

ПАМЯТНИКИ КУЛЬТУРЫ

НОВЫЕ ОТКРЫТИЯ

Письменность
Искусство
Археология

Ежегодник

1989



Βιβλιοθήκη
«Χριστιανική τέχνη»

№ 0877

Москва • «Наука» • 1990

ВОПРОСЫ БИОГРАФИИ Г. ОСТРОВСКОГО И ИСКУССТВО ПОРТРЕТА В ВЕЛИКОМ УСТЮГЕ XVIII В.

*В. М. Сорокатый**

Одним из интереснейших открытий, совершенных в последние годы отечественными реставраторами и музейными работниками, стали произведения Григория Островского, прежде неизвестного художника XVIII в. Исполненные им портреты, принадлежащие музеям изобразительных искусств Костромы и Казани, ГИМ в Москве, приобрели широкую известность, были неоднократно изданы и показаны на выставках в СССР и за рубежом¹. Растущая популярность этих полотен не соответствует, однако, степени их изученности, и тому одна из важных причин — скудность сведений об их авторе. Единственным источником для изучения его творческой биографии остаются сами портреты и надписи на их обороте.

На подавляющей части известных к настоящему времени портретов кисти Г. Островского изображены дворяне Черевины, владельцы усадьбы Неролово, находившейся в Солигаличском уезде Костромской губернии, а также их родственники и ближайшие соседи: Ярославовы, Акуловы, Лермонтовы. Из этих портретов датированные написаны в 1773—1777 гг., недатированные — в 70—80-х годах XVIII в. В 1785 г. исполнен портрет неизвестной, хранящийся в Казанском музее изобразительных искусств. И позднейший из выявленных, портрет А. Ф. Катенина, одного из виднейших костромских дворян своего времени (Костромской музей изобразительных искусств), написан в 1790 г.

Таким образом, доступные исследованию материалы позволяют утверждать, что Г. Островский портретировал в основном костромских дворян, очевидно и тесная связь художника с семьей Черевиных, в чье имение он мог часто и надолго приезжать либо жить там в течение нескольких лет. По портретам можно судить о творчестве художника за 17 лет, с 1773 по 1790 г.² Из них наиболее ранние подчас удивляют неровностью качества, против-

речивостью технических приемов письма³. В ближайшие годы его манера стабилизировалась и затем сравнительно медленно эволюционировала. Заметна приверженность Островского к употреблению однообразных композиционных схем, зависимость от иконописных приемов в трактовке лица, особенно глаз⁴. С этими качествами, выдающими его бесспорный провинциализм, сочетается свежесть взгляда на мир, способность передавать характерные черты модели.

Если подвергнуть произведения художника углубленному анализу, суждение о его творчестве в целом неизбежно останется существенно ограниченным из-за отсутствия более подробных биографических сведений. Складывается ситуация, весьма близкая к имеющей место при исследовании полотен, исполненных, безусловно, одним и тем же, но анонимным мастером. Произведения датированы либо поддаются датировке по стилю и прочим признакам, однако неизвестно, насколько полно они характеризуют наследие художника в целом.

Исследователю не на что опереться в периодизации творчества художника: относятся ли ранние из сохранившихся картин к поре его ученичества или зрелости, писал ли он позднейшие из этих картин в престарелом возрасте? Можно предполагать, что жизнь и творчество художника протекали там же, где жили персонажи его полотен, но происхождение картин в интересующем нас случае, по-видимому совпадающее с местом их исполнения, еще ничего не говорит о том художественном круге, где портретист воспитывался и рос, частью которого был сам. Портреты не могут рассказать, с каким из провинциальных очагов русской художественной культуры XVIII в. связано творчество их автора: в наши дни происходит только накопление первичного материала для их исследования. Последнее — еще более серьезное препятствие для изучения творчества Г. Островского и введения его в историю

* © В. М. Сорокатый, 1990

русского искусства, чем отсутствие данных для его биографии.

Правда, на страницах популярного издания однажды было высказано предположение о приглашении Г. Островского в Перово из крупнейшего в то время художественного центра на Севере — Великого Устюга, основанное только на географической близости Солигалича и Устюга, но не подкрепленное никакими фактами⁵.

Между тем в Великом Устюге одновременно с солигаличским портретистом действительно жил его тезка, который тоже был художником.

В приходо-расходных книгах церквей этого города удалось отыскать три упоминания имени этого художника. В октябре 1775 г. «в Стретенской церкви в олтаре поновляли 6 клеєм, отдано живописцу Григорью Силину Островскому с товарищем 5 рублей»⁶. В 1777 г. было «отдано Григорью Островскому за написание в новой церкви (Покровского Красногорского прихода.— В. С.) вверху образа Саваофа 3 рубля»⁷. И в 1797 г. «иконописцу Григорью Островских за письмо образа Богоматери всех скорбящих» в Прокопьевском соборе Великого Устюга было заплачено 7 рублей⁸.

В первом случае художник поновлял стенную живопись в шести клеях в олтаре Стретенской церкви, зимней при устюжской церкви Преображения. Живопись, имеющаяся в олтаре этой церкви, где ныне помещается Великоустюжский филиал Гос. Архива Вологодской области, написана по новой штукатурке не ранее конца прошлого столетия, и никаких следов стенописи XVIII в. не сохранилось.

Во втором случае художник написал изображение Саваофа в новой церкви Покровского Красногорского прихода в Великом Устюге. Новой там была холодная церковь Всех святых, начатая строительством в 1768 г. и оконченная в 1780 г.⁹ В поданном в мае 1780 г. приходским священником Силой Прокопьевым Островским прошении об освящении новостроенной церкви сказано, что в ней «поверх Распятия (венчавшего иконостас.— В. С.) на стене написан Бог Отец и Святой Дух, а по ту и другую сторону 4 ангела. Вверху в своде написан Господь Саваоф. Внизу церкви на трех сторонах над дверьми и окнами сделано 9 клеєм штукатурных, в коих пишутся господские праздники и из Евангелия»¹⁰. Значит, достоверно извест-

но о написании Г. Островским только части стенописи, исполнение которой в полном объеме растянулось по меньшей мере на три года (или три летних сезона). Были ли Г. Островский автором всех стенописей, и если нет, то какова доля его участия в их создании, остается невыясненным, источник позволяет утверждать только то, что в 1777 г. он написал одно из важнейших изображений всего цикла¹¹. И это его произведение тоже не сохранилось. В церкви Всех святых, что и ныне стоит на Красной горе в Великом Устюге, остались лишь обнаженные кирпичные стены.

Отчасти сохранилось только последнее из произведений, о связи которого с устюжанином Островским свидетельствуют документы: написанный им в 1797 г. для Прокопьевского собора «образ Богоматери всех скорбящих» является не иконой, а тоже стенописной композицией. Она находится в скругленной нише северной стены собора, против места, где стояла рака Прокопия Устюжского. Здесь и раньше находилось такое же изображение. Опись 1758 г. отмечает написанный «против гроба Прокопия... в кружке образ пресвятыя Богородицы всем скорбящим, красками из масла»¹². Икон с тем же сюжетом в соборе не было и позднее. Значит, Островский возобновил старую стенную роспись. Однако в настоящее время фрагменты живописи XVIII в. на этом месте лишь кое-где просматриваются сквозь слои записей XIX—XX вв. и в таком виде недоступны для изучения. Как и в двух предшествующих случаях, Островский писал стенопись в масляной технике, обычной для Устюга XVIII в. Не случайно документы называют его не только иконописцем, но и живописцем.

Что еще известно о нем? Избранная для заглавия нашей статьи форма, не обещающая окончательного решения поставленной проблемы, обязывает привести отсыланные сведения с предельной полнотой, ибо даже косвенная, малозначащая на первый взгляд подробность может послужить зацепкой, важной при дальнейших разысканиях. А они необходимы, чтобы твердо ответить, были ли Островских одним лицом или не были.

По «сказкам» четвертой ревизии (1782 г.) устюжский художник был вторым сыном Силы Прокопьева Островского, уже упоминавшегося священника Покровской Красногорской церкви. При составле-

нии переписи ему было 26 лет, т. е. родился он в 1756 г. Мать художника Агрипена была дочерью «архангелогородского гарнизона устюжского пехотного полку бывшего (т. е. к 1782 г. умершего.— В. С.) капитана Григорья Семенова сына Воробьева». Жена Г. Островского Марва, его ровесница, была дочерью «Никольской округи Кичменской волости Спаского стану деревни Сигова бывшего крестьянина Сидора Обухова». У Григория и Марвы Островских были дети — Василий 15 месяцев и Марфа 6 лет. Семейство священника Островского было большим. Из других его членов интересны старший брат художника Петр 1750 г. рождения с сыном Семёном 1773 г. рождения и младший брат Филипп, родившийся в 1758 г.¹³ Из многих документов известно о службе Петра и Филиппа в Устюжском городском магистрате, где оба были «писчиками» или «копейцами», причем Филипп долгие годы был «в секретарской должности копейца» и «приходчик» (т. е. ведал в магистрате приходом пошлинных денег)¹⁴. Островские бывали и в «выборных служениях»: Петр в 1771 г. был «в поморских местах целовальником»¹⁵, Семён же был в 1799 г. выбран «в подоходные слуг и рабочих людей маклера»¹⁶. В маленьком Устюге это были довольно видные должности, требовавшие кроме доверия сограждан определенного уровня образованности, во всяком случае грамотности. Добавим, что Филипп, видимо, как особенно уважаемый человек, очень часто поручительствовал за устюжан, временно отъезжавших в другие города. Жили Островские в «Вознесенской сотне», т. е. в части города, церковным центром которой был и поныне существующий Вознесенский собор.

Сила Островский стал священником в 1757 г. Он был «отпущен по данному от Великоустюжского купечества заручному приговору в силу присланного указу... к церкви Покрова Пресвятыя Богородицы... во священника»¹⁷. Это был редкий случай, обычным было потомственное церковно-служительство и постепенное достижение священнического сана. Кроме того, С. Островский должен был самостоятельно приобрести познания, которые другие получали в семинарии. Вместе с ним из «гражданства» в синодальное ведомство выбывала вся его семья¹⁸.

Находившаяся на окраине Великого Устюга Покровская церковь на Красной

горе в то время была каменной, при ней была деревянная холодная церковь Всех святых. При С. Островском обветшавшая деревянная церковь была в 1768—1780 гг. заменена новой, каменной¹⁹. В этот же период «по учреждении штатов окольные крестьяне, перешедшие от монастырей, соборов и церквей Устюга в экономическое ведомство, были причислены к Покровскому приходу»; и теплый храм стал тесен. В 1778—1779 гг. он был увеличен пристройкой каменного придела Флора и Лавра²⁰.

Участвовал ли Г. Островский в украшении Флоровского придела храма, в котором священствовал его отец, неизвестно. В 1780 г. его не было в Устюге. В январе 1781 г. Филипп Островский просит «пашпорта брату своему Григорью, находящемуся в Санктпетербурге и в других российских городах за торговым промыслом и для выезда в Устюг Великий до срока нынешняго 1781 года апреля до первого на десять дня»²¹. Паспорт «для обращения в Петербурге и выезде в Устюг Великий» был выдан²². В том же году по просьбе Филиппа Островского для его брата Григория был снова выписан паспорт, на этот раз «в разные российские города», на срок с сентября 1781 г. по апрель 1782 г.²³ 10 октября 1785 г. опять по просьбе брата Филиппа Г. Островского был выдан паспорт «в разные российские города для торгового промыслу до срока впредь на один год»²⁴. Аналогичный паспорт был выписан Г. Островскому «для работы в разных российских городах» на полгода с июля 1788 г.²⁵

Занятие художника в других городах торговлей, неизменно называвшееся в журналах регистрации паспортов целью его поездок, требует оговорки. В записи о выдаче паспорта следовало веско обосновать необходимость выезда. Она формулировалась в выражениях из небольшого постоянного набора: купцы выезжали «за купечеством», мещане — «за торговым промыслом» или «для услужения у торговых людей», престарелые и женщины — «для моления». Для занятий иконописью или другим видом творчества или ремесла могли выезжать члены соответствующих цехов. Однако Г. Островский в устюжском иконописном цехе не состоял. Это легко установить сравнением магистратских книг регистрации паспортов с доношениями о том же цеховых управ за одни и те

же годы²⁶. Поэтому естественно, что его занятием назван торговый промысел: ведь продажа собственных живописных или иных произведений тоже была торговлей.

В конце 1798 г. выбранный на следующий год в великоустояжский городской магистрат в приставские старосты (это была довольно высокая должность в «общественном служении») устюжанин Семен Яковлев Попов предложил вместо себя выбрать согласившегося на это «своею волею» Островского²⁷. Так и поступили²⁸, и Г. С. Островский в течение 1799 г. был приставским (или приставным) старостой, т. е. старшим над людьми, следившими за соблюдением общественного порядка в городе.

Из журнала Великоустояжской городской думы за 1816 г. узнаем, что Григорий Сидин Островский умер в 1814 г. в возрасте 57 лет. В этой записи упоминаются кроме его жены дочери Параскева и Анна, родившиеся уже после четвертой ревизии, в 1786 и 1799 г.²⁹ Другие дети не упоминаются.

Итак, выстраиваются два ряда сообщений. Из них один почерпнут исключительно из архивных документов об устюжском художнике Григории Островском, другой состоит из одних только полотен художника с таким же именем. Не совмещены ли эти два тезки в одной и той же личности?

Если да, то портрет Е. П. Ч. (Елизаветы Петровны Черевиной) 1773 г.³⁰, самое раннее произведение «солигаличского мастера», написан шестнадцатилетним юношей. В этом нет ничего удивительного. В XVIII в. живописи, как и любому другому виду искусства или ремесла, начинали обучать очень рано. Молодостью автора портретов из усадьбы Нероново, датируемых 70-ми годами, может быть объяснена их неровность. Совершенно справедливо объяснение неумелостью «доморощенного живописца» недостатков рисунка и композиции в портрете Е. П. Черевиной³¹. Неискусшенностью художника объяснимы серьезные погрешности в рисунке лица, особенно глаз и рта. Бесспорное чувство орнамента, проявленное им при письме украшений, с наивной непротиворечивостью сочетается с однообразием ритма буклей, развернутых на плоскости и не передающих объема прически.

Как и более поздние произведения художника, этот портрет привлекателен

наивной и вместе удачливой смелостью в работе цветом. Кажется, художник не видел серьезных проблем в решении колорита. Он обладал тонким вкусом к естественной красоте пигментов самих по себе и их сочетаний, легко находил красочную доминанту, определял основные цветовые отношения и крупные градации в пределах отдельных красочных пятен. И хотя в его работах нет по-настоящему углубленного и уточненно-сложного развития цвета, каждая из них обладает индивидуальной, не повторяющейся в других общей цветовой тональностью.

Если принять предлагаемую нами версию тождества двух Островских, то «Портрет Е. П. Ч.», как и ближайшие к нему по времени исполнения, написан не только весьма молодым, но и весьма одаренным художником. Очевидно, у столичных мастеров он не учился. В Нероново он попал в обстановку провинциальной культуры, в известных пределах родственной возрастившей его устюжской культуре. Его искусство вполне удовлетворяло вкусы и притязания заказчиков, на что указывает длительность его связей с этим дворянским гнездом. Кажется очевидным и то, что, находясь в Нероново, он не имел возможности получать чисто профессиональные советы, и его совершенствование в это время зависело только от его собственных усилий.

70-е годы были периодом становления, и достаточно раннего, искусства Г. Островского. И в это время, и позднее его работа в области портрета могла не иметь систематического характера, и неизвестно, был ли портрет преобладающим жанром в его творчестве. В своем родном городе в 1775 г. он поновлял стенопись Сретенской церкви. Восемнадцатилетний художник был главным исполнителем: заказчик расплачивался именно с ним, а его «товарищ» остался не названным по имени. Через два года он расписывал придельную церковь в приходе, где священствовал его отец. В эти же 70-е годы написаны новые портреты Черевиных, их родственников и соседей, отмеченные большей зрелостью и свидетельствующие о довольно робком, но все же постоянном творческом развитии их автора. И пусть оно протекало не всегда плавно, в нем все-таки достаточно ясно улавливается соответствие стилевому развитию современного ему русского искусства. Несмелость и временами непоследователь-

Г. Островский.
Портрет
Е. В. Черевиной, 1775 г.
КМН



Г. Островский.
Портрет
Д. П. Черевина, 1774 г.
КМН



Г. Островский.
Портрет
И. С. Черевиной, 1774 г.
КМН



ность мастера объяснимы сложным генезисом его творчества и работой его в известной изоляции от художественной жизни основных центров русского искусства. От портрета шестилетнего Д. П. Черевина 1774 г. до его же портрета начала 80-х годов³² видение художника и его творческая манера значительно эволюционировали. Смягченные формы, дымчатые тональные переходы сменились более «открыто» и мужественно трактованными объемами и красочными сопоставлениями. Рельеф стал более четким и высоким. Вместе с тем работа кистью не приобрела артистизма, внешнего блеска. Как и в самом раннем портрете, в более поздних мазок «по-иконному» не связан с формой, которая передается высветлением тона, возможности фактуры не использованы. При письме лица мазок часто растушевывается. Свет на всех портретах падает слева и чуть сверху и разработан всегда примерно одинаково, к чему располагало и пользование одним и тем же ракурсом лица.

Внимательное наблюдение природы, стремление добиться сходства сочетается с привязанностью к немногим приемам рисования и пластического истолкования



Г. Островский.
Портрет
девочки,
1770-е годы.
КММ



Г. Островский.
Портрет
М. М. Черны-
хой, 1774 г.
КММ

Г. Островский.
Портрет
П. И. Акулова,
1775 г.
КММ

лица и его деталей. В этих приемах, и прежде всего в исполнении глаз и век, заметны следы иконописной традиции. Композиция схематична. Повороты головы однообразны, заданы раз и навсегда, то же относится к разворотам туловища, а их сочетания бывают лишены естественности, несколько неуклюжи и напряженны. Обрезанные форматом холста руки часто изображены неловко, как бы вывернутыми в плечах вперед. Если же они отставлены в стороны, то их продолжение вне холста трудно представить — они существуют только в пределах данной композиции. Объемность одежд условна, мало соотносена с формами облекаемого ими тела.

Часто нарядные и всегда гармоничные, не слишком осложненные и не замутненные при разработке светотени локальные тона как самых ранних, так и более зрелых полотен Островского напоминают, с одной стороны, о работе художника в области церковного искусства, с другой — заставляют вспомнить краски связанного с рокайльной стилистикой русского портрета более раннего периода, середины XVIII в. Эти указания не противоречат друг другу: изучение многочисленных





Г. Островский.
Портрет
А. С. Лермонтовой,
1776 г.
КМН

Г. Островский.
Портрет
неизвестной,
1777 г.
КМН



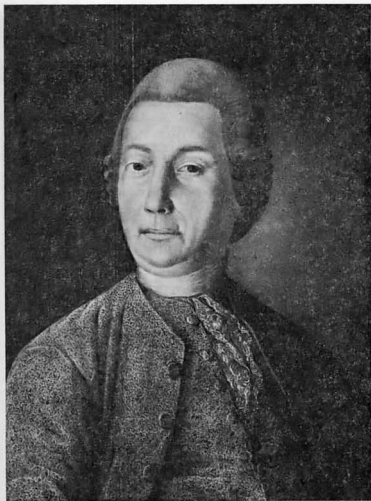
памятников живописи Великого Устюга убеждает, что искусство рококо имело здесь запоздалый, но очень широкий отклик как раз в период творческой активности Г. Островского³³.

Способ портретирования не предполагает постижения душевного состояния модели, не представляет условий, удобных для его раскрытия. Персонажи всегда только задумчиво-спокойны. Достоинство, добродетельность, даже благообразие изображенных оказываются в большой степени не отображением их личных качеств, а лишь устойчивой и неизменной составляющей видения портретистом мира, вследствие чего способностью передавать априорно данные обезличенные качества наделяется даже сама художественная форма. Высокая этичность обязательна для этих портретов, присуща им как бы без участия их создателя. Этим своим качеством не только произведения Г. Островского, но и русский портрет XVIII в. в целом были обязаны художественному наследию, доставшемуся им от допетровской эпохи, в котором, напротив, эстетическое было погружено в этическое, слито с ним в нерасторжимое целое³⁴.

Преимственность от древнерусской традиции прежде всего и наиболее непосредственно проявлялась в сфере канонического в своих основах церковного искусства. И если крупнейшим столичным мастерам приходилось, как известно, работать по церковным заказам, то доля таких работ в творчестве художников провинции была значительно большей. Естественно, что элементы понятийной системы религиозного искусства, составлявшего одну часть творчества Г. Островского, не могли не распространяться на другую его часть — портретную живопись.

Другая закономерность творчества Островского имеет более частный характер. По внешним формам его полотна могли бы быть определены как портреты камерные, но их образы иные, более отстраненные и представительные, чем подобаёт портретам названного типа³⁵. Как у всякого провинциального портретиста, общение с моделью у него не имеет подлинно диалогического характера. Модель позирует, не намереваясь приоткрывать свою душу и ожидая только правдивого и достойного запечатления, художник же умеет с этим справиться.

Но искусство новооткрытого живописца



Г. Островский.
Портрет
М. И. Ярославова, 1776 г.
КМИИ

Г. Островский.
Портрет
А. М. Ярославова, 1776 г.
КМИИ

не заслуживало бы проявленного к нему интереса, если бы целиком сводилось к следованию нормам, обусловленному зависимостью от иконописной традиции и общими закономерностями провинциального портрета, и не отражало бы его собственного видения природы.

Рассмотрим копию Островского с произведения примитивного уровня — профильного портрета И. Г. Черевина 1741 г.: вопреки неудобствам ситуации копирования в ней хорошо проявились черты творческого лица художника. Нуждавшийся во много более тесном контакте с натурой, чем его безымянный предшественник, Островский не пытался во всем следовать оригиналу, из которого он взял главное — облик Черевина. Привычные схемы и приемы оказались пригодными для «перевода» в изображение природы, но не другого изображения, архаического и в типологическом отношении чуждого. Копийный портрет не имеет формальных достоинств прочих работ художника и не столь содержателен, как любая из них. Но и в нем осталось узнаваемым характерное для Островского ощущение природы, которую он попытался разглядеть за образом. Художник оставил без внимания монументальную представительность портрета

1741 г., и напротив: ему оказалась родственной бесстрастная «объективность» образца. Персонаж портрета Островского словно вновь позирует, истово, без желания нравиться, и живописец не стремится польстить, стараясь как можно точнее передать его черты. По сравнению с образом в копии уменьшилась характерность контура, несколько скруглены все формы, изображение потеряло «медальную» отчетливость, стало даже более аморфным. Художник словно попытался, минуя образец, «оживить» лицо позирующего. Это не удалось, но его эмоциональная трактовка изменилась. На копии оно менее строго и самодовольно. Вместо величностного благообраза портрета 1741 г. и самоустранения его автора в копии возник оттенок симпатии художника к модели, его любования ею. Это качество перерастает в своеобразный лиризм в натуральных работах Островского. Хотя он делает лишь намеки на душевное движение, неконкретное, едва уловимое, тающееся в глазах и словно готовых шевельнуться уголках рта модели, и ему удается показать портретируемого только готовым к самопроявлению, но не более, недостаток живости в изображенном лице возмещается особой теплотой художественного чувства, связующей в заин-

Г. Островский.
Копия
портрета
И. Г. Черевина
1741 г.
работы не-
известного
художника,
1770-е годы.
КМИИ

Неизвест-
ный
художник.
Портрет
И. Г. Черевина,
1741 г.



тересованном внимании к каждой его черточке, заключенном в каждом касании кисти к холсту.

Поэтизация внешности модели, художественное осознание ее прелести делали портретиста причастным внутреннему бытию модели, хотя и без подлинного прикосновения к нему. Даже в столь ограниченном общении художника и модели, проявлявшемся только в их взаимной расположенности, находили выражение развивавшиеся светские начала творчества. Но степень секуляризации художнического мироощущения оставалась еще невысокой, а мир модели — в известной мере производным от мира живописца. Авторская интерпретация модели как бы вырастала из индивидуального ощущения позитивности всего сущего. В результате самобытное в портретах Островского выступает как несколько утрированное проявление одного из качеств обшего; границы между самобытным и общетипологическим размываются.

Такого рода непротиворечивость, самодостаточность творчества художника препятствовала его эволюции. Современное ему стилевое развитие не могло влиять на него репаяющим образом и отзывалось в нем в основном приспособлением к меняющейся внешней нормативности. И все-таки его развитие прослеживается.

От портретов 70-х годов более поздние (их четыре: портреты мальчика в зеленом мундире и молодой женщины, вероятно Елизаветы Петровны Черевинны³⁶, портрет неизвестной 1785 г. и портрет А. Ф. Катенина 1790 г.) отделяет пребывание художника в Петербурге в 1780—1782 гг. Судя по этим полотнам, столичной школы во время этой поездки он не прошел. Не произошло резкого повышения качества, серьезных перемен в видении природы и в понимании задач портрета, в живописной технике и технологии. И все же петербургская и другие поездки приносили ощутимые результаты. Островский знакомился с новинками столичной культуры. Это отразилось в некоторых стилевых изменениях, имевших, правда, самый общий характер и налагавшихся на неизменную «каноническую» основу. Модель увидана как бы с большего расстояния, композиция стала менее укрупненной, несколько глубже и свободнее стало пространство изображения. Портрет неизвестной, дата создания которого совпадает с



Г. Островский.
Портрет мальчика в зеленом мундире, ок. 1782 г. КМН



Г. Островский.
Портрет молодой женщины, 1780-е годы, КМН



Г. Островский.
Портрет неизвестной, 1785 г. Музей изобразительных искусств ТагАССР, Казань



Г. Островский.
Портрет А. Ф. Катенина, 1790 г. КМН

выездом художника «в другие города» в 1785 г., и портрет А. Ф. Катенина 1790 г. от более ранних отличается разработкой цвета. Он сохранил свои прежние спектральные характеристики, но стал более сдержанным в сочетаниях. Одновременно обогатилась светотеневая нюансировка формы. Возросла роль световых бликов, особенно внимательно они прослежены на портрете 1785 г.

Фиксация наружности модели осталась одновременно и «объективно» точной, и подчиненной жестким пределам избранного художником еще в начале творческого пути приемов построения рисунка и формы. Но несколько изменились оттенки эмоциональной интерпретации образа: от почти домашней доверительности в ранних портретах к несколько большей отстраненности и строгости в женском портрете 1785 г. и горделивой представительности в портрете А. Ф. Катенина.

Таким образом, хотя творчество Г. Островского эволюционировало на периферии главного художественного потока и стилевые определения могут быть применены к нему лишь с оговорками, его приобщенность к основным тенденциям развития русского искусства достаточно явственна: в позднейших из известных нам портретов его кисти все более открыто проявляются признаки классицизма.

Более поздних станковых произведений Островского мы не знаем, а «Богоматерь всех скорбящих радость», написанная им в 1797 г. на стене Проккопьевского собора Великого Устюга, недоступна для исследования до удаления покрывающих ее наслоений. Как уже было сказано, художник не состоял в местном иконошном цехе³⁷. Поэтому вызывает удивление самый факт исполнения им живописного произведения для собора, имевшего общегородское значение и бывшего у всех на виду. Ведь цех, ревниво соблюдавший интересы своих членов и не позволявший посторонним «вступать в контракты», мог потребовать наказания нарушителя установленного порядка.

Можно предположить, что Г. С. Островский пользовался своей принадлежностью к священнической семье: лица, подведомственные Синоду, могли заниматься своим ремеслом, не будучи «цеховыми». Это подсказало еще одно направление архивных разысканий, позволившее установить следующее. По указу 1757 г., узаконившему

переход Силы Островского из гражданского общества в священнослужители, его дети должны были вместе с ним выйти в синодальное ведомство. Существовал, однако, сенатский указ от 1741 г., согласно которому по синодальному ведомству должны были числиться только дети, родившиеся в то время, когда их отцы были священнослужителями. Когда в 1770 г. провинциальному магистрату потребовалось выяснить, кто из детей Силы Островского родился до, а кто — во время его священства³⁸, по этому вопросу началась бюрократическая переписка. Между тем дети Силы Островского и он сам продолжали из года в год исправно выплачивать подушные подати и другие сборы как мещане³⁹. Вероятно, художник обходил цеховые установления благодаря неопределенности своего общественного положения, до которой, по-видимому, никому не было дела. Кроме того, судя по выплаченной сумме, заказ 1797 г. не был крупным. Наконец, можно полагать, художнику помогало уважение сограждан, о котором свидетельствует избрание его в 1798 г. «в общественное служение».

Имя Островского значительно реже имен других художников встречается в церковных и монастырских приходо-расходных документах, что может быть аргументом в пользу нашей гипотезы: портретист работал в основном по частным заказам. Эту область художественной жизни цех не контролировал, и портретисту не было необходимости вступать в него.

Нет ничего удивительного и в приезде живописца из Великого Устюга в дворянское гнездо в окрестностях Солигалича. Между городами, не столь удаленными друг от друга, в XVIII в. пролегал удобный торговый тракт⁴⁰. Торговые пути служили и культурным связям: в Устюге трудились строители из Солигалича. В первые годы XVIII в. тамошним Троице-Гледенским монастырем был нанят солигаличский каменщик Степан Луиных⁴¹, а в 1709—1710 гг. артель во главе с подрядчиком «мастером церковного каменного дела Соли Галицкой посадком человеком» Ф. Я. Лихачевым построила в Устюге Варваринскую церковь⁴².

О художественных связях Великого Устюга с Солигаличем и Костромой свидетельствует пример, по времени совпадающий с годами работы Г. Островского в Перово. Из усадьбы Внуково в окрест-

ностях Солигалича происходят пять портретов 70—первой половины 80-х годов XVIII в., ныне хранящихся в Солигаличском филиале Костромского областного историко-архитектурного музея-заповедника. Это портреты тотемских купцов Пановых, породнившихся с костромскими дворянами Бурениными (за одной из Бурениных и была дана в приданое усадьба Пнуково). На обороте одного из них, изображающего М. В. Буренину, его автор оставил подпись, назвавшись «живописцем Березиным». Писавший об этих портретах А. В. Алексеев справедливо счел живописца представителем семьи великоустюжских портретистов Березиных и, отметив сходство другого полотна этой же серии, парадного портрета П. А. Панова, с портретом Н. И. Тишнина работы Ивана Козьмина Березина (ГТГ), предположительно отнес его солигаличское полотно к его творчеству⁴³.

На этом фоне предположение Е. В. Кудряшова об устюжском происхождении Островского⁴⁴ уже не выглядит неожиданным.

Поиски прямого свидетельства о связях устюжан Островских с Черевиными пока оказались безуспешными. Но это не должно обескураживать. Следы таких связей, быть может, никогда не отыщутся: они могли быть вовсе не отражены в официальных документах. И все-таки обратим внимание на следующие обстоятельства. В то время на высших чиновных должностях служили дворяне, которых в Устюге, купеческом городе, не было совсем. Естественно, что в административных учреждениях этого города нашлось место прежде всего для дворян из ближайшей с юга Костромской губернии, где помещичье землевладение было очень развитым. Например, в 1740 г. подполковник М. А. Шипов, владелец усадьбы Озерки Галицкого уезда, был назначен воеводой в Великий Устюг⁴⁵ (а Шиповы были в родстве с Черевиными⁴⁶). В особенно интересные для нас 70-е годы XVIII в. воеводой Великоустюжской провинции был князь Енгальчев, владевший землями в Галицкой провинции Кологривского уезда, воеводский товарищ Александр Пыпин был чухломским помещиком, секретарь устюжской провинциальной канцелярии Яков Семенов владел землями в Галицком и Чухломском уездах⁴⁷, а его жена в 1776 г. приобрела в усадьбе Оля-

тино Коревской волости Чухломского уезда имение, которым прежде владела Ефимья Леонтьевна Черевина⁴⁸. О службе кого-либо из Черевиных в Великом Устюге ничего не известно, отыскано лишь свидетельство о службе на севере подполковника Григория Черевина: в 1756 г. он был назначен воеводским товарищем в Архангелогородскую губернию⁴⁹.

Не будем забывать и о возможных связях матери художника, бывшей «капитанской дочкой», следовательно — дворянкой⁵⁰.

В наших поисках можно было бы надеяться на исповедные книги по Великому Устюгу, ибо исповедоваться обязаны были все, а в случае «небытия» кого-либо на исповеди в книге указывалась причина. Однако в такой книге за 1773 г., очень для нас важный, ибо в этом году юный Островский, вероятно, впервые попал к Черевиным в Нероново, никаких сведений о сыновьях Силы Островского нет. В начале книги в разделе «о бытии священников у исповеди» есть запись лишь о самом Силе с женой и дочерью⁵¹, в остальной же части книги, отведенной для записи прочего населения города, нет ни слова об интересующих нас Островских.

Невозможно представить сколько-нибудь полно вероятные пути возникновения связей между устюжанами Островскими и владельцами Неронова, но и изложеного достаточно, чтобы показать, что в них нет ничего нереального.

Решающим доводом в пользу отождествления двух Островских могло бы стать тождество их почерков. Удалось найти четыре автографы устюжанина.

В приходо-расходной книге Прокопьевского собора под пометой об оплате работы художника в 1797 г. имеется его запись: «онные денги принял Григорей островскихъ и росписался»⁵². В документе 1798 г. об отказе С. Я. Попова от приставского служения и «представлении» на эту должность Г. Островского художник росписался: «К сей просьбе Григорей Силинъ островскихъ руку приложилъ»⁵³. В 1799 г. просьбу мещанина П. И. Елфимова выбрать на предложенную ему должность другого он удостоверял росписью: «...прошениемъ Петра Иванова Елфимова устюжского мещанинъ Григорей островскихъ руку приложилъ»⁵⁴. И в том же году вместе с другими выбранными в «служение» он росписался в приведении к при-

Портретъ марки михайловны червиной,
 Броду имѣтъ . 30 лѣтъ
 Писанъ 1774

Писанъ Григорій
 Островскимъ

Подпись
 Г. Остров-
 ского
 на обороте
 портрета
 М. М. Чер-
 виной, 1774 г.

Портретъ напѣли стѣпановны червиной,
 Писанъ 1774 году, Броду имѣтъ .
 60 лѣтъ.

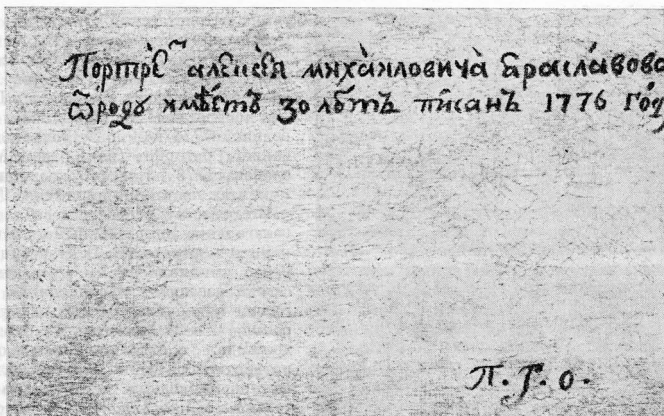
Писанъ Григорій
 Островскимъ

Подпись
 Г. Остров-
 ского
 на обороте
 портрета
 Н. С. Чер-
 виной,
 1774 г.

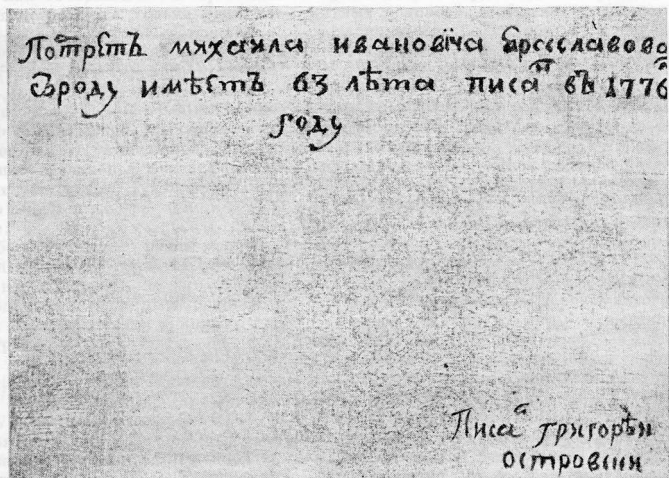
Портретъ прансфя звановича ацлова
 Писанъ 1775 году Броду имѣтъ 62 лѣтъ

Писанъ
 Г. Островскимъ

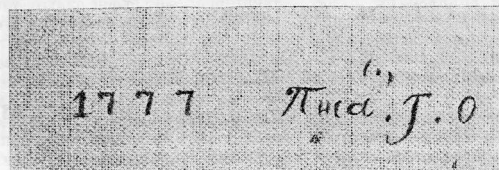
Подпись
 Г. Остров-
 ского
 на обороте
 портрета
 П. И. Акуло-
 ва, 1775 г.



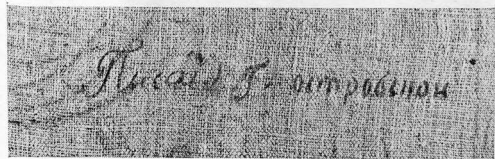
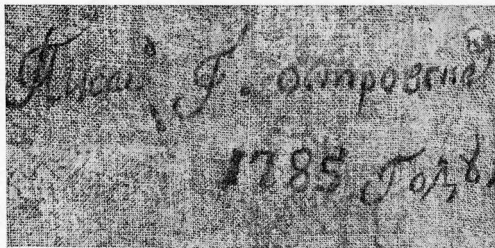
Подпись
Г. Остров-
ского
на обороте
портрета
А. М. Ярос-
лавова,
1776 г.



Подпись
Г. Остров-
ского
на обороте
портрета
М. И. Ярос-
лавова,
1776 г.



Подпись
Г. Остров-
ского
на обороте
портрета
неизвест-
ной, 1777 г.



Подпись
Г. Остро-
ужского
на обороте
портрета
неизвест-
ной, 1785 г.

Подпись
Г. Остро-
ужского
на обороте
портрета
А. Ф. Катени-
на, 1790 г.
Автограф
устюжского
художника
Г. С. Остро-
ужского, 1797 г.
ВУФ ГАВО

Автограф
устюжского
художника
Г. С. Остро-
ужского, 1798 г.
ВУФ ГАВО

Автограф
устюжского
художника
Г. С. Остро-
ужского, 1798 г.
ВУФ ГАВО

Автограф
устюжского
художника
Г. С. Остро-
ужского, 1799 г.
ВУФ ГАВО

сяте: «Приставский староста Григорей Остроужскихъ подписуюсь»⁵⁵.

Сравним их с автографами «солигаличского мастера». Автор холстов подписывал свое имя почти одинаково: «Григорей» (на портретах Н. С. Червиной и М. М. Червиной 1774 г.), но встречается и написание «Григоръи» (на портрете М. И. Ярославова 1776 г.). Имя устюжанина в документах постоянно пишется: «Григорей».

По отчеству портретист себя не называл, однако единственный раз на самом раннем портрете (Е. П. Червиной, 1773) после инициала «г» им проведена черта, слегка изогнутая и склоненная вправо, — совсем как буква «с» (!), дважды повторенная в этой же строке в фамилии художника, с единственным отличием: на верхней ее части краска слегка смазана при написании. Но если это действительно «с», то вероятность однозначного

Многотисцу Григорью Остроужскихъ Затисмо образа богородицъ
Отъиъ ссорбязициъ радостъ дано семь рубль! и нѣб деняци
Дуриняля Григоръи и стуровскихъ ирастиссеа

писано на противъ имени писавъ Атры 1790мъ болонъ Занепогъ
и вномъ проказици мѣне Одривъ! Сленив поновъ руну
приложитъ Ережеви снениъ встатосниъ въ при
тихъ

Григорей Г. Остроужский
Петра Иванова Елфримова устюжского и в
шанинъ Егоръи встатосниъ Рудотрилодизъ

1799. года Января 17 дня Вустюжскомъ у Селскоиъ
Содоре С.п. прислау, кимъ подтисмошавъ С.п. м.и.и.
Мамсеръ Семениъ Остроужской подтисмошавъ
приставский староста Григорей Остроужскихъ подписуюсь

решения вопроса о тождестве двух художников значительно повышается. В архивных документах устюжанин Островский в одном случае полностью назвал свое отчество и ни разу не подписался инициалами (правда, в деловой письменности этого времени сокращенные формы подписей не применялись).

Свое фамилию портретист писал по-разному. В нескольких случаях — без последней буквы: «Островски» (на портретах Е. П. Червиной 1773 г., М. И. Ярославова 1776 г.), допуская двойное прочтение, — «Островский» либо «Островских». В одном случае, на портрете П. И. Акулова 1775 г., фамилия художника написана полностью, с «й» на конце, но предпоследняя буква, залитая краской, здесь может быть прочитана и как «я», и как «ю». На портретах неизвестной 1785 г. и А. Ф. Катенина 1790 г. четкая авторская распись читается только как «Островской». В архивных документах встречается только один вариант звучания фамилии устюжанина: «Островских». Однако нужна оговорка: в фамилиях, по форме аналогичных этой, окончания «-их» и «-ий» («-ой») употреблялись как совершенно равнозначные. Например, форма деловых росписей родных братьев нашего устюжанина — только «Островский». Начальная буква фамилии в подписях устюжского художника обычно «ю», но в подписи о приведении к присяге — «Ю».

Итак, оба живописца в разных случаях пользовались разными формами подписей, при этом нет ни одного полного отличия между подписями одного и подписями другого, а в одном случае инициал отчества портретиста может быть прочитан как «С».

Рассмотрим начертание каждой буквы подписей. «Нероновский мастер» начинал писать свое имя с заглавной «Г» с перекладиной вверх, эта, но строчная, буква у него имеет вид уменьшенной заглавной или пишется как «г». Устюжанин употребляет только последнее начертание. У первого преобладает «р» с прямой мачтой, и встречается с отведенным влево нижним ее концом, у второго одинаково употребительны оба варианта. У первого встречается «Т» в виде трех крючков и в виде трех мачт с перекладиной, второй пользуется только вторым из этих вариантов. «Е», часто возвышающаяся над строкой, у обоих пишется сходно. «Ш», «ю»,

«с», «к», «а», «я» сходны у обоих. Пропорции букв у них примерно одинаковы, наклон чуть сильнее в подписях устюжанина. Оба часто выносят буквы над строкой, причем в подписи фамилии устюжанина во многих случаях вынесена «в», чего нет у портретиста.

Как и в прочих особенностях подписей двух художников, в начертаниях букв есть различия только частичные и нет ни одного полного. Оценивая сходство и различие двух рядов автографов, надо принимать во внимание и значительную их одновременность (ведь даже в пределах каждого из этих рядов разновременные подписи часто весьма несходны друг с другом), и различия в материалах и технике их исполнения (первые написаны на холсте кистью масляной краской, вторые — на бумаге пером и чернилами), и различие их назначения, той роли, в которой ощущал себя автор, с одной стороны, памятных подписей, сообщающих имена и сведения из биографии портретированных и закрепляющих портреты только за ним и никаким иным художником, и, с другой стороны, сугубо деловых подписей, удостоверяющих получение им денег или знакомство его с текстом какого-либо официального документа. Особое отношение художника к собственной подписи на живописных произведениях могло стать причиной того, что на двух позднейших из них его почерк приобрел несколько более «развитые» формы, чем на еще более поздних деловых бумагах.

Можно резюмировать, что предположение о принадлежности двух рядов автографов одному и тому же лицу не выглядит беспочвенным, хотя и нуждается в целом ряде оговорок, и что проделанная работа не устраняет необходимости дальнейших разысканий в этом направлении.

Равным образом ни некоторые хронологические совпадения в жизни устюжанина Г. Островского и творчестве его солигаллического тезки, ни соответствие деятельности устюжанина в области культового искусства тех элементов в творчестве портретиста, которые указывают на связь его с иконописью, ни географическая близость Великому Устюгу и Солигаллича не делают доказательство тождества двух художников безоговорочным. Ведь можно возразить, что их фамилия принадлежит к числу очень распространенных⁵⁶ (не говоря уже об имени), что трудно назвать

русского портретиста XVIII в., который не работал бы в области церковного искусства, и что географический фактор не был решающим в условиях страны, имевшей в то время достаточно развитые внутренние связи. Значит, следует продолжить поиск во всех намеченных направлениях. В частности, могут оказаться успешными поиски новых документальных источников, которые при прежней ориентации на костромское происхождение Г. Островского казались бы бессмысленными после гибели Костромского архива (кстати, хорошо изученного краеведом А. Григоровым, не нашедшим там ни одного упоминания имени художника)⁵⁷.

Но необходимо и существенно расширить проблематику исследования, изучить творчество портретиста в полном объеме, рассмотреть его в контексте истории русского искусства второй половины XVIII в. в целом, и, что не менее важно, в контексте определенной местной художественной культуры. И хотя принадлежность творчества портретиста Г. Островского культуре Великого Устюга может быть доказана лишь окончательным доказательством пока только предполагаемого тождества двух тезоименитых художников, представляется небесполезным уже в этой статье ответить на вопросы об уровне, специфике и границах развития в этом городе портретного жанра, о вероятных местных учителях живописца, в конечном счете — о возможности сложения и развития в Великом Устюге своеобразного и незаурядного дарования портретиста Островского.

* * *

Изобразительное искусство Великого Устюга, как и иных периферийных художественных центров XVIII в., остается почти неизученным. Представления об искусстве России этого времени строятся почти исключительно на материале высокого искусства столиц, Петербурга и Москвы. Справедливость этого предпочтения очевидна. Однако в результате остаются без внимания огромные пласты национальной художественной культуры, обедняется представление о русском искусстве XVIII в. в целом, провинциальное искусство признается лишь вообще существовавшим, вне сколько-нибудь четкой очерченной географии и без определения путей и форм его взаимодействия со сто-

личным искусством, которое от этого в значительной степени лишается исторического фона. Остаются невыясненными структура провинциального искусства, соотношение в нем традиционного и нового, элементов церковных и светских, изменения этого соотношения в ходе его развития.

В отличие от столичного искусства, со времени петровских преобразований преимущественно светского, искусство провинциальных городов на протяжении всего XVIII в. продолжало оставаться по преимуществу культовым и глубоко укорененным в традициях допетровского времени. Это в полной мере относится и к культуре Великого Устюга, который в XVII в. был значительным художественным центром и продолжал оставаться таковым для обширной округи в течение всего следующего столетия. Художественная жизнь города была очень интенсивной, здесь трудилось множество иконописцев, серебряников и мастеров других художественных специальностей. В рамках данной работы не может быть поставлена задача даже самого поверхностного рассмотрения всего искусства города в XVIII в. Выделим лишь один аспект — попытаемся охарактеризовать местную портретную живопись.

У истоков портрета в Подвине — совершенно неузнанное творчество большого художника Стефана Дометиева Нарыкова. Как свидетельствует значительнейшее из сохранившихся его произведений, иконы грандиозного иконостаса 1693 г. собора Введенского монастыря в Сольвычегодске, в лице этого мастера русское искусство совершило огромный шаг в освоении художественного языка Нового времени. Для нас важен факт его работы в Сольвычегодске: города-соседи Великий Устюг и Сольвычегодск на рубеже XVII—XVIII вв. представляются единым художественным центром, ядром которого был Устюг и дополнением, хотя и блестящим, — Сольвычегодск. Принадлежавшее культуре одного города принадлежало и культуре другого.

В 1698 г. Нарыков написал портрет Афанасия, архиепископа Холмогорского и Ваяского. Автор Двинской летописи, донесшей это известие, назвал Нарыкова «живописцем-персонником», т. е. портретистом, и сообщил интереснейшие сведения об исполнении «подобия лица» архие-

пископа с натуры и о большом сходстве, достигнутом в портрете⁵⁸. Облик архиерея на этом полотне (пыше — Архангельский областной Краеведческий музей) острохарактерен, его взгляд, выражающий молитвенное обращение к небу, устремлен вверх⁵⁹. Метод работы художника и его попытка мотивировать позу и взгляд портретированного конкретной ситуацией характеризуют его как передового портретиста конца XVII в., когда проявления светского мирозерцания в русской культуре были еще очень слабыми.

После смерти заказчика портрет был снабжен «подписанием» (эпитафийным текстом и поставлен над гробом архиерея в холмогорском соборе Преображения. Написанная с него тогда же копия была помещена в Архиерейском доме⁶⁰. Сведения об изменении функционального назначения портрета Афанасия после его смерти важны для понимания одной из разновидностей великоустюжского портрета XVIII в., которая будет рассмотрена ниже.

Самый ранний портрет, присутствие которого в Великом Устюге документально засвидетельствовано, «персона патриарха Адриана, писана из масла», находился в 1701 г. в устюжском Архиерейском доме⁶¹. Вероятно, он был написан во время патриаршества Адриана (1690—1700), последнего главы всероссийской церкви перед учреждением Синода, или восходил к оригиналу этого времени и так или иначе принадлежал к ранней истории портрета в России. Устюжское происхождение его не бесспорно. Однако важно, что намечается одно из мест бытования портрета в этом городе — резиденция местных иерархов.

Первый известный нам устюжский портретист — Козьма Иванов сын Березин. Он происходил из чернососных крестьян. В 1710 г. вместе с матерью, вдовой Ульяной, он жил при ее дяде в деревне Челпановской Комарицкого стана Двинской трети Устюжского уезда. В голодном 1713 г. их двор запустел, все трое «от скудости... сошли в мир». Позднее Козьма Березин жил в Устюге при Михайло-Архангельском монастыре и числился за этим монастырем во вкладчиках «по отданному ево... вкладу». В 1737 г. после дознания о его происхождении он был исключен из записных за монастырем, возвращен в государственные чернососные крестьяне и приписан к деревне Шилово

Ярокурского стана той же Двинской трети⁶².

В местном ряду собора устюжского Иоанно-Предтеченского монастыря имелись две иконы, написанные им в 1740 г. В подписях под иконами он назвал себя живописцем, а не иконописцем⁶³. Местонахождение этих произведений К. Березина, как и каких-либо иных, неизвестно, и никто не знал бы о нем как о портретисте, если бы не следствие по делу о пасквиле на Феофана Прокоповича, как известно, оборвавшее карьеру крупнейшего русского портретиста первой трети XVIII в. Ивана Никитина⁶⁴. Березин, по-видимому, совсем не знакомый с Никитиным, был вместе с несколькими устюжанами судим по этому же делу в 1732 г. Когда тайная канцелярия установила, что, будучи в 1730 г. в Москве и посещая подворье Троице-Сергиева монастыря, Березин брал у тамошнего иеромонаха Ионы тетрадь с пасквилом и переписал ее для себя, он был схвачен в Устюге и доставлен в колодки в Петербург. Вина его, однако, была признана небольшой, и после битья плетью он был отпущен в Устюг. Из следственных материалов и стало известно, что устюжский живописец посыл на Троицкое подворье иконы и портреты своей работы⁶⁵. Березин «прихаживал на Троицкое подворье к архимандриту Варлааму для продажи написанных персон благоверных великих князей и царей российских»⁶⁶. Можно полагать, что эти «персоны» были подобны копийным портретам царей и членов царских семей, в довольно большом числе хранящимся в музейных собраниях и часто происходящим из монастырских покоев.

Этим исчерпываются сведения о художественной деятельности К. Березина. До 1758 г. он принес в дар городскому Прокопьевскому собору Евангелие московской печати 1741 г.⁶⁷ Этот вклад может быть расценен как свидетельство улучшения общественного статуса живописца. Трудами К. Березина его семья богатели, он стал «деревенским владельцем»⁶⁸, а его сыновья сохранили это владение и стали купцами третьей гильдии⁶⁹. Сыновья тоже стали живописцами и, несомненно, этому искусству учились у отца.

Самые ранние сохранившиеся устюжские станковые портреты исполнены старшим сыном Козьмы Березина Иваном (1721 или 1725—1784 гг.)⁷⁰. Это портреты

прапорщика Измайловского полка Николая Ивановича Тишинина, его жены Ксении Ивановны Тишининой, урожденной Тарбеевой, и их дочери Екатерины (все — в ГТГ)⁷¹. Пространные надписи на оборотах холстов содержат детальные хронологические и географические указания. В мае 1758 г. в Великом Устюге был написан портрет Е. Тишининой, девочки трех с половиной лет. В октябре того же года тоже в Великом Устюге — портрет прапорщика Н. Тишинина, «с натуры» и «в меру позитур» (т. е. в рост модели). В январе 1759 г. — портрет К. Тишининой, умершей за два года до этого, «с оригиналу, писанного Иваном Вишняковым» (место исполнения копии не указано, муж портретированной назван уже подпоручиком).

Довольно умелое исполнение этих портретов позволило Т. В. Ильиной назвать их автора «достойным учеником Вишнякова»⁷². Эта оценка верна в том отношении, что березинские портреты, при некоторых архаизмах, все-таки отражают уровень развития стиля середины XVIII в., но не учитывают принципиальных отличий в художественном мировоззрении провинциального и столичного живописцев. Чтобы показать их, приберем к уже ставшему привычным сравнению портретов кисти Березина с портретами четы Тишининых, написанными И. Вишняковым в 1755 г. (Историко-художественный музей г. Рыбинск)⁷³, из которых женский послужил Березину оригиналом⁷⁴. Сопоставление их в функционально-типологическом аспекте позволяет оттенить своеобразие стоящей перед каждым художником задачи и отличие в понимании ими самого смысла портретного искусства.

Произведения столичного мастера призваны были стать памятью о женитьбе портретированных, нарядившихся женихом и невестой, кем они были тремя годами раньше. Они — «в точном венчальном уборе»⁷⁵, в свадебных одеждах и украшениях. Настоящее пужно было спроецировать в прошлое, говоря иначе, с натуры написать портрет «по памяти». Поставленная задача сделала осмысленными и оттого двойные уместными подчеркнутую демонстрацию одеяний, условность «портретных» поз, молодецкой на мужском портрете и игрушечно-неловкой — на женском. Но прошедшему моменту своей жизни герои все же не принадлежат — они чувствуют

себя находящимися в настоящем, прошлое же стало частью жизни каждого. Хотя портреты и составляют пару, они очень индивидуальны. На мужском портрете подбоченившийся щеголь обращен к зрителю словно с предложением по достоинству оценить его персону, полюбоваться костюмом. Самочувствие героини женского портрета иное. Она держится более скромно, ее серьезное спокойное личико с по-детски крупными, как бы не вполне оформившимися чертами не выражает увлечения показной стороной той роли, которую ей придется играть. Внутренняя интонация портрета грустная.

В портрете Тишинина два временных пласта противопоставлены друг другу, момент «представления» модели краток, возникает чувство сиюминутной «сыгранности» роли. Напротив, за элегической тональностью женского портрета, ощущаемостью в нем чего-то потаенного угадывается расположенность к передаче длящихся и изменчивых душевных состояний, менее зависимой от внешней репрезентации. В обоих случаях присутствие фактора времени, вычленение переходящего, частного в жизни персонажей свидетельствует о возникновении внимания к единичной и неповторимой судьбе. Жизнь угадывается за обликом модели, и личностное не совпадает с обусловленным ролюю.

Березину в соответствии с заказом тоже надлежало написать мемориальные портреты. Но задача была несколько иной. Требовалось не просто запечатлеть Тишининых в какой-то момент, но создать памятник их безвременно оборвавшейся совместной жизни, образ их супружества.

Для построения возвышенного над объектом образа была избрана форма портрета в полный рост. В позах супругов сильнее, чем на портретах работы Вишнякова, выражена их обращенность друг к другу. Их общение, однако, остается только внешне обозначенным, их чувства друг к другу — подразумеваемыми, а не выраженными. В той системе художественных категорий, которой следует И. Березин, нет места эмоциональной «живости», самолюбования модели — всему частному и переменчивому. Обобщая, можно было бы сказать, что в ней нет места индивидуальной сущности, «натуре» портретированных. Но это было бы не совсем верно. Личностное в портретах присутствует, но становится неразличимым оттого,

что оно немалым вне социально-сословных ролей портретируемых, с ними слито и выражено одинаковыми с ними средствами. Эти роли нельзя сыграть, в них можно только пребывать. Это портреты супругов, какими они были «вообще», вне больших поворотов судьбы и тем более случайностей каждодневной жизни. И Березин не пытался ни перенести изображаемое в прошлое и создать образ, увиденный издалека, ни актуализировать его. По своему художественному итогу написанные им портреты «с натуры» и «по оригиналу» совершенно тождественны.

Портретист не чужок к живой «преlestи» мира. Художественная форма у него сакрализуется, выявляет причастность изображаемого вневременному. Серьезности и строгости задачи отвечают скупая, условная красочная гамма и упрощенный силуэтный рисунок. В жестах и выражении лиц героев разномоментное слито в непрерывно дияцееся. Исчезла и монологичность вишняковских портретов — поистине создан образ брачного союза как нерасторжимого и вечного единения. К героям портретов И. Березина приложимы эпитеты такого рода, как «союзом любви связуемы», — так в сфере средневековой культуры характеризовались возвышенные отношения приобщенных к истине единомышленников. Проявления земных чувств в этой ситуации неуместны. Добродетели супругов «явлены». Это их взаимная верность, в портрете Тишинина — мужество, строгость и доблесть, в портрете Тишининой — доброта и праведническая надежность (в противовес хрупкости персонажа вишняковского портрета). Их глаза широко открыты, в лицах не отражено никакое движение — они способны бесконечно созерцать предстоящее их взорам и стоически перенести любые уготованные им испытания.

Пейзаж атрибутивен, не имеет обстановочного характера: палатки военного лагеря на фоне портрета Тишинина указывают на его принадлежность к суровой военной профессии, усадебный парк на фоне портрета Тишининой — на ее заботы о семейном очаге. Задачей создания мемориального образа предпринято во всех деталях художественный язык и исключена ситуация копирования в том смысле, какой оно имело в искусстве Нового времени. И Березин пользовался портретом К. Тишининой как иконографическим образом,

и в «копии» полностью отсутствует то несовпадение сущности человека и его роли, которое улавливается в произведении Вишнякова.

Осужтимые в портретах кисти И. Березина связи с культовым искусством подтверждаются источниками. В 1776 г. он написал «Преображение» в «кружале» устюжской Преображенской церкви⁷⁶, в 1777 г. вместе с братом Василием написал Воскресенский собор в Лальске⁷⁷, в 1779 г. расписал живописными клеями стены верхней церкви Петропавловского прихода⁷⁸ и в 1780 г. «чинил» стенопись в Вознесенской церкви Великого Устюга⁷⁹. По имеющимся его произведениям и тому, что известно о портретах работы его отца, можно судить об ограниченности возможностей портретистов Великого Устюга первой половины — середины XVIII в. Их искусство может быть признано светским лишь при предельном расширении границ этого понятия. Несомненный провинциализм этого искусства подтверждается примером, ближайшим по времени к березинским портретам Тишининых.

В 1760 г. И. Я. Вишняков, сенатским указом обязанный контролировать качество портретов царствующих особ, нашел «неисправными» присланные ему Великоустюжским магистратом для «свидетельствования» портреты Елизаветы Петровны и «императорских высочеств» Петра Федоровича и Екатерины Алексеевны. Вместо этих трех портретов Вишнякову было велено написать другие, «исправные», и послать в Устюг⁸⁰. Должно быть, указ был исполнен, и Устюг стал обладателем образов столичного портрета, которыми могли пользоваться местные художники.

В скором времени Вишняков признал добротными другие портреты, автором которых был устюжанин. Они сохранились. В 1761 г. младший сын Козьмы Березина, восемнадцатилетний Василий Березин, написал копииные портреты австрийской императорской четы, Франца I Стефана и Марии Терезии. (ГОХМ). Он вполне справился с задачей и показал неплохое владение живописной техникой. Портреты были исполнены в Петербурге в доме заказчика, «канцлера» М. И. Воронцова⁸¹. Для нашей темы важны не только профессионализм устюжанина и факт работы его в столице, но и функциональное назначение этих полотен. Обладание портретами «высочай-

ших особ», правивших страной — союзницей России в Семилетней войне, было престижным, а для данного заказчика — вдвойне: подобно геральдическому знаку, они напоминали о графском достоинстве владельцев (в 1760 г. Мария-Терезия пожаловала графский титул братьям Воронцовым)⁸².

Других сведений о В. Березине — портретисте не имеется, но представляется ценным все способное пополнить общие представления о нем. Он был деятельен, предприимчив и уважаем согражданами. Из связанных с его именем источников наиболее примечательно поданное им в 1782 г. в городской магистрат прошение о выдаче аттестата об исправности его финансового состояния, который желательно было иметь при всгуглении в других городах в подряды на живописные работы «суммой до трех сот или до пяти сот рублей». В прошении, которое было удовлетворено, говорится о частых выездах просителя, купца третьей гильдии, для занятия «живописным искусством»⁸³. Названная в документе крупная денежная сумма свидетельствует, насколько высоко ценилась его работа. Содержание прошения позволяет установить, что о выдаче художнику такого же аттестата шла речь в деле 1771 г., известном только по названию: «По доношению от устюжского купца и живописца Василья Березина о даче ему для подряда надлежащего в силу законов одобрения»⁸⁴; в ближайшее время художник должен был исполнить «церковную живописную работу» в Варе⁸⁵. В. Березин получал паспорта для выезда «в разные российские города» на годичный срок в 1785, 1787, 1788, 1789, 1791 и 1792 гг.⁸⁶ В 1788 г. он был выбран «старшинским товарищем» в управу иконописного цеха, но отказался «по одиночеству и за слабостию здоровья»⁸⁷. В 1792 г. его выбрали на должность гласного в городскую думу, от которой он вновь был вынужден отказаться, — к этому времени художник был тяжело болен, о чем предьявил свидетельство штаб-лекаря Якова Фриза⁸⁸ (позднее известного своим сочинением о Великом Устюге). В 1795 г. В. Березин написал панораму родного города (ГИМ)⁸⁹.

О развитии копирования портретов, разросшегося в Устюге во второй половине XVIII в. до масштабов своего рода промысла, и о распространении в про-

винциальном обществе изображений «высочайших особ» свидетельствует заключенный в 1772 г. договор об обучении «устюжским купцом и живописного искусства мастером» Дмитрием Козьминым Березиным дьячка местного Иоанно-Предтеченского монастыря Ивана Воронова иконописанию и проведенное в 1780 г. разбирательство по жалобе дьячка, не получившего желаемых навыков и познаний. Выясняется, что Д. Березин (третий сын Козьмы Березина, род. в 1731 или 1736⁹⁰ г.) в течение двух лет учил Воронова живописи на холсте и писанию «картинок» (т. е. мирских изображений, ибо такое именование икон исключено). По словам Д. Березина, «недоучась... в совершенство», Воронов все-таки писал на продажу «святые образа... також и высочайшие портреты», причем образцы портретов он брал у тещи Д. Березина (данные ей по ее просьбе самим Д. Березиным), а «також и у прочих, прося скопировать». (Духовное правление запретило Воронову писать и продавать свои произведения⁹¹.)

Факт педагогической деятельности Д. Березина для нас особенно интересен. Ведь юный Г. Островский, в отличие от прочих — потомственных — живописцев города, не мог иметь первым наставником в искусстве живописи своего отца или старших братьев. Но предполагать, что его учителем был Д. Березин, только на основании цитированного договора было бы неосторожно, ибо по нему нельзя судить, обучал ли Д. Березин писать портреты с натуры⁹².

На данном этапе поисков важно представить как можно более полно развитие портретного жанра в Великом Устюге, не погружаясь в безбрежную проблематику вообще местной живописи XVIII в. Из множества великоустюжских живописцев второй половины XVIII в. (по нашим изысканиям, их было около 60) обратим внимание на других членов семьи Березиных. Это второй сын Козьмы Стефан и дети его старшего сына Ивана Василья и Иван. Известно о них мало: С. Березин (р. 1723 или 1726; ум. 1782)⁹³ был мастером стенных росписей⁹⁴, В. И. Березин (р. 1744), приславший к купечеству города Нерчинска, выбыл в 1770-х годах из Великого Устюга⁹⁵, И. И. Березин (р. 1757 или 1758)⁹⁶ в 1781 г. взял паспорт для выезда на год в другие

города⁹⁷. Очень вероятно, что портретная живопись была семейной профессией Березиных, а индивидуальные манеры хотя бы некоторых из них могли иметь «фамильное» сходство. Это следует учитывать при атрибуции портретов, подписанных Березиным, не указавшим своих инициалов (как на одном из уже упоминавшихся полотен из усадьбы Внуково): исходный список возможных авторов таких портретов должен включать не два имени (Ивана и Василия)⁹⁸, а больше.

Все изложенное о Березиных свидетельствует о возрастании активности местных портретистов во второй половине XVIII в. и об увеличении спроса на их продукцию.

Это подтверждается многими другими фактами, позволяющими, кроме того, полнее охарактеризовать типологию и бытование портрета в Великом Устюге.

Особенно высоким был спрос на царские портреты. Они нужны были учреждениям гражданской и церковной администрации, монастырям, горожанам всех сословий. С воцарением нового монарха возникала потребность в его портретах, которая тут же удовлетворялась. В 1763 г. Дмитрий Березин получил 8 рублей за «портрет ея императорского величества», т. е. Екатерины II, написанный им для устюжского Архерейского дома⁹⁹. Одновременно ее портрет приобрел за 4 рубля Михаило-Архангельский монастырь¹⁰⁰. Эти известия напоминают о хранящемся в Великоустюжском краеведческом музее портрете Екатерины II в коронационном наряде, который через какой-то образец-посредник восходит к ее портрету, написанному А. П. Антроповым в 1762 г. для Троице-Сергиевой лавры (Загорский историко-художественный музей-заповедник)¹⁰¹.

Без царских портретов не обходились разного рода торжества. В 1780 г. при административном переустройстве края в Устюге были устроены «двой величайшая триумфальная врата»¹⁰², на одних из которых, возведенных «магистратскою казною», была написана «ее (Екатерины.— В. С.) высочайшая персона с предстоящим ей сиклиамо»¹⁰³.

В том же году на время торжественного открытия присутственных мест у устюжских купцов было взято 8 портретов императрицы, из которых два дал уже знакомый нам И. К. Березин. Когда же по

окончании праздника владельцы захотели получить портреты обратно, оказалось, что они уже «числятся казенными, а не владельцев»¹⁰⁴. Действительный решительнее других И. Березин сумел вернуть принадлежавшие ему портреты¹⁰⁵ (наиболее вероятным автором которых был он сам). Остальные купцы, желая вернуть хотя бы деньги, назначили цену, за которую они уступили бы свою собственность (от двух до трех с половиной рублей за портрет)¹⁰⁶. Однако оказалось, что хотя «присутственным каморам без оных (портретов.— В. С.) быть невозможно», но учреждение не располагает деньгами ни на их приобретение, ни для того, чтобы «вместо их здесь другие подряд написать»¹⁰⁷, т. е. чтобы заказать в Устюге другие подобные портреты. Не возникает сомнения, что такой заказ был бы тут же исполнен.

Собрания портретов имелись едва ли не в каждом монастыре Великого Устюга и епархии Великоустюжской и Тотемской. Кроме царских здесь выделяются портреты церковных деятелей. В 1788 г. в келье настоятельницы устюжского Иоанно-Предтеченского монастыря были портреты Екатерины II, царевича Павла Петровича и два портрета преосвященных архиереев устюжских Варлаама и Феодосия¹⁰⁸.

В конце прошлого столетия в ризнице городского Михаило-Архангельского монастыря имелось большое собрание портретов «царей дома Романовых... есть некоторые из патриархов, митрополитов московских и святителей Устюжских... портреты настоятелей монастыря»¹⁰⁹. Многие из этих полотен могли быть созданы в XVIII в. Коллекция складывалась постепенно и, вероятно, отчасти происходила из местного Архерейского дома.

Троице-Гledenский монастырь (близ Устюга) владет, по описи 1784 г., портретами Екатерины II, «наследника ея» Павла Петровича, царицы Натальи Кирилловны и устюжских архиереев Варлаама и Феодосия¹¹⁰. В 1783 г. в близгородном Николаевском Прилуцком монастыре сгорела «картина Варлаама епископа в рамах»¹¹¹. В сельвычегодском Введенском монастыре, по описи 1786 г., имелись «в игуменской келье: Персоны преосвященных архиереев бывших устюжских Сергия епископа, Гавриила архиепископа, Варлаама епископа»¹¹².

Портреты были даже в домах устюжских ремесленников. Об этом известно из дела 1798 г. о наследстве покойного серебряника Ильи Иванова Романова. Подлежала разделу доля имущества, перешедшая к нему от отца, умершего в 1780 г., Ивана Ильина Романова¹¹³, и прочая часть отцовского наследства, оставшаяся неразделенной за прошедшие годы. В составе доли Ильи Романова к родственникам переходили портреты, «писанные на холсте: государя императора Петра Первого, государыни императрицы Екатерины Алексеевны первая, государя императора Павла Петровича, государыни императрицы Марии Федоровны», и в числе «неразделенного имущества» — портреты «государыни княгини Натальи Алексеевны за стеклом, вятского епископа за стеклом, четырнадцать разных за стеклами, шесть разных без стекол»¹¹⁴.

Дело о наследстве Ильи Романова уникально, но отнюдь не случайно. Романовы не были рядовыми среди мещан и «цеховых». Иван Ильин Романов был одним из лучших местных серебрятников своего времени, о чем свидетельствует исполнение им ответственных работ для кафедрального собора епархии и для Архиерейского дома¹¹⁵. Его сыновья Иван и Василий были хотя и не столь значительными, но известными мастерами¹¹⁶. Их предки были людьми весьма состоятельными: дед Ивана Федор Ильин Романов (ум. 1745)¹¹⁷, будучи старостой городского Прокопьевского собора, истратил 300 рублей из казенных сумм, в возмещение которых передал собору «в вечное и неотъемлемое владение» свою деревню Заозерцу¹¹⁸.

Привлекают внимание размеры принадлежавшей Романовым портретной галереи — 26 полотен (отметим, что в наследстве была и одна картина) — и ее состав. Вероятно, галерея включала разновременные портреты и была собрана несколькими поколениями семьи, причем портреты Павла и Марии Федоровны, коронованных в 1796 г., могли быть совсем новыми, но, возможно, и более ранними (вспомним, как были распространены портреты этой четы в роли наследников престола). Среди названных по именам портретированных лиц — лишь представители высшей светской и церковной власти: для составителей описи имущества, как, вероятно, и для его владельцев, значительность портретов, степень престижности обладания ими были пропорциональны значительности изобра-

женных персон. Вместе с тем в применении к условиям России, и тем более русской провинции XVIII в., факт обладания представителями купеческо-мещанской среды такими портретами может быть оценен как свидетельство осознания ими собственной достойности памятного запечатления — среди непоименованных моделей портретов вполне могли быть и лица «партикулярные». Это подтверждает пока единственный (по сословной принадлежности владельцев) аналог — портретная галерея тотемских кузцов Пановых, сохранившаяся часть которой включает произведение устюжан Березниных и неизвестного, так называемого «тотемского мастера»¹¹⁹ (не исключено, что последний тоже был устюжанином).

Единственное упоминание о портретировании в Устюге особы купеческого сословия содержится в описи тотемского Спасо-Суморина монастыря, где имелся «портрет в настоятельских кельях попечителя сей обители и градского головы тотемского первой гильдии купца Ивана Кузнецова. Писан в Устюге Великом 1797-го года». Сам документ датирован тем же годом¹²⁰; это означает, что портрет был изначально предназначен для монастыря. Находясь там, он служил постоянным напоминанием о благодеяниях и заслугах портретированного. Предпосланная его имени довольно внушительная титулатура выводит его из числа лиц собственно «партикулярных» — в местном обществе он был едва ли не самой значительной фигурой. И можно не сомневаться в определенном соответствии характера документальной записи внешнему и внутреннему строю портрета, вероятно продолжавшего линию мемориального портрета, прослеживаемую в искусстве русской провинции (и Устюга) от рубежа XVII—XVIII вв., и генетически связанного с парсуной. В типологическом отношении его аналогом мог быть портрет купца Кучумова, основателя и благодетеля Дома призрения ближнего в Ярославле, написанный ярославским художником Корневым в 1784 г. (Ярославо-Ростовский историко-архитектурный музей-заповедник)¹²¹. Характерно, что в описи тотемского монастыря, как и при всех упоминаниях царских и архиерейских портретов в бумагах, не связанных с денежным учетом, имя портретиста не названо, характер записи определял общественное положение модели и общественная функция портрета.



И единственным для такого рода документов является указание на место исполнения портрета — свидетельство признания значительности Великого Устюга как одного из центров портретной живописи.

Последнему разделу, посвященному дошедшим до наших дней архиерейским портретам, можно предпослать известие о портрете вятского епископа Александра, строителя Благовещенской церкви входившего в состав Великоустюжской епархии Никольского Коряжемского монастыря. По монастырской описи 1784 г., он находился около захоронения этого епископа на паперти Благовещенской церкви¹²². Наряду с упоминавшейся «персоной» холмогорского архиепископа Афанасия кисти С. Нарыкова, по смерти архиерея превращенной в надгробный портрет, он принадлежит к той же типологической разновидности, что и несколько рассматриваемых ниже устюжских портретов.

Это уникальные изображения шести великоустюжских архиереев, написанные масляными красками на стенах внутри городского Успенского собора, и одного — в соборе устюжского Михаило-Архангельского монастыря.

В пору существования Великоустюжской и Тотемской епархий (1682—1788) Успенский собор был кафедральным и служил местом захоронения архиереев. Их погребениям соответствуют четыре портрета. На южной стене в трех глубоких арочных нишах помещены (слева направо) портреты епископа Сергия, шестого устюжского иерарха (1731—1735), архиепископа Геласия, первым принявшего управление епархией (1682—1685), и епископа Боголепа, четвертого на этом престоле (1719—1726). На северной стене в такой же нише изображен архиепископ Александр, второй устюжский иерарх (1686—1699). По сторонам от этой ниши на плоскости стены изображены слева — архиепископ Иосиф и справа — архиепископ Гавриил, соответственно третий (1700—1719) и восьмой (1738—1748) на престоле епархии. Последние не были погребены в соборе: Иосиф незадолго до смерти принял схиму в устюжском Михаило-Архангельском монастыре, где и был похоронен; Гавриил же, уволенный «за старостиною... на покой», похоронен в соборе г. Рязани. Из числа не погребенных в Успенском соборе они были выбраны для увековечивания.

Портреты архиепископов Писифа, Александра и Гавриила и эпитафия Варлаама. Декор северной стены Успенского собора в Великом Устюге, кон. 1760—1780-е годы



Портрет
архи-
епископа
Гавриила,
Стенопись
Успенского
собора
в Великом
Устюге,
кон. 1760–
1770-е годы

Портрет
архиеписко-
па Иосифа,
Стенопись
Успенского
собора
в Великом
Устюге,
кон. 1760–
1770-е годы

Портрет
архи-
епископа
Александра,
Стенопись
Успенского
собора
в Великом
Устюге,
кон. 1760–
1770-е годы



Портрет епископа Сергия. Стенопись южной стены Успенского собора в Великом Устюге, кон. 1760—1780-е годы

Портрет епископа Боголена. Стенопись южной стены Успенского собора в Великом Устюге, кон. 1760—1780-е годы



Эпитафия епископа Варлаама. Резьба по камню, роспись. Северная стена Успенского собора в Великом Устюге, 1761 г.

чения в галерее стенописных портретов, очевидно, как носители высокого архиепископского сана (прочие архиереи, не удостоенные такой почести, были епископами). Портрет Гавриила примыкает к находящейся правее резной из камня и раскрашенной масляными красками эпитафии епископа Варлаама, девятого по счету (1748—1761)¹²³.

Портреты поясные. Архиереи изображены в повороте в сторону алтарной части собора, причем в портретах захороненных в соборе этот поворот выражен сильнее, чем в портретах Иосифа и Гавриила. Во всех портретах правая рука — в жесте благословения, левая сжимает пастырский жезл. На архиереях — мантия (подобающая сану одежды для торжественных процессий и церемоний) и клобуки с ками-

лавками, на груди — наперсные кресты и паннагии.

Все портреты написаны на светло-серых фсах. Полуфигуры в нишах заключены в написанные на общей с ними плоскости неширокие плоские рамы фигурного рисунка, украшенные орнаментом из четырехлепестковых розеток и стилизованных листьев-завитков. Ниши обрамлены «аркосолиями», написанными на плоскости стены и подражающими штукатурным из простых гладких профилей, которые опираются на белые прямоугольнички, имитирующие каменные доски, с текстами о погребенных. Надписи черные, в несколько строк.

Портреты по сторонам от ниши на северной стене имеют такие же светлые фоны и заключены в прямоугольные рамы из таких же «профилей» с белыми «досками» в нижней части.

Эпитафия епископа Варлаама имеет вид развернутого фигурного свитка, который поддерживают стоящие на облаках два ангела, один — с пальмовой ветвью, другой — с венцом, между ними сверху — атрибуты архиастарского служения, под свитком — изображение смерти и знаки бренности земного. Она заключена в прямоугольную живописную раму, подобную описанному выше, гладкий фон вокруг рельефа закрашен темной серо-синей краской. Живописное обрамление, очевидно, исполнено позднее резной эпитафии, для включения ее в единую с портретами композицию. Краски всех находящихся на северной стене портретов с их обрамлениями и обрамлением эпитафии лежат в одном слое, рама эпитафии вплотную примыкает к раме портрета Гавриила, последняя, как и рама портрета Иосифа, как бы заслоняет собою пять живописного «аркосолия» погребальной ниши. Форматы портретов Иосифа и Гавриила и эпитафии Варлаама одинаковы.

Текст эпитафии начинается словами: «Зде погребен пресвященный Варлаам епископ Великоустюжский и Тотемский» — и содержит сведения о покойном, наиболее важные в официальном отношении: о месте и дате рукоположения в архиастарии, о дате назначения на Устюжскую епархию и общем сроке правления ею, о заслугах перед Успенским собором, ставшим местом его упокоения, — украшении его колоколами и лампадами, обогащении его ризницы. В конце приводятся

сведения не столь официальные: где родился и сколько лет прожил покойный.

Под портретами похороненных в соборе надписи начинаются словами: «Сей гроб покажет преосвященного...» («В сем месте положен...») Под портретами Иосифа и Гавриила начало надписей иное. «Сия персона покажет преосвященного...» и «Персона преосвященного...» В остальных их тексты однотипны с эпитафией Варлаама. Несколько выделяется только надпись под портретом Александра, где описываются некоторые черты его наружности: он был украшен «возрастом и власами длинными и брадою длинною». По палеографии все надписи под портретами одинаковы и несколько отличаются от надписи на эпитафии Варлаама.

Как технические и общеконпозиционные признаки, палеография надписей, так и живопись портретов ясно свидетельствуют об одновременности их возникновения и вероятности их исполнения одним автором, либо, если исполнителей было несколько, то под руководством и при решающем участии одного художника¹²⁴.

Каждый портрет прост и уравновешен по композиции. Силуэты по-иконному закончены и устойчивы. Контуры линии плавно перетекают с головных уборов на плечи, спадающие в стороны полосы источников (нашитых на мантии цветных лент) подчеркивают пирамидальность построения. Прочие линии внутри силуэтов лишены активности, лишь показывают границы необходимых для изображения деталей, не будучи непреложными в художественном отношении. Рисунок в целом мягкий, местами нечеткий. В рисунке рук не понят ракурсы, они «увиденны» в системе иконописи, не образуют выдвинутого пространственного плана, но развернуты на плоскости, общей для всей полуфигуры. Заметна склонность к светотеневой трактовке формы, но проводится она нерешительно, внимательно «пролеплены» только лица, одеяния же моделированы суммарно и упрощенно. Объем и пространство скорее подразумеваются, чем действительно передаются, указания на них содержатся в легкой запрокинутости голов, в разворотах фигур, в ощущении постановки их как бы на невысоких подиумах. Значение цвета второстепенное, он подчинен общей тональности и решен схематично. Коричневые, красно-коричневые, серые, серо-синие краски мантии и подризников, черные —

головных уборов дополняются более яркими красными и оранжево-красными красками источников и скрижалей (платов с крестами, нашиваемых на верхнюю часть мантии). Краски на соседних портретах отличаются в оттенках, но это не придает каждому из них колористической неповторимости, ибо разнообразие здесь минимально и осознано только как необходимое для декоративной организации портретной галереи как целого. Внутри «итукатурных» рам пространство выглядит чуть заглубленным по сравнению с остальной стеной поверхности, однако они не служат «станковизации» портретов. Светлые фоны подчеркивают принадлежность красочного слоя поверхности стены, рамы же удачно отделяют масляную живопись от окружающей поверхности, покрытой известковой побелкой.

Столь же единообразное содержание портретов. Как тексты надписей безразличны к индивидуальности портретированных, так и в самих изображениях воплощены в основном лишь определенные типологические свойства. Представлены лица, занимавшие высокое место в церковной и — шире — общественной иерархии, со всеми атрибутами их сана, в одежде, подобающей наиболее торжественным моментам, благословляющие находящихся перед ними. Портретированные относятся к зрителям как пастыри к «стаду». Ощущение этой дистанции в портретах Иосифа и Гавриила усилено «вознесенностью» их фигур, направленностью их взглядов несколько вниз (однако и этот контакт со зрителем дан в самой общей форме).

Рядом с портретами архиереев, написанными на стенах Успенского собора, должен быть рассмотрен портрет архиепископа Иосифа, исполненный в такой же технике над местом его погребения — на восточной стене южной части паперти Михаило-Архангельского собора одногоименного монастыря в Великом Устюге. Иосиф изображен по пояс, полуобернувшись влево, в сторону алтаря, и не в схеме, как и в мемориальной галерее Успенского собора, в полном архиерейском облачении, и тоже не молящимся, а благословляющим. Фон и обрамление такие же, как на портретах в Успенском соборе, снизу — текст эпитафии. В остальном рассматриваемый памятник весьма серьезно отличается от стенописных портретов Успенского

собора. Безусловна их одновременность, при этом на фоне постоянства типологических свойств ярко проявляются различия в стилиевой ориентации. Портрет, находящийся в монастырском соборе, написан художником, не знающим иной изобразительной системы, кроме иконописной. При масляной технике письма он воспроизводит приемы наложения красочных слоев, принятые в темперной иконописи. Объем предельно условен, краски сопоставлены без учета воздействия среды, никак не смягченные контуры лежат на плоскости. Эти качества не воспринимаются как недостатки, они способствуют совершенному выражению той стороны образа, которая в представлении живописца была едва ли не единственно необходимой. Его Иосиф — старец вообще, с чертами, взятыми как бы из иконописного подлинника. Но безразличие к частному, персональному оправдывается показом отрешенности иерарха от повседневного, душевной просветленности и благостного смирения перед лицом вечности. Приемы передачи черт лица, построения силуэта и работы линией позволяют сближать портрет Иосифа с памятниками местной иконописи первой половины XVIII в., и прежде всего — с крупнофигурными иконами, исполненными около 1720 г. для иконостасов устюжской церкви Вознесения и ее Воскресенского придела (Великоустюжский краеведческий музей). Это значит, что портрет мог быть написан вскоре после погребения архиепископа, т. е. около 1720 г. Его автор мог хорошо знать облик старца или пользоваться его прижизненным изображением.

Датировка портретов, находящихся в Успенском соборе, не связывается с датой ни одного из имеющихся там захоронений. Из соотношения их штукатурного основания и красочного слоя с резным камнем эпитафии Варлаама следует, что они исполнены не ранее установки эпитафии на место (1761 г.). Нельзя не считаться и с иными эпизодами истории собора. В 1757 г. Варлаам сделал представление в Синод о необходимости «разобрания и переделки» собора и получил разрешение собирать для этого деньги¹²⁷. «Представление» было повторено в 1763 г.¹²⁸ В 1764 г., когда средства для перестройки собора уже имелись, было проведено освидетельствование его повреждений, которые были найдены очень серьезными, и в 1767 г. в Устюг

прибыл из «экономической конторы» архитектор Карл Паульсен с поручением составить проект и смету перестройки собора. Смета была составлена¹²⁷, но до перестройки дело не дошло и удалось ограничиться ремонтом (сведений о котором не имеется): собор и ныне имеет облик, приобретенный в первой половине XVIII в. Вряд ли в период ожидания переделки или большого ремонта здания в нем могли быть предприняты работы по росписи стен. Ремонт мог быть окончен не ранее 1768 г., который можно считать нижней датой возникновения стенописей. Дату, позже которой портреты не могли появиться, определяет возникновение сплошного ряда киотов, заслонивших нижнюю часть стен с эпитафийным комплексом. Киоты были частью нового убранства собора, единой с его резным иконостасом. Его устройство было начато в 1780 г. и окончено в 1786 г. установкой на место пристенных киотов¹²⁸. О характере изменений 80-х годов в интерьере собора, можно полагать, было известно заблаговременно, поэтому предпочтительна ранняя дата исполнения портретов в промежутке между 1768 и 1780 г.¹²⁹

Стиль и образное решение лучшего из них, портрета Гавриила, указывает на знакомство автора с портретами церковных иерархов, созданными столичными художниками именно в 60–70-е годы, такими, как портрет архиепископа С. Кулябки 1760 г. (ГРМ), два портрета Ф. Я. Дубянского 1761 г. (местонахождение одного неизвестно, второй — в ГЭ), портреты архиепископов Г. Петрова 1774 г. (ГРМ) и П. Левшина 1775 г. (Калининская картинная галерея) работы А. П. Антропова или портрет троицкого архимандрита Л. Коцятовского 1765 г. (ЗИХМЗ) кисти ученика Антропова П. С. Дрождина¹³⁰. Наибольшую близость портрет Гавриила имеет с первым из них — портретом Сильвестра Кулябки. Она выражается, конечно, в общности канонической основы двух портретов, но это не главное. На обоих портретах в жесткую атрибутивно-композиционную схему, казалось бы предполагающую столь же отвлеченную образную трактовку, вписано живое лицо с умным, цепким и внимательным взглядом, причем традиционная «парсуная» композиция способствует усилению внушительности и монументальности образа. Инерция видения, очевидно самая естественная именно

для иконового портрета, не могла препятствовать раскрытию образа в таком аспекте: подслудное представление о духовном могуществе модели, являвшемся как бы проекцией безграничного небесного могущества¹³¹, удачно совпадало с качествами портретированных, можно полагать, имевшими место в действительности. Хотя Антропов писал своего современника, а устюжский живописец создавал ретроспективный портрет по более раннему оригиналу, можно сказать, что оба, с одной стороны, были одинаково органично связаны с традицией, с другой — одинаково «объективно» понимали натуру, умели разглядеть и подчеркнуть в физическом облике модели то своеобразное и внешне характерное, за чем подразумевалась, но в чем еще не передавалась ее внутренняя сущность.

Учитывая связь автора стенописи Успенского собора с указанной линией столичной портретной живописи и то, что проявленное им в копийном произведении понимание образа могло быть выработано только при серьезном навыке портретирования с натуры, можно датировать стенопись 70-ми годами XVIII в., и, как подсказывает исторический материал, не последними годами этого десятилетия.

Попытаемся разобраться в происхождении и проблематике стенописных портретов Успенского собора. Они отделены большими и неравными промежутками времени от жизни изображенных. В ряду их предполагаемых прототипов первыми должны быть названы портреты местных иерархов, имевшиеся в их резиденции — Архиерейском доме. Известно, что, когда Великоустюжская и Тотемская епархия была упразднена и включена в состав Вологодской епархии (1788), портреты всех устюжских архиереев были переданы оттуда в Вологодский Архиерейский дом и стали частью его портретной галереи¹³². В этой связи заслуживают пристального внимания хранящиеся в Вологодском областном краеведческом музее портреты всех двенадцати устюжских епископов и архиереев, несомненно, те самые, которые после закрытия Великоустюжской епархии поступили в Вологодский Архиерейский дом, откуда и перешли в музей¹³³. Их красочный слой сильно пострадал от времени, и все они в той или иной степени повывлены, что исключает их публикацию прежде проведения серьезных реставра-

ционных работ. Можно изложить некоторые наблюдения самого общего характера, тем не менее позволяющие сделать определенные выводы.

Портреты Вологодского музея написаны маслом на холстах одинакового формата. Это поясные изображения архиереев, одетых в полагающиеся им торжественные одеяния и снабженных регалиями сана, благословляющих правой рукой и держащих в левой посох. В пределах простой и строгой схемы композиция различается немногим: поворотами головы, высотой поднятия рук, отдельными деталями, имевшими историческое значение, каковыми были формы наверхний посохов и наперсных панталон. Вдоль нижнего края каждого портрета по белому фону сделано «подписание», прежде называющее имя изображенного с обязательным титулом «пресвященный» и затем бесстрастно повествующее, когда и кем он возведен в архиерейское достоинство, когда и откуда переведен или назначен в Великоустюжскую епархию, каким по счету был на ее престоле и сколько лет правил ею, если же он был переведен в другую епархию, то столь же кратко — о пребывании его там и обязательно о кончине. Палеография всех «подписаний» имеет признаки XVIII в., поновлениями они не подвергались.

Легко установить, что, как и настенные, эти портреты составляют мемориальную серию, связанную если не единством замысла, то следованием неуклонно одинаково понимавшейся задаче. Их совокупность должна была демонстрировать историю епархии «в лицах». Они должны были помещаться в одном и том же зале или в смежных помещениях, недалеко друг от друга. Предназначенность их для Великоустюга проявляется в характере подписей, где слово «епархия» употребляется с местоимением «сия», иногда вовсе без географического подразделения, а о месте последнего упокоения портретированных часто сказано просто: «погребен в соборе» (название которого подразумевается общеизвестным). Портреты явно неодновременны. Так, три портрета — Боголепа (1719—1727), Гавриила (1738—1747) и Варлаама (1748—1761) — выделяются тем, что первоначально имели на своих фонах совсем другие надписи, более строгие и лаконичные, лишь называвшие портретированных по именам, с титулом и указанием на место каждого по счету на престоле епар-

хии. Эти тексты, читающиеся только благодаря своей рельефности, закрашены при поновлении портретов, когда в нижней их части по белому, положенным поверх красочного слоя одежд, были исполнены более пространные надписи, единые по форме с надписями на остальных портретах серии. Последние тоже разновременны. Изображения иерархов, живших до середины XVIII в., несут на себе явственный отпечаток вторичности, они скопированы с namного более ранних оригиналов, и не исключена «сочиненность» изображений некоторых архиереев начального периода существования епархии. Лишь среди портретов иерархов, чье правление пришлось на последние десятилетия ее существования, могут оказаться натурные. Таков портрет Иоанна (епископ в 1767—1788 гг., умер в 1799 г.), вероятно прижизненный, на котором эпитафия написана поверх живописи облачения. Эта переделка подсказывает, что любой из рассматриваемых портретов мог быть сделан надгробным¹³⁴. Такая возможность как бы подразумевалась создателями и живописи и текстов, словно подчеркивающих своей обезличенностью равенство портретированных перед всеведущим судьей, не нуждающимся в «показании» их добродетелей и благодетельности.

Сравнение портретов, принадлежавших Архирейскому дому, с написанными на стенах Успенского и Архангельского соборов Великого Устюга выявляет совпадение «иконографии» одних и тех же лиц, наличие общего канона. Приходится сделать заключение, что большая часть портретов Вологодского музея современна настенным портретам и что они не служили образцами при создании последних, но вместе с ними восходят к одним и тем же прототипам, прижизненным или иногда сочиненным изображениям архиереев¹³⁵. Конечно, эти неизвестные нам оригиналы были малочисленнее сделанных с них копий; для преобладания последних среди дошедших до нас устюжских портретов важно было очевидно предпочтение заказчиков произведением мемориальным, вторичным по своей природе, которые легко объединялись в составе галереи. Кроме того, даже натуральный портрет по смерти изображенного на нем лица мог подвергнуться преобразованию в мемориальный и быть включенным в собрание ему подобных.

Сравнение позволяет оттенить своеобраз-

ние настенных портретов. Отличия касаются композиции: если станковые портреты рассчитаны на восприятие одним или несколькими зрителями, последовательно переходящими от портрета к портрету, то при создании настенных портретов учтена как бы совокупная позиция множества находящихся в соборе людей: изображенные обращены и к ним, и вместе с ними — к алтарю. Авторы настенных портретов осознавали причастность своих произведений к искусству монументальному. Это сказалось в использовании необычных почти белых фонов, внепространственных и вместе по-своему «предметных»: как темно-синий фон вокруг эпитафии Варлаама подчеркивает весомость каменной плиты, из которой она вытесана, так и светлые фоны портретов «материализуют» поверхность стены и самого красочного слоя, выявляют антииллюзорность изображенного. Нескрытая условность «объемных» обрамлений помогает обнаружению этих же свойств росписей в целом.

Для выяснения природы устюжских стенописных портретов представляет интерес сопоставление их с эпитафией Варлаама, к которой каждый из портретов, находящихся в Успенском соборе, оказывается в семантическом отношении приравненным — ведь своим присутствием она сделала необязательным и даже ненужным изображение этого епископа. Значит, это портреты-эпитафии. Они близки к эпитафии Варлаама по содержанию, но отличаются способом выражения — «портретностью». Изображения не иллюстрируют тексты надписей, а берут на себя функцию передачи внешнего сходства, прочую «персональную» информацию несут надписи, подчиненные изображениям, поясняющие их. Элементы аллегории отсутствуют, атрибуты сана, включенные в эмблематическую часть эпитафии Варлаама, для портретов обязательны, но становятся в меньшей степени знаком и в большей — воспроизведением реальных архиерейских принадлежностей. Вместе с тем эти атрибуты и одеяния написаны общо, без единой характерной детали, достижение подлинной конкретности не было целью при создании стенописей. Изображения, заимствованные из более ранних, разновременных и стилистических несхожих портретов, приведены в стенописи Успенского собора к единым художественным формам, с неизбежным нарастанием условности, и за-

креплены в навсегда определенной последовательности. В образном и «этикетном» отношениях они разделяются на две группы.

Портреты Гавриила и Иосифа представительнее и торжественнее портретов, соответствующих погребениям, они более самостоятельны, что делает их ближе к предполагаемым станковым оригиналам. При этом портрет Гавриила, жившего сравнительно с прочими изображенными в стенописи незадолго до его создания, вероятно, сохраняет наиболее тесную связь со своим образцом, прижизненным портретом. В портретах же над гробами архiereев сказываются связи со значительно более ранними стадиями развития портрета в России. Самым естественным образом эти связи проявляются в старейшем из них — портрете Иосифа в соборе Михаило-Архангельского монастыря.

До появления стенописей над гробами архiereев могли помещаться станковые портреты, но такая промежуточная ступень не обязательна. В XVII—XVIII вв. кафедральные соборы всех епархиальных центров были усыпальницами архiereев, и публикуемые портреты при их возникновении могли быть не уникальными, а частью традиции, памятниками двух разных ее стадий.

Корни этой традиции уходят в искусство древней Руси. Вспоминается галерея портретов великих князей в стенописи Архангельского собора Московского Кремля (существующие портреты, как и все росписи собора, написаны в 1652—1666 гг., но повторяют портреты тех же исторических лиц, имевшиеся в росписях 1560-х годов)¹³⁶. Эта галерея хотя бы отчасти восходила к разрозненным станковым изображениям князей, находившимся над их захоронениями¹³⁷. Прямой связи устюжской галереи настенных портретов с кремлевской скорее всего не было, и причина их сходства (впрочем, не близкого) — в принадлежности их одной и той же национальной культуре, которая оказалась способной на очень разных этапах своего развития порождать явления внутренне родственные, восходящие к одним и тем же архетипам художественного и — шире — общественного сознания. Именно поэтому, а не из-за гибели неких промежуточных памятников невозможно построить прямую эволюционную цепочку от кремлевской росписи к великоустюжской. Стено-

писные портреты кремлевского собора — лишь часть стройного иерархического целого храмовой росписи, немислжима вне ее. Устюжская галерея намного самостоятельнее и легко расчленилась на отдельные портреты, со сравнительно небольшими изменениями перенесенные с полотна на стену и сохранившие масляную технику и «картинные» рамы.

Вместе с тем нельзя не учитывать, что в XVIII в. портретный жанр оставался для отечественного искусства еще сравнительно молодым, и возникает вопрос: не отражен ли в замысле и осуществлении устюжской галереи кроме русской традиции культурный опыт соседних народов, прежде всего Польши, Литвы и Украины, для которых надгробный портрет был давней и прочной традицией?¹³⁸ Сравнение показывает, что в устюжских памятниках нет многих признаков этой разновидности портретного искусства: персонажи не пребывают в состоянии адорации, недостает и остроты в передаче облика умерших, представленных подчас «как живые» на труменных портретах, участвовавших в траурной церемонии¹³⁹ (устюжские же портреты написаны после похорон изображенных на них людей, некоторые — по прошествии длительного времени). Из этого следует, что в идейном замысле и художественной структуре занимающих нас устюжских стенописей инокультурные воздействия не проявились, возможно только влияние какого-то собрания погребальных портретов как примера для подражания в самой общей форме.

Если принять во внимание, что содержание устюжских стенописных портретов не исчерпывается их связью с заупокойным культом, и рассматривать их шире — как мемориальную ретроспективную галерею, то отчетливо выветится их русская специфика. Эта галерея обязана своим возникновением идейной жизни русского общества второй половины XVIII в., обратившегося к осмыслению собственной истории, в том числе и недавней. Интерес к прошлому нашел отражение и в создании портретов исторических и общественных деятелей. Потребность в таких портретах была очень велика. Их заказывали и учреждения, и частные лица. Из них составлялись галереи, а иногда такие галереи возникали сразу, в результате одного заказа¹⁴⁰. Как уже было показано, подобные портретные собрания были и в Устюге Великом.

Помещенные в церкви, как в случае с устюжским Успенским собором, портреты, обладавшие качествами и ктиторских и мемориально-исторических, становились еще и чем-то вроде лицевого поминального, служившего внешнему оформлению ритуала поминовения, не будучи обязательной его частью. «Показание» облика архиереев с необходимыми признаками их социального статуса сопровождалось бесстрастным изложением исторических сведений в эпитафии. Нововременное по своему духу обращение к местному и общенациональному прошлому в галереях стенописных портретов — истории «в лицах» — сочеталось с обращением к вечности в средневековом ее понимании. Это придает памятнику особую серьезность, несмотря на качественную неровность составляющих его отдельных портретов.

Многогранность памятника демонстрирует сложность русского искусства XVIII в. Его динамически развивавшиеся секуляризованные элементы сосуществовали с глубоко традиционными и еще не стали преобладающими в провинции, где на протяжении XVIII в. искусство структурно усложнялось, но все еще не могло выделиться во вполне самостоятельную область духовно-материальной деятельности. В этой ситуации границы между мирским и немирским были не вполне определенными и оставалась довольно широкая область их совмещения. Общественное сознание способно было даже вполне светское произведение искусства наделять внутренне несвойственным ему культовым содержанием. Как показывает пример помещенного около раки Дмитрия Ростовского его портрета 1759 г. кисти Ротари¹⁴¹, для ритуализации художественного произведения стилизованная абстракция не была обязательной, большее значение придавалось его функции: надгробной иконой служило произведение одного из наиболее светских художников, работавших в России в середине XVIII в. И еще пример: даже прижизненный портрет этого же святытеля (1651—1709), по свидетельству Д. А. Ровинского, использовался как икона в одной из московских церквей¹⁴². С другой стороны, иконы Дмитрия Ростовского, широко распространявшиеся после его канонизации, по своему формальному и образному строю подчас близки к провинциальным портретам. Такая икона 1764 г., вероятно работы местного портрета,

имеется в соборе устюжского Михайло-Архангельского монастыря.

Сказанное по поводу стенописи Успенского собора показывает, какой своеобразной и интересной художественной индивидуальностью был ее автор. Это вселяет надежду на выявление его же произведений из довольно обильной дошедшей до нас продукции устюжских иконописцев второй половины XVIII в.

Аналоги находятся рядом. Портреты обнаруживают наибольшее сходство с апостольскими иконами иконостаса того же Успенского собора, и портрет Гавриила близок к лучшим из них. Их объединяет живописная техника (иконы тоже исполнены маслом), приемы многослойного «личного» письма и одинаковое понимание формы, словно пролепленной широкой кистью с последующей лессировочной прорисовкой, понимание значения светотени, мягченность переходов от одного объема к другому, отсутствие иконописной четкости в прорисовке деталей и «размывание» контуров, выдающее стремление окружить изображаемое подобием воздушной среды. Но автор икон иконостаса известен. Священствовавший в этом соборе в середине прошлого столетия Н. Румовский сообщает: «Образа (Успенского собора.— В. С.) наряду с лучшими академическими. Писаны сего же собора протоиереем Василием Афанасьевым Алениным, коево предки около двух столетий служили при церкви. Умер в 1819 году (8 лет был на покое). С ним и высокое искусство живописи в природных жителях Устюга прекратилось»¹⁴³.

Столь же высоко ценил деятельность Аленина его современник штаб-лекарь Яков Фриз, служивший в Великом Устюге в конце XVIII в.: «Сие же самое (иконописное.— В. С.) искусство цветет ныне под надзором здешнего Успенского собора Протоиерея Василия Аленина, который в равном достоинстве состоит с наилучшими Российскими живописцами»¹⁴⁴. В Аленина долго помнили в Великом Устюге. Очень важно, что с его именем связывали исполнение стенописи в алтаре Успенского собора¹⁴⁵. Ему приписывали некоторые иконы, не имевшие подписей, например живописную раму с клеймами Акафиста Богородице, в которую была вставлена чудотворная икона Одигитрии Устюжской¹⁴⁶. В описании собора устюжского Иоанно-Предтеченского монастыря, со-

ставленном во второй половине прошлого столетия, имеются строки: «Лучшие иконы (трапезного иконостаса.— В. С.): ...Отца и Сына и Св. Духа с тремя серебряными чеканными венцами, письма хорошего, по преданию, протоиерея Аленева»¹⁴⁷.

Можно счесть чрезмерно восторженной оценку устояжанами творчества своего земляка. Но не находит оправдания и нынешнее забвение его имени.

К счастью, архивы сохранили довольно много сведений об этом мастере. Родился он в 1741 г.¹⁴⁸ в семье Афанасия Васильева Аленева (1712—1782)¹⁴⁹, прослужившего всю жизнь при соборе и умершего в сане протоиерея. С 1764 г. В. Аленив — псаломщик Успенского собора, в 1775 г. он становится поддиаконом, диаконом, а потом и священником. В 1782 г. он был произведен в протопопы на место отца. Сверх этого в том же году он был назначен «присутствующим» в высшем учреждении епархии — духовной консистории, а после ее закрытия в 1788 г. оставлен на той же должности в духовном правлении¹⁵⁰. В его доме, одном из лучших в Устюге, останавливались почетные гости города¹⁵¹.

Многолетняя безупречная служба и личные достоинства протопопа были отмечены награждением его в 1805 г. «в Вологодском Архиерейском соборе по именному его Имп. величества повелению... белого священства скуфиею»¹⁵². Когда через шесть лет Аленив попросил «уволить» его «за старостью лет и слабостью здоровья от управления собором и присутствия в духовном правлении», была удовлетворена только первая часть его просьбы, из духовного правления он не был «отпущен» за «опытность в правлении дела»¹⁵³ и оставался на этой должности до конца своих дней.

Василий Аленив был потомственным иконописцем. Его отец, Афанасий Васильев, упоминается в литературе как автор икон трапезного иконостаса, находившегося на нижнем этаже Симеоновской церкви в Великом Устюге¹⁵⁴. Ему поручалось ответственное дело «свидетельствования» качества икон и деревянной скульптуры¹⁵⁵, что говорит о незаурядности его собственного мастерства.

Следовательно, ремеслу иконописца В. А. Аленив мог выучиться у своего отца. Но это было только началом его художественного образования. О дальнейшем он



В. А. Аленив.
«Апостол
Иаков». Икона
иконостаса
Успенского
собора
в Великом
Устюге,
1781—
1784 гг.

В. А. Алеев,
А. В. Колмо-
горов.
«Апостол
Иоанн».
Деталь
иконы
иконостаса
собора
Троице-
Гледенского
монастыря
близ
Великого
Устюга,
кон. 1770 —
нач. 1780-х
годов

В. А. Алеев,
А. В. Колмо-
горов.
«Апостол
Фома».
Деталь
иконы
иконостаса
собора
Троице-
Гледенского
монастыря
близ
Великого
Устюга,
кон. 1770 —
нач. 1780-х
годов

сообщил в своем «послужном списке». Формуляр этого документа содержал вопрос «Чему обучался и сам обучал?», на который В. А. Алеев ответил: «Кроме российской грамоты учился Арифметике, художествам рисовальному, живописному портретов, истории, Архитектуре и части Геометрии, учил по прозам отцов и воспитанников оберофицерских, духовных и купеческих детей вышеуказанным художествам»¹⁵⁶. К великому сожалению, вопрос не требовал указать, когда и где учился отвечающий. Но без того ясно, что его образование было уникальным для провинции XVIII в. и для человека из его среды. В. Алеев не учился в семинарии или каком-либо ином духовном учебном заведении¹⁵⁷, как все без исключения другие лица «духовного звания». Он получил светское художественное образование, какое в середине XVIII в. давалось только в Петербурге в школе Канцелярии от строений, в художественном департаменте Академии наук, где имелись «синодальные ученые», или в Академии художеств на первых порах ее существования¹⁵⁸, когда ученикам давали очень широкую профессиональную подготовку; вероятнее всего, в последнем из этих учреждений.

Полные списки академических учеников неизвестны, и в сохранившихся и изданных материалах имя будущего протопона устюжского кафедрального собора не встречается¹⁵⁹. Но источники подтверждают его познания в науках, перечисленных в послужном списке. Он выступал в роли эксперта в архитектурно-строительном деле: на проекте перестройки Варваринской церкви в Устюге (1782) архиерей сделал резолюцию о передаче его для «засвидетельствования... протопону Василью, яко человеку знающему такое дело»¹⁶⁰, а при ремонте Вознесенского собора в 1785 г. ему было поручено решить, «в алтаре престол можно ли без повреждения обослать плитами»¹⁶¹.

Первые сведения о деятельности В. А. Алеева, связанной с искусством, относятся к концу 1774 г., когда он ездил в Москву за красками и листовым золотом¹⁶². В июне следующего года, того самого, когда он в короткое время «вырос» от псаломщика до священника, начали делать вместо ветхого новый иконостас в верхнюю теплую церковь Успенского собора. Как сказано в документе, для этого «потребуется хорошего сусального золота

до 10 000 (листов.— В. С.), а для написания святых образов также самые лучшие краски и чистой лак, но всего того здесь в Устюге в продаже не имеетца». Кроме того, требовалось выполнить важное поручение консистории: кушать в Московской типографской конторе новые печатные антимисы «для раздачи по епархии», а это следовало «поверить кому знающему в них искусство», и В. Алеев был «отпущен в Москву»¹⁶³. Достойна внимания необычность поездок в Москву за материалами для живописи (судя по множеству примеров, прочие живописцы могли купить все необходимое в родном городе), объяснимая нетрадиционностью технологий мастера для местной школы: фактура лучших по сохранности икон В. Алеева позволяет предполагать, что он применял лаки в качестве связующего.

В декабре 1778 г. ему было выдано для раздачи живописцам, которые «при нем писали святые образа в теплую церковь (при Успенском соборе.— В. С.) в новой иконостас в трапезной, Андрею Протопопову, Прокопию Износову, псаломщику Семену Попову, всего 26 рублей»¹⁶⁴.

На В. Алеева возлагались заботы об украшении разных церквей города. С 1779 по 1783 г. он совершал ежегодные поездки в Москву, причем каждый раз приобретал там какие-либо художественные материалы (краски, листовое золото и пр.)¹⁶⁵. В Москве в 1781 г. он заказал «московскому финифтяному мастеру... на Евангелие финифтяные девять штук» для Троице-Гледенского монастыря¹⁶⁶, в 1783 г. купил финифтяные образки для потира в Преображенскую церковь Устюга¹⁶⁷, в 1780 г.— «резную по полнменту золоченую штучу для обрасца»¹⁶⁸ (вероятнее всего это был образец работы прекрасного московского позолотчика П. А. Лабзина, вскоре приглашенного в Устюг, где он вызолотил два иконостаса)¹⁶⁹. Отметим особо случаи, когда ему был доверен выбор и найм мастеров различных «художеств» (кроме упомянутого позолотчика найденного, вероятно, им же). В 1781 г. он нанял в Москве резчиков Самсона Соколова «с товарищи», в 1782 г.— лепщика Андрея Лызлова, крепостного графа С. В. Салтыкова, в том же году в Ярославле — штукатуров, в 1781 г. в Устюге — лепщика П. Ф. Круглова¹⁷⁰, всех — для работ по украшению Успенского собора.



Вторая половина 70-х — первая половина 80-х годов — время наибольшей художественной активности В. А. Аленева. После написания икон для теплой церкви Успенского собора он исполнил десять икон апостолов для прославленного иконостаса собора Троице-Гледенского монастыря¹⁷¹. В 1781 г. он получил задаток, чтобы для нового иконостаса Успенского собора «писать образы живописною наукою, на которую работу требуется не малое количество красок, лаку и других принадлежаний к тому материалов»¹⁷². По окончании этой работы в 1784 г. ему была выплачена весьма значительная сумма в 600 рублей¹⁷³. В соборной описи 1786 г. дана уникальная для документов этого рода характеристика стиля новопостроенного иконостаса, первого в Устюге классицистического памятника: «иконостав... древней римской архитектуры... французского вида»¹⁷⁴. Эта краткая, но необычайно емкая и выразительная фраза, указывающая и на специфику стилового варианта, и на его происхождение, и на

питавшие его источники, выдает познания своего автора в истории искусства. В Устюге им мог быть едва ли не один В. А. Аленив, при несомненном, участии которого составлен этот документ. Выражения «писать... живописною наукою» и им подобные, среди множества устюжских документов встречающиеся только в текстах, имеющих отношение к В. Алениву, и, по-видимому, им же и продиктованные, свидетельствуют о знакомстве с ученой терминологией второй половины XVIII в., не различавшей «науки» от «художеств»¹⁷⁵.

Произведения В. Аленева демонстрируют его мастерство и художественный такт, умение, сохраняя собственное творческое лицо, примениться к соседству с работами живописцев, обладавших иными манерами. Сравнительный анализ связанных с его именем апостольских икон иконостаса собора Троице-Гледенского монастыря (филиал Великоустюжского краеведческого музея) и находящихся там же подписных икон кисти А. В. Колмогорова

(1742—1782)¹⁷⁶, главного, а по первоначальному замыслу — единственного исполнителя всего комплекса, показывает, что Алееву довелось только завершить работу, начатую Колмогоровым и не доведенную до конца, вероятно, из-за тяжелой болезни, которая вскоре и унесла его в могилу. Алееву пришлось дописывать в основном «личное», пользуясь как подготовительным слоем чужой живописью, исполненной в традиционной технике по белому меловому грунту. Учитывая особенности письма Колмогорова, лучшего представителя рокайльного варианта местной иконописи, он высветлял свою палитру, усиливал рефлексы и подбирал тона, близкие к спектральным. Но столь же чеканно, как у этого мастера, проработать форму и столь же четко прорисовать детали Алеев не стремился, что и позволяет с легкостью отличать принадлежащие его кисти апостольские иконы. Давшейся ему ролью должна быть объяснена сравнительно низкая оплата его труда¹⁷⁷.

Напротив, при работе над иконами Успенского иконостаса, второго из двух сохранившихся памятников, документально связанных с его именем, В. А. Алеев, полностью предоставленный себе, обратился, видимо, к наиболее органичной для своей манеры (и привычной) технике письма по темной масляной подгрунтовке с применением цветного подмалевка. С возрастанием значения лессировок, «погашающих» корпусные моделировки, палитра сгустилась и в известной мере ахроматизировалась. Красочная поверхность стала подвижнее. Резковатые сопоставления локальных тонов сменялись более нюансированными, соподчиненными в пределах гаммы рыжеватого-коричневых и серо-голубых. Уменьшилась определенность силуэтов.

Наиболее удачны в иконостасе Успенского собора крупные малофигурные композиции, выдающие, как и работы Алеева в Троице-Гledenском иконостасе, руку портретиста. Она ощутима в знании анатомического строения лица, в довольно свободном владении ракурсом, в естественности рисунка и пропорций, как бы взятых с лиц, наблюдаемых в натуре, в стремлении сделать изображения апостолов индивидуально-характерными (помимо характерности иконографической, делающей их узнаваемыми).

Хорошо удавшиеся живописцу лица с

развитыми надбровными дугами, морщинистыми лбами, крупными носами и сильно выступающими скулами возвращают нас к лучшему в стенописи того же собора портрету Гавриила, который можно приписать тому же автору — портретисту и иконописцу В. А. Алееву¹⁷⁸.

Последней крупной работой мастера, о которой мы осведомлены, был написанный в 1786 г. или несколько позднее иконостас церкви Всех святых при настоятельских покоех Михаило-Архангельского монастыря¹⁷⁹. Немаловажно, что этот небольшой иконостас, единственный из множества известных по устюжским церковным описям, был написан целиком по холсту¹⁸⁰ — основе, более характерной для «мирской» живописи, чем для иконописи.

Творчество В. А. Алеева, серьезного и разностороннего мастера, во многом определяло лицо местной художественной культуры второй половины XVIII в. Его значение превосходит то, что можно сказать о нем в связи с вопросами биографии Г. Островского. По поводу последней не будет большой натяжки в предположении, что в конце 60 — начале 70-х годов молодой Алеев, давший уроки в тех же «художествах», которыми владел сам, обучал портретной живописи юного Островского.

Но и ограничиться этим допущением было бы неверно: учителем Островского мог быть и кто-нибудь из Березиных и даже какой-либо портретист из числа еще не выявленных.

Искусство портрета жило в Великом Устюге и в следующем столетии. Ограничимся констатацией, что наследие XVIII в. имело для него большое значение. В первой половине XIX в. продолжались и прослеженная в нашем обзоре линия портрета мемориального, запечатлевшего образы, обращенные к вечности, и представленная творчеством Островского, предположительно связываемым с Великим Устюгом, линия портрета натурального, камерного, хотя и несшего отпечаток концепции памятного портрета и характеризовавшего модель суммарно, нерасчлененно, но открытого к развитию и углублению контактов с нею. Сложная взаимосвязь этих двух линий сохранилась, но определяющее воздействие на общее развитие портрета стала оказывать вторая из них. Эту перемену можно оценить на примере портрета крестьянина Д. М. Мелехина

(ВОКМ), как явствует из надписи на нижней части его фона, уподобленной икононому позему, юродствовавшего в 1780—1819 гг. в Привидинском Николаевском приходе близ Великого Устюга¹⁸¹. В этом интереснейшем, хотя и весьма скромном по своим художественным достоинствам, посмертном портрете остатки «иконописного» художественного мышления сочетаются со сниженно-бытовой трактовкой образа. Вторую линию достойно представляют парные портреты Н. Е. и Г. И. Волковых 1824 г. работы устюжанина П. С. Попова (ВОКМ)¹⁸², чей художественно-образный язык может оказаться преемственно связанным с наследием Г. Островского.

Все изложенное, несмотря на неизбежные неполноту и отрывочность, местами — изолированность письменных материалов от материалов искусства, поддается систематизации и обобщению.

Возникновение портрета в Великом Устюге совпало с началом широкого его распространения в русском столичном искусстве. Выделение и развитие его как особого жанра в живописи этого провинциального города ознаменовало ее вовлеченность в поток искусства Нового времени.

Материалы о портретах в Устюге значительно более редки для первой, нежели для второй половины XVIII в. Это объяснимо худшей сохранностью ранних источников по сравнению с поздними, но только отчасти. Дошедшие до нас известия и немногие портреты с очевидностью свидетельствуют об активном развитии интересующей нас области искусства именно во второй половине столетия. От его середины сохранились первые устюжские натурные портреты. В дальнейшем в городе было довольно много портретистов.

В занятиях портретной живописью существовала непрерывная преемственность, в том числе семейная, что так естественно для ремесленной и полуремесленной среды.

Все выявленные портретисты были одновременно иконописцами и мастерами церковных стенописей, и это не могло не сказываться на их деятельности в области портрета.

Спрос на их продукцию был велик. Собрания портретов имелись в гражданских и церковных ведомствах, а к концу XVIII в. — даже в мещанских семьях. В по-

давляющем большинстве это были копиянные портреты лиц царского дома и церковных иерархов. Хотя всех заказчиков интересовали портреты памятные, представительные и торжественные, спектр типологических разновидностей был широк: от парадно-официального и даже декоративно-монументального, эпитафийного и надгробного до натурального портрета, близкого к камерному, и до ранних форм купеческого портрета.

Это искусство очень зависело от образцов, которыми располагали копиисты. Но истинным стимулятором его развития был натуральный портрет, работа над которым вынуждала художников самостоятельно добиваться сходства и решать многие иные проблемы и в конечном счете способствовала совершенствованию представлений о человеческой личности. В его области происходило и наиболее осознанное усвоение обновлявшихся в столичном искусстве стилевых норм.

Многое в обрисовывающейся ситуации, вероятно, было свойственно искусству и других городов русской провинции, прежде всего Севера и Сибири, близких к Великому Устюгу социальным составом населения и характером экономического развития.

Но подчеркнем и исключительность Великого Устюга, крупного художественного центра допетровской эпохи, в принципиально новых условиях XVIII в. не только сохранившего осколки местной традиции, но даже пережившего новый и очень своеобразный расцвет художественной культуры. Во второй половине столетия он был наводнен мастерами самых различных художественных специальностей, искавшими применения своим дарованиям. Все художники — и мастера стенописей и иконописи, и совмещавшие эти занятия с портретной живописью — часто и надолго выезжали для работы в другие города, вплоть до столичных. Совершали путешествия в Устюг заказчики портретов. Мигрировали произведения местного портретного искусства. Это движение не было беспорядочным: за всю вторую половину XVIII в. не известен ни один случай приезда в Устюг иногородней живописца, напротив, устюжане обслуживали довольно большую округу. Великий Устюг этого времени представляется одним из важных центров русского провинциального портрета.

Если в результате дальнейших исследований круг местных портретистов удастся расширить, в нем все же будут выделяться фигуры Березиных и В. А. Алеева. Но особенно полноценным, значительным и живым местное искусство портрета предстает с отнесением к нему наследия Г. Островского, предполагаемые контуры биографии которого естественно и непротиворечиво вписываются в намечаемую культурно-историческую ситуацию.

Боле пристальное рассмотрение его творчества в контексте стилевого развития искусства Великого Устюга, отыскание его истоков, поиск следов прямых контактов между ним и творчеством каких-либо конкретных местных мастеров, решение вопросов его хронологии совокупно с периодизацией местного искусства, как и решение многих иных проблем, станут возможными только после нахождения окончательных аргументов в пользу пока предполагаемого тождества двух художников с одинаковым именем¹⁸³.

*

- ¹ Основная публикация этих портретов: Новые открытия советских реставраторов. Солигаличские находки. М., 1976 (далее: Солигаличские находки). Портрет собрания Казанского музея опубликован Я. Е. Вайсфельдом: *Вайсфельд Я. Е.* Новое о Григории Островском // Художник. 1979. № 2. С. 34–37. Первая попытка углубиться в художественную проблематику творчества художника сделана в статье: *Лебедева А.* Портреты Григория Островского // Искусство. 1979. № 12. С. 54–59.
- ² Известны еще два портрета Черевинских 1741 г. (см.: Солигаличские находки. Ил. С. 27, 29), принадлежность которых кисти Островского была решительно и совершенно обоснованно отвергнута частью исследователей (см.: *Сахаров И., Чижикова Е.* Еще о Григории Островском // Художник. 1973. № 11. С. 52; *Некрасов Е.* Загадки солигаличских находок // Солигаличские находки. С. 142–143); другие авторы оговаривают условность атрибуции этих портретов Островскому. См.: *Иванов В., Вашихмакова Л.* Рентгенографическое исследование находок из Солигалича // Солигаличские находки. С. 90, 95; *Ломиза И.* Слово эксперта // Там же. С. 107).
- ³ См.: *Некрасова Е.* Указ. соч. С. 143–145.
- ⁴ Это единодушно отметили писавшие об Островском; см.: Солигаличские находки. С. 19, 80.
- ⁵ *Кудряшов Е. В.* Солигалич // Памятники Отечества: Альм. Всесоюз. о-ва охраны памятников истории и культуры. 1983. № 2 (8). С. 98.
- ⁶ ВУФ ГАВО. Ф. 363. Оп. 1. Д. 2161. Приходо-расходная книга Спасо-Преображенской церкви 1775 г. Л. 9.
- ⁷ Там же. Д. 2576. Книга прихода и расхода Покровской Красногорской церкви 1777 г. Листы не нумерованы.

- ⁸ ВУФ ГАВО. Ф. 364. Оп. 1. Д. 4187. Приходо-расходная книга Прокопьевского собора, начата в 1796 г. Л. 40 об.
- ⁹ *Попов А. М.* Покровская Красногорская церковь в г. Устюге // ВЕВ. 1893. № 20. Прибавления. С. 263.
- ¹⁰ ВУФ ГАВО. Ф. 363. Оп. 1. Д. 4236. Л. 6–6 об.
- ¹¹ Знаток устюжской старины священник Арсений Попов в 1893 г. застал в этой церкви «живопись хорошей работы»: над распятием «на своде Господь Саваоф, Дух Святой в виде голубя и 4 ангела с орудиями страданий: крестом, столом, лестницей и копием». Не зная об участии Островского в создании стенописи, А. Попов приписывал ее все устюжскому иконописцу Козьме Волкову, исполнившему в 1780 г. иконы для иконостаса этой церкви. См.: *Попов А. М.* Указ. соч. С. 267.
- ¹² ВУФ ГАВО. Ф. 584. Оп. 14. Д. 1. Л. 44.
- ¹³ ВУФ ГАВО. Ф. 361. Оп. 1. Д. 77. Л. 152 об.–153. Можно пользоваться в данных третьей ревизии (1763 г.), но в то время Г. С. Островскому было всего 7 лет. См.: ВУФ ГАВО. Ф. 361. Оп. 1. Д. 44. Л. 160 об.–161. «Сказки» этой ревизии населения Устюга изданы: Устюг Великий: Материалы для истории города XVII и XVIII столетий. М., 1883 (о семье Островских см. с. 234 этого издания).
- ¹⁴ См., например: ВУФ ГАВО. Ф. 361. Оп. 3. Д. 252. Л. 65; Д. 7059. Л. 27; Д. 7099. Л. 131.
- ¹⁵ Там же. Д. 7099. Л. 303 об.
- ¹⁶ Там же. Д. 6387. Л. 26 об.
- ¹⁷ ВУФ ГАВО. Ф. 361. Оп. 1. Д. 44. Л. 160 об.–161.
- ¹⁸ Там же.
- ¹⁹ *Попов А. М.* Указ. соч. С. 263.
- ²⁰ Там же.
- ²¹ ВУФ ГАВО. Ф. 361. Оп. 3. Д. 252. Л. 303 об.
- ²² Там же. Л. 410 об.
- ²³ Там же. Л. 377 об., 440.
- ²⁴ Там же. Д. 7099. Л. 131 об.–132, 180.
- ²⁵ Там же. Д. 3374.
- ²⁶ Ср., например, данные за 1788 г. городского магистрата (Там же. Д. 3061).
- ²⁷ Там же. Д. 6400. Л. 1; Д. 7059. Л. 390.
- ²⁸ Там же. Д. 6387. Л. 56.
- ²⁹ ВУФ ГАВО. Ф. 145. Оп. 1. Д. 72. Л. 76. Сердечно благодарю Т. В. Роголеву, сообщившую мне об этом документе.
- ³⁰ Солигаличские находки. Ил. с. 43, 45, 47.
- ³¹ См.: *Некрасова Е.* Указ. соч. С. 143.
- ³² Ср.: Солигаличские находки. Ил. с. 49 и 65.
- ³³ Это положение может быть иллюстрировано множеством примеров. Сошлемся на ярчайший из них и единственный опубликованный памятник этого направления – иконы конца 70-х годов XVIII в. иконостаса собора Троице-Гавденского монастыря близ Великого Устюга. См.: *Ледохова В. С., Рузаева Ю. А.* История создания и реставрации иконостаса Троицкого собора Гавденского монастыря г. Великого Устюга // Художественное наследие: Хранение, исследование, реставрация. М., 1980. Вып. 6 (36). С. 193–200; вл. 1–12. См.: *Евангулова О. С.* Портрет петровского времени и проблемы схода // Вестн. МГУ. Сер. 8. История. 1979. № 5. С. 80; *Таланова Л. И.* Портретные формы в Польше и России в XVIII веке: Некоторые связи и парал-

- дели // Советское искусствознание, 81. М., 1982. Вып. 1. С. 92, 93.
- ³³ А. В. Лебедев находит, что «даже камерный по своим формальным признакам портрет в провинции исполняет функции парадного» (Лебедев А. О русском провинциальном портрете второй половины XVIII века // Искусство. 1982, № 2. С. 61), и отмечает это стилологическое смещение в творчестве Островского (Он же. Портреты Григория Островского // Искусство. 1979. № 12. С. 55).
- ³⁶ Эти два портрета убедительно датированы 80-ми годами XVIII в. в статьях: Ломже И., Ямщиков С. Некоторые предположения // Солигалицкие находки. С. 108, 109; Шинкаренко И. О портрете «Мальчик в зеленом мундире» // Там же. С. 130.
- ³⁷ Цеховая управа в Великом Устюге была учреждена в 1785 г. // ПСРЛ. Л., 1982. Т. 37. С. 153.
- ³⁸ ВУФ ГАВО. Ф. 363. Оп. 1. Д. 3485. Листы не пронумерованы.
- ³⁹ Там же. См. также: Ф. 361. Оп. 1. Д. 61. Л. 477, 477 об., 479, 479 об.; Д. 62. Л. 25; Д. 63. Л. 333; Д. 68. Л. 63 об.-64; Д. 75. Л. 67 об. (во всех случаях подати за Силу Островского с тремя сыновьями выплачивали братья Петр и Филипп). Сила Островский должен был быть исключен из подушного оклада уже в конце 1756 г. (см.: ВУФ ГАВО. Ф. 604. Оп. 1. Д. 1. Л. 541), но это произошло только в 1782 г. (см.: ВУФ ГАВО. Ф. 361. Оп. 3. Д. 7059. Л. 58).
- ⁴⁰ См.: Шарженский Михайло-Архангельский приход Никольского уезда // ВЕВ. 1912. № 16. Прибавление. С. 404.
- ⁴¹ ЦГАДА. Ф. 1187. Оп. 1. Ч. 1. Д. 1882, 1929, 1931, 1955.
- ⁴² Попов А., Чижов А. Церковь см. Великомуницы Варвары в городе Устюге // ВЕВ. 1892. № 9. Прибавление. С. 94.
- ⁴³ Лебедев А. Портретная галерея в русской провинции второй половины XVIII в. // Искусство. 1984. № 4. С. 59–60. О Березиных см.: Сахарова И. М. О семье художников Березиных и их связи с общественным движением России середины XVIII века // Очерки по русскому и советскому искусству: Сб. статей. М., 1965. С. 218–228.
- ⁴⁴ См. примеч. 5.
- ⁴⁵ Список военным чинам первой половины XVIII столетия // Сенатский архив. СПб., 1895. Т. 7. С. 704.
- ⁴⁶ Руммель В. В., Голубцов В. В. Родословный сборник русских дворянских фамилий. СПб., 1887. Т. 2. С. 680. См. также: Вайсфельд Я. Указ. соч. С. 37.
- ⁴⁷ ЦГАДА. Ф. 454. Оп. 1. Д. 1404. Л. 10 об., 21 об., 32 об., 36; Ф. 615. Д. 10411. Л. 2–3.
- ⁴⁸ ЦГАДА. Ф. 615. Оп. 1. Д. 1955. Л. 66 об.
- ⁴⁹ ЦГАДА. Ф. 451. Оп. 1. Д. 1534. Л. 1.
- ⁵⁰ Ее девичья фамилия встречается среди дворян Костромского уезда второй половины XVII в. См.: Савелов Л. М. Родословные записи. М., 1908. Вып. 2. С. 121, 122 (К сожалению, сведения позднее конта XVII в. остались за рамками этого труда).
- ⁵¹ ВУФ ГАВО. Ф. 363. Оп. 1. Д. 2108. Л. 5.
- ⁵² См. примеч. 8.
- ⁵³ См. примеч. 27.
- ⁵⁴ ВУФ ГАВО. Ф. 361. Оп. 3. Д. 6387. Л. 37 об.
- ⁵⁵ Там же. Л. 56.
- ⁵⁶ В Устюге была не одна семья Островских (широко известен, например, землик и современник Г. Островского мастер черневого дела И. А. Островский. См.: Постыкова-Лосева М. М., Паатонова Н. Г., Ульянова Б. Л. Золотое и серебряное дело XV–XX вв. (Территория СССР). М., 1983. С. 52, 152). Эта фамилия образована от широко распространенного топонима, включающего слово «остров» или состоящего из одного этого слова (близ Устюга имеется Красный остров). Аналогично происхождение фамилии устюжан XVIII в. Идрихинских, Крыловских, Пестовских — от названий деревень Идриха, Крыловская, Пестово и т. д. В документах того времени все эти фамилии имеют два варианта окончания: «-ий» и «-их».
- ⁵⁷ Григоров А. Солигалицкие находки в свете архивных документов // Солигалицкие находки. С. 120–129.
- ⁵⁸ См.: Титов А. А. Летопись Двинская. М., 1889. С. 105; Верюжский В. Афанасий, архиепископ Холмогорский. СПб., 1908. С. 515. Это соображение часто цитируется; см.: Овчинникова Е. С. Портрет в русском искусстве XVII века: Материалы и исследования. М., 1955. С. 114–115; Малков Ю. Г. Живопись // Очерки русской культуры XVII в. Ч. 2: Духовная культура. М., 1984. С. 156, 157, 331.
- ⁵⁹ См.: Брюсова В. Г. Указ. соч. С. 157–158. Развернутая характеристика портрета невозможна из-за его состояния: он нуждается в реставрации.
- ⁶⁰ Титов А. А. Указ. соч. С. 105; Верюжский В. Указ. соч. С. 515; Овчинникова Е. С. Указ. соч. С. 115; Брюсова В. Г. Указ. соч. С. 157; Евангулова О. С. Указ. соч. С. 73.
- ⁶¹ Дунаев Б. И. Северо-русское гражданское и церковное зодчество. Город Великий Устюг. М., 1915. С. 30.
- ⁶² ВУФ ГАВО. Ф. 436. Оп. 1. Д. 12. Л. 23–25 об.
- ⁶³ Попов А. Описание Великоустюжского Иоанно-Предтеченского девичьего монастыря // ВЕВ. 1877. № 10. Прибавление. С. 172, 173.
- ⁶⁴ См.: Лебедева Т. А. Иван Никитин. М., 1975. С. 110–129.
- ⁶⁵ Чистович И. Феофан Прокопович и его время. СПб., 1868. Т. 4. С. 494; Сахарова И. М. Указ. соч. С. 227; Молева Н., Белоштин Э. Живописных дел мастера. Канцелярия от строений и русская живопись первой половины XVIII века. М., 1965. С. 190.
- ⁶⁶ ЦГАДА. Ф. 451. Оп. 1. Д. 64. Л. 1. Эта же фраза цитирована по другому документу в кн.: Молева Н., Белоштин Э. Указ. соч. С. 190.
- ⁶⁷ ВУФ ГАВО. Ф. 584. Оп. 14. Д. 1; Шляпин В. Житие Праведного Прокопия, Устюжского чудотворца, и историческое описание устюжского Прокопьевского собора. СПб., 1903. С. 117 (В. Шляпин ошибочно принял за дату вклада дату издания книги).
- ⁶⁸ ВУФ ГАВО. Ф. 361. Оп. 1. Д. 77. Л. 8.
- ⁶⁹ Там же. Оп. 3. Д. 976. Л. 12 об., 13, 17 об.; Д. 254; Ф. 361. Оп. 1. Д. 77. Л. 402.
- ⁷⁰ 1721–1784 гг. — даты жизни И. К. Березина по исповедным книгам (см.: Сахарова И. М. Указ. соч. С. 225). Но ревизские сказки называют датой его рождения 1725 г. См.: ВУФ

- ГАВО. Ф. 361. Оп. 1. Д. 44. Л. 407; Д. 77. Л. 401.
- ⁷¹ Государственная Третьяковская галерея: Каталог живописи XVIII — начала XX века (до 1917 года). М., 1984. С. 39–40. Воспроизведение см. в кн.: Очерки по русскому и советскому искусству: Сб. статей. М., 1965. Ил. к ст. Сахаровой И. М. (портреты Н. и К. Тишинных); *Ильина Т. В.* Иван Яковлевич Вишняков: Жизнь и творчество. М., 1979. Ил. 37, 44 (портреты Н. и К. Тишинных); Очерки русской культуры XVIII века. М., 1985. Ч. I. Ил. 4 (портрет К. Тишинной).
- ⁷² *Ильина Т. В.* Указ. соч. С. 145.
- ⁷³ Там же. Ил. 34, 36, 38, 40.
- ⁷⁴ И. Березин не копировал женский портрет работы Вишнякова, но только взял из него облик умершей К. Тишинной, что, конечно, не исключает влияния на него стиля «оригинала» (см.: *Сахарова И. М.* Указ. соч. С. 224; *Ильина Т. В.* Указ. соч. С. 146). Н. Молева и Э. Белютин ошибочно считают, что Березин копировал несохранившийся портрет Тишинной кисти Вишнякова, где она была изображена в рост, как на «юпиане». См.: *Молева Н., Белютин Э.* Указ. соч. С. 122, 126, 127.
- ⁷⁵ Цит. по надписям на оборотах портретов, где сообщается и дата свадьбы — 1752 г. См.: *Ильина Т. В.* Указ. соч. С. 143, 145.
- ⁷⁶ ВУФ ГАВО. Ф. 363. Оп. 1. Д. 2161. Л. 10. Эта церковь принадлежала тому же приходу, где годом раньше Г. Островский повоевал стенопись алтаря; см. примеч. 6. Не будем, однако, придавать значения этому совпадению: в небольшом Устюге, должно быть, все художники были знакомы друг с другом, и Г. Островский мог работать рядом с любым из них.
- ⁷⁷ *Пономарев И.* Сборник материалов для истории города Лальска Вологодской губернии. В. Устюг, 1897. Т. I. С. 203.
- ⁷⁸ ВУФ ГАВО. Ф. 363. Оп. 1. Д. 3444. Л. 9, 10 об. Работа была большой, за нее И. Березин получил 105 рублей.
- ⁷⁹ Там же. Д. 3432. Л. 7 об.
- ⁸⁰ *Ильина Т. В.* Указ. соч. С. 94, 95, 194.
- ⁸¹ См.: *Сахарова И. М.* Указ. соч. С. 224; *Ильина Т. В.* Указ. соч. С. 99. Портрет Марии Терезии кисти В. Березина издан в кн.: *Ямщиков С. В.* Русский портрет XVIII—XIX веков в музеях РСФСР. М., 1976. Табл. 11.
- ⁸² См.: *Сахарова И. М., Алексеев Петрович* Антропов. Л., 1974. С. 75. Примеч. 4.
- ⁸³ ВУФ ГАВО. Ф. 361. Оп. 3. Д. 603. Л. 1–6; Д. 7059. Л. 57.
- ⁸⁴ ВУФ ГАВО. Ф. 604. Оп. 1. Д. 1, Л. 423.
- ⁸⁵ Там же. Л. 426.
- ⁸⁶ ВУФ ГАВО. Ф. 361. Оп. 3. Д. 7099. Л. 2 об., 160 об.; Д. 3060. Л. 39; Д. 3061. Л. 8; Д. 3374; Д. 3652. Л. 49; Д. 3653, 4431.
- ⁸⁷ Там же. Л. 3410. Л. 1; Д. 7059. Л. 196 об.
- ⁸⁸ ВУФ ГАВО. Ф. 145. Оп. 3. Д. 1. Л. 27; Ф. 361. Оп. 3. Д. 7059. Л. 280.
- ⁸⁹ *Гуренок М. А., Федышин Н. И.* Видя русских городов XVII—XIX века. М., 1987. Вып. 2. Табл. 7. «Панорама» не имеет светского характера — не является пейзажем как таковым, т. е. художественным образом города и окружающей его природы. Этот точный историко-топографический документ — скорее как бы вычленившийся из иконы увеличенный и детально проработанный архитектурный задник (ср. вид Сольвычегодска, изображенный тамошним иконописцем Афанасием Чудиновым. См.: *Вочаров Г. Н., Выголов В. Д.* Сольвычегодск. Великий Устюг. Тотма. М., 1983. С. 12, 13. Рис. 1).
- ⁹⁰ Первая дата — по исповедным книгам (см.: *Сахарова И. М.* Указ. соч. С. 225), вторая — по ревизским сказкам (ВУФ ГАВО. Ф. 361. Оп. 1. Д. 44. Л. 407; Д. 77. Л. 401 об.).
- ⁹¹ ВУФ ГАВО. Ф. 363. Оп. 1. Д. 2055. Л. 1–12 об.
- ⁹² О художественной деятельности Л. Березина известно немного. В 1773 г. он должен был вместе с Алексеем Колмогоровым писать «в новоустроющуюся в Ваге загородную церковь местные образа и хоругви» (ВУФ ГАВО. Ф. 604. Оп. 1. Д. 1. Л. 425 об.). Другие исполненные им работы не столь значительны; см.: ВУФ ГАВО. Ф. 363. Оп. 1. Д. 1185. Л. 8 об.; Д. 3458. Л. 6–6 об.; Д. 4467; Ф. 364. Оп. 1. Д. 56; Д. 397. Л. 3 об.; Ф. 436. Оп. 1. Д. 50. Л. 6 об.
- ⁹³ Одна дата рождения взята из исповедных книг, другая — из ревизских сказок (см. примеч. 91).
- ⁹⁴ В 1774–1775 гг. он исполнил стенопись Иоанно-Богословской церкви в Устюге. См.: ВУФ ГАВО. Ф. 363. Оп. 1. Д. 1969.
- ⁹⁵ ВУФ ГАВО. Ф. 361. Оп. 1. Д. 77. Л. 401.
- ⁹⁶ Первая дата — по ревизским сказкам (там же), вторая — по исповедным книгам. См.: *Сахарова И. М.* Указ. соч. С. 225.
- ⁹⁷ ВУФ ГАВО. Ф. 361. Оп. 3. Д. 252. Л. 278 об., 432 об.
- ⁹⁸ *Лебедев А.* Портретная галерея в русской провинции. С. 60.
- ⁹⁹ ЦГАДА. Ф. 280. Оп. 6. Д. 789. Л. 9 об.
- ¹⁰⁰ ВУФ ГАВО. Ф. 436. Оп. 1. Д. 31. Л. 2. Опись Архангельского монастыря фиксирует портрет Екатерины II «стоящей большой», находившийся на западной стене церкви Всех святых при настоятельских кельях. См.: ВУФ ГАВО. Ф. 436. Оп. 1. Д. 96. Л. 48 об.
- ¹⁰¹ См.: *Сахарова И. М., Алексеев Петрович* Антропов. С. 110, 111; ил. 63.
- ¹⁰² ИСРЛ. Т. 37. С. 152.
- ¹⁰³ Там же. С. 159. Примеч. «е».
- ¹⁰⁴ ВУФ ГАВО. Ф. 361. Оп. 3. Д. 170. Л. 2. По одному портрету дали Г. и Л. Захаровы, П. Гоголицын, А. Клеостов, И. Курочкин и П. Попов. В каждом помещении присутствия висело по портрету.
- ¹⁰⁵ Там же. Л. 27, 28.
- ¹⁰⁶ Там же. Л. 24 об., 25 об.
- ¹⁰⁷ Там же. Д. 6705. Л. 41. К лету 1781 г. в списке владельцев портретов, оставшихся в присутственных местах, вместо Курочкина и Попова назван купец Бельков, взявший у них портреты под свою ответственность (Там же). Возникла межведомственная переписка по поводу портретов, и передача их владельцам затяннулась (Там же. Л. 27 об.; Ф. 361. Оп. 3. Д. 252. Л. 73 об., 142 об., 152 об.; Д. 961. Л. 8; Д. 7082. Л. 21; Ф. 586. Оп. 1. Д. 529).
- ¹⁰⁸ ГАВО. Ф. 496. Оп. 1. Д. 3928. Л. 15 об. К концу XIX в. там оставались лишь портреты епископов Варлаама и Феодосия; см.: *Попов А.* Великоустюжский Иоанно-Предтеченский девятый монастырь // ВЕВ. 1877. № 12. Прибавления. С. 240.

- ¹⁰⁹ *Голосов А.* Великоустюжский Михаило-Архангельский монастырь Вологодской епархии // ВЕВ. 1900. № 7. Прибавления. С. 156.
- ¹¹⁰ ВУФ ГАВО. Ф. 363. Оп. 1. Д. 5793.
- ¹¹¹ Там же. Д. 5370. Л. 1 об.
- ¹¹² ГАВО. Ф. 496. Оп. 1. Д. 3928. Л. 52 об., 70 об.; Д. 3981. Л. 83 об., 84.
- ¹¹³ ВУФ ГАВО. Ф. 361. Оп. 4. Д. 77. Л. 113 об.
- ¹¹⁴ ВУФ ГАВО. Ф. 363. Оп. 3. Д. 6525. Л. 1—3 об.
- ¹¹⁵ В 1771 г. он сделал серебряные архиерейскую лампаду и чеканный венец «с лицами и короной» для чудотворной иконы Богоматери Одигитрии (ВУФ ГАВО. Ф. 363. Оп. 1. Д. 1326. Л. 13; об иконе см.: *Вадорон Г. И.* Об иконе Богоматери Одигитрии из Великоустюга (легенда и действительность) // Средневековая Русь. М., 1976. С. 326—331).
- В 1773 г. «из прежних старинных» он сделал новые большие архиерейские трикирии (ВУФ ГАВО. Ф. 363. Оп. 1. Д. 1326. Л. 24 об.), в 1778 г. — много вещей, в числе которых — серебряные украшения архиерейского сакса (ВУФ ГАВО. Ф. 363. Оп. 1. Д. 3760. Л. 42—102 об.).
- ¹¹⁶ См.: *Постникова-Лосева М. М., Платонова Н. Г., Ульянова Б. Л.* Указ, соч. С. 152.
- ¹¹⁷ ВУФ ГАВО. Ф. 361. Оп. 1. Д. 44. Л. 118 об.
- ¹¹⁸ ВУФ ГАВО. Ф. 145. Оп. 1. Л. 352—353.
- В 1780 г. Иван Романов владел 18 половиками. См.: ВУФ ГАВО. Ф. 361. Оп. 3. Д. 6705.
- ¹¹⁹ *Лебедев А. В.* Живописный портрет второй половины XVIII века в культуре Ярославской и Костромской губерний: Автореф. дис. ... канд. искусств. М., 1984. С. 10, 11; *Он же.* Портретная галерея в русской провинции... С. 59, 60.
- ГАВО. Ф. 496. Оп. 1. Д. 4512. Л. 35.
- ¹²⁰ См.: *Лебедев А.* Портретная галерея в русской провинции... С. 57, 58.
- ¹²¹ ГАВО. Ф. 496. Оп. 1. Д. 3981. Л. 17.
- ¹²² Об архиереях великоустюжских и тотемских см.: ПСРЛ. Т. 37. С. 124, 125, 141—147; *Суворов Н.* Об иерархах бывшей Великоустюжской епархии // ВЕВ. 1869. № 13. Прибавления. С. 469—479; № 14/15. Прибавления. С. 600—610.
- ¹²³ В своем анализе мы совсем не принимаем во внимание очень плохо сохранившуюся живопись портрета архиепископа Геласия и опираемся на сравнительно хорошо сохранившуюся живопись северной стены.
- ¹²⁴ ВУФ ГАВО. Ф. 363. Оп. 1. Д. 885.
- ¹²⁵ ЦГАДА. Ф. 280. Оп. 3. Д. 720. Л. 61.
- ¹²⁶ См. примеч. 117, а также: ВУФ ГАВО. Ф. 363. Оп. 1. Д. 1080. Л. 3, 4.
- ¹²⁸ ВУФ ГАВО. Ф. 584. Оп. 15. Д. 4. Л. 2—199; Ф. 363. Оп. 1. Д. 6290.
- ¹²⁹ Сохранилось довольно много приходо-расходных книг Успенского собора конца 60—70-х годов (ВУФ ГАВО. Ф. 363. Оп. 1. Д. 1326, 2611, 2748), счетный список архиерейского дома о починке собора в 1771 г. (Там же. Д. 1939), приходо-расходные книги духовной консистории и архиерейского дома, которые могли бы финансировать написание интересующих нас портретов, за те же годы (ВУФ ГАВО. Ф. 363. Оп. 1. Д. 2194, 4062; ЦГАДА. Ф. 280. Оп. 6. Д. 789, 2200, 2853; Оп. 7. Д. 1278; Оп. 8. Д. 680; Оп. 9. Д. 704; Оп. 10. Д. 735; Оп. 11. Д. 779; Оп. 12. Д. 721; Оп. 13. Д. 615; Оп. 14. Д. 570, 571), но ни в одном из

- этих документов нет сведений о портретах. Впрочем, если они написаны за частный денежный вклад, то их оплата могла остаться незарегистрированной.
- ¹³⁰ См.: *Сазарова И. М.* Алексей Петрович Антонов. Ил. 41, 51, 52, 104, 106, 117.
- ¹³¹ Этому качеству, отмеченному О. С. Евангуловой в портрете петровского времени (см.: *Евангулова О. С.* Указ. соч. С. 73), была суждена долгая жизнь в области портретирования представителей духовной власти.
- ¹³² *Суворов Н.* Вологодский Архиерейский дом // ВЕВ. 1869. № 18. Прибавления. С. 717.
- ¹³³ ВОКМ. Инв. № портретов: Геласия — 25611, Александра — 25609, Иосифа — 25607, Боголепа — 25606, Лаврентия — 25605, Сергия — 25603, Луки — 25612, Гавриила — 25608, Варлаама — 25610, Феодосия — 25602, Пахомия — 25601, Иоанна — 25604. Размеры всех холстов — 86—87×66—67 см. По-видимому, портреты помещались вместе с архиерейской ризницей, которая после закрытия епархии под наблюдением Иоанна, последнего устюжского епископа, до самой его смерти (1799) хранилась в местном Михаило-Архангельском монастыре и только в 1800 г. была отправлена в Вологду (см.: ГАВО. Ф. 883. Оп. 1. Д. 168. Л. 19). Это объясняет присутствие среди них портрета самого Иоанна с помертвыми «подписанием».
- ¹³⁴ Ср. очень близкий к рассматриваемым портрет вологодского епископа Пимена, умершего в 1753 г. (ВОКМ, инв. 9007), с подписью на изображенном внизу свитке: «Пресвященный Пимен зде лежит телом, а в мире зван Петр Савелов...»
- ¹³⁵ В фондах Великоустюжского краеведческого музея хранится являющаяся частью еще одной серии два поясных портрета XVIII в. епископов Александра и Боголепа. Искажающие их живописи позднейшие повонения делают их пока недоступными для изучения.
- ¹³⁶ См.: *Сизов Е. С.* Датировка росписи Архангельского собора Московского Кремля и историческая основа некоторых ее сюжетов // Древнерусское искусство: XVII в. М., 1964. С. 160—174.
- ¹³⁷ См.: *Сорокатый В. М.* Некоторые надгробные иконостасы Архангельского собора Московского Кремля // Древнерусское искусство: Проблемы и атрибуция. М., 1977. С. 414; *Таланова Л. А.* Указ. соч. С. 92.
- ¹³⁸ См.: *Таланова Л. А.* Сарматский портрет: Из истории польского портрета эпохи барокко. М., 1979. С. 198—222; *Она же.* Польский портрет XVII—XVIII веков (К вопросу о «примитивных» формах в искусстве Нового времени) // Советское искусствознание. 77. М., 1978. Вып. 1. С. 121—123; *Она же.* Портретные формы в Польше и России в XVIII веке. С. 104—112; *Билецкий П. О.* Украинский портретный живописец XVII—XVIII ст.: Проблема становления и развития. Київ, 1969. С. 40—51, 55—59; *Билецкий П. А.* Украинская портретная живопись XVII—XVIII вв. Л., 1981. С. 139—146.
- ¹³⁹ «Труменские» портреты иногда заготавливались заранее, при жизни модели. См.: *Билецкий П. О.* Указ. соч. С. 59; *Таланова Л. А.* Сарматский портрет. С. 219—220.

- 140 Материалы о такого рода галереях собраны и обобщены А. В. Лебедевым. См.: *Лебедев А.* Портретная галерея в русской провинции... С. 56–57; *Он же.* Живописный портрет второй половины XVIII века в культуре Ярославской и Костромской губерний. С. 8, 9.
- 141 *Ровинский Д. А.* Подробный словарь русских гравированных портретов. СПб., 1886. Т. 1. Стб. 697.
- 142 Там же. Стб. 696. Примеч.: «В Москве, на Поварской, в церкви Симеона Столпника, в левом теплом приделе, есть икона-портрет св. Димитрия (Ростовского.— В. С.), подаренная им самим некоему Брылишну».
- 143 *Румовский Н.* Описание Великоустюжского Успенского собора. Вологда, 1862. С. 16; об исполнении В. Алеевым местных икон этого иконостаса писал и соборный протоиерей Т. Скворцов. См.: *Скворцов Т.* Краткое сведение об Устюжском Успенском соборе // *Вологодские губернские ведомости.* 1846. № 42. Отд. 2, часть неофициальная. С. 438.
- 144 *Фриз Яков.* Рукводство к историческому и физическому описанию Областного города Устюга Великого, сочиненное 1793 года // *Вестник археологии и истории*, издаваемый Санкт-Петербургским археологическим институтом. СПб., 1899. Вып. XI. С. 248. Оригиналы этого сочинения, как явствует из его текста, составленный не в 1793 г., а в 1791 г., хранятся в ЦГБИА (Кол. 418. Д. 473).
- 145 *Румовский Н.* Указ. соч. С. 17. К сожалению, после выхода книги Румовского в конце XIX в. эта стенопись была заменена новой, и мы лишены возможности сравнить с ней стенописные портреты в четверике собора.
- 146 *Румовский Н.* Указ. соч. С. 18. Рама хранится в Великоустюжском краеведческом музее. В. Г. Брюсова верно датировет ее 70-ми годами XVIII в. См.: *Брюсова В. Г.* Указ. соч. С. 150.
- 147 *Понов А.* Описание Великоустюжского Иоанно-Предтеченского девичьего монастыря. С. 174.
- 148 По «послужному» списку протопопа, составленному в 1799 г., в это время В. А. Алееву было 58 лет (ВУФ ГАВО. Ф. 363. Оп. 1. Д. 6306. Л. 3 об.). Дата его рождения — 1741 год — подтверждается всеми послужными списками последующих лет. По исповедной книге 1773 г. он родился в 1743 г. см.: ВУФ ГАВО. Ф. 363. Оп. 1. Д. 2108. Л. 107.
- 149 ВУФ ГАВО. Ф. 363. Оп. 1. Д. 2108. Л. 107.
- 150 Там же. Д. 6306. Л. 3 об.
- 151 В 1797 г. дом Алеева, находившийся близ Успенского собора, посетил Вологодский и Устюжский епископ Арсений (ПСРЛ. Т. 37. С. 155). В 1798 г. в нем побывал епископ Нижегородский и Алатырский (см.: Устюжский летописец // ВЕВ. 1874. № 4. Прибавления. С. 119).
- 152 ВУФ ГАВО. Ф. 364. Оп. 1. Д. 2976. Л. 2.
- 153 ВУФ ГАВО. Ф. 363. Оп. 1. Д. 449.
- 154 На одной из икон этого иконостаса была надпись: «Сии одиннадцать образов написал ключарь Афанасий с товарищем 1752 года». См.: *Понов А.* Церковь Симеона Столпника в г. Устюге // ВЕВ. 1885. № 1. Прибавления. С. 426; *Лебедев В. О* святыхных Вологодской епархии // ВЕВ. 1901. № 1. Прибавления. С. 10. Примеч.; Известия имп. Археологической комиссии. Пг., 1917. Вып. 64 (вопросы реставрации, вып. 18). С. 13.
- 155 Эту работу он проводил вместе с иконописцем Василием Колмогоровым. См.: ВУФ ГАВО. Ф. 363. Оп. 1. Д. 891. Л. 1, 4.
- 156 Там же. Д. 6306. Л. 3 об., 4; Ф. 364. Оп. 1. Д. 2976. Л. 1 об.
- 157 Об этом прямо сказано в ряде дел. См.: ВУФ ГАВО. Ф. 363. Оп. 1. Д. 6313; Ф. 364. Оп. 1. Д. 2693. Л. 1; Д. 2972. Л. 1; Д. 3029. Л. 1.
- 158 Один из способов, каким В. Алеев мог попасть в академическое учебное заведение, подсказывает хранившийся среди дел устюжской духовной консистории указ Синода от 28 июня 1759 г., повелевающий местным церковным властям подбирать из числа домовых архиерейских и монастырских людей способных к искусствам и, снабдя их... домовым и монастырским казенным коштом, с писемными известиями отсылать в Санкт-Петербург в академию наук, где обычаем будут по регламенту той академии 60 пункта, без всякой платы... обучаться иконописанию и прочим ремеслам, необходимым для украшения церквей (ВУФ ГАВО. Ф. 363. Оп. 1. Д. 886).
- 159 Кроме того, из сопоставления дат первого выпуска Академии художеств — 1767 г. (см.: *Кондаков С. Н.* Юбилейный справочник имп. Санктпетербургской Академии художеств. 1764—1914 гг. СПб., 1915. Т. П. С. 13) — и посвящения В. Алеева в первую ступень церковного служения — 1764 г. — может следовать вывод, что если он учился в этом заведении, то не прошел полного курса обучения, а это снижает и без того малую вероятность отыскания следов его пребывания в Академии.
- 160 ВУФ ГАВО. Ф. 363. Оп. 1. Д. 5030. Л. 1.
- 161 Там же. Д. 6019. Л. 1.
- 162 Там же. Д. 2611. Л. 14–16.
- 163 Там же. Д. 2748. Л. 1, 2.
- 164 Там же. Д. 3760. Л. 11.
- 165 Там же. Д. 4062. Л. 2; Д. 4315. Л. 1; Д. 4743. Л. 2, 3; ГАВО. Ф. 693. Оп. 1. Д. 4. Л. 20, 20 об., 26 об.; ГАВО. Ф. 693. Оп. 1. Д. 108. Л. 7 об.
- 166 ГАВО. Ф. 693. Оп. 1. Д. 108. Л. 12 об.
- 167 ВУФ ГАВО. Ф. 363. Оп. 1. Д. 2161.
- 168 Там же. Д. 3760. Л. 20.
- 169 См.: *Ледохица В. С., Рузаев Ю. А.* История создания и реставрации иконостаса Троицкого собора Гледенского монастыря г. Великоустюга // *Художественное наследие: Хранение, исследование, реставрация.* М., 1980. Вып. 6 (36). С. 198, 199.
- 170 ВУФ ГАВО. Ф. 584. Оп. 15. Д. 4. Л. 21, 26 об., 27, 199.
- 171 ГАВО. Ф. 693. Д. 108. Л. 12. По окончании работ по Гледенскому иконостасу архиерей поручил В. А. Алееву «освидетельствовать» его новые иконы. См.: ВУФ ГАВО. Ф. 363. Оп. 1. Д. 5936. Л. 57, 57 об.
- 172 ВУФ ГАВО. Ф. 584. Оп. 15. Д. 4. Л. 25 об.
- 173 Там же. Л. 187. Вместе с задатком художник получил 800 рублей.
- 174 ВУФ ГАВО. Ф. 584. Оп. 15. Д. 6. Л. 1.
- 175 См.: *Прошина Н. А.* Декоративное искусство в Академии художеств: Из истории русской художественной школы XVIII — первой половины XIX века. М., 1983. С. 50, 51.
- 176 ВУФ ГАВО. Ф. 361. Оп. 1. Д. 77. Л. 8.

¹⁷⁷ Ср.: Дедюхина В. С., Рузавин Ю. А. Указ. соч. С. 197. Здесь работам Василия Афанасьева, чья фамилия осталась авторам неизвестной, дана несправедливо низкая оценка.

¹⁷⁸ К сожалению, работы по реставрации икон иконостаса Успенского собора, проводимые бригадой реставраторов Межобластной СРПИМ объединения «Росреставрация», еще не окончены. Но уже сейчас очевидно, что В. Аленив создавал этот памятник не в одиночку, а с помощниками, с большим или меньшим успехом подражавшими его манере. Поэтому мы сопоставляем только лучшие из реставрированных икон этого комплекса с удачейшим в стенописи портретом Гавриила, приписывая их одному и тому же художнику.

¹⁷⁹ В 1786 г. старый иконостас этой церкви был перенесен в трапезную Введенской церкви Михаило-Архангельского монастыря (см.: *Голосов А.* Указ. соч. // ВЕВ. 1900. № 1. Прибавления. С. 107). Из документа 1791 г. известно, что иконы сменившего его иконостаса

написал В. А. Аленив. См.: ВУФ ГАВО. Ф. 436. Оп. 1. Д. 192. Л. 12, 17.

¹⁸⁰ ВУФ ГАВО. Ф. 436. Оп. 1. Д. 192. Л. 12, 17; Д. 96. Л. 48, 48 об.

¹⁸¹ ВОРМ. Инв. № 9008.

¹⁸² См.: Из истории реализма в русской живописи: Альбом/Сост. К. В. Михайлова, Г. В. Смирнов, З. П. Челюбеева. М., 1982. Табл. 63, 64. В этом издании портреты определены как вологодские. Устюжское происхождение их автора установлено М. Е. Даев, с чьей атрибуцией они и экспонируются в ВОРМ.

¹⁸³ Недавно вышла в свет книга Е. В. Кудряшова о Солигаличе, где приведены новые свидетельства о культурно-художественных и иных связях этого города с Великим Устюгом (см.: *Кудряшов Е. В.* Солигалич. Л., 1987. С. 6, 9, 10, 16, 18, 85, 147) и впервые опубликован портрет М. В. Бурениной кисти И. К. Березина (Ил. с. 190). На с. 96, 97 исследователь повторяет свое предположение об устюжском происхождении Г. Островского.