в 1808 году, — «О состоянии народных таблиц», долго считавшуюся утерянной и обнаруженную свердловским библиографом С. З. Гомельской лишь в 1968 году. Эта небольшая книжка (23 страницы, 13 таблиц) необычайно интересна как образец научной методики переписи населения, впервые в России разработанной так подробно, с таким знанием дела. Несколько позднее, в 1833 году, на Нижнетагильском заводе Демидовых начала работать литография. В том же году на Чермозском заводе Абамелик-Лазаревых — типография. Долгое время они печатали лишь заводскую документацию (см.: ГАПО, ф. 65, оп. 2, д. 356, л. 16). Книг Чермозской типографии на сегодняшний день не обнаружено. Новые, более продуктивно работающие типографии начнут появляться уже в 50-е годы XIX века.

По имеющимся данным, в рассматриваемый период в губернии было напечатано около сорока книг. При этом следует сделать несколько оговорок. Поскольку полиграфическая база губернии была не на высоком уровне, сложные по исполнению книги, подготовленные к печати в Перми, приходилось иногда печатать в типографиях других губерний. Во второй половине XIX века книги будут печататься в Вятке, Казани, Уфе, Сарапуле, иногда в Москве, Петербурге (вспомним знаменитые смышляевские «Пермские сборники», отпечатанные в Москве). Но появлялись и безусловно пермские издания. Одно из них: «Собрание шестисот пятидесяти одного избраннейшего примера в пользу юношества, учащегося арифметике, под смотрение просвященнейшего Иустина, епископа Пермского и Екатеринбургского, взятых несколько из книг, но по большей части новоизобретенных посильными трудами Алексея Вишневого, учителя математики, в новоучрежденной Пермской семинарии» (1806 год). Книга задумана по инициативе ректора Пермской семинарии Иустина, большого любителя математики, и написана пермским преподавателем Алексеем Вишневым. Для задач и примеров часто

используется местный материал. И хотя отпечатана книга в Москве, нельзя не считать ее пермской. Учебник интересен не только тем, что примеры и задачи подобраны в нем очень умело, занимательны, связаны с практической жизнью, но и тем, что это первое в нашей стране учебное пособие такого рода. Историки математики считают, что первые задачки появились в России лишь в середине 50-х годов XIX века, а тут 1806 год!<sup>5</sup>

Споры специалистов вызывает вопрос, считать ли типографские оттиски самостоятельными изданиями. Такие оттиски начнут появляться уже в первой половине XIX века, но особенно много их будет в 50—60-е годы. Скорее всего, следует считать оттиск отдельным изданием, если статья была опубликована, например, в газете и для нее потребовались новый набор, новая верстка (в данном случае речь идет собственно и не об оттиске, а о новой публикации). И не считать, если это действительно лишь оттиск нескольких страниц книги или журнала — с сохранением формата полосы, макета, пагинации и т. д. В изучаемый период преобладали оттиски первого рода (сочинения К. И. Кокшарова, Г. И. Пиликина, Ф. А. Волегова и др., перепечатанные из газеты «Пермские губернские ведомости» в виде небольших брошюр).

Перепечатки центральных изданий, изданий других областей в Перми были большой редкостью. В изучаемый период известна лишь одна такая книга. Обнаружена она была совсем недавно, причем сразу в двух экземплярах, в библиотеке Пермского государственного архива бывшим сотрудником архива Л. В. Куколевым. Это «Правила в руководство комитета, высочайше утвержденного в 18-й день августа 1814 года для пособия раненым и семействам убитых на сражении и умерших от ран» (1830 год).

Тематика пермских книг, как уже говорилось, была очень деловой, серьезной. Часто книги были адресованы лишь узкому кругу специалистов. Назовем хотя бы несколько: «Штаты и положения для пермских горных заводов» (Пермь, 1826), «Соляное дело. Материалы для соляного дела в России. Исторические акты о Зырянских соляных промыслах» (Екатеринбург, 1828), «Штаты и основные рабочие положения горных казенных заводов хребта Уральского» (Екатеринбург, 1847), «Отчет Пермского губернского попечительства детских приютов» (Пермь, 1851) и др.

Находки последних лет позволили сделать вывод: в Перми систематически, может быть даже ежегодно, издавались статистические, военно-статистические и иные

описания губернии. Сравнительно недавно хранителем редкого фонда библиотеки Томского университета Лобановым среди книг, подаренных библиотеке сыном поэта В. А. Жуковского, было найдено «Краткое статистическое обозрение Пермской губернии» 1837 года, книга была подарена поэту во время посещения им Перми в 1837 году. Пытаясь найти хотя бы еще один экземпляр этой книги, историк печати из Свердловска В. А. Павлов обнаружил в библиотеке имени М. Е. Салтыкова-Щедрина «Краткое статистическое обозрение Пермской губернии» от 1832 года. Ю. М. Курочкин высказал предположение, что подобное описание губернии было выпущено к приезду в Пермь Александра I в 1824 году. Действительно, на страницах «Исторического, статистического и географического журнала» в 1825 году печаталось «Статистическое описание Пермской губернии». Но в журнале «Вестник географического общества», № 2 за 1852 год, по поводу вышеназванной публикации в 1825 году читаем: «Статья эта сокращена из рукописи, доставленной в редакцию журнала от преосвященного Дионисия, епископа Пермского, поднесенной в г. Перми блаженной памяти Императору Александру I». Значит, поднесена была все-таки рукопись? Вопрос остается открытым.

Особняком среди пермских книг стоит сочинение Л. К. Ибаева «Анатомический нож или взгляд на внутреннего человека» (1841 год). Отставной поручик Ибаев был членом герценовского кружка молодежи. Как и Герцен, в 1834 году был привлечен к следствию по делу «О лицах, певших в Москве пасквильные песни». Вместе с В. И. Соколовским и А. В. Уткиным был бессрочно заточен в Шлиссельбургскую крепость. Через два года Уткин умер в крепости. Умиравшего Соколовского отправили на Кавказ, где он и скончался. Ибаева в мае 1838 года под присмотром жандармов отправили в Пермь, где вскоре он был назначен смотрителем губернской типографии. Герцен в «Былом и думах» писал: «Ибаев умер по-своему: он стал мистиком». На книгу Ибаева последовали отрицательные рецензии в «Отечественных записках» и других столичных журналах, ибо это философское сочинение было не только глубоко мистическим, но, как заметил Д. Д. Смышляев, «могло свидетельствовать лишь о ненормальном состоянии умственных способностей автора»<sup>6</sup>.

Далеко не все пермские книги конца XVIII — первой половины XIX века известны нам сегодня. Делаются новые и новые открытия. В библиотеке ГАПО была найдена еще одна интересная книга: «Иустин, епископ Пермский

и Екатеринбургский. К возлюбленным Пермской епархии жителям и о Христе братьям. Искреннее и вседушное увещание» (1809 год). Данная книга, несмотря на название, ничего общего с религиозной тематикой не имеет и посвящена оспопрививанию. Иустин анализирует, как поставлено дело оспопрививания в губернии, где оно поставлено хорошо, а где мракобесие и невежество мешают спасти здоровье и жизнь людей.

Конец XVIII — первая половина XIX века были лишь предысторией пермской книги, годами ее становления. Истинная история начнется с середины 50-х годов XIX столетия. Но именно в конце XVIII века закладывались незыблемые основы пермского книгоиздания, определялись основные направления его развития, его ведущие принципы, которые сделали пермское книгоиздание неординарным явлением российского книжного дела.

### Примечания

<sup>1</sup> ГАПО, ф. 297, оп. 3, д. 138.

<sup>2</sup> Там же, л. 1.

<sup>3</sup> Власов Ю. Две тайны одной книги // Звезда. — 1964. — 23 янв.

<sup>4</sup> ГАПО, ф. 321, оп. 1, д. 16, л. 1, (об.).

<sup>5</sup> Рябухин В. И. Первые шаги математического образования на Урале // На Западном Урале. — Вып. 6. — 1974. — С. 295—300.

<sup>6</sup> Смышляев Д. Д. Сборник статей о Пермской губернии. — Пермь, 1891. — С. 95.

**К вопросу об отношении визуального  
и аудиального в музыкально-поэтической  
этнокультуре русских  
горнозаводского Урала XVIII—XX веков**

---

Народное художественное сознание привлекает внимание искусствоведов преимущественно в связи с его воплощением в конкретных формах традиционной архитектуры, декоративно-прикладного и изобразительного искусства, в том числе, так называемого примитива. Вне конкретных образцов народного зодчества, пластики, станковой и настенной живописи, резьбы, плетения, шитья и т. п. художественное видение народом окружающей действительности, выражающее себя в сикретическом комплексе с иными, временными видами этноискусства — устно-поэтическим, вокально-песенным, музыкально-инструментальным, народной хореографией и театром, — как феномен себедовлеющего значения из общего целого не вычленяется и специально не рассматривается<sup>1</sup>, по-видимому, в силу пограничности своего местоположения между объектами искусствоведческих и фольклористических изысканий и исследований<sup>2</sup>.

Утверждая это, мы имеем в виду «визуально воспринимаемое общезобразительное решение акта фольклорного исполнительства» (далее: ВВОИРАФИ. — В. А.). В составе искусственно получаемой собирателями эстетической информации оно может быть лишь упомянуто в пояснительных ремарках<sup>3</sup>.

Главный опознавательный признак ВВОИРАФИ, выявляющий его принципиально важную роль в бытовании фольклора на горнозаводском Урале эпохи крепостничества, — это приурочение к обрядовому действию, ритуалу песен, сложенных в ином обряде или вообще необрядовых по происхождению. Поиск и выбор таких песен определялись близостью описанных в них ситуаций с теми, что были характерны для обогащаемого ими обряда, отдельных этапов в его отправлении. Во вновь приурочиваемой песне по мере вживания ее в обряд производились определенные изменения: иначе расставлялись смысловые акценты, отдельные мотивы получали развитие, другие редуцировались, опускались, одни слова или словообороты заменялись другими, подчеркивающими детали, общие для данной песни и обряда, тексту мог быть предпослан дополнитель-

ный зачин, впрямую иллюстрирующий обряд, наиболее важное в его ВВОИРАФИ<sup>4</sup>. Такой зачин являлся своего рода посредником между обрядом и привлекаемой песней. Рассмотрим за неимением места только один конкретный пример такого посредничества и его результатов в традиционном фольклоре Урала.

Масленица. Центр Камско-Воткинского горного округа — поселок Воткинский Завод (ныне — Удмуртская АССР). На праздничных вечеринках у заводчан исполняется антиклерикальная пародия «Баба ты, баба». Традиционное обрядовое ВВОИРАФИ, строго выдерживаемое в сельской глубинке, здесь нарушено: иной, некрестьянский интерьер избы с обязательными «патретами» или «видами» по стенам, одежда хозяев и гостей, ориентированная на «городскую моду», и т. д. Характерного для масленичных карнавальных ристаний оксюморона по вертикали, то есть сочетания в одновременности традиционного ВВОИРАФИ и содержательно (или стилистически) полярной ему необрядовой песни, возникнуть не может: содержание пародии — и текстовое, и музыкальное — впрямую соотносится с общей атмосферой застолья.

Но возникают два других, более изощренных, находящихся не вне, но внутри крупной двухчастной формы приуроченной песни-пародии (с медленным многострофным запевом — «респонсорием» и скорой плясовой)<sup>5</sup>. Первый оксюморон — по вертикали, в сочетании культового напева великой пасхальной ектеньи с обытовленно-сниженным текстом диалога священника и его прихожанки: «Бабы, государыни в лаптях». Второй — по горизонтали, в следовании друг за другом содержательно (или стилистически) ярких противоположностей, в данном случае — напева ектеньи и плясовой с развенчивающим представителей церковного клира текстом, заменившим ожидаемый по сюжету диалога духовный стих. В дополнение к этим двум оксюморонам, заимствованным заводчанами у представителей младшего церковного причта, в составе общей пародии имеется и третий оксюморон. Самый характерный для горнозаводского фольклора. Он заключается в приурочении пародии к застолью последнего дня сырной недели. Благодаря этому две части пародии предстают как шуточный пересказ, травестия древней дохристианской обрядности воскресенья-сыропуста: «похорон» масленичного чучела. Эти отличия наглядно показывают, что уровень образно-художественного мышления горнозаводских тружеников был выше, чем у крестьян южного Прикамья. В наследо-

вании традиций синкретического искусства скоморохов Прикамья<sup>6</sup> горнозаводчане проявляли гораздо более активное творческое начало.

Если таков был уровень развития художественного сознания крестьянско-земледельческого и рабочего, горнозаводского, населения Урала, то насколько же более масштабные формы могло принять данное явление, при котором значительно возрастает роль ВВОИРАФИ, в творчестве профессиональных скоморохов, придворных или челядных шутов.

Не является ли вышеприведенный пример всего лишь поздним эхом, слабым отголоском гораздо более развитой, подлинно классической обрядовой культуры профессиональных иереев смеха<sup>7</sup>, издревле отправлявших смеховые части семейно-обрядовых или календарно-земледельческих действий дохристианского происхождения, насыщая их «для смеха» (ритуального!) разнообразными фольклорными «повновениями»?

Благодаря историко-архивным и филологическим разысканиям последних десятилетий, фольклористам-словесникам удалось доказать принадлежность записей в копии 1780-х годов так называемого «Сборника Кириши Данилова» (далее: СКД. — В. А.), созданного в урало-сибирских вотчинах семейного клана Демидовых между 1742 и 1768 годами, наследию профессионального скомороха, репертуару челядного «разумного дурака»<sup>8</sup>.

Музыкально-фольклористические и этноинструментоведческие изыскания, исходящие из этих данных, позволили увидеть в СКД не просто одну из ранних попыток записать образцы музыкально-поэтического народного творчества в последовательности «акта единовременного фольклорного исполнительства»<sup>9</sup>, но единое художественное целое, монументальную форму циклического типа с ярко выраженными признаками рондальности. В связи же с многолетними наблюдениями над бытованием фольклора на Среднем Урале, в Приуралье и Зауралье, представляется возможным предположить, что такая форма могла сложиться в результате привлечения иереем смеха необрядовых песен нарративных жанров в качестве основного музыкально-поэтического материала «служб» вне храма, отправлявшихся в праздники христианизированного земледельческого календаря и в межпраздничные будни. Каждая из скоморошьих «служб» была представлена по крайней мере одной, приуроченной к ней реалией героического, исторического или комического эпосов, или — реже — песенной лирики.



Если же принять во внимание и искусствоведческий аспект исследований, то есть, в первую очередь, ВВОИРАФИ, его заметно возросшую роль в фольклоре горнозаводского Урала, то становится возможным весьма убедительное объяснение так называемых темных мест СКД.

Остановимся на рассмотрении одного из них — «непоследовательном», по мнению фольклористов-словесников, изложении песенной биографии Ермака<sup>10</sup>. Историческая песня о гибели Ермака (№ 14), переходящая в народное предание, предшествует в СКД песне о его хитроумном самоосвобождении из турецкого плена (№ 40).

Нам пока приходится только гадать о том, какими были отдельные ВВОИРАФИ каждой из этих песен. Информацией о прикреплении последних к определенной обрядности на Урале мы не располагаем. Зато с достаточной уверенностью можем говорить о том, что именно было положено в их основу. Для человека русского средневековья (каким был «автор» СКД) жизнь простого смертного, тем более реальной исторической личности, была прежде всего одним из частных примеров повторения пути, однажды пройденного первочеловеком — праотцом Адамом, и сыном Божиим — Иисусом Христом. Путь от Адама ко Христу, от грехопадения и изгнания из рая к восстанию из небытия к новой жизни мыслился «автором» СКД как первооснова «программы» 40-песенного цикла (№ 1 — 40), образовавшегося в результате неоднократных и последовательных «поновлений» масленично-пасхальной обрядности<sup>11</sup>.

На двухнедельную Масленицу (какой она была до патриаршских реформ конца XVII века<sup>12</sup>) приходятся в СКД два 14-песенника, очень пестрые в жанрово-стилистическом отношении. Разделяющий их 12-песенник, наоборот, однороден, ибо представлен исключительно былинами. Приурочены эти былины в СКД к межпраздничным будням Великого Поста, его Шестинедельной Четырдесятнице. «Истории» о Ермаке завершают собой оба 14-песенника, то есть приурочены «автором» СКД к заключительным дням Масленицы и Пасхи — Антипасхе. Номер 14 в композиции первого 14-песенника повествует в заключительной части о гибели Ермака в схватке с «басурманами», «нехристями». Он соотнесен с темой изгнания Адама из рая. В свою очередь № 40 проецирует четвероевангелие о воскресении Христа на самоосвобождение Ермака из «басурманского» плена, то есть на самовосстание его из живых мертвецов, какими в народе считали плененных врагов. Для народной этики

и эстетики русского средневековья да и послепетровского времени типичным было уподобление мертвцам томящихся в неволе «засаженных в темницу добрых молодцев». Так же воспринимался и 25-летний рекрутский срок. Об этом свидетельствуют факты приурочения рекрутской песни «Последний нынешний денечек гуляю с вами я, друзья» и исторической песни XVIII века, трансформированной в тюремную лирическую «Ой, да ты, заря наша вечерняя», к вывозу масленичного чучела за околицу для его последующего ритуального «раздражения» в деревнях Посивья и поселке Завод Михайловский (ныне Большесосновский и Чайковский районы Пермской области). В южном Посивье к данной тюремной лирической впоследствии был добавлен «предзачин», описывающий наиболее важное в ВВОИРАФИ обряда вывоза чучела: «Ой, да ты, Соловая (то есть желтосоломенная. — В. А.) наша Пятница (то есть чучело «Масленки» отождествлялось с днем его первого вывоза «на люди» — пятницей сырной недели), ой, да на санях она приехала, ой, да на санях она под пологом (то есть домотканной, использовавшейся в быту для укрывания от насекомых на покосе во время отдыха, а в святочном и масленичном ряжении — как основной «драпирующий» материал в «маскировании» лешего или «покойника», персонажей народного обрядового театра), ой, да голова у ей под полозом (то есть «отсечена» полозьями саней масленичного поезда)<sup>13</sup>. Такое «поновление» текста могло быть осуществлено прежде всего высокоталантливым, восприимчивым ко всему новому песельником. Если на основе традиций оседлых скоморохов к масленично-пасхальной обрядности приурочивались песни, сюжетно не связанные одна с другой, то профессиональный иерей смеха мог и должен был пойти к их объединению общим героем — в данном случае, Ермаком.

Более того. Весь 40-песенный цикл внутри СКД в связи с его приуроченностью к масленично-пасхальной обрядности может быть истолкован как... пятое евангелие, «евангелие от скомороха», от Кириши Данилова, согласно которому первосвященитель урало-сибирский Ермак должен был восстать из небытия в завершающем его № 40 — исторической песне «Покрай моря синяго стоял Азов город». Поминание Ермака в скоморошьей «службе» тем более закономерно в «литургическом» месяцеслове профессионального иерея смеха урало-сибирского местопребывания, что иереем божьим — священникам — во время служб в урало-сибирских храмах повелением первого архиепископа Тоболь-

ского и Сибирского Киприана, начиная с 1623 года, вменялось в обязанность в первую неделю Великого Поста (то есть уже в сыропустное воскресенье, к которому в СКД приурочен № 14!) «кликати... за православие вечную память» Ермаку и его казакам<sup>14</sup>.

В «евангелии от скомороха», в песнях о Ермаке не меньшее значение должны были иметь детали народной, дохристианской обрядности. Например, вынужденный уход ермаковой вольницы с насиженных мест волжского понизовья на Урал и в Сибирь, «в земли незнаемые», мог быть соотнесен с изгнанием Адама из рая на грешную землю, совершенные казаками грехи, схватки с иноземными торговым и посольским караванами в № 13, — с кулачными боями «стенка на стенку». Явка с повинной и «подношение» Ивану IV завоеванной казаками Сибири и последующее прощение их царем могли быть соотнесены с основным обрядом прощеного воскресенья-сыропуста. Взятие в том же № 14 укрепленного городка сибирских татар — со взятием снежного городка, устраивавшимся в тот же сыропуст древним обрядом-действом.

Такие сопоставления, в основе которых лежали вполне определенные ВВОИРАФИ, объясняют многие текстовые поновления в СКД.

Толкование СКД как месящеслова скомороха, отражающего его представления о Ермаке — первосвятителе Сибири, может быть подкреплено или, наоборот, подвергнуто сомнению разысканиями в области урало-сибирской иконографии Ермака XVII — начала XIX века, в частности его изображениями в традициях житийной или почитательной иконы.

Свое слово здесь должны сказать искусствоведы.

Содержательно-стилистическое соотношение инструментальных версий напевов СКД в данном 40-песеннике, особенно песен о Ермаке и соседних с ними, свидетельствует о соблюдении подобных пропорций и между ВВОИРАФИ каждой из этих реалий. Вот почему уже на данном этапе изучения СКД можно говорить о нем как об объекте не только филологических или музыковедческих, но и специальных искусствоведческих разысканий. Начинать последние, как нам кажется, нужно с реконструкций ВВОИРАФИ каждой из 71 песни СКД. Пока же, исходя из вышерассмотренных закономерностей приурочения песен в фольклоре Урала XVIII—XIX веков, в том числе и в СКД, к различным народным и христианизированным обрядам — действиям, можно предположить, что ВВОИРАФИ № 12,

13, 14, 39 и 40 отличались нейтральностью и не предусматривали возникновения между ними и содержанием песен, напрямую соотношенным с христианской обрядностью, оксюморонов по вертикали. ВВОИРАФИ соседних номеров, например 11, 15, 38, 41 и др., приуроченных к обрядности дохристианской или к скоморошьим травестиям обрядов, канонизированных церковью, должны были быть достаточно жестко определены многовековыми обычаями, чтобы между ними и содержанием песен возникали оксюморонные инспирации скоморошьего смеха.

### Примечания

<sup>1</sup> На такую проблематику так или иначе выходят исследования в области взаимодействия изобразительного искусства и литературы Древней Руси, проводящиеся в Пушкинском Доме. См.: Труды Отдела древнерусской литературы ИРЛИ АН СССР 1930—1980 годов.

<sup>2</sup> Так, например, исследованиям по народному изобразительному искусству Урала явно недостает комплексности предварительных поисковых изысканий, особенно в бассейне реки Ница, где народное художественное сознание проявило себя едва ли не в равной мере и в музицировании на смычковых в интерьере живописной избы. См.: Бардулин В. А. Уральская народная живопись по дереву, бересте и металлу. — Свердловск, 1982. — С. 56—57.

<sup>3</sup> По классификации А. М. Астаховой. См.: Былины Севера. — М.; Л.: АН СССР, 1951. — Т. 2. Прионежье, Пинега и Поморье. — С. 690—694.

<sup>4</sup> Кроме того менялась иногда и фактура инструментального сопровождения напева; сам напев мог получить иные динамические, агогические и даже ладомелодические параметры, обусловленные, в частности, моторикой движений участников обрядового действия.

<sup>5</sup> См.: Христиансен Л. Л. Народное песенное искусство на старых заводах Молотовской области // На Западном Урале. — Молотов, 1956. — С. 176—179.

<sup>6</sup> См.: Власова З. И. Следы творчества скоморохов в традиционном песенном фольклоре // Русская литература. — 1985. — № 2. — С. 121.

<sup>7</sup> Термин заимствован из кн.: Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ. — Л.: АН СССР, 1984. — С. 73.

<sup>8</sup> Так называл профессиональных скоморохов, челядных шутов заказчик копии СКД П. А. Демидов. См.: Горелов А. А. Кто был автор сборника «Древние российские стихотворения» // Русский фольклор. — М.; Л.: АН СССР, 1962. — Т. 7. — С. 303—313.

<sup>9</sup> См.: Блажес В. В. Сатира и юмор в дореволюционном фольклоре рабочих Урала. — Свердловск, 1987. — С. 44 и сл.

<sup>10</sup> Полемика фольклористов-словесников по этой проблематике рассмотрена в кн.: Блажес В. В. Содержательность художественной формы русского былевого эпоса. — Свердловск, 1977. — С. 46—48.

<sup>11</sup> Органичность вхождения Масленицы в пасхальный цикл дока-

зана Н. В. Поньрко. См.: Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. — Л.: АН СССР, 1984. — С. 178.

<sup>12</sup> См.: Там же. — С. 177.

<sup>13</sup> Закономерно, что с отменой 25-летней рекрутчины в 1860-х годах в Камышловском Зауралье было зафиксировано действо ряженных гусарами — «Бусары», исполнявшееся в воскресенье-сыропуст. А традиционные «похороны» «Масленки» редуцировались до сообщения ряженому «офицером» о найденном «мертвом теле» — укрытом пологом (!), ряженом, лежащем на санях (!), которого «офицер» приказывал «похоронить», чем и завершалось действо. См.: Пермский краеведческий сборник. — Пермь, 1928. — С. 121—122.

<sup>14</sup> См.: Ромодановская Е. К. Синодик ермаковым казакам // Известия Сибирского отделения АН СССР. — Сер. обществ. наук. — Новосибирск, 1970. — № 9. — Вып. 3.

## Новые материалы о художественной жизни Нижнего Тагила первой половины XIX века

---

В исследованиях последнего времени, посвященных культуре Пермского края, все чаще решаются задачи, позволяющие воссоздать условия формирования местных художников, уточнить их творческое наследие, раскрыть своеобразие культурной среды в различных городах Урала. Большой интерес в этом плане представляют некоторые материалы государственного архива Свердловской области, связанные с художественной жизнью Нижнего Тагила, ставшего в первой половине XIX века центром интенсивного развития художественной промышленности и изобразительного искусства.

Одним из важных факторов развития местной художественной культуры стала собирательская и меценатская деятельность Демидовых, до сих пор не получившая, пожалуй, полной и последовательной оценки. Современники оставили только хвалу их благотворительности и меценатству. Потомки чаще стремятся увидеть в представителях демидовского рода первой половины XIX века черты вырождения, пустоту и ничтожность...

Настоящие тезисы носят предварительный характер. Для них отобраны наиболее контрастные материалы, которые позволяют уточнить амплитуду собирательской и меценатской деятельности Демидовых, выявить ее малоизвестные аспекты.

В первой половине XIX века история Нижнего Тагила связана с тремя заводоладельцами: Николаем Никитичем Демидовым (1773—1828) и его сыновьями — Павлом (1798—1840) и Анатолием (1812—1869).

Заметную роль в коллекционировании произведений искусства сыграл Н. Н. Демидов. Часть коллекций он унаследовал от своего отца Н. А. Демидова, известного своим журналом путешествий, перепиской с Вольтером, покровительством наукам и искусствам. Н. Н. Демидов продолжил его собирательскую деятельность. По мнению Павла Свиньина (высказанному на страницах «Отечественных записок» в феврале 1829 года, с. 156), Н. Н. Демидов имел «богатейшее собрание в свете для частного человека».

Часть этого собрания описана в реестре, хранящемся в архиве Свердловской области (ф. 102, оп. 1, д. 173). Реестр составлен в 1826 году во Флоренции. Он написан по-французски на 47 листах, подписан Н. Н. Демидовым и запечатан шнуром и печатью. В этом документе предстает богатая и универсальная коллекция, поделенная на разделы: «мраморы», «картины», «бронза», «малахит», «серебро», «фарфор», «мебель», «разное».

Первые два раздела самые обширные. Наряду со сведениями о произведениях, они содержат эмоциональные оценки («великолепная статуя танцующего фавна», «прекрасная статуя стоящей Минервы» и т. п.). Раздел «мраморов» насчитывает 198 произведений. Это скульптура, детали архитектуры, чаши, треножники. В коллекции живописи — более 500 картин, от работ эпохи Возрождения до произведений начала XIX века. В отдельных случаях указано происхождение вещей («Святое семейство» Андреа дель Сарто «куплено у Грегорио», «Корреджо из галереи папы Пия VII», «куплено у Ринальди» и т. д.).

Некоторые произведения помечены именами крупных мастеров эпохи Возрождения (Себастьяно дель Пьомбо, Джулио Романо, Фра Бартоломео и др.). Много работ неизвестных художников, в том числе «школы Рафаэля», «школы Тициана». В реестре значится: «картина школы Рафаэля, представляющая Богоматерь и младенца Христа», по-видимому, это так называемая «Тагильская Мадонна». Ряд произведений, упомянутых в каталоге, принадлежит выдающимся мастерам XVII века: П. П. Рубенсу, Я. ван Рейсдалу, П. да Кортоне и др. В коллекции XVIII века преобладают работы Г. Робера и Ж. Б. Греза. Обращают на себя внимание имена Дж. Рейнолдса и Ж. Л. Давида.

Особенно много в собрании произведений конца XVIII — начала XIX века. Их авторы — современники Н. Н. Демидова: О. Верне, Ж. Л. Демарн, Ж. Ф. Ж. Свебах, Ш. Дроллинг, Ф. М. Гране, Ж. Б. Малле, П. А. Шовен и др. Эта часть коллекции особенно точно отражает вкус владельца. Произведения не только покупались, но и заказывались, как, например, портрет Анатолия Демидова работы О. Верне. Отдавая предпочтение французским мастерам, Демидов почти не интересуется русскими художниками. Их произведений немного, имена авторов не обозначены. Коллекционер ограничивается замечаниями: «Копия головы Богоматери, написанная русским», «Прощание Гектора с Андромахой» русского».

После смерти Н. Н. Демидова его коллекции были унаследованы сыновьями. Некоторые из описанных в реестре произведений попали в Нижний Тагил, где был похоронен сам Н. Н. Демидов.

Из Нижнего Тагила и еще один документ, хранящийся в Свердловском архиве. Он раскрывает новый аспект коллекционерской деятельности Демидовых. Это рукописный сборник песен времен Людовика XIV (ф. 102, оп. 1, д. 441, 442). Сборник, безусловно, заслуживает большого внимания. В нем собраны замечательные образцы французской бурлескной поэзии. Большая часть песен восходит ко времени Фронды и включает в себя образцы политической сатиры. Французская аристократия предстает здесь со всеми слабостями и пороками, а известные исторические события второй половины XVII — начала XVIII века трактуются в комическом, гротескном ключе. На полях рукописи дан краткий комментарий, в котором, в частности, говорится, что эти произведения не опубликованы. Песни посвящены многим известным лицам. Герцог Ларошфуко, кардинал Ришелье, Гастон Орлеанский, Шарль Перро и многие другие становятся здесь мишенью насмешек безымянных авторов. В изобилии представлены сатиры на кардинала Мазарини, так называемые мазаринады.

Наличие этой рукописи в архиве Демидовых свидетельствует об эрудиции и широте взглядов ее владельца, о знании французской культуры XVII века, живом и разностороннем интересе к ней, который прослеживается и в других демидовских коллекциях. В разных описях можно найти произведения Н. Пуссена (ф. 102, д. 132, № 22, 177), К. Лоррена (там же, № 218), миниатюры Жана Петито (ф. 102, д. 173), изображающие Людовика XIV, кардиналов Ришелье и де Ларошфуко, мадемуазель Лавальер и другие известные исторические лица. Историю поступления рукописи в демидовский архив пока уточнить не удастся. В архиве она датируется XIX веком, по-видимому временем ее покупки. Трудно сказать, кем она приобретена. Возможно, Н. Н. Демидовым. Орфография и стилистика сборника восходят к XVIII веку.

Сыновья Н. Н. Демидова больше интереса проявили к меценатству. Павел учредил Демидовские премии, принес в дар царю «Последний день Помпеи». Анатолий организовал конкурс на картину о Петре I. Сыновья Н. Н. Демидова оказывали помощь ученым, изобретателям, писателям и художникам.



Хорошо известен, например, факт приглашения в Нижний Тагил П. Н. Демидовым художников Арзамасской школы П. П. Веденецкого и В. Е. Раева, оказавших сильное воздействие на живопись нижнетагильских мастеров. Их творчество в период пребывания на Урале изучено пока далеко не полностью, и архивные материалы могут здесь еще многое прояснить.

Интересно в этой связи письмо о работе В. Е. Раева на Урале, написанное управляющим заводом П. Н. Демидову в 1838 году (ф. 102, оп. 1, д. 283). В письме приведен полный перечень произведений, созданных здесь художником. Обращает на себя внимание упоминание двух пейзажей под названием «Вид Нижнетагильского завода с Лисьей горы». Вероятно, эти произведения предшествовали созданию одного из лучших уральских городских пейзажей «Гулянье на Лисьей горе», приписываемого И. Ф. Худоярову и известного также в двух вариантах. Письмо содержит ряд интересных суждений об искусстве Раева, о методе его работы. В письме отмечается несходство вкусов и взглядов на искусство П. Н. и А. Н. Демидовых. При этом обнаруживается весьма прохладное отношение младшего из братьев к творчеству провинциального мастера.

Виды Нижнетагильских заводов, наряду с уральскими подносами, украшали петербургские дома Демидовых (ф. 102, д. 132, л. 333). С ними соседствовали картины Греза, Гране и других западноевропейских мастеров, произведения скульптуры и декоративно-прикладного искусства. Однако самым главным итогом их собирательской деятельности можно считать создание в Нижнем Тагиле «Музеума естественной истории и древностей».

Еще в 1830 году, когда в русской провинции почти не было музеев, П. Н. Демидов отдает распоряжение о создании при заводууправлении «музеума искусств». Его основу составили произведения из фамильных коллекций Демидовых, которые специально для этой цели присылались на Урал. Впоследствии музей стал называться «Музеумом естественной истории и древностей». Его коллекции, собрания учебных заведений (ф. 643, оп. 1, д. 548, л. 45, 48, 49), библиотека (ф. 102, д. 469) стали ценным источником впечатлений для местной крепостной художественной интеллигенции. Датой основания музея принято считать 1840 год, ставший годом смерти П. Н. Демидова. Он, как и его отец, был похоронен в усыпальнице Никольской церкви, украшенной живописью П. П. Веденецкого

(ф. 163, оп. 1, д. 3802, № 443), картинами и иконами из собрания Демидовых (ф. 607, оп. 1, д. 54).

Приведенные здесь документы вкупе с уже известными фактами дают новые штрихи к картине местной художественной жизни, обогащают представление о ее масштабах. Становится яснее кругозор местных художников, хорошо подготовленных к усвоению опыта большой культуры. Многообразие художественных впечатлений, активная циркуляция художественных идей, образов и тем переплавлялись в их творчестве. Дальнейшее изучение этих документов может значительно уточнить картину развития коллекционирования и музейного дела в России.

## Художественная школа в Нижнем Тагиле (первая половина XIX века)

Некоторые вопросы истории возникновения и развития

---

История нижнетагильской художественной школы, или, как ее называли, живописного училища, — яркая страница в летописи искусства промышленного Урала. Школа возникла в 1806 году по воле заводчика Н. Н. Демидова (1773—1828) и явилась одним из первых специальных учебных заведений такого типа в России. Она оказала огромное влияние как на развитие местного подносного (кузнечно-клепального) промысла, так и на формирование местной художественной интеллигенции.

Возникновению школы предшествовал ряд обстоятельств. Для того чтобы лучше разобраться в этом вопросе, необходимо обратиться к истории Нижнего Тагила. Начало ему положили два завода — Выйский (1722 год) и Нижнетагильский (1725 год). Когда-то выходцы из центральной России занесли сюда свои ремесла, на основе которых со временем появились в этом горнозаводском поселке различные промыслы, тесно связанные с металлургической промышленностью: сундучный, каретный, кузнечно-клепальный и др. Этому способствовала в первую очередь дешевизна металла.

Первые упоминания о росписных железных и медных подносах, коробках, столиках имеются в архивных документах середины XVIII века. Именно в этот период заводчики Демидовы начинают увлекаться коллекционированием редких вещей, что способствовало появлению заказных, единичных вещей. Так, например, в декабре 1780 года Н. А. Демидов (1724—1789) писал из Москвы в Нижнетагильскую заводскую контору: «По присланным двум деревянным французским столикам, точно таким же фасоном каждого сорта по паре, постараться сделать сколь можно лъзя из зеленой меди и покрыть по местам вышним прехорошим крепким лаком. По исправлении, как вновь сделанные, так и образцовые французские, равно все вышеописанное, будущей весной на караване, каждую штуку особо порядочно уложа, отправить в Дубенскую мою пристань, дабы я на предбудущем году сие удовольствие получить мог»<sup>1</sup>.

Спустя год заводчик заказал для своего нового каби-

нета в Москве «обойные плитки»: «...выковать из меди, толщиной не более полушки, и с одной стороны полировать. А для прикрепления к стенам, к дубовым брускам, сделать между всяких четырех штук железные винтики с медными позолоченными рейками. И после оные плитки по полированной стороне лакировать белым лаком. И на одних (изобразить. — А. М.) разные цветки, птичек, папхалей или бабочек, а на других — скарабеев или жуков и пауков по пристойным местам разбрасывать... А для лучшего понятия оным мастерам... посылаются три книги и сорок листов из книг»<sup>2</sup>.

На заводе сделали приписку к письму: «1782 года, января 23 дня. Федору и Вавиле Худояровым дано для срисования книжек две и листов свыше сорока»<sup>3</sup>. Уже в мае первая партия медных дощечек — «дюжина штук» — была отправлена в Москву.

«Как в рисунке, так и в колерах, и в антуражной, гладкой отделке оказались изрядны» — отметил Н. А. Демидов<sup>4</sup>.

В 1784 году те же мастера Худояровы выполнили роспись «под китайскую» дощечек, за что получили в знак поощрения накафтанное сукна<sup>5</sup>.

Эти штрихи из истории XVIII века являются свидетельством особого внимания заводчиков к молодому художественному промыслу. Недаром в Нижний Тагил, по данным 1767 года, присылались «для чертежей и живописного художества» краски, различные кисти и другие необходимые принадлежности<sup>6</sup>.

До настоящего времени в музеях страны сохранились некоторые росписные изделия XVIII века: «астрономические» часы (1775 год), столик для хранения жалованной грамоты на дворянство Демидовым (1785 год) (Нижнетагильский государственный объединенный историко-краеведческий музей-заповедник). Интересный медный поднос имеется также в Свердловском государственном объединенном историко-краеведческом музее. Некоторые исследователи относили его к концу XIX века. Однако удалось установить более раннюю датировку — 1760 год, что дает основание считать поднос одним из ранних росписных изделий.

Кроме росписи на подносе есть и чеканка, то есть соприкасаются две техники, крайне редко встречающиеся вместе на изделиях из меди. Вдоль бортика выбиты крупные завитки арабескового орнамента. В центре — эмблема: символ восходящей славы.

Не менее интересна сама роспись. По красному полю разбросаны удивительно натуралистичные цветы — фиалки, гвоздики, розы. Техника письма — мазковая, многослойная. Прошло более двухсот лет, но краски словно живым огнем горят из-под «хрустального» лака.

Анализ живописных изделий тагильчан XVIII века показывает, что их роспись имела свои черты и особенности, характерные только для этого региона Урала. Это отмечает и Б. В. Павловский: «Искусство, формировавшееся в условиях города-завода... значительно отличалось и от искусства, связанного с усадебным бытом, создаваемого крепостными художниками, и от крестьянского народного искусства»<sup>7</sup>.

Кто же из мастеров-живописцев работал в этот период?

В числе первых можно назвать Худояровых: Андрея Степановича (1722—1804) и его сыновей Федора (1740—1828) и Вавилу (1755—1794). Других имен в архивных документах не встречается. Очевидно, желание Н. А. Демидова иметь больше одаренных мастеров привело в конце 1770-х годов к необходимости готовить кадры из числа крепостных. Школа ремесла, в которой преобладало индивидуальное обучение, положила начало будущей живописной школе.

В «Деле о Вавиле Худоярове» упоминается, что этот приписной крестьянин «...взялся учить живописному искусству на три года человека князя Голицына Алексея Ширинкина и господ Походяшиных Трифона Кивилева как то красками, серебром, золотом и металлическим оттиском на меди, железе, бумаге и дереве изображать по разным рисункам или штампам»<sup>8</sup>.

В 1779 году Н. А. Демидов прислал в Нижнетагильскую контору распоряжение «О наблюдении над учениками, чтоб слабостей им не было», в котором говорилось: «Лакировщикам Худояровым именно сказать, что они отданных учеников как можно скорее и не скрытным во всем показаниям обучали. А ежели будет наука продолжаться, то их самих требуемые для меня надобности определить исправлять вместо положенной заводской работы в моей фабрике, выдавая им за то время, сколько они при том пробудут, поденную плату против других ремесленников. То есть первому не свыше двадцати копеек в день, а потом и прочим по состоянию знания...»<sup>9</sup>.

Для успешного обучения присылался различный иллюстративный материал, и, в первую очередь, изображения

цветов — наиболее понятных живописцам из народа. В том же 1779 году заводчик пишет в своем предписании: «Для обучающихся лакировальному искусству учеников посылаю при сем 19 листов разных цветков, которые и содержать в оной конторе, а по надобности как ученикам, так и мастерам Худояровым для срисования на столики и подносы давать с запискою и опять обратно получать, дабы они оставались навсегда как оригинальные. Копировать же с них кто пожелает — кажется, мудрости не много надо. Так же располагать пропорцию и наблюдать натуральный вид в самой точности — очень дело возможное, да и для них же самих будет не бесполезно. О чем от меня им и объявить»<sup>10</sup>.

Работы учеников не уступали, а порой и превосходили работы учителей. Тот же Трифон Кивилев оценивал работу Алексея Ширинкина — ученика В. Худоярова: «...работать может с таким же совершенством, сколь исправно работал и сам умерший учитель»<sup>11</sup>.

К концу XVIII века складываются определенные мировоззренческие взгляды нижнетагильских живописцев, основы цветочной и сюжетной росписи. Свободная компоновка, повышенная декоративность, многослойная мазковая живопись стали символом единства и гармонии. Изображения, как правило, отвечали всем требованиям композиционной структуры. Иногда плоскость делилась сегментами на сектора, в которые вписывались букетики цветов. На край изделия наносилась с помощью трафарета изящная полоска золотного растительного орнамента, что являлось связующим звеном между живописью и формой изделия.

Все это послужило основой для появления в Нижнем Тагиле школы живописи с ее реалистически характерными, многофигурными композициями, воздушной перспективой, красочностью. Умелое сочетание росписей с формой изделий способствовало проникновению и развитию в подносном промысле «станковизма», который тесно связан с утилитарной сутью предмета и выявлением в его облике человеческого смысла<sup>12</sup>. Именно школа дала толчок к появлению подносов-картин и другой подобной красочной продукции.

В 1794 году умер Вавила Худояров. В преклонном возрасте были Андрей Степанович и Федор. Умелых учителей-живописцев не хватало. В конце 90-х годов в Нижний Тагил из столицы был прислан новым молодым за-

водчиком Н. Н. Демидовым (1773—1828) художник Федор Дворников. В своем письме в заводскую контору Демидов писал: «Находящемуся в тамошних моих заводах Федору Дворникову имеет оная контора приказать, дабы он находился при обучении у заводских жителей Калистрата Перезолова и других ему подобных, кои производят лакировальное производство подносов, столов и прочего, живописному искусству по всей возможности своего знания, не скрывая от них ничего... Ибо желание мое есть: дабы Дворников без оного времени не мог забыть своего художества, а лакировальные мастера выучивались сему, более приращивали свои прибыли, чем самым сохранится обоюдная их польза»<sup>13</sup>.

В следующем, 1800 году Ф. Дворникову предписывалось: «...сделать ... железные лакированные столки и поднос. Какого же оные должны быть манеру и какой живописью наверху написать виды — пришлю эстампы»<sup>14</sup>.

К сожалению, художник недолго пробыл в Нижнем Тагиле (по причине невоздержанности к спиртному). Вот что пишет о таких одаренных людях А. П. Бажова: «Растворяющее влияние крепостного права приводило к тому, что у талантливых художников угасала искра вдохновения и таланта... Часто они спивались и гибли, а некоторые из них сознательно губили свой талант»<sup>\* 15</sup>.

В начале XIX века в Нижнем Тагиле была создана живописная школа. Началось все с того, что в ноябре 1805 года в газете «Московские ведомости» появилось объявление об условиях приема профессионального живописца в Нижнетагильские заводы господ Демидовых. Расходы по проезду, оплату квартиры, дров и даже свечей брал на

---

\* Совсем недавно удалось обнаружить одну из работ Ф. Дворникова в Ирбитском историко-краеведческом музее. Это многочастная икона «Воскресение Христа» («Воскресение двенадцать праздников») (ИМ-4761, 70×58 см). Выполненная на металлическом листе, она окантована для жесткости на оборотной стороне клепаными полосами. Живопись на красно-охристом грунте хорошо сохранилась. Сухость трехслойного мазкового письма, яркий колорит, подчеркнуто-линейный контур фигур — все это характерно для живописной работы конца XVIII века.

Центральная часть иконы являет собой почти точную копию рисунка, подписанного Ф. Дворниковым (хранится в фондах музея горнозаводского дела в Нижнем Тагиле). Долгое время он находился у С. В. Дубасникова (1781—1850), который, очевидно, обучался живописному искусству у Ф. Дворникова.

Икона является уникальным творением, памятником истории и культуры XVIII — начала XIX века.

себя заводчик. Жалованье было обещано 700 рублей в год. Основная работа, которую намечалось выполнять на Урале, — роспись образов для новой Висимоуткинской церкви.

Живописцем, который взялся за эту работу, стал Василий Иванович Албычев (1781—1820-е). Он учился в Академии художеств с 1800 по 1804 год, был представлен ко второй серебряной и второй золотой медалям за программную работу «Сражение европейцев с азиатами». Получил аттестат первой степени. В феврале 1806 года, вместе с новым заводоуправителем М. Д. Даниловым, он прибыл из Москвы в Нижний Тагил. В господском доме художнику отвели отдельную комнату.

Возможно, ему и принадлежит заслуга создания живописной школы.

30 октября 1806 года заводчик писал в Нижнетагильскую контору: «Учрежденная мною при Нижнетагильском заводе живописного художества училище простирается на предмет заведения живописной лакировальной фабрики и которое рекомендую основать из одиннадцати учеников. В наполнение сего комплекта и имеющихся 9 мальчиков и вместо одного из сих... выбрать из молодых заводских моих служащих жителей, о живописном искусстве понятие имеющих и своими руками на продажу пишущих уже подносы и прочее, которые вместе с прочими представить в учение художнику господину Албычеву, который всех их употреблять будет в рисовании. И способных в расписывании железных вещей, умеющих делать из моего железа и моим коштом, для делания которых рекомендую выбрать из самых лучших из слесарей, в слесарной работающих...— всего одиннадцать человек. Определить к ним нужное число учеников из подростков, еще заводских работ не исполняющих, которым для проведения слесарной работы отвести особую мастерскую, а именно — подпильную мельницу, под которой в имеющемся чистом месте сделать пол, потолок, окна и все принадлежности к тому производству. Тех выбранных слесарей и поденных плат работать не заставлять, а всегда поштучно и подрядами, для распоряжения чего определить из них знающего и доброго поведения уставщика... И для видимости новых вкусов при возвращении караванных из Петербурга требовать ежегодно новых моделей рублей на пятнадцать. Без сомнения, те же 12 человек слесарей будут всегда наработывать вещей несравненно больше, нежели живописные ученики расписывать успеют. В таком случае излишние вчерне вещи



продавать на наличные деньги заводским моим жителям, лакировальным искусством промышляющим, с расчетом, что за заказную вещь выручить не только железо и работу, но и за искусно выполненную вещь. Или употреблять тех слесарей в ненужное время к делу вещей, если те жители заказывать будут. Могущие теми живописными учениками расписываться и потом покрываться (лаком.— М. А.) железные вещи, которые сполна их наделают, будут ежегодно отправляться в караванах и при других okazиях в Петербург, Москву и с верными людьми по ярманкам, с назначением соразмерных, но для меня авантажных цен продавать, даже и на месте с хозяйственным расчетом... Живописным ученикам впредь, до усмотрения успехов их, на первый раз определяю жалованье по двадцати пяти рублей в год каждому, на содержание которое назначить с 1 числа ноября сего года»<sup>16</sup>.

М. Д. Данилов доносил в ответ: «...Содержание тех учеников на родственников по бедности обратить не можно и которые будут оставаться за счет вашего превосходительства не более двух лет, по прошествии которых, судя по начальным успехам, которые изволите усмотреть из присланных рисунков, с деланным мастерством придут в состояние расписывать железные столы, подносы и другие вещи, могущие делаться в ваших слесарнях, продажею коих с авантажем окупится содержание их самих и живописца Албычева»<sup>17</sup>.

В число учеников были приняты служительские дети: Павел Баженов (18 лет), Яков Арефьев (16 лет), Федор Попов (13 лет), Иван Макаров (13 лет), Иван Кондюрин (14 лет), Яков Турыгин (12 лет), Александр Ткачев (13 лет), Андриан Ветлугин (14 лет)<sup>18</sup>.

Вскоре живописная школа была укомплектована необходимыми принадлежностями.

Сохранился «Список разных вещей, находящихся при училище живописи». Среди них 46 рисунков для выполнения икон, 171 эстамп, 17 подносов, 6 столов, 16 мольбертов, кисти и краски<sup>19</sup>.

Чем же было вызвано внимание Н. Н. Демидова к живописной школе? Вероятнее всего, изменением ситуации на мировом рынке. Уральский металл постепенно начал вытесняться европейским, в частности английским. Необходимы были новые пути сбыта тагильского металла. Немаловажная роль отводилась и лакировальной фабрике, где налаживалось производство различных росписных изделий:

они способствовали созданию рекламы для сбыта «демидовского» металла.

Горд был заводчик, говоря: «...Мне, право, приятно слышать, что рисовальное мастерство между жителями моими доведено до совершенства»<sup>20</sup>.

В 1809 году он писал о необходимости открыть фабрику, на которой работали бы женщины, и школу для девочек: «Живописную школу для женского пола надобно утвердить непременно... В школе должны быть одни девочки. Для присмотра определить двух или трех старух и соблюдение будет ими пристойности»<sup>21</sup>.

Меры эти были вызваны тем, что для заводских работ не хватало мужчин. В одном из распоряжений по этому поводу говорилось: «Отцам отвратить от доучения сыновей своих живописному мастерству, кроме увечных. То коль скоро мальчику сделается двенадцать и будет заниматься живописью, тотчас наладить на поставку угля»<sup>22</sup>.

Управляющий М. Д. Данилов пытался доказать несостоятельность затеи: «Целый год тому назад завел я при Висимоуткинском заводе небольшую фабричку и заставлял делать небольшие ковши самого обыкновенного фасону. И что же они успели? Год работали и только сожгли железо: ковши приготавлиются по сию пору, а никуда в продажу идти не могут, как разве на местные заводы, и то наперед следует замазать краскою, дабы не было видимо дрянной их отделки. Из сего следует, что, когда в течение года при всем старании не смогли они перенять дела самой простой и нетрудной вещи, нельзя уже полагать, чтобы они когда-нибудь научились делать большие ковши на вкус азиатских... Вы изволите говорить, что, устроив женское заведение, меньше будут ходить к вам за хлебом и что от того вам будет несомнительный авантаж, — его-то я здесь, на месте, и не вижу. А за хлебом пускай идет кто хочет: известно, что без заработка его не отпускают»<sup>23</sup>.

Н. Н. Демидов в дальнейшем к этому разговору не возвращался. Живописно-лакировальное дело осталось надолго уделом мужчин.

В. И. Албычев выполнял по договору роспись образов для церкви и преподавал в школе живописи. Заводчик все время торопил его и выражал недовольство. 7 декабря 1808 года он пишет: «Каково идет живописная школа, ибо Албычев затем и взят, чтобы научить мальчиков искусству писать, и нужно хоть малую, но иметь фабрику, собственно мне принадлежащую. А то до сих пор он все обу-

чает школьников, как работать на обывательских фабриках»<sup>24</sup>.

Демидов пытался даже сделать ставку на своих учеников и избавиться от В. И. Албычева до истечения контракта. Но профессионально подготовленных художников из числа крепостных еще не было. Вот что сообщает М. Д. Данилов в Москву: «Возвратившийся из Англии Иван Степанов живописи не знает, а потому и употребить его подмастерьем в живописную школу нельзя»<sup>25</sup>. И все же в 1809 году Н. Н. Демидов писал в Нижний Тагил: «Заключенный контракт на дальнейшее время возобновить не вижу надобности. По истечении оному сроку следует с ним (Албычевым. — А. М.) порешиться, как писание образов Висимоуткинской церкви совершенно будет закончено. Ибо свои ученики с заводов выучатся... Албычеву по прекращению срока условия, с ним заключенного, следует отказать от места»<sup>26</sup>.

Уже в декабре этого года художник сдал свои дела новому директору Д. И. Морозову. За три года, проведенных на Урале, он сделал столько, сколько до него не делал никто. Албычев ввел обязательный рисунок, который справедливо считался основой в овладении профессиональным мастерством художника. Научил делать копии с картин и эстампов. Сохранилось письмо М. Д. Данилова заводчику от 12 февраля 1810 года, в котором он писал: «Когда служитель Лаврентий Белов доставит сюда из Казани картины, там оставленные, тогда некоторые из них, согласно приказанию вашему, будут храниться в живописном училище для образцов, с которых ученики заимствовать будут сюжеты, а другие поместятся для украшения покоев...»<sup>27</sup>. С помощью наглядных пособий ученики старались перенять все самое лучшее от известных мастеров России и Западной Европы. Сохранившиеся в некоторых музеях живописные работы дают представление о приобретенных в живописной школе навыках. В этих работах ощущается стремление молодых познать законы пластики, композиции, цвета. Они умело воспроизводят трехмерное пространство, пластический объем, моделировку светотени, добиваются четкости рисунка и проработки отдельных деталей.

Крепостные живописцы смотрели на свое ремесло как на важное и великое дело, которое возвышало их чувства и нравственность. В условиях крепостного горнозаводского хозяйства они со временем становились живописцами, обслуживающими в первую очередь своего хозяина. Кро-

ме профессиональных инженеров, архитекторов, музыкантов, врачей, у Демидовых появляются и свои художники.

Хотелось бы остановиться на судьбе двух нижнетагильских живописцев — П. И. Баженова (1788—1830) и Я. Ф. Арефьева (1790—1827). Они были одними из тех, кто своим трудом создавал изумительные по красоте вещи. Оба обучались в Италии и Петербургской Академии художеств. В их биографиях еще есть белые пятна.

Эти служительские дети одними из первых были зачислены в школу, как способные в лакировальном деле. За годы учебы им приходилось выполнять по заказам знати различные росписи на металлических изделиях. Однажды подобные работы попали Н. Н. Демидову. Проявив интерес к столь одаренным живописцам, он сделал распоряжение, чтобы Арефьев и Баженов приехали в Италию... «на предмет дальнейшего обучения». Их пребывание во Флоренции было недолгим: в мае 1812 года живописцы снова прибыли на Урал.

Мы не знаем, чем занимались и у кого учились они вдалеке от Родины. Ясно одно: приобщение к большому искусству состоялось.

Заводчик писал в Нижнетагильскую контору: «Когда приедут Арефьев и Баженов, чтобы ходили по оным фабрикам, равно по всяким местам, где женщины и мужчины пишут, и оным указывали и рассказывали, что хорошо и что худо, дабы они через сие привыкали и поправляли свои картины»<sup>28</sup>.

М. Д. Данилов доносил в ответ: «Когда возвратятся в заводы обучавшиеся в Италии живописи Арефьев и Баженов, мое распоряжение таково, чтобы поместить их в живописную школу к обучению определенных в ней учеников»<sup>29</sup>.

Но в Нижнем Тагиле художники пробыли недолго. Согласно очередному распоряжению заводчика, они в январе 1813 года прибыли в Петербург для обучения в Академии художеств<sup>30</sup>. Рекомендательное письмо от их покровителя было уже там.

В течение трех нелегких лет П. Баженов и Я. Арефьев находились «вольными пенсионерами». Крепостные выходцы из народа обучались как полноправные воспитанники Академии. Но, по существующим законам, до экзаменов не допускались и аттестаты не получали. «Ни один крепостной, получивший образование, не остался порядочным

человеком», — мотивировал это решение президент Академии А. Н. Оленин.

У Баженова и Арефьева отмечались неплохие успехи в учебе. В 1814 году за отличное исполнение рисунков с натуры они даже были представлены к малым серебряным медалям. В своем письме от 24 июня 1815 года крепостные писали Н. Н. Демидову в Италию: «Приобрели мы по одобрению трудов наших всем собранием членов Академии право быть достойными получения медали, за коею непосредственно следует получение аттестата, свидетельствующее в полной мере художника его ревность в приобретении познаний. Мы льстились бы приобрести их наравне с прочими сотоварищами, но различие состояния налагает в том преграду и лишает как медали, так и аттестата... Удостоьте обратить милостивейшее внимание ваше и, даровав свободу, откройте удобный способ к оказанию всегдашней нашей благодарности»<sup>31</sup>.

Но Н. Н. Демидов не хотел терять талантливых живописцев, считая, что, выучившись живописному мастерству, они смогут заменить В. И. Албычева. Вероятно, это были действительно талантливые художники. Недаром управляющий М. Д. Данилов просил заводчика: «Весьма будет благонадежно поступите, если оставите в Москве живописцев Баженова и Арефьева для росписи еврейской церкви и поправки Вознесенской. Я представляю, что бедный человек, питающийся кистью, не будет тратить зря время и лишать себя пропитания»<sup>32</sup>.

В 1816 году без аттестата и звания художник П. Баженов был возвращен в Нижний Тагил и назначен смотрителем живописной школы с окладом в 200 рублей в год. П. И. Баженов занимался с учениками и выполнял, как и прежде, различные заказные живописные работы на железе. Они до сих пор неизвестны нам. Кроме одной, выполненной с эстампа, «Путники у часовни». Овальное изображение вписано в овальную форму подноса с высоким бортом (фонды Свердловского историко-краеведческого музея). Тонкое многослойное письмо, яркие краски, академический рисунок органически связаны с декоративными качествами подноса-картины, являющейся образцом высокого мастерства, хотя труд живописца и рассматривался как ремесло.

В 1818 году из Москвы с партией беглых крестьян прибыл и Я. Ф. Арефьев. Заводоуправитель положил ему такой же, как и П. И. Баженову, оклад и доносил Н. Н. Де-

мидову, что, «согласно приказания вашего превосходительства, контора не занимает его никакими живописной школы поделками, предоставляя свободно пользоваться своим художеством, покупкой алебастровых статуй»<sup>33</sup>. Но вскоре художник был переведен в школу.

В 1820 году живописная школа закрылась из-за недостатка средств. Демидовы совершенно перестают интересоваться судьбой своих живописцев, да и подносного промысла. Возможно, какую-то роль сыграл в этом заводоуправитель, который писал еще в 1812 году: «Живописцев нынче умножилось до невероятной степени. Опытом мы узнали, что нет хуже людей в исправлении работ заводских, как сии живописцы. Они столько причиняют хлопот ...что ими только они и заняты. Причина тому — избалованные люди и по умножению их не всегда находят верную себе работу»<sup>34</sup>. «На щет заводской школы, — писал Н. Н. Демидов, — сие предприятие оставляю. Я рад, что живописное художество приходит в упадок и многие уже обратились к работам. По крайней мере через сие могу я иметь прибыль, ибо от живописи кроме убытку ничего не имел»<sup>35</sup>. Зря наговаривал заводчик, прибыль от продаваемых изделий была немалая.

След, оставленный живописной школой в приемах росписи по металлу в первой четверти XIX века, еще долго прослеживался в традициях промысла. Были продолжены поиски, начатые еще в XVIII столетии. Знакомство крепостных живописцев с произведениями русских и зарубежных художников позволило им по-новому раскрыть в сюжетных и пейзажных росписях быт горнозаводского Урала и родную природу.

П. И. Баженов и Я. Ф. Арефьев после закрытия художественной школы работали в Выйском заводском училище, основанном в Невьянске в 1709 году и переведенном в Нижний Тагил. В 1806 году училище было преобразовано в четырехклассное, готовящее «людей с познаниями для заводских разнообразных должностей». В предписании от 10 июня 1806 года Н. Н. Демидов писал: «В правилах моих об учреждении на заводе моем училища для обучения сорока мальчиков моих из служительских детей российской словесности и прочему, дабы иметь в предбудущее время людей для определения в должностях, знающих, исправных, честных и в поведении благодетельных»<sup>36</sup>. Кроме общеобразовательных дисциплин, во втором и третьем классах (по четыре часа в неделю) велось рисование. Большая часть гипсовых моделей и эстампов из жи-

вописной школы перешли в классы рисования общеобразовательного училища. Некоторое их количество осело у кустарей-предпринимателей. Надзиратель Е. М. Мосценаков доносил об утраченных материалах: «Пять картин или эстампов даваны были без записи по рукам, которые отыскать не могу... Позволяю из жалованья вычесть»<sup>37</sup>.

П. И. Баженов и Я. Ф. Арефьев с особой остротой переживали свое положение крепостных. Недаром великий Д. Дидро говорил: «Образование придает человеку достоинство, да и раб начинает осознавать, что он не рожден для рабства»<sup>38</sup>.

Не раз художники просили заводчика дать им вольную. Демидов им не ответил.

В 1827 году Я. Ф. Арефьев умирает.

Н. Н. Демидов на место этих живописцев готовит других. Он присылает на Урал распоряжение, в котором говорится: «С получением сего имеет контора, призвав Павла Баженова, отдать ему мое повеление, в коем препоручаю выбрать двоих или троих молодых живописцев, отнюдь не женатых, а лет от 14 до 17 и которые подавали хорошую надежду, имея природное дарование, а не протекции. Также, чтоб они были хорошего поведения... Отдам их в Риме учиться и надеюсь, что со временем будут достойные люди»<sup>39</sup>.

В июле 1827 года три воспитанника П. И. Баженова — Александр Дмитриев, Степан Худояров и Василий Казанцев — отправились в Италию. Заводчик постоянно напоминал своим крепостным:

«Вы вытребованы мною из заводов на тот предмет, чтобы, выучившись живописному искусству, могли со временем быть мне полезными, — умеете ценить мое к вам попечение»<sup>40</sup>.

Незадолго до своей смерти Н. Н. Демидов вспомнил о П. И. Баженове и прислал письмо, в котором говорилось: «...Образовав тебя по части живописного художества, я обещал в духовном моем завещании отпустить тебя на волю. Срок сему минул, и если я видел в чем твою пользу, то сдержал бы мое слово. Но, видя, что ты укоренился в заводах и имеешь жену, за лучшее признал собственно для тебя не давать оной и вместо того учинить прибавку к получаемому тобой жалованью»<sup>41</sup>.

Судьбы П. И. Баженова и Я. Ф. Арефьева трагичны. Это не единственный факт в истории Урала. Многие их талантливые земляки мечтали вырваться из крепостной за-

всисмости. Особенно болезненно воспринимали свое положение те, кто побывал за границей. Так, служащий Федор Петрович Шорин с горечью писал: «Дело о моей свободе все в том же виде... Я так раздражен, так жажду существенно ощутить свою свободу, что не радуюсь обещаниям». На что Н. Н. Демидов отписал в заводскую контору 27 июня 1827 года: «...Он воображает, что его в Москве экзаменуют и через оное получит вольную... Пусть льстит себя тщетной надеждой! Баженов и покойный его товарищ Арефьев могли стать академиками. Но как я на оное не был согласен, то остались в моем владении. Не настолько я глуп, чтобы, употребив 25 тысяч на его воспитание и вояж, ему оным и поклониться»<sup>42</sup>.

Последние годы жизни П. И. Баженова не прослеживаются архивными документами. Известно лишь, что с 1832 года учителем рисования Выйского училища стал Яков Турыгин (р. 1793), некогда сам обучавшийся у В. И. Албычева в живописной школе. Позже его место занял некий литограф Василий Образцов (р. 1812).

Степану Федоровичу Худоярову (Федорову) (1810—1865) посчастливилось обучаться в Италии у самого К. И. Брюллова. «Федоров и Дмитриев наделены от природы отличными способностями... и в течение двух лет успели столько, что редкие сего достигли в столь короткое время...», — писал Карл Иванович<sup>43</sup>. Затем была учеба в Академии художеств и снова Италия. Только в 1850 году С. Ф. Худояров вернулся в Россию, уже в качестве мозаичиста. Его работы в настоящее время являются достойным украшением Государственного Эрмитажа, Исаакиевского собора.

Живописная школа в Нижнем Тагиле и те профессиональные художники, которые были связаны с ней, оказали огромное влияние на развитие кузнечно-клепального промысла. К середине XIX века подносных заведений было 24. Заводчик требовал от своей конторы, чтобы «в покупке лакировщиками и прочими жителями из заводской лавки потребных им слесарных и кузнечных поделок задержек не причинять»<sup>44</sup>. Академическая направленность в обучении рисунку и живописи способствовала дальнейшему расцвету подносных заведений. Почти в каждом из них копировали известные работы А. П. Лосенко и С. Ф. Галактионова. В середине 1830-х годов в Нижний Тагил по приглашению Демидовых приезжают художники П. Веденецкий и В. Раев для написания видов заводов и местной природы. Несомненно, и эти представители русской интелли-



генции своим творчеством оказали влияние на местных живописцев в жанре пейзажа.

Поиски жизненных и эстетических начал, новых художественных ценностей в росписях изделий способствовали включению в художественную жизнь выходцев из народа. В росписях того времени раскрывается мир, занимавший воображение нижнетагильских живописцев.

Самобытный художественный промысел является и сегодня свидетельством неистощимой творческой фантазии русского народа, его стремления к красоте, жизнестойкости, оптимизма. История промысла продолжается.

### Примечания

- <sup>1</sup> ГАСО, ф. 643, оп. 1, д. 3792, л. 2—2 (об.).
- <sup>2</sup> Там же, д. 237, л. 65.
- <sup>3</sup> Там же, л. 66.
- <sup>4</sup> Там же, л. 26 (об.).
- <sup>5</sup> Там же, д. 263, л. 14.
- <sup>6</sup> Там же, д. 56, л. 30 (об.).
- <sup>7</sup> Павловский Б. В. Декоративно-прикладное искусство промышленного Урала. — М., 1975. — С. 11—12.
- <sup>8</sup> ГАСО, ф. 643, оп. 1, д. 221, л. 33—33 (об.).
- <sup>9</sup> Там же, д. 302, л. 5.
- <sup>10</sup> Там же, д. 221, л. 57.
- <sup>11</sup> Там же, д. 303, л. 5.
- <sup>12</sup> Ванслов В. О станковом искусстве и его судьбах. — М., 1972. — С. 10.
- <sup>13</sup> ГАСО, ф. 643, оп. 1, д. 348, л. 3.
- <sup>14</sup> Там же, л. 36.
- <sup>15</sup> Бажова А. П. Крепостная интеллигенция Урала первой половины XIX века // Из истории рабочего класса Урала. — Пермь, 1965. — С. 142.
- <sup>16</sup> ГАСО, ф. 643, оп. 1, д. 381, л. 70—71.
- <sup>17</sup> ЦГАДА, ф. 1267, оп. 3, д. 143, л. 1 (об.).
- <sup>18</sup> Там же, л. 9.
- <sup>19</sup> ГАСО, ф. 643, оп. 1, д. 548, л. 45.
- <sup>20</sup> Там же, д. 412, л. 5.
- <sup>21</sup> Там же, л. 10.
- <sup>22</sup> Там же, л. 10.
- <sup>23</sup> Там же, д. 422, л. 252 (об.) — 256.
- <sup>24</sup> Там же, д. 406, л. 16.
- <sup>25</sup> Там же, д. 409, л. 37.
- <sup>26</sup> Там же, д. 412, л. 10 (об.).
- <sup>27</sup> Там же, л. 12.
- <sup>28</sup> Там же, д. 343, л. 233 (об.).

- <sup>29</sup> Там же, д. 422, л. 240 (об.).
- <sup>30</sup> ЦГАДА, ф. 1267, оп. 3, д. 1396, л. 1.
- <sup>31</sup> Там же, д. 240, л. 1.
- <sup>32</sup> Там же, д. 239, л. 35.
- <sup>33</sup> ГАСО, ф. 643, оп. 1, д. 457, л. 139.
- <sup>34</sup> Там же, д. 422, л. 181 (об.) — 182.
- <sup>35</sup> ЦГАДА, ф. 1267, оп. 3, д. 356, л. 48—49.
- <sup>36</sup> ГАСО, ф. 643, оп. 1, д. 334, л. 14.
- <sup>37</sup> Там же, д. 535, л. 21.
- <sup>38</sup> Д и д р о Д. Собр. соч. — М., 1947. — Т. 10. — С. 272.
- <sup>39</sup> ГАСО, ф. 643, оп. 1, д. 587, л. 158.
- <sup>40</sup> ЦГАДА, ф. 1267, оп. 3, д. 635, л. 12.
- <sup>41</sup> Там же, д. 240, л. 5—5 (об.).
- <sup>42</sup> Там же, д. 529, л. 41.
- <sup>43</sup> Там же, д. 665, л. 12.
- <sup>44</sup> ГАСО, ф. 643, оп. 1, д. 409, л. 48.

## Из истории художественной обработки серебра на Урале в XVIII — первой половине XIX века

---

Одну из малоисследованных пока страниц в истории прикладного искусства Урала составляет обработка драгоценных металлов, хотя сведения о работе с этими материалами встречаются в исторических и искусствоведческих трудах<sup>1</sup>. Достаточно хорошо изучен, обобщен и введен в научный оборот материал по таким регионам, как Вятка и Тобольск<sup>2</sup>. Более сжатая информация приходится на Соликамск, Пермь и Уфу<sup>3</sup>.

Изучение архивных документов и дореволюционных источников, содержащих статистические обзоры, помогло установить более подробную географию краевых центров ювелирного дела. Кроме уже перечисленных — Вятки, Соликамска, Перми, Тобольска и Уфы, — мастера золотого и серебряного дела значатся в городах Чердыни, Кунгуре, Тюмени, Ирбите, Камышлове, Шадринске, Верхотурье, Оренбурге, Екатеринбургe, Невьянском заводе и др.

Такому широкому распространению ремесла способствовали экономические и географические условия края. С середины XVIII века, когда сложился всероссийский рынок, открылись крупнейшие по торговым оборотам ярмарки — Ирбитская, Троицкая и Оренбургская, — Урал оказался на перекрестке торгово-промышленных путей из центральных в сибирские районы страны. Важную роль играл край и в транзитной торговле России с Китаем, Персией, Бухарой, арабскими странами, которые долгое время являлись основными поставщиками благородных металлов в виде слитков и «персидских денег».

Г. Ф. Миллер, описывая Ирбитскую ярмарку, которая с 1753 года получила статус всероссийской, сообщает, что «не только в гостином дворе, но и в Ирбите в домах, а также и в близлежащих деревнях продается прекрасное китайское и бухарское серебро и золото, а также драгоценные камни — рубины, гиацинты, изумруды»<sup>4</sup>.

К началу XIX века приток драгоценного сырья из-за границы заметно уменьшается. По сведениям Н. Попова за 1803 год, «...прежде привозимое на Ирбитскую ярмарку копытчатое серебро, золото, как песошное, так и в персидских деньгах, ныне можно видеть только в Оренбурге на меновом дворе»<sup>5</sup>.

С открытием месторождений на Алтае, в Сибири и на Урале рынок насыщается отечественными металлами (попутно отметим, что начиная с 20-х годов XIX века уральские мастера, наряду с золотом и серебром, активно используют и платину, богатейшие россыпи которой найдены были в 1819 году в районе Нижнего Тагила).

Несомненно, Ирбитская ярмарка, дававшая сырье и одновременно возможность сбыта готовой продукции, оказала на развитие ювелирного ремесла в крае большое влияние.

Наиболее ранними известными центрами ювелирного дела на обозначенной нами территории являются Вятка (до 1781 года носила название Хлынов), Соликамск и Тобольск. Истоки развития ремесла в этих городах уходят в XVII столетие, хотя исчерпывающая информация приходится на более позднее время. Первые сведения о вятских серебряниках относятся к 1709 году. Промысел здесь пережил свой расцвет в XVIII веке. Он дал интересное направление черновой гравюры. Дополнением к опубликованному материалу может служить один предмет, зафиксированный в собрании историко-краеведческого музея Свердловска, — серебряный оклад на икону «Николай Чудотворец», заслуживающий внимания своеобразной интерпретацией позднего барокко в провинции (работа мастера-монограммиста «Т. Г.», 1865 г.)<sup>6</sup>.

По архивным документам прослеживаются самые тесные связи между вятскими и екатеринбургскими мастерами.

С 1736 года должность пробирного мастера утверждена в Соликамске. Первым к этому занятию был определен Борис Малов (Малый), приведенный к присяге после обучения на Монетном дворе. С 1757 года обязанности местного пробирера исполнял Егор Титов. В 1761 году он был переведен на службу в Пермь. С выделением Пермской провинции Тобольского наместничества (1761 год) Соликамск подчиняется Перми и место пробирщика здесь упраздняется. В середине XVIII века в городе работали 29 серебряников. На 1803 год засвидетельствовано 10 серебряного дела мастеров и 4 подмастерья. В дальнейшем работа с серебром у соликамцев заметно сокращается.

С 1757 года вступил в должность первый пробирный мастер Тобольска — Лев Власов. Он пробыл в должности до 1780 года.

По донесению сибирского губернатора Д. И. Чичерина, в 1765 году в Тобольске насчитывалось 13, а в Тюмени —

14 мастеров золотого и серебряного дела. Промысел в этих городах процветал, ввиду близости Ирбитской ярмарки и свободного обмена «у бухарцев на собственные российские мелочные товары местными жителями самого чистого ханского серебра и золота»<sup>7</sup>.

С Тобольском долгое время связано было развитие ремесла в ряде близлежащих городов: в Тюмени, Ирбите и Екатеринбурге, куда выезжал клеймить в пробу изделия и сплавленный металл тобольский пробирер. Так, в 1789 году для освидетельствования работ екатеринбургских ремесленников приезжал из Тобольска пробирщик Петр Серебряников<sup>8</sup>. В 1847 году один из пробиреров Тобольска, Алексей Устинов, переведен на работу в Екатеринбург<sup>9</sup>. Сведения об этих двух мастерах, приводимые нами впервые, помогают дополнить историю тобольской пробирной палатки.

В 1761 году с переводом из Соликамска пробирного мастера Егора Титова Пермь становится центром, контролирующим ремесленников, работающих в Пермской провинции (с 1781 года реорганизована в наместничество, с 1797 года переименована в губернию). Деятельность первого пермского пробирера распространялась только на мастеров Перми, Соликамска, Чердыни и Кунгура. Следующему пробирному мастеру — Ф. Лалетину (исправлял должность с 1777 по 1807 год) — было предписано начиная с 1798 года производить клеймение и надзор за изделиями мастеров золотого и серебряного дела также Екатеринбурга, Шадринска, Невьянского завода, а равно и за торговлей драгоценным товаром на Ирбитской ярмарке. С 1808 года дела у Лалетина принял Николай Казанцов, «явивший при испытании на Москве как в арифметике, так и в пробирном искусстве довольные знания». Новый мастер ревностно нес службу и вел делопроизводство. При нем были составлены первые списки ремесленников с указанием, по какому цеху записаны. После смерти Казанцова, последовавшей в 1820 году, пробирным мастером назначен Иван Жуков. Вскоре, однако, он был отстранен от должности за неисправное ведение дел. С 1822 по 1834 год пробирным мастером состоял Иван Двойнишников, с 1835 по 1840 год — Андрей Вычуров<sup>10</sup>.

В 1824 году (с учреждением в Екатеринбурге самостоятельной должности пробирного мастера) из-под надзора пермского губернского пробирера вновь были выведены мастера Екатеринбурга, Ирбита, Камышлова, Верхотурья и Шадринска, Невьянского завода.

Первые сведения о мастерах-серебряниках Перми относятся к 1762 году. В это время здесь работали 8 мастеров, принадлежавших к двум семьям: Резановых (5 человек) и Кожевниковых (отец и 2 сына). В 1803 году в городе значатся 2 работающих серебряника. В 1827 году насчитывается 8 человек, занимающихся серебряным ремеслом, и 1 мастер золотого дела. Среди них — мещане, мастеровые и коллежский регистратор. Из этих мастеров только В. Алтуков изготавливал «в лучшем мастерстве» ризы, венцы, оплечники, образки и различных форм и размеров кресты. Остальные «в среднем мастерстве» исполняли в серебре ювелирные украшения, бытовые и столовые предметы и, в большом количестве, кресты наперсные и тельные, а также шейные цепочки к ним.

В 20—30-е годы XIX века в списках мастеров чаще всего повторяются фамилии Патрушевых, Мироновых, Тарутиных, Верещагина. Примечательно, что среди серебряников проходит и одна мастерица — Акулина Патрушева. Ее изделия — мелкие предметы: ситечки, ложки (десертные и чайные), обручальные кольца, кресты-тельники. Внутреннее выглядит продукция Николая Патрушева: ложки всех разновидностей, ножи (столовые и десертные), сахарницы, сухарницы, подносы, молочники, мыльницы, цепочки для часов, шпоры. Изготавливавшиеся предметы вполне отвечали запросам зажиточных пермяков, в домах которых сохранялся старинный уклад.

Если среди вольных мастеров ремесло чаще всего передавалось по семейной линии, что способствовало сохранению устойчивых традиций, то подготовка мастеров из числа крепостных была поставлена на качественно иной уровень. Среди архивных документов сохранились соглашения, составленные с цеховыми мастерами Москвы на обучение крепостных Лазаревых. Дети дворового человека Петра Миронова — Михаил и Александр — отправлены были в обучение «для делания различных галантерейных вещей из золота и серебра с разными камнями в лучшем и новейшем вкусе». (11-летний Михаил в 1829 году отдан в учение к цеховому мастеру золотого и серебряного искусства Егору Степанову Дюкову. 10-летний Александр в 1838 году поступил в мастерскую московского 3-й гильдии купца, золотых и бриллиантовых дел мастера Данилы Иванова Бендера.) Братья Мироновы, прошедшие столь серьезную подготовку, были посажены своими владельцами на оброк, выплачивая в год по 50 рублей 63 копейки подушного<sup>11</sup>.

Первые сведения о мастерах-серебряниках Екатеринбург относятся к 1788 году. Они связаны с делом тобольского пробирного мастера Петра Серебряникова. С 1789 по 1824 год контроль за екатеринбуржцами осуществлял пермский пробирный мастер, выезжавший для освидетельствования на места. Как правило, подорожная для губернского пробирера выписывалась по маршруту из Перми через Екатеринбург на Ирбитскую ярмарку. Остановка в промежуточном пункте длилась два и более месяца, ввиду большого объема работ.

Рапорты Пермской и Екатеринбургской ремесленных управ документально подтверждают, как широко был развит промысел в горном городе Урала: «...значится здесь (в Екатеринбурге) серебряного и золотого искусства мастеров, записанных в цехи, а еще больше не желающих к записке, чрезмерно больше, чем во всей Пермской губернии, а именно, в Перми, Соликамске, Кунгуре и Чердыни»<sup>12</sup>.

С 1824 года в Екатеринбурге учреждается самостоятельная должность пробирного мастера. В обязанности ему вменялось осуществлять надзор за мастерами и людьми, торгующими золотым, серебряным и платиновым товаром в Екатеринбургском, Верхотурском, Камышловском и Шадринском уездах, а также на Ирбитской ярмарке, наблюдать за качеством нитей для золотошвейного ремесла и, сверх того, препятствовать хищению мастерами самородного золота с Березовских и других промыслов. С 1829 года в документах значится местная второго разряда пробирная палатка, приписанная к заводской лаборатории и содержащаяся за счет заводских сумм. С 1847 года городская палатка переведена в разряд штатных и подчинена Окружной Казанской пробирной палате.

Первым местным пробирером был назначен берггешворен лаборатории А. Федоров (1824—1842). После выхода его в отставку пробирование возложено на штабс-капитана Кирьянова, вскоре, однако, переведенного на службу в Златоустовские заводы. С 1842 по 1846 год эти обязанности исполнял унтер-шихтмейстер первого класса Алексей Ялунин. В 1847 году (с утверждением штатной палатки) дела у Ялунина принял «освидетельствованный» пробирный мастер Алексей Устинов, переведенный по службе из Тобольска.

В 1803 году в Екатеринбурге зафиксировано записанных в цех 15 мастеров золотого и серебряного дела; сверх того, занимаются ювелирным ремеслом в десяти домах. В 1819 году по цеховой управе записано 28 мастеров

золотого и серебряного искусства и 10 мастеров, не входящих в цех. Среди них мастера купеческого и мещанского сословия, мастеровые работники завода, крестьяне, один отставной унтер-офицер. В 20-е и 30-е годы XIX века в списках мастеров чаще всего встречаются фамилии Алемазовых, Алексеевых, братьев Романовых и Мыльниковых, Крылаткова, Швецова, Толмачева, Войтюхова, Кайгородова, Голышевых.

Среди представленных к записи по городской ремесленной управе, кроме екатеринбуржцев, проходят и московские мещане, крестьяне Вязниковского уезда Владимирской губернии, вятичи, казанцы.

В свою очередь, именитые екатеринбуржцы также выезжают для работы в другие города — Вятку, Казань, Москву — и числятся подчас в отлучках до двух-трех лет.

Если в XVIII веке мастера работали с привозными металлами, то начиная с 20-х годов XIX века все возрастающим потоком в город идет местное сырье. Большое значение отводится в Екатеринбурге работе с камнями: аквамаринами, аметистами, хризолитами, «тяжеловесами», или топазами, розовыми кварцами, турмалинами, демантоидами, изумрудами и т. д. Ассортимент изделий значительно шире, чем у пермских серебряников. Кроме традиционных предметов культа (оклады, кресты), столовых приборов, здешние мастера изготовляли множество ювелирных украшений (иногда составляющих трех- или пятипредметные гарнитуры): табакерки, шпоры, мундирные пуговицы, золотые и серебряные нити для золотошвейного дела и т. д. С 1848 года списки ремесленников дополняются фамилиями пяти мастеров часовых дел, изготовлявших карманные часы — мужские и дамские — в золотых и серебряных корпусах. Готовые изделия реализуются мастерскими, городскими лавками, предлагаются с лотков торговцами-разносчиками, вывозятся и продаются на Ирбитской и Макарьевской ярмарках, нередко — в Перми, Москве и Петербурге.

В нарушение закона местные ювелиры зачастую продают вещи неклеименными (что, в виде исключения, допускалось только для ювелирных украшений — «дабы не попортить их»), смешивают серебро в более низкую пробу. В одном изделии применяют разные металлы, что также было строжайше запрещено. Архивные документы называют имена мастеров, подвергавшихся штрафам, суду; «особо упорствующие в злоупотреблениях» были разлучены с семьями и сосланы на жительство в Сибирь.



До начала XX века Екатеринбург остается крупнейшим краевым центром обработки драгоценных металлов. В собрании историко-краеведческого музея Свердловска самые ранние екатеринбургские памятники датированы 1825 и 1826 годами: два чеканных оклада на иконах (Четырехчастная и «Иоанн Златоуст, с избранными святыми на полях») работы мастера-монограммиста «СС». Оба оклада выполнены из золоченого серебра, оформлены в виде рам, лишь частично закрывающих живописный фон. Определяющим в чеканном орнаменте является непрерывная полоса лиственного узора с пальметками и розетками на углах. Этот же мотив разрабатывается и в разделке нимбов. Незаполненные декором участки позолоченного металла отполированы<sup>13</sup>.

Среди предметов, не имеющих клейма, в музейном собрании около десятка можно отнести к местным работам (большинство изделий выполнено из низкопробного серебра, среди них — кресты, образки, оклады, цепочки, ювелирные украшения — прежде всего серьги с аквамаринами, аметистами, хрустальями, турмалинами, демантоидами).

Значительным ремесленно-купеческим городом на Урале был Кунгур. В середине XVIII века среди 653 кунгурских ремесленников значатся 20 серебрянников. В 1803 году работающих по золотому и серебряному делу — 9 человек.

По данным на 1803 год, мастера серебряного ремесла работали также в Чердыни — 3, Верхотурье — 2, Ирбите — 1.

В документах первой четверти XIX века неоднократно встречаются упоминания о существовании в Невьянском заводе среди других, особенно развитых, ремесел и обработки серебра. Пермские пробирные мастера отмечают, что невянцы, в нарушение закона, работают в сплавленном в низкую пробу серебре, которое бытует там под названием «французского», или дешевого<sup>14</sup>.

Развитие ювелирного дела на Урале тесно связано со средой городских ремесленников. Для восстановления полной картины необходимо дальнейшее накопление информации. Предстоит детально разобраться с организацией пробирных палаток на местах, составить списки мастеров с указанием авторских клейм (к сегодняшнему дню удалось определить около 200 имен — уральских серебряного искусства и пробирного дела мастеров), продолжить выявление и изучение памятников местного происхождения.

## Примечания

<sup>1</sup> История Урала: В 2 т. — Пермь, 1976. — 2-е изд. — Т. 1; Павловский Б. В. Декоративно-прикладное искусство промышленного Урала. — М.: Искусство, 1975.

<sup>2</sup> Постникова - Лосева М. М. Русское черневое искусство. — М.: Искусство, 1972; Русское серебро XIV — начала XX века из фондов Государственных музеев Московского Кремля / Авторы-составители С. Я. Коварская, И. Д. Костина, Е. В. Шакурова. — М.: Советская Россия, 1984.

<sup>3</sup> Постникова - Лосева М. М., Платонова Н. Г., Ульянова Н. Л. Золотое и серебряное дело XV—XX вв. (территория СССР). — М.: Наука, 1983.

<sup>4</sup> Цит. по кн.: Постникова - Лосева М. М. Русское черневое искусство. — С. 18.

<sup>5</sup> Попов Н. С. Хозяйственное описание Пермской губернии по гражданскому и естественному ее состоянию. — Спб.: Изд. Императорск. вольного экономического общества, 1813. — Ч. 3. — С. 172.

<sup>6</sup> Инв. № С/М 23542.

<sup>7</sup> Цит. по кн.: Постникова - Лосева М. М. и др. Золотое и серебряное дело XV—XX вв. — С. 106.

<sup>8</sup> ГАПО, ф. 28, оп. 1, д. 1.

<sup>9</sup> ГАСО, ф. 25, оп. 1, д. 1782.

<sup>10</sup> ГАПО, ф. 28, оп. 1, д. 4.

<sup>11</sup> Там же, д. 277.

<sup>12</sup> Там же, д. 1.

<sup>13</sup> Инв. № С/М 11529 и инв. № С/М 13570.

<sup>14</sup> ГАПО, ф. 28, оп. 1, д. 1.

## Из истории художественной культуры Казани первой половины XIX века. Казанская печатная графика

---

Специальных исследований, посвященных печатной графике Татарии, до сих пор нет. Разрозненные, неравноценные по значению сведения вкраплены в общие труды по истории изобразительного искусства, в различные библиографии. До сего времени не введены в научный обиход архивные документы, коллекции музейных и частных собраний, книгохранилищ, содержащие ценные сведения по истории развития татарской печатной графики.

Предлагаемый материал — попытка восполнить этот пробел в той его части, которая касается печатной графики первой половины XIX века.

\* \* \*

Историю казанского эстампа едва ли следует начинать иностранными именами Люрсениуса, Коха, Нее, Гильдебранта, Гоберта и др., гравировавших в середине XVIII — первой половине XIX века эффектные панорамы-виды Казани и типы ее жителей. «Куриозитеты таинственного Востока», по выражению знаменитого земляка Гавриила Романовича Державина, первыми фиксировали иностранцы-путешественники, нахлынувшие в Россию. Имен соотечественников, запечатлевших Казань и ее памятники в гравюре, не меньше: Н. Ф. Челноков, П. Т. Балабин, А. Г. Рудаков, К. Чесский, С. Ф. Галактионов, А. Е. Мартынов.

Оставаясь высокими образцами видовой графики своего времени и ценнейшим иконографическим материалом, произведения и тех и других тем не менее мало что могут объяснить в зарождении искусства графики в самой Казани. Вопросы взаимодействия так называемой россики с русским искусством шире и неоднозначнее вопросов их взаимовлияний. Еще более сложными путями проходило формирование местных художественных школ, в том числе — казанского эстампа.

Развитие печатной графики в Казани на рубеже XVIII—XIX веков имело свои предпосылки в культурной жизни города. Казань была центром обширнейшей Казанской

губернии. Она концентрировала в себе интересы административные, общественные, промышленно-экономические, общеобразовательные и культурные. Среди провинциальных городов Казань выделялась ранним появлением значительного числа учебных заведений (с 1722 года), существованием одной из первых в провинции книжных лавок (с 1726 года), ранним формированием частных художественных коллекций: общедоступных научных, учебно-вспомогательных, художественных, музейных собраний. Формы художественной жизни определялись, с одной стороны, наличием профессиональных художественных кадров, с другой — потребителей искусства: значительной прослойки интеллигенции, местного просвещенного дворянства, а также крупной буржуазии и купечества.

С конца XVIII века в Казани постоянно расширялся контингент художественных сил. Рядом с приезжими профессионалами, связавшими свою жизнь с этим краем, работали воспитанники местных художественных школ, талантливые самоучки из крепостных, заезжие иностранцы. В их творчестве перекрещивались влияния Императорской Академии художеств и более демократичного искусства Московских художественных классов и Арзамасской школы.

В ходе составления словаря казанских художников второй половины XVIII — первой половины XIX века выявлено более 90 имен. Нас будут интересовать лишь семь художников, причастных к развитию казанского эстампа, чьи произведения дошли до нашего времени. Это Василий Турин (1780 — не ранее 1834), Эдуард Турнерелли (1813 — не ранее 1844), Николай Кафтанников (1790—1841), Алексей Котельников (1800 — ?), Петр Табуре (?), Людвиг Шевец (?), Ткачук (?).

Творчество Василия Степановича Турина получило на сегодняшний день наиболее полное освещение<sup>1</sup>. Пристальное внимание исследователей, безусловно, определил масштаб разностороннего дарования художника, который «в контексте общих достижений и возможностей русского живописного и графического пейзажа первой трети XIX века... не обнаруживает ни малейшего признака провинциальной отсталости»<sup>2</sup>. Происходил Турин из мещан города Арзамаса. Первоначальное образование получил в Арзамасском народном училище, а специальное — в Академии художеств (1797—1801), где состоял учеником И. А. Акимова и Г. И. Угрюмова. В 1802 году он приехал в Казань для работ по иконостасу Казанского женского

Богородицкого монастыря. Впоследствии Турин исполнил иконостасы для крупнейших казанских соборов, для вновь возводимых и поновляемых церквей Казани и близлежащих уездных городов. С 1810 года началась его педагогическая деятельность — сначала в должности учителя рисования Казанского главного народного училища, а затем в собственной живописной и рисовальной школе, вплоть до отъезда из Казани в 1833 году.

В конце 1820-х — начале 1830-х годов Турин исполнил три альбома эстампов: «Архитектурные чертежи развалин древних Болгар» (1832 год) (сняты с натуры в 1827 году архитектором А. Шмидтом, 12 листов в технике офорта), «Собрание разных священных изображений, в церковной живописи употребляемых» (1834 год) (14 листов в технике офорта) и «Перспективные виды губернского города Казани, рисованы с натуры, литографированы и изданы В. Туриным» (1834 год) (8 листов).

Средневековая седина памятников древних Болгар, переложенная на четкий язык чертежа, историко-религиозная тема, столь близкая художнику, строгая красота архитектуры казанского классицизма, оживляемая жанровыми деталями или окрашенная романтическими переживаниями, — словом, все, что составляет содержание его гравюр, — сразу обрисовали широкий сюжетный спектр казанского эстампа, сообщили ему неповторимость образно-стилистических особенностей, а умелое владение офортом, акватинтой, литографией — высокий уровень технологической оснащенности. В эстампе творческий потенциал художника реализовался также достаточно полно, утверждая одновременно вполне самостоятельную эстетическую ценность гравюры.

Достоинства работ Турина были отмечены Обществом поощрения художеств.

Причины отъезда Турина из Казани неизвестны. Свои альбомы он печатал уже в Москве, в литографии А. С. Ястребилова. Александр Сергеевич Ястребилов (1799—1858), живописец и педагог, был довольно близок к художественным кругам, стоявшим у основания Московских художественных классов<sup>3</sup>.

Не менее заметное место в искусстве Казани того времени принадлежало англичанину Эдуарду Турнерелли. Происходил он из купеческого сословия, обучался в Ирландии. На 24-м году жизни выехал в Россию. В 1837 году, по ходатайству попечителя Казанского учебного округа

М. Н. Мусина-Пушкина, был определен лектором в Казанский университет и первую императорскую Казанскую гимназию. Турнерелли прожил в Казани семь лет. Собрал ценный материал по истории города и древних Болгар. Выехав в 1839 году в Англию, он обобщил свои впечатления в книге о Казани и альбоме литографий. Альбом издан в типографии Лефера и Неймана монограммистом «ВС». Исполненные в легкой карандашной манере фронтиспис и 14 видов Казани фиксируют наиболее экзотические, с точки зрения иностранца, архитектурные памятники Казани. Альбом имел у современников шумный успех.

Оба художника, и В. Турин, и Э. Турнерелли, привлекали внимание исследователей казанского искусства П. М. Дульского и П. Е. Корнилова и таких крупных знатоков и коллекционеров русской графики, как Н. Обольянинов, В. Верещагин, Д. Ровинский. Остальные, названные выше казанские художники еще ждут своего биографа и исследователя. Пока удалось лишь установить, что их творческая деятельность была целиком связана с казанским издательским делом.

Общий подъем и достаточно высокая степень профессионализма изобразительного искусства Казани того времени сказались и на развитии элементов художественности в полиграфии. В отличие от подавляющего большинства провинциальных типографий первой трети XIX века, основанных для нужд делопроизводства и книг, как правило, не выпускавших, казанские типографии — Азиатская (1801 год), Губернская (1805 год) и Университетская (1809 год) — по количеству издаваемых книг стоят в одном ряду с типографиями Харькова, Орла и Астрахани и играют значительную роль в истории книгопечатания в России. Казанские типографии широко используют новейшие полиטיפажи столичных типографий и скоро переходят к выпуску оригинальных иллюстрированных изданий — в первую очередь многочисленных историко-этнографических, нумизматических и прочих научных трудов.

Вышесказанным можно объяснить детерминированность возникновения, тематику и стилистику казанского офорта первой половины XIX века, который отвечал интересам любителей и коллекционеров эстампа, удовлетворял потребности в учебно-вспомогательных пособиях, картографии, книжной и журнальной иллюстрации.

Большая заслуга в привлечении местных художников к издательскому делу принадлежит историку М. Рыбуш-

кину, редактору-издателю литературно-художественного журнала «Заволжский муравей» (1832—1834). Уникальный факт существования столь ранней провинциальной журнальной иллюстрации не прошел незамеченным<sup>4</sup>. За годы издания журнал поместил одиннадцать страничных иллюстраций к публикациям историко-этнографического характера, изображавших архитектурные памятники и планы с экспликациями. Девять из них исполнены в технике офорта.

Наиболее интересные гравюры принадлежат Николаю Николаевичу Кафтанникову, историку, археологу, исследователю Болгар, беллетристу. Романтическая биография его семьи, глава которой участвовал в Крымской кампании и в составе армии Г. А. Потемкина штурмовал Очаков, была достаточно известна в культурных кругах Казани и даже послужила сюжетом для казанских беллетристов XIX века. Николай Кафтанников получил образование в Казанском университете (1811—1814), одним из первых среди казанских студентов защитил магистерскую диссертацию. После пятнадцати лет преподавания в Оренбургском народном училище вновь возвратился в Казань, где увлекся историей, археологией и этнографией, изучением восточных языков, коллекционированием древних рукописей, искусством. Знакомство Кафтанникова с Рыбушкиным повлекло за собой их дальнейшее сотрудничество. Издателя и исследователя связали не только общность профессиональных интересов, совместные поездки по местам древних памятников, журнально-издательская деятельность, но и тесная дружба.

Пять из семи гравюр Кафтанникова в журнале являются иллюстрациями к собственным сочинениям: «Болгаре или развалины сего народа», весьма серьезному для того времени исследованию, и повести «Арслан-Бабр». Кафтанников не был профессиональным художником, но несомненно был художественно одаренным человеком. Его гравюры, по собственным рисункам с натуры, сохранили непосредственную живость натуральных впечатлений, что в известной степени компенсирует недостаточно профессиональный уровень их исполнения. В одной из лучших своих гравюр «Вид села Успенского и развалин Великих Болгар» художник сопоставил древние памятники с идиллической картиной сельской жизни — живописным холмистым ландшафтом, пасущимися стадами, поселянами, беседующими путешественниками. На первом плане художник изобразил и себя, зарисовывающего эту живописную панораму. Автор

снабдил лист гравированной подписью: «Рисовал с натуры и гравировал Кафтаников». Такую же подпись имеет и еще одна его гравюра «Борьба башкирцев» — иллюстрация к повести «Арслан-Бабр». Она изображает схватку двух борцов в кругу зрителей на фоне юрт и уральских предгорий.

Творческая судьба Алексея Васильевича Котельникова, второго иллюстратора «Заволжского муравья», менее известна. Он обучался в течение девяти лет в Академии художеств, но как сын «отпущенника» не был удостоен звания художника. Рыбушкин привлек Котельникова к иллюстрированию своей «Краткой истории города Казани», изданной в 1834 году. Отдельными главами «История» печаталась в «Заволжском муравье». «Вид Казанской гимназии», «Вид памятника» и три плана современной и старой Казани с экспликациями, награвированные очерком и недостаточно вытравленные, представляют не столько художественный, сколько историко-культурный интерес.

В 1840-е годы развитие искусства офорта вновь оказывается тесно связанным с книгой. В нескольких изданиях этого времени появились гравюры, исполненные Л. И. Шевицем, Ткачуком, П. Ф. Табуре.

Людвиг Иванович Шевич, гравер университетской и губернской типографий, первым получил в Казани разрешение на открытие частной типографии. Ему принадлежат две миниатюры, награвированные резцом, — «Башня Сююмбеке» и «Мечеть, обращенная в храм». Мастеровитые, но сухие и скучные, они явились лишь кратким эпизодом в истории казанской графики, хотя и были помещены в ряде изданий.

Ткачук известен как автор четырех гравюр в книге Н. Баженова «Плавание к Зилантову монастырю» (М., 1846), исполненных по собственным рисункам с натуры, чем и исчерпываются наши сведения об этом наблюдательном рисовальщике и правере, обладавшем вполне твердой рукой. Книга имеет оригинальный гравированный титул-иллюстрацию, фронтиспис с изображением портрета архимандрита Гавриила и две страничные иллюстрации.

Это едва ли не первое издание, где художник так последовательно осмыслил свою полноправную с автором роль в книге. Книга, как синтез слова и печати, получила в этом издании благодаря художнику весьма прямолинейное истолкование. Офортная игла чрезвычайно легко и буквально следует за автором повести. «Парус поднят — и дол-



го ли было переплыть одну версту при попутном ветре? Скоро мы примчались к самым ступеням площадки памятника, и вот исторический очерк его основания» — этим словам предпослана иллюстрация с изображением мавзолея павшим при взятии Казани русским войнам Ивана Грозного. Памятник сооружен по проекту архитектора Алферова в 1823 году. Окруженный водами разлившейся реки Казанки парусник с путешественниками изображен на первом плане. И далее: «Ни одно тревожное дыхание ветра не рябило поверхности разлива, по которому во все направления скользили лодки... Монастырь, вознесенный на вершину горы от казанской крепости в трех верстах к северо-западу, сколько дополняет собой очаровательное сочетание предметов, взятых в общей картине, столько живописен своим местоположением и отдельно». Не вполне справившись с трудной задачей передать масштабные соотношения парусников и лодок на водной глади с видом Казанского кремля и расположенного на противоположном холмистом берегу самого монастыря, «взятых в общей картине», художник тем не менее добился очарования и живописности общей панорамы, не пожертвовав при этом ни одной жанровой подробностью, включая характерные детали костюма персонажей. Все гравюры книги объединяет своеобразие почерка, привлекательного благодаря ярко выраженному художническому темпераменту. Все это дает гравюрам Ткачука особое место в развитии казанского офорта.

Этого нельзя сказать о другой иллюстрированной книге — «Казанской истории» Н. Баженова (Казань, 1849), девять гравюр которой награвированы Петром Францевичем Табуре, по словам самого Баженова, «ныне единственным в Казани гравером». Гравюры исполнены по рисункам разных художников, в отдельных случаях совмещены с полиграфическими украшениями, а порой и целиком заимствованы из других изданий. Это лишило образ книги необходимой цельности. В «Объяснении виньеток» и сам автор не может скрыть, что «при отдалении средств он не в состоянии был все выполнить в лучшем виде». Самое интересное в этом издании — иллюстрация «Казань» на развороте, награвированная Табуре по рисунку, «снятому с природы», как это удостоверяет подпись, «живописцем, а вместе с тем в Казани единственным и искуснейшим решиком из дерева — Евт. Смирновым, который при занятиях различными родами живописи в особенности приспособил кисть свою для ландшафтов, более снимаемых им с природы»<sup>5</sup>. Сравнение

ее с видовой гравюрой XVIII века напрашивается само собой — с такой тщательностью и точностью фиксирует художник панораму Казани с противоположного берега реки Казанки. Легкие облака, парусники, барки и — яркая деталь современности — один из первых пароходов с высокой дымящей трубой. Сочные светотеневые контрасты наполняют пространство листа ощущением воздушности. Выпадая из общего ансамбля книжного оформления, эта гравюра имеет вполне самостоятельное художественное значение, как бы завершая собой первый период в развитии искусства офорта. После десятилетий перерыва в самом конце XIX века на совершенно иной основе это искусство возрождается.

«И так, хотя Казань не есть отечество художников, но она, во-первых, не бедна явлениями истинного художества, а во-вторых, не говоря о качестве художников, богата количеством их», — таково мнение современника эпохи<sup>6</sup>. Добавим, что искусство гравюры получает довольно широкое развитие в разных ее видах: станковой гравюре, журнальной и книжной иллюстрации, картографии и различного рода иной прикладной учебно-вспомогательной гравюре. При этом видопись являлась ведущим жанром, захватившим не только эстамп, но и книжную и журнальную иллюстрацию. Видовая графика как самостоятельное явление в художественной культуре Казани обрела черты своеобразия в первой половине XIX века. Они выразились в экзотических мотивах и сюжетах, в неповторимой художественной манере, трансформированной в сторону «наивного» реализма. Уже в это время определился круг тем и сюжетов казанской гравюры: панорамный вид Казанского кремля с запада, с противоположного берега реки Казанки, башня Сююмбека, ряд других наиболее примечательных построек города и уникальные архитектурные памятники Великих Болгар. Характерное для всей видописи того времени ее сближение с элементами жанра в казанской гравюре также имело свои особенности, которые вполне осознавались в то время: «Мы живем между многими иноплеменными народами в древнем Татарском царстве, в виду бывшей древней Болгарской столицы. Татары, чувашаи, черемисы, мордва, вотяки, зыряне окружают нас. Мы удобнее можем иметь касательно языка или словесности их сношения и из оного делать употребления»<sup>7</sup>. И «употребления» делались не только казанскими лингвистами, этнографами, географами, археологами и историками, но и художниками.

## Примечания

<sup>1</sup> См.: П. М. Дульский. Василий Турин — казанский художник начала XIX века. — Казань, 1916; П. Е. Корнилов. Арзамасская школа живописи. — Л., 1947. — С. 125; С. М. Червоная. Искусство Татарии. — М., 1987. — С. 205—206.

<sup>2</sup> С. М. Червоная. Указ. соч. — С. 205.

<sup>3</sup> Сведения о А. С. Ястребилове сообщены автору его потомком, московским художником-графиком Юлием Романовичем Берковским.

<sup>4</sup> См.: П. М. Дульский. Книга и ее художественная внешность (в связи с казанским книгопечатанием). — Казань, 1921. — С. 48—51.

<sup>5</sup> Н. Баженов. Казанская история. — Казань, 1849. — С. 126.

<sup>6</sup> Там же, с. 128.

<sup>7</sup> Н. П. Загоскин. История Казанского университета. — Казань, 1904. — С. 45.

## Сибирский портрет первой половины XIX века в собрании Иркутского областного художественного музея

---

В последние два десятилетия усилиями исследователей и реставраторов почти заново открыт мощный глубинный пласт художественной культуры России — провинциальный портрет второй половины XVIII — первой половины XIX века.

Итогами многолетней работы, которая продолжается и сейчас, захватывая все новые и новые регионы, стали выставки, каталоги, альбомы и публикации. В конце 70-х и в 80-е годы в журналах «Искусство», «Художник» появился ряд статей обзорного и теоретического характера. Среди авторов этих публикаций особенно выделяются Г. Островский и А. Лебедев.

В провинциальном портрете нашли свое отражение яркие черты национальной самобытности, имеющие множество преломлений в зависимости от местных условий и традиций.

Авторы произведений — в основном местные художники. Их имена в большинстве случаев неизвестны. Особенностью сибирского региона является значительное число приезжих мастеров. Вольные, а чаще невольные жители Сибири несомненно повлияли на сибирский портрет (Н. Бестужев, К. Рейхель, Корсалин, Игорев и др.). Теперь принято называть произведения приезжих художников, выполненные в Сибири, «сибирикой».

Иркутская коллекция насчитывает до ста сибирских портретов. Она формировалась в основном в советское время. В коллекции основателя музея В. П. Сукачева было 8 портретов членов семьи иркутских купцов-золотопрмышленников Трапезниковых. Уже в 20—30-е годы Иркутский городской музей насчитывал около 40 портретов, поступивших из церквей, из музея Восточно-Сибирского отдела Русского географического общества, различных учреждений города и купеческих домов. В последующие годы это были поступления от частных лиц, например в 1949 году после выставки произведений из частных собраний.

Многие годы собрания иркутской коллекции лежали

мертвым грузом. Основная часть находилась в плохом состоянии и не вызвала исследовательского интереса. Первые попытки реставрации картин относятся к 50-м годам. Они служили учебным материалом для начинающих реставраторов. В 60—70-е годы началась систематическая серьезная работа по спасению этих произведений. В результате заново оценен уровень своеобразных по живописи портретов.

Атрибутированы произведения талантливых иркутских живописцев М. Васильева (первая половина XIX века) и М. И. Пескова (середина XIX века). Впоследствии Песков подавал большие надежды, будучи учеником Академии художеств. Репин считал его самым талантливым среди выпускников 1863 года.

Изучение сибирского портрета связано с именем старейшего работника музея А. Д. Фатьянова. Большинство работ вошло в его каталог русского искусства, изданный в 1976 году.

Особенно активная работа по атрибуции и идентификации портретов началась с 80-х годов. Ее результатом стала небольшая галерея сибирского портрета в экспозиции музея. В 1985 году состоялась выставка русского портрета из фондов музея, где самое почетное место заняла коллекция сибирского портрета. В 1986 году она вошла в постоянную экспозицию дореволюционного сибирского искусства, открывшуюся в новом филиале музея — соборе Богоявления.

Наиболее ранние портреты иркутской коллекции относятся к началу XIX века, хотя в материалах XVIII века упоминается ряд местных художников, занимавшихся не только церковной живописью.

В конце XVIII — начале XIX века в Иркутске по заказу церкви написан ряд портретов епископов, возглавлявших Иркутскую епархию на протяжении XVIII века. В Сибири, где церковная живопись появляется на несколько столетий позднее, чем в западных районах страны, особенно долго живут иконописные традиции, своеобразно переплетаясь со светским письмом.

«Портрет первого епископа Иркутского и Нерчинского Иннокентия Кульчицкого» (1680/82? — 1731). Посланный Петром I в 1721 году возглавлять русскую церковь в Китае, Кульчицкий не был принят китайскими властями. После долгих ожиданий был назначен в Иркутск в 1727 году, где и находился до своей кончины. Известно, что в 1804 году Иннокентий был провозглашен чудотворцем;

надпись на лицевой стороне портрета: «Святитель Христов Иннокентий 1-й Иркутский чудотворец». Портрет поступил из Омuleвской церкви.

«Портрет Иркутского епископа Софрония» (1703—1771). Назначен епископом Иркутским в 1753 году. Портрет поступил из Знаменского монастыря. Для него характерны светские приемы письма.

Оба произведения исполнены на характерном для первой половины XIX века в Иркутске «матрасовочном» холсте.

Кисти М. Васильева принадлежит портрет епископа Вениамина (1742—1814), выполненный в 1807 году. Художник блестяще владел приемами позднего парсунного письма и создал живой, глубокий образ.

М. Васильеву принадлежит портрет генерал-губернатора Сибири М. М. Сперанского, написанный в Иркутске в 1820 году. Идентификация этого портрета, ранее именовавшегося «Неизвестный с красной лентой», была проведена недавно методом сравнения с другим портретом, выполненным в те же годы (копия А. Г. Варнека с портрета кисти Д. Доу, исполненная в 1824 году).

Светский парадный портрет служил в Сибири определенному социальному назначению, подчеркивал общественное положение модели.

В XVIII веке Иркутск стал играть главенствующую роль на территории Сибири. В начале XIX века, когда было образовано Сибирское генерал-губернаторство, его прозвали «столицей Сибири».

«Портрет иркутского военного губернатора Н. П. Лебедева» написан в начале XIX века. Для этого портрета характерны некоторые приемы романтического письма, что сказалось в типичном романтическом фоне. Н. П. Лебедев — герой военных сражений. Он был участником Бородинской битвы и упоминается в составленном А. М. Висковатовым списке имеющих право быть представленными в галерее 1812 года. Это единственный известный портрет Н. П. Лебедева.

Особенно многочисленной и интересной представляется коллекция купеческого портрета. Это объясняется особой ролью купечества в Сибири. По словам известного историка прошлого века А. Шапова, «в истории сибирского общества было особенное развитие и общественное преобладание в сибирских городах купеческого сословия... Особенным средоточием купеческого владычества был Иркутск. Здесь процветала и властвовала над общественным управ-

лением олигархия знатных в Сибири купцов — именитых граждан. Местное купечество было так сильно, что пять или шесть губернаторов сряду были сменены жалобами», а «в отношении благотворительных средств иркутское купечество стоит чуть ли не на первом месте среди городов». Поэтому портреты купцов писались не только по заказу родных, но и для благотворительных учреждений города.

Особенно полно представлены в коллекции портреты семьи Трапезниковых. Их предки обосновались в Иркутске во второй половине XVIII века. Многие из членов этой династии избирались на должность городского головы. Семья широко занималась благотворительной деятельностью.

«Портрет П. Д. Трапезникова с ребенком». Это яркий образец сибирского купеческого портрета. Темный, почти черный фон, отсутствие высветления вокруг фигуры усиливают выразительность лица. Фигура становится рельефной, монументальной. Объемно написанная голова и плоскоотно трактованное туловище. Простая одежда. Аксессуары, демонстрирующие не столько богатство, сколько стремление к просвещению, несомненно, имеют апологетический смысл. Присутствие ребенка вносит в атмосферу портрета мягкость, поэтичность. В целом изобразительный язык имеет парсунные истоки. На обороте холста надпись: «Петр Дмитриевич Трапезников. Калмынин. Копия 1839 г.». В публикациях портрет значится копией с работы декабриста Н. А. Бестужева. Но П. Д. Трапезников умер в 1815 году, так что Бестужев никак не мог писать его. Спорно и утверждение И. Зильберштейна, приведенное в книге «Художник-декабрист Н. Бестужев», что на портрете изображена дочь Н. П. Трапезникова Аграфена Никанорова. Она родилась пять лет спустя после смерти своего деда. Неизвестный оригинал относится к началу XIX века.

«Портрет Н. П. Трапезникова», четвертого сына Петра Дмитриевича, датирован 1812 годом. На обороте холста надпись с подробным обозначением времени и места написания. Автор портрета неизвестен.

В эти годы работал в Иркутске М. Васильев. В собрании музея хранятся три подписанные им работы. Среди них «Неизвестный с книгой», 1823 года. Ряд общих черт в приеме письма наводит на мысль, что и ранее упомянутый портрет писал тот же художник.

К первым десятилетиям прошлого века относится и еще один мужской портрет. Он отмечен целым рядом черт, характерных в целом для мужских купеческих портретов, которые можно объединить в типологическую группу: по-

ясной портрет, поворот три четверти вправо или влево, верность натуре, приглушенный колорит. Мужские портреты несут в себе больше психологизма и индивидуальности, чем женские.

Вместе с этим портретом поступил женский портрет, на котором изображена молодая купчиха. Совпадение размеров позволяло предположить, что это парные портреты. Однако есть отличия, заставляющие усомниться в этом. В парных портретах лица и фигуры обычно делались одинаковыми по размеру. В данном случае в женском портрете пропорции крупнее. Различна и живописная манера: женский портрет отличает мягкость колорита, более тщательная выписанность деталей. В нем больше профессионализма. Вместе с тем женский портрет написан по всем канонам провинциальной живописи. Он привлекает незамутненной чистотой, бесхитростностью и наивностью.

Несомненный интерес вызывает ряд женских купеческих портретов неизвестных авторов. Время их создания — первая половина XIX века. Уточнения почти невозможны из-за консерватизма одежд пожилых купчих. Они изображены в непременных повойниках и шалях. Портреты создают впечатление незабываемого покоя и замкнутости. Вместе с тем их отличает яркая индивидуальная характеристика, правдивая и нелюбимая, буквальное портретное сходство, одноплановость и как бы укрупненность характеров. При всей конкретности и индивидуальности эти портреты несут на себе печать вневременного. Перед нами мать — хозяйка рода. Авторы используют типичные приемы провинциальной живописи: темный фон, высветление вокруг головы. Более объемно проработаны почти симметричные складки одежды, сложенные замком руки, в которых может быть платок или книга (молитвенник). Излюбленный композиционный прием — большой или меньший поворот на три четверти влево.

От произведений известных европейских провинциальных мастеров сибирские портреты отличаются большей сдержанностью колорита, скромностью аксессуаров. Нет яркой декоративности, фон не служит эмоциональной средой, он чаще всего нейтрален.

Для иркутского портрета характерны демократические тенденции, редкие в столичном искусстве первой половины XIX века. Они сказываются и в форме портрета, и в его содержании.

Говоря об истоках сибирского портрета, нужно отметить несомненное влияние иконописи и парсуны местных



мастеров. Вместе с тем очевидно воздействие светского профессионального портрета.

К типу светских профессиональных портретов можно отнести работы М. Пескова доакадемического периода: «Портрет П. П. Сукачева с сыном Владимиром», «Портрет купца Лаврентьева», «Портрет купчихи Лаврентьевой».

Среди художников «сибиряки» особое место занимает декабрист Н. А. Бестужев. Профессиональные навыки он получил в столице. Позднее писал акварельные портреты в Читинской тюрьме, Петровском Заводе, Селенгинске. В Иркутске он был два раза — в 1841 и 1850 годах. Художник написал более 72 портретов.

«Портрет Н. П. Трапезникова», написанный Бестужевым, дошел до нас в копии художника Климова. Даже по копии можно судить о высоком уровне мастерства художника, прослеживается влияние сибирского портрета на творчество Н. А. Бестужева.

Подводя некоторые итоги сказанному, можно заметить, что в искусстве сибирских мастеров отражались общие процессы, происходившие в русской культуре. Вместе с тем сибирский портрет имеет целый ряд своеобразных черт, связанных с местными условиями и традициями.

Дальнейшее изучение сибирского портрета связано с привлечением материалов других местных музеев. В 1988 году была открыта выставка дореволюционного сибирского портрета из фондов сибирских музеев. В ней приняли участие художественные и краеведческие музеи Томска, Кяхты, Тюмени, Красноярска, Читы. Кроме того, были привлечены коллекция иркутского Знаменского монастыря и частная коллекция семьи иркутян Шостаковиной — потомков купцов Трапезниковых, в собрании которых хранятся акварели декабриста Н. А. Бестужева. Результатом этой выставки должен стать альбом «Дореволюционный сибирский портрет», созданный совместными усилиями сотрудников сибирских музеев.

## Русские в Америке и дома

---

Одно из наиболее ярких впечатлений, пережитых мной во время поездки в Москву, Новосибирск и Пермь, вызвано открытием удивительной общности культур русского старообрядческого населения Прикамья и общин русских старообрядцев, живущих в штате Орегон, в США. Можно предположить, что один из путей миграции вел старообрядцев из центральной России в Прикамье, а в XX столетии судьба забросила некоторые общины на другой континент.

Эта гипотеза должна в будущем претвориться в конкретный план исследований связей культурных традиций, сходства и различий старообрядцев Прикамья и штата Орегон.

Сходство очевидно с первого взгляда. На превосходной выставке в Пермской художественной галерее «Крепостные и забытые живописцы Прикамья конца XVIII — первой половины XIX века», в представленных на ней портретах, я увидел знакомые черты: бороды, рубахи, тканые пояса. Это канонические признаки старообрядцев в любом регионе их проживания. Но существуют и различия между регионами и общинами. Эти различия прослеживаются также и по пути миграции старообрядцев.

Не просто распутывать эти нити миграции. Время меняет образ жизни людей. Какие-то характерные особенности теряются, какие-то остаются. Материальные условия жизни заставляют приспособляться к ним. В результате этого в культуре переселенцев появляются новые черты, которые через поколение приобретают значение традиционных.

Когда старообрядческое население оказывается в неславянском окружении, оно неизбежно сталкивается с новыми ценностями, обычаями, технологиями. Вначале это является положительным фактором, помогает старообрядцам держаться вместе, что необходимо для выживания. Но члены группы должны все-таки приспособляться к новой среде: изучить язык, принять обычаи коренного населения, чтобы завести с ним экономические связи.

Эти факторы влияют на все миграционные группы. Однако старообрядцы частично обладают иммунитетом невосприимчивости новых влияний. Их вера требует сохранения

в чистоте и неприкосновенности старых обрядов, особенно — домашней жизни, канонизированных в старом обряде. Тем не менее, когда новшества не касаются старого обряда, они, как мудрые русские крестьяне, воспринимают все новые идеи.

### **Орегонские старообрядцы**

Орегонская община старообрядцев состоит из трех различных общин, куда их свели разные пути миграции. Поэтому в общине произошло внутреннее переустройство.

Объясняю. Орегонская община состоит из староверов, которые начали селиться здесь с 1964 года. Она представляет три основных пути миграции. Один из них — из РСФСР (в 1920—1930-х годах) в Манчжурию (близ Харбина), Южную Америку — в Орегон. Старообрядцев этого толка называют «харбинцами». Другой путь — из РСФСР в Синцзянь — Южную Америку — Орегон. (Их называют «синцианцами».) Третий путь (XVIII век) — из России в Турцию («некрасовцы») или через румынскую часть бывшей Австро-Венгрии — в Турцию («дунайчики»). Из Турции большинство старообрядцев в 1960 году были вынуждены вернуться в Советский Союз. Они поселились в Ставропольском крае. Оставшееся меньшинство в 1964 году эмигрировало в США. В Орегоне все выходцы из Турции называются «турчанами».

Три миграционные группы поселились в сельскохозяйственном штате Орегон по предложению русских молочников, живущих в Лос-Анджелесе (Калифорния) с 1905 года и сообщивших землякам о «хорошем местечке» за океаном.

Прежде чем объединиться в одну общину, старосты трех старообрядческих групп провели взаимную проверку и убедились в соблюдении всеми группами старого обряда богослужения, старых обычаев. После этого было решено объединиться в одно «согласие».

### **Материальная культура**

Что касается материальной культуры, то различие между группами было значительно, особенно в одежде. Группы из Китая носили русскую одежду XIX — начала XX века. Мужчины — русские рубахи с вышивкой по вороту и на груди, женщины — сарафаны с вышитыми по вороту рубахами и запоны, завязывающиеся под грудью. Харбинки и синцианки по-разному кроили одежды, но в общем они были близки к традиционным. А стиль одежды групп

из Турции резко отличался: мужские рубахи представляли собой вариант современных мужских рубашек с открытым воротом. Женщины носили талечки — тип платья и запон, завязывающийся по талии.

Оказалось, что талечка более практична в носке и требует меньше труда при пошиве. Поэтому талечка распространилась и среди харбинцев и синцианцев, к тому же стали заключаться брачные союзы между различными группами старообрядцев. Знакомая мне женщина из группы турчан, вышедшая замуж за харбинца, шьет талечки для дочерей. Но в то же время она научила дочерей шить сарафаны и рубахи, так как считает, что «в церковь в талечке нельзя ходить» — это правило для харбинской общины. Эта женщина теперь умеет шить и сарафаны, и талечки.

Узоры вышивок на одеждах включают элементы китайских, бразильских вышивок, то есть элементы тех культур, с которыми сталкивались переселенцы.

### **Старообрядцы Пермской области**

В Пермской области есть несколько согласий, но только два из них имеют сходство с группами из Орегона. Близость их становится очевидной при детальном рассмотрении отдельных элементов материальной культуры. В коллекции Пермского краеведческого музея, собранной многочисленными экспедициями, много поясов, поразительно сходных с виденными мною у старообрядцев Орегона в элементах орнамента и технике ткачества. Техника и орнаменты переходят в семье из поколения в поколение, от матери к дочери, от бабушки к внучке, и таким образом сохраняются традиции древнего ткачества. Несмотря на то что время вносит изменения и в орнаменты, и в технику, основу и корни всегда можно определить.

Можно заметить сходство и в других деталях одежды пермских и оregonских старообрядцев. Но здесь наша задача становится более сложной.

Я привез в Пермь несколько экземпляров одежды оregonских старообрядцев и подарил их музею. С первого взгляда очевидно различие. Например, оregonские старообрядцы шьют не из материала собственного производства, а из готового синтетического, это дешевле и проще. Поэтому одежда оregonцев — из ярких блестящих синтетических тканей. У оregonских староверок развиты эклектические тенденции, они любят яркие сочные цвета. Рубахи украшают колоритной вышивкой. Пожилые женщины лег-

ко узнают элементы узора и одежды, которые были восприняты в Китае, Бразилии, Турции и адаптированы в Орегоне.

Изменения в одежде староверов связаны с характерной для США быстрой сменой моды. Благодаря рекламе одна группа женщин, которая шьет одежду для старообрядцев, уже внедрила мелкие изменения, имеющие, однако, драматические последствия для традиций, сохранявшихся в течение нескольких десятилетий. Владелица мастерской рассказывала мне, что новые элементы в стиле одежды не остаются без критики со стороны общины. Крестный беспрерывно бранит ее за то, что она «играет» с традиционным стилем. Когда переселенцы начали приезжать в США, обязательным элементом одежды был фартук. Однако когда стала популярной талечка, фартук вышел из обихода. Сейчас его носят лишь пожилые женщины и только дома.

В Пермской области часто встречаются дубасы, сшитые из домотканых грубоокрашенных тканей темного цвета. Увидев их на фотографиях, сделанных мной в краеведческом музее, пожилые женщины из Орегона вспомнили, что такие же дубасы носили их бабушки. Это частично объясняется тем, что исторически дубас носился только в соборных службах, а сарафан — как повседневная одежда. Сарафаны делались из покупного материала. Очевидно, оregonские старообрядцы в процессе миграции утратили кросны, на которых ткется материал для дубасов. Поэтому только старшие женщины имели дубасы. Сарафаны, сделанные из местного покупного материала, стали одеждой и для повседневной носки, и для соборных служб.

Когда специалисты из Пермского краеведческого музея увидели сарафаны и другие детали одежды, которые я привез из Орегона, они сразу обнаружили сходство с местными сарафанами в форме и крое. Oregonские сарафаны напоминают сарафаны из Ильинского района, где живут старообрядцы часовенного согласия. Oregonские старообрядцы — тоже часовенные. Позволяют судить о их давних связях и названия элементов одежды. Женщины-старообрядки, согласно правилам, должны покрывать голову шамшурой. В Пермской области, особенно в Ильинском районе, эта деталь одежды носит название «шамшура». Так же она называется в Орегоне.

И многие другие элементы материальной культуры, языка, фольклора могут послужить предметом исследования фольклористов, этнографов, лингвистов. Впереди огромная интересная работа.

Сходство имен и фамилий не может служить исследователю точным научным свидетельством общности каких-либо групп людей. Такие орегонские русские фамилии, как Калугин, Овчинников, Селедков, Маркушев, Кузнецов, часто встречаются во всех регионах России. Но этого не скажешь, например, про фамилию Зырянов. Как, откуда она появилась в Орегоне? Зыряне — одна из древнейших народностей Пермского края. Вряд ли это простое совпадение. Хотя у меня не было времени для детальной проверки моих предположений, предварительные разговоры показывают, что в Орегоне есть старообрядцы, предки которых были выходцами из Пермского края.

Исследованию корней орегонских старообрядцев немало способствовали мое посещение Перми, изучение богатейших коллекций Пермской художественной галереи и краеведческого музея, беседы с учеными Перми, знакомство с материальной культурой местных старообрядцев. Прикосновение к истокам, традициям старообрядческой культуры, сохранившейся в Прикамье, во многом помогает мне в общении с орегонскими старообрядцами. Я знаю теперь, какие вопросы им задавать, о чем спрашивать, как понять их ответы в историческом контексте.

В дальнейшем я собираюсь написать более обстоятельную статью, в которой, надеюсь, смогу более точно ответить на вопрос о взаимовлияниях и связях старообрядцев разных регионов мира.



# ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ПЕРМСКОГО КРАЯ И ЕЕ СВЯЗИ

*Материалы научной конференции  
21—24 февраля 1989 года*

Редактор Б. Гашев  
Технический редактор Г. Пантелеева  
Корректор Г. Борсук

ИБ 2221.

Сдано в набор 25.07.90. Подписано в печать 10.01.92.  
Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бум. офс. № 2. Гарнитура литера-  
турная. Печать высокая. Усл. печ. л. 10,08. Усл. кр.-отт.  
10,3 Уч.-изд. л. 11,021. Тираж 1500 экз. Заказ № 360.  
Отпускная цена издательства 2 р. 20 к.  
Издательство «Пермская книга», 614000, г. Пермь,  
ул. К. Маркса, 30.  
МП «Книга», 614001, г. Пермь, ул. Коммунистиче-  
ская, 57.

**X 98** Художественная культура Пермского края и ее  
связи: Материалы научной конференции 21—  
24 февраля 1989 года. — Пермь: «Пермская книга»,  
1992. — 189 с.

ISBN 5-7625-0360-7

**X** 4901000000—75 Заказ.  
M152(03)—92

**ББК 66.72(2)92**

**Серия**  
**«ИСКУССТВО**  
**ПРИКАМЬЯ»**

С 1985 года издательство «Пермская книга» выпускает серию «Искусство Прикамья», основная задача которой — дать представление о художественной культуре края и ее месте в общечеловеческом культурном наследии. Все книги строятся на использовании уникального по богатству и разнообразию изобразительного материала, содержат подробные каталоги, снабжены обширным справочным аппаратом.

Уже вышли альбомы «Пермская деревянная скульптура», «Народная роспись по дереву», «Чудские древности Рифея (Пермский звериный стиль)».

Готовится к изданию альбом «Крепостные и забытые живописцы». Его авторы — Н. К а з а р и н о в а и Е. Е г о р о в а — рассказывают об основных художественных центрах Прикамья, исследуют приемы и систему обучения крепостных мастеров в имениях Строгановых и Лазаревых, рассматривают памятники крестьянского народного искусства. В книгу включен также подробный словарь прикамских живописцев XVIII — первой полови-



**Серия  
«Искусство  
Прикамья»**

ны XIX в. Иллюстрации, кроме обычных сведений, сопровождаются текстами из архивных, письменных или литературных источников, которые помогут читателю раздвинуть границы изображенного и лучше представить характер эпохи.