

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР

На правах рукописи

Д А Е Н
МИРА ЕВСЕЕВНА

УДК 75 (092 Турин)+75(091)(470.
12)

П.С. ТЮРИН И
ВОЛОГОДСКАЯ ЖИВОПИСЬ XIX ВЕКА

Искусствоведение

И7 00 04 - изобразительное искусство

Автореферат диссертации
на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва - 1988 г.

Работа выполнена на секторе изобразительного искусства и архитектуры народов СССР Всесоюзного научно-исследовательского института искусствознания Министерства культуры СССР.

Научный руководитель - кандидат искусствоведения Г.Г.Поспелов

Официальные оппоненты -

доктор искусствоведения А.Г.Верещагина

кандидат искусствоведения И.М.Сахарова

Ведущая организация - Московский Государственный университет имени М.В.Ломоносова.

Защита состоится "17" мая 1988 г. в "14" часов на заседании специализированного совета Д 092 Ю 01 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора искусствоведения при Всесоюзном научно-исследовательском институте искусствознания Министерства культуры СССР (Москва, ЮЗОО9, Козьмий пер., дом 5).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ВНИИ искусствознания .

Автореферат разослан "1" мая 1988 года.

Ученый секретарь специализированного совета

доктор искусствоведения

Г.В.Понов

За последнее время среди советских искусствоведов, занимавшихся русским искусством XVIII - XIX веков, значительно усилился интерес к изучению искусства русской провинции. Открыты имена забытых художников, значительно обогатившие представления об отечественном искусстве в целом и о провинциальном, в частности. Среди таких имен - имя художника Платона Семеновича Тюрна (1816-1882), известного в свое время вологодского портретиста и мастера настенных росписей.

В диссертации дан анализ особенностей вологодского провинциального искусства XIX века, его наиболее характерных тенденций, связанных с устремлениями как столичного искусства, так и других провинциальных школ. С этими тенденциями связаны существенные особенности раннего творчества Тюрна. В нашу задачу входило также исследование влияния Академии художеств на формирование зрелого творчества художника за время его 16-летнего пребывания в Петербурге.

Проведена значительная работа по изучению монументальных росписей художника, определены их места в русском искусстве XIX века. В приложения дан каталог произведений Тюрна, а также выписки из архивных документов, касающихся биографии и творчества художника, ссылки и сведения о вологодских живописцах XIX века.

Работа состоит из Введения, четырех глав и заключения.

Введение: содержит обзор историографических работ по провинциальному искусству от начала XIX столетия до современности. Анализируются оценки провинциального искусства на разных этапах его изучения. Особое значение уделяется эпохе 60-80 годов в связи с массовым притоком в научный обиход вновь отреставрированных произведений из запасников различных провинциальных,

а также столичных музеев, организацией выставок по регионам, научных конференций и т.д.

Постепенно появлялась теоретическая обобщенная о природе провинциального искусства, о разных типах и жанрах, отвечающих психологии и запросам различных социальных слоев общества, об особой роли "примитива" в сложении культуры и вкусов провинциальной среды. (Герчук Ю.Я. Примитивны ли примитивы? // Творчество, - 1972, № 2. - С. 11-12, 24. Островский Г.С. Ленинские портреты // Памятники культуры. Новые открытия. Д. 1979. - С. 302-310. Прокофьев В.Н. О трех уровнях культуры Нового и Новейшего времени. // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. - М. 1983. - С.6-28. Таваназева Л.И. Польский портрет XVII-XVIII веков. К вопросу о примитивных формах в искусстве Нового времени. // Советское искусствознание. - М., 1977. - Ч.1. - С. 100-129.)

Вместе с тем уже тогда намечалась тенденция, связанная с преувеличением значения примитива, с превращением его в некую универсальную категорию при характеристике провинциального творчества. Не совсем далеки понятия примитив и провинциальное искусство не совпадают, а своеобразия многих явлений провинциального искусства обуславливаются не столько принадлежностью к примитиву, сколько особой традиционностью художественного мышления, в конечном счете восходящего к средневековому. В связи с этим предлагается более верным некоторые виды провинциального портрета именовать не "примитивными", а "архаическими". Термин "стадийная архаика" впервые употребил Прокофьев для обозначения тех исторических культур, которые находятся на определенной стадии развития, предшествующей высокой классике. (Прокофьев В.Н. Ук. соч. - С.22). Очевидно, он может быть принят и для русской доакадемической живописи

XVIII века, испытавшей наряду с влиянием западноевропейской живописи мощное влияние традиций древнерусской иконописи, парсуны. Продолжателями этих традиций в XIX веке были многочисленные цеховые и внецеховые живописцы русских провинций.

Вместе с тем в провинциальном искусстве XIX века становится все более заметным значение того типа искусства, которое связано с Академией художеств. Большую роль в сложении художественных вкусов провинциальных городов играли учителя рисования губернских гимназий, уездных училищ. Активными проводниками в провинции искусства академического типа были провинциальные художественные школы типа Арзамасской, где обучение было поставлено по академическому образцу. В провинции работало немало и других художников, искусство которых принадлежало к академической ветви в широком смысле этого слова. Именно таким живописцем был и вологодский художник П.Торин.

Надо учитывать также, что в творчестве многих провинциальных художников тенденция художественного примитива, "стабильной архаики" и искусства академического типа могли образовывать своеобразный сплав, или выступать в качестве ступеней на пути к овладению большим искусством.

Во введении говорится о необходимости дифференцированного подхода к провинциальному искусству, учитывающего не только типологическое, но и территориальное его разнообразие. Разные исторические и географические условия различных провинций определяли разные характеристики искусства, поэтому нельзя было бы переносить даже очень точные типологические признаки искусства одной губернии на искусство ее соседних земель. Исторические судьбы разных провинций России выделяют исключительное многообразие в их культуре и искусстве.

Дается краткая характеристика истории архонейского Озере, в частности, огромного по территории Вологодского края. Специфика исторической судьбы этого края - отсутствие во многих уездах крепостного права - способствовала повышенной грамотности населения, развитию ремесел и торговли, зачастую имевшей международный характер. Дается характеристика разных слоев населения: купечества и дворянства - основных заказчиков портретной живописи. Отмечается, что между этими слоями населения не было столь резких контрастов, как в районах Поволжья: и те, и другие широко занимались предпринимательской деятельностью, вместе строили заводы и фабрики, образую в достаточной мере единую культурную среду. Все это не могло не сказаться на искусстве, имевшем в Вологде свои специфические особенности.

Глава I. Основные тенденции Вологодского живописного искусства в XIX веке.

В процессе изучения творчества Тириня автор обследовал многочисленные произведения других вологодских художников, - своеобразный художественный фон, на котором выступило его искусство. Параллельно велась работа над архивными сведениями, связанными с этой же темой. Хранившиеся в Гос. архиве Вологодской области контрактные договоры ремесленной управы и городского магистрата, материалы по Вологодской губернской гимназии содержат важные факты, касавшиеся работающих в Вологде художников, а также тех заказчиков, для которых они писали произведения. Основной живописный жанр, который преобладал в вологодском искусстве - это портрет. К портретам относятся большинство обследованных нами произведений. Поэтому основным разделом работы, посвященной Тириню, который также был по преимуществу портретистом, предположительно обзор основных тен-

двух вологодского портрета XIX века.

Условно вологодского края - недостаточная сбалансированная и психологическая дифференцированность в XIX веке таких сословий вологодского общества как дворянства и купечества - создавали ситуацию, когда купечество могло проявлять почти дворянские званные притязания, и, наоборот, дворянство по простоте своего бытового уклада приближалось к купеческому (или даже мещанскому, сословия). Все это не могло не отразиться на самоощущении представителей этих слоев, а вместе с тем на тех требованиях, которые они предъявляли к портретистам. Говоря о вологодском портрете, мы поэтому не стремились к четким сословным разграничениям, к каким привыкли при характеристике особенностей портретного жанра других регионов.

В вологодском купеческом портрете, за редким исключением, отсутствуют те типичные социальные признаки купеческого костюма, которые столь характерны для архаического купеческого портрета или портретов других губерний России - туго завязанные платком волосы, пуган, думегрив, - в женских портретах, стриженка в скобку волосы, бороды, купеческие кафтаны, - в мужских. Более углубленно трактуется внутренняя мир людей, заданных интеллект и как бы внесословным человеческим достоинством. И в купеческих, и в дворянских портретах выступает некоторая общая тенденция. Прежде всего - это тенденция "стадиальной архаичности". Самые все же она выступают в сохранении черт "парсуменности" - качества весьма распространенного в вологодских, да и не только вологодских портретах. Отмеченные черты заметно ощутимы в парных портретах Волковых - 1824 года работы Павла Степановича Попова (Вологодский обл. краев. музей), в портрете детей тотемского купца Попова - Евы и Григория - 40-е годы XIX века работы неизвестного художника (Тотемский краев. музей) и многих других.

Обычная схема дворянского портрета как бы адаптировалась здесь, срашиваясь с традиционными, идущими в конечном счете от иконописи, стилистическими формами, которые даже в 40-х годах XIX века сохраняют элементы "архаизирующей персуности", особенно хранимые в отдаленных провинциальных городах русского Севера. Для вологодского портрета характерны не столько черты "примитива", сколько особого рода снижение "образцов столичного искусства под влиянием местной среды, где эти образцы приобретали отдельные черты, присущие "примитиву". Однако это был не столько примитив, сколько особого рода провинциальность - явление, свойственное не только "низовой городской культуре", но и художественной культуре провинциальных "верхов".

Примеры подобного рода прослаживаются в репрезентативных портретах. Мы найдем их в дальнейшем и среди портретов Платона Тярна. Таков, например, двойной портрет помещика А.П.Межакова с женой 1844 года. Интересно, что в качестве "столичного образца" для него послужил парадный портрет отца А.П.Межакова - П.А.Межакова с женой Ольгой Ивановной, написанный в 1821 году английским художником Д.Дюу. Но было и много других примеров: портрет неизвестной в костюме амазонки (Тотемский краевед. музей), портрет Волковой? (Вологодская картинная галерея). Для многих портретов данного типа характерны эффектный антураж, светскость позы - с одной стороны, и прозаичность, приземленность характеристики - с другой. Романтический пафос в них сочетается с будничной повествовательностью, перечислением отдельных бытовых деталей. Вместе с тем в этих портретах, написанных зачастую еще неумелыми мастерами, прослеживается высокая старательность в передаче окружающей среды, высокое чувство декоративности, композиционная целостность.

Автор отмечает тенденцию перерождения парадно-репрезентативного портрета - в портрет камерный, небольших размеров, который становится разновидностью портрета - примитива. В некоторых портретах подобного плана ощущается заметное влияние польского мемориального портрета: портрет епископа Стефана Романовского - Ф.Зайцева?, портрет А.И.Станиславской кнзя Д.А.Калинина, парные портреты Глубоковских (Вологодский краев. музей). Такое явление закономерно вытекает из исторической судьбы той части польского населения, которая в XIX веке была сослана в Вологду и Вологодскую губернию за участие в восстаниях. Портреты подобного плана, как правило, писал местные мастера, но в них при этом учитывались требования заказчиков. Отсюда особая "сакрализация" портретного образа, характерного для польского мемориального портрета.

Однако основой линии вологодского живописного портрета XIX века определяла живопись тех мастеров, которые работали в стиле широко распространенного в XIX веке классицизма, выходящего на вологодской почве свои специфические особенности. Вологодский классицистический портрет, как правило, отличается камерностью, скромностью масштабов, но при этом в нем по-прежнему акцентируется понятие о человеческом достоинстве, чести и благородстве. Эти портреты легко представлять в античном интерьере дворянского особняка, какие строились в Вологде той поры. Отмечается специфический для Вологды серебристо-голубой колорит, пристрастие к холодным оттенкам типа бакана, берлинской лазури. Отмечается также, что для вологодского искусства характерна медленная эволюция стиля. Устойчивые композиционные схемы, передававшиеся от поколения к поколению, приводят к известной застойности искусства, измельчению образа человека, особенно в портретах сер. XIX века.

Вместе с тем Вологда не была совершенно изолирована от более широких устремлений русского и западноевропейского искусства. Именно эта способность к восприятию широких устремлений искусства в различных его проявлениях смогла взрастить талант П.С.Турина. Исследуя его произведения, мы найдем у него много черт, сближающих его искусство с различными рассмотренными нами тенденциями вологодского портрета. Однако его портреты заметно ближе к столичному художественному уровню. Происходя из вологодских крепостных крестьян, Турин, подобно арзамассцу Ступину, окончил Петербургскую Академию художеств, давшей ему достаточный запас профессиональных знаний. В течение нескольких десятилетий он оказывался самой видной фигурой в вологодском портрете, да и в вологодской живописи вообще. Сохраняя определенные вышние особенности вологодской художественной практики, он вместе с тем поднимал эту практику на новую высоту, внося в нее приемы, накопленные его индивидуальным искусством и отработанные за годы достаточно долгого и сложного пути живописца.

Глава 2. Обзор источников биографии П.С.Турина. Ранний период творчества.

Во второй главе рассматриваются документальные материалы о Турине. Один из важных документов для изучения биографии художника - вольноотпущенная, выданная 20 ноября 1843 г., подписанная его бывшим владельцем, майором А.А.Холмовым. (Личное дело П.С.Турина. ЦГИА, ф.789, оп.14, ед.хр.43-Т). Тщательный анализ материалов Вологодского архива позволил установить точные даты жизни художника, его женитьбы, сведения о подрядных работах по выполнению монументальных росписей в Вологодской губернии. Проанализированы материалы Совета Академии художеств, отчеты Турина академическому Совету о своей работе, про-

шения о присуждении звания художника - 1850, Назначенного - 1855, академика - 1857. Обследованы материалы Ленинградского Гос.Обл.Исторического архива, в котором нам удалось обнаружить дело о заказе Тюрину портретов бывших управляющих для Института Корпуса Путей сообщения- 1859 года. Прослеживается участие Тюрина на академических выставках и отзывы о них современников. Дается обзор документов, касающихся того периода жизни художника и его творчества, когда он вернулся в Вологду (1861-1882).

Приведены также фактические материалы об участии Тюрина в росписях Михайло-Архангельской церкви в селе Архангельское на родине художника (1862-1863), в Вознесенском соборе Тотемского Спасо-Суморина монастыря (1864-1865), в храме Христа Спасителя в Москве (1876-1877), а также письма художника к архитектору С.В.Дмитриеву и другим лицам, касающиеся его работы в храме Христа Спасителя.

Вместе с тем раскрытию биографии и творческого пути художника помогают атрибутированные нами портреты. Они находятся в разных музеях страны: Гос.Эрмитаже, ГРМ, ГИМе, Полтавском художественном музее, в картинных галереях Вологды, Калининна, Орла, Свердловска, Кинешмы, в Вологодском и Череповецком краеведческих музеях - всего в настоящее время известно 58 ставковых произведений художника, в том числе 21 портрет. Эти портреты ценны не только как чисто художественный материал, но и как источник сведений о том круге, с которым художник был связан на протяжении того или иного отрезка времени, а нередко, и всей своей жизни. Известно, что и в XVIII, и в XIX веке между культурными дворянскими семьями и художниками, писавшими для них портреты, устанавливались довольно тесные связи. Характер этих связей трудно определить во всей полноте. Но определение

лиц неизвестных на подписных портретах Тюрина разных лет, могло выявить довольно прочные отношения художника с самыми дворян Межаковых, Зубовых, Высоцких, Бутурлиных, Востанниных. Анализ архивных материалов и изучения произведений Тюрина помогли установить, что еще до поступления в Академию художеств Тюрин получил и образование, и художественную подготовку под руководством учителей Вологодской гимназии.

Не случайно среди портретируемых Тюриным лиц оказались члены семьи Межакова и его родственник С.Зубов, а в качестве свидетеля при получении художником вольноотпущенной праведано имя инспектора Вологодской гимназии Ф.Н.Фортунатова - педагога и общественного деятеля, публициста и ученого. Вероятно об образовании молодого Тюрин позаботились и братья Холмовы - участники Отечественной войны 1812 года.

Даже после получения отпускиной Тюрин сохранял контакты с этими семьями и мог по их рекомендациям получить портретные заказы среди дворянских семей Петербурга и Москвы. Об этом свидетельствуют сохранившиеся портреты, помеченные этим временем.

На одном из таких портретов 1844 года изображен, по нашему определению, поручик Лейб-Гвардии ¹усарского полка Александр Григорьевич Высоцкий (р.1818-?). Впоследствии Тюрин исполнил портреты его отца - Григория Петровича Высоцкого (1861, Гос.Эрмитаж), дяди - С.П.Бутурлина (1846, Свердловская картинная галерея), а также одной из сестер: Анны, либо Софьи (1849, Вологодский краев.музей). Среди лиц, портретируемых Тюриным, заслуживает внимания дочеря И.К.Зайцева - Евгения и Екатерина. Исполнив этот портрет, Тюрин подарил его в 1847 году Зайцеву (в настоящее время ГРМ). Это свидетельствует о том, что Зайцев, будучи педагогом по призванию, поддержал талант Тюрин, также как и в более позднее время он поддерживал талант

другого замечательного русского художника Н.А. Ярошенко.

Рассмотренные портреты не только выявляют круг заказчиков Тюрина, но и говорят об особенностях его творчества, сложившихся в этот ранний период. В его портретах перекликаются две тенденции: одна — поэтическая, связанная с поиском духовного идеала, вторая — аналитическая, идущая по пути психологического познания характера конкретной личности. В отдельных работах могла преобладать либо та, либо другая тенденция. Это выявляет особую многогранность человеческих характеров, определяя неординарность самих портретов среди работ других художников этого времени. Портретам Тюрина чужда односторонность характеристик, когда личность художника почти не проявляет себя, а как бы растворяется в "стихийном объективизме", то самодовольно горделивых, то протокольно-описательных образов (как в большинстве Ярославских купеческих портретов). В то же время ранние портреты Тюрина восприняли от провинциального искусства парадную значительность характеристики человека. Не случайно в большинстве его произведений фигура человека резко выдвинута к переднему плану и активно подчеркнута ритмичной и плавной линией силуэта, играющего важную роль в построении композиции. Важную роль в ней играет и фон, который сложно варьируется в световых и цветовых оттенках, помогая сосредоточить все внимание зрителя на лице. Ранним портретам Тюрин присуща декоративная полноточность цветовых сочетаний. Часто он пользуется цветными рефлексами, что придает его портретам особую жизнерадостность, выявляет связь художника с глубокими народными корнями.

Вместе с тем Тюрин отходит от часто "провинциальной архаики" в сторону усложнения изобразительного языка. Во многих его портретах — портрете охотника, детском групповом портрете

семьи Межаковых, портрете дочерей художника И.К.Зайцева, портрете А.Г.Висоцкого - появляется конкретная среда и пространственное окружение, а также намек на жанровую трактовку портретного образа, роднящее эти произведения с поисками столичных художников, работающих в аналогичном направлении. Соприкасаясь с творчеством столичных мастеров, художник не стремился слепо подражать им, или копировать манеру письма, но самостоятельно, с учетом нового, развивал свое художественное мышление, основанное на конкретном наблюдении живой природы. Восприняв и переработав самые разнообразные течения столичного и местного вологодского искусства, Турин сохранил искренность и свежесть мироощущения, развил в себе возвышенное представление о достоинстве человека, воплотив его в портретах конкретных людей. Это роднит его образы с произведениями русской живописи первой половины XIX века, и, прежде всего, с творчеством В.А.Тропинина.

Обеих художников сближает чуткость к человеческой доброте, вера в нравственные силы человека, поэтичность восприятия. Отсюда мягкий лиризм большинства портретных характеристик того и другого художника. Сближает их и проявляющаяся на определенном этапе творчества склонность к романтической интерпретации образа. Правда, романтизм Тропинина более последователен и органичен. Турин же застал его на закате, уже сильно усложненным и противоречивым. Вот почему наряду со стремлением к обобщению в его работах можно заметить подчас весьма дробную детализацию отдельных аксессуаров, типичную для русской живописи 40-х годов, как бы противоречащую приподнятому эмоциональному строю самого замысла - например, в портрете охотника.

Вместе с тем Турин и Тропинин весьма различны по темпераменту и способу передачи образа человека. У Тропинина во мно-

гих портретах доминируют жанровые характеристики. Человек у него подчас неотделим от того дела, которым он занят, или увлечен: будь-то "прачка", "кружевница", "золотонвейка", "гитарист"...

Люди на портретах Тропинкина, как верно заметила исследователя, всегда выглядят чуть-чуть добрее, чем в жизни. Это желание видеть в них лучшее часто заставляло его наделять лицо человека улыбкой, что, порой делало некоторые из них слишком похожими друг на друга, вызывая упреки критики в идеализации и излишней сентиментальности. По сравнению с Тропинкиным Турин не проявляет интереса к внешним выражениям человеческой деятельности, или профессии. Более сдержан он и в эмоциональной окраске образа. Даже улыбка, столь обычная во многих произведениях этого времени, на лицах его персонажей, за редким исключением, отсутствует. Человек у него наделял некоторой замкнутостью характера, внутренней недоговорчивостью - черта, говорящая о типичном для северянца немногословии. Также как и Тропинкин, Турин менее всего был склонен к критическому восприятию личности. Однако усвоенный им от провинциальной культуры "стихийный объективизм" не позволил в то же время подчеркивать в образах портретируемых какую-бы то ни было комплиментарность. С большим тактом и проникновенным художником выявляет в них подлинно человеческое, являющееся выражением нравственной чистоты, независимой от социального положения гармонии души, ее внутреннего благородства, составляющих, по представлению художника, основу человеческого достоинства. Именно благодаря этим качествам многие ранние портреты Турина нашли признание ореди заказчиков, а, несмотря на некоторые профессиональные погрешности, бережно передавались из рода в род.

Глава 3. Роль Академии художеств в творчестве П.С.Торича.

В третьей главе дается характеристика Академии художеств 40-50-х годов XIX века. Прежде всего мы остановимся на педагогическом методе В.К.Шебуева - одного из старейших профессоров Академии, имевшем, как отмечает В.А.Круглова - автор монографии о Шебуеве - огромное воздействие на воспитанников Академии. Дается характеристика эпохи середины XIX века, отмеченной изменением официального курса, направленного на усиление самодержавия в России, отмечается рост мистицизма, ложного романтизма и эклектики в произведениях почти всех жанров. Особенно остро, как отмечают исследователи (в частности А.Г. Верещагина) упадок наметился в исторической живописи, приходясь в своеобразном "кризисе Героя", когда героическое все очевиднее оборачивалось прямой идеализацией. Те нравственные ценности, которые в начале XIX века имели действительный вес, теперь обесценивались, опосредованные и превращаемые в верноподданнический "патриотизм", в националистическую народность.

Среди различных жанров, портрет оставался в Академии одним из прогрессивных. Но в портрете середины XIX века наблюдаются значительные перемены. Характерно, что при обзоре выставок 50-х годов XIX века к портретам предъявляется требование внешнего сходства, понимаемое как импонирующая массовому вкусу натуралистичность. Одновременно эта внеэстетическая ориентация, отдававшая предпочтение иллюзорно гладкой выписанности внешней оболочки натуры, выдвигает ряд приемов, рассчитанных на внешний эффект, использующий расхожие штампы театрализации. Появляется масса салонных портретов, подражавших тем или иным эпохам в моду стереотипам.

Для Торича такие тенденции не характерны. Очевидно, вкус и культура художника, сформировавшаяся фактически до поступле-

ния в Академию, позволяла ему уйти от влияния салонного искусства, входившего тогда в моду. Передача характера модели, внутреннего мира человека - вот те задачи, которые ставит перед собой художник.

На основе конкретного анализа ряда портретов 1849 - нач. 1850-х годов прослеживается рост профессиональной зрелости художника: точная найденность жестов, движений, фиксация сложных оттенков характера, аналитичность в самом подходе к портретному изображению.

Отмечается сдержанность цветовой гаммы, тяготеющей к монохромности, использование смешанных, сложных оттенков цвета, приведенных к тональной гармонии. Со временем искусство Тиряна теряло то наивно-поэтическое очарование, которое составляло основу образного восприятия ранних портретов художника. Ему не совсем умелых, но удивительно свежих и смелых по ощущению натур. Не смену эмоциональному восприятию личности приходит более сложное ее понимание, в котором на первом месте стоит интеллектуальное начало. Отсюда сдержанность приемов изображения, отсутствие каких бы то ни было аксессуаров, намекающих на бытовую окраску, или передачу настроения, что во многом определяло характер его ранних портретов. В этих произведениях отсутствует и пейзажный фон, и детали домашнего интерьера, но тем глубже воспринимается тонкая психологическая мимика лиц и жестов рук. То-есть происходит то "высвобождение реалистического начала из оболочки романтизма", которое И.М. Ракова подметила в поздних портретах В.А.Тропинина.

В середине XIX века творчество Тиряна вступает в период наивысшей активности и творческой зрелости. 14 марта 1857 го-

да он был удостоен звания Академика не живописной портретной. Сохранился Автопортрет (1857, ГИМ), за который ему было присвоено это звание. В этом произведении художник достаточно много внимания уделяет передаче обстановки, которая вводит зрителя в мастерскую художника. Однако центром композиции остается обращенное к зрителю лицо с энергичными, полным внутренней экспрессии взглядом. Правдиво переданы эстетическая выпалость щек и заостренность подбородка, темные круги под глазами и напряженная складка у переносицы - но главное - это творческая энергия, исходящая от всего облика. Автопортрет Тирина впечатляет большой внутренней силой, глубокой осмысленностью, неприкрашенной правдой. По своей концепции, благородной сдержанности и глубине этот портрет ассоциируется с Автопортретом В.К.Шебуева 1834 года из Горьковского музея: та же строгая центрическая композиция, близкий выбор аксессуаров, нейтральный фон, сосредотачивающий все внимание на лице и пристальном взгляде, зорко всматривающемся в натуру.

Примерно та же концепция углубленного психологического анализа отличает и портрет С.А.Зубова? - написанного после 1857 года. (ГИМ).

Портреты Тирина конца 1850 - нач. 60-х годов демонстрируют не только добротность письма и реалистичность, но и разное отношение художника к тому или иному персонажу. Так, в портрете Н.И.Вощинина (1860г.), написанного Тириним в Крыму - особенно остро передано драматическое состояние модели, ее сложные психологические оттенки. По силе психологической характеристики этот портрет, пожалуй, глубже многих влиятельных портретов Тропинина, которыми он несомненно обнаруживает типологическое сходство. В характеристике тропининского героя наряду с конкретно-индивидуальными чертами присутствует та

идеализированная нормативность, которая не позволяла ему перейти за границы благополучной тишины и исключала какие бы то ни было конфликты. Воцарил же на портрете Тюриня как бы стремителю исповедателью зрителю, найти ответ на наболелые, но так и не разрешенные вопросы.

Анализ портретов Тюриня этого периода не только свидетельствует о росте профессионального опыта, но и о глубоком проникновении художника в характер конкретной личности, умения раскрыть его самые глубинные и сильные черты. Это как раз и приближает искусство зрелого этапа творчества Тюриня к искусству художников-шестидесятников, и в первую очередь - с В.Г.Шаровым.

Глава IV. Документальные росписи П.С.Тюриня.

До сих пор мы рассматривали только светскую живопись Тюриня - а именно - наиболее характерный для художника жанр портрета. Однако в документах Академии художеств он числится как художник не только портретной, но и исторической. Художник особенно много работал в области церковной живописи - над исполнением стенописей и икон. Работы эти падают в основном на 60-70-е годы - то время, когда он окончательно переехал в Вологду.

Права, в 1857 году, явив в Петербурге, Тюриня участвует в росписях церкви св.Екатерины в Академии художеств. На потолке центрального корабля он исполнил Всевышнего во Славе по картону Венага, увеличенного карандашным рисунком Шебуева 1824. Однако нет никаких оснований считать эту работу характерной для Тюриня. Во-первых, художник пользовался чужой композицией, во-вторых исполнение этого заказа в стенах Академии не могло не контролироваться официальной цензурой, что, в свою очередь, сказалось на уровне исполнения, отягачившегося тяжеловесностью глухого, темного колорита, толстым контуром, вялостью образа.

Однако столь же невысок и уровень "Сожествля св.духа на апостолов", приписываемого П.Басину. Принцип грубого натурализма сочетается в нем со слащавой идеализацией. Такая трактовка типична для церковно-исторического сюжета середины XIX века - эпохи наиболее мрачной в глухой реакции, которыми отмечено позднее царствование Николая I.

И все же положение церковной живописи в России не следует оценивать однозначно. Нельзя забывать, что в этой сфере искусства и в XVIII, и в XIX веках работали те же самые художники, которым принадлежали лучшие достижения и в исторической станковой живописи, и в портрете. Многих серьезных художников - например Крамского, Сурикова и других привлекала сама возможность прикоснуться к этапам монументального искусства и через него воздействовать на массы зрителей.

Хорошо известно, что в области монументального искусства XIX века сложилась практика коллективного творчества, в котором индивидуальное начало нередко вступало в конфликт с требованиями того или иного ведущего архитектора или официальных властей. Так было, например, в Исаакиевском соборе, в храме Христа Спасителя в Москве. Привлечение к церковной живописи большого количества разных художников, с разными задачами и стилевыми принципами не могло не сказаться на эклектике росписей в целом. Однако в провинции подобных противоречий было гораздо меньше. Здесь не было такого давления разного рода диктаторских вкусов и тенденций, как в столицах. Не случайно, приехав на родину в село Архангельское, Тюрин прежде всего начал расписывать церковь Михаила Архангела, - здание, построенное в конце XVIII века в стиле развитого барокко, имеющем здесь свои, чисто местные особенности.

Обучаясь в Академии, Тюрин хорошо усвоил уроки профессора

Шебуева, особенно в той его сфере, которая касалась монументальных росписей. Следует вспомнить, что метод Шебуева как монументалиста резко отличался от метода многих других академических мастеров, выполнявших композиции сначала на полотне, и затем натягивавших их на тот, или иной участок стены, либо на плафон. Таким образом зачастую монументальная роспись поднималась станковой картиной. Шебуев чаще всего делал росписи непосредственно в интерьере, учитывая конкретный характер архитектуры, а также особенности восприятия живописи на большом расстоянии и под разными углами зрения.

Анализируя монументальные росписи Тюриня в Михайло-Архангельской церкви села Архангельское Вологодского уезда 1862-63 годов и в Вознесенском соборе Спасо-Суморина монастыря в Тотеме 1864-65 гг., которые впервые вводятся в научный оборот, мы отмечаем такое единство декоративного, конструктивного оформления, богатство неожиданных пластических акцентов, которые вводит художник, чтобы выдвинуть красоту интерьера, большое внимание уделяет свету, воздушной среде в колористическом оформлении росписей, избегая при этом локальных негармонизированных пятен. Тюрин отнюдь не стремился к пересказу того или иного сюжета, но творчески перерабатывал его в связи со своим пониманием идеала, внося новизну, неожиданные эффекты, или новизны в прочтение канонических сюжетов. Бесспорно влияние портретного искусства на монументальные росписи Тюриня, проявившаяся в демократизации образов, близким конкретным персонажем, увиденным в жизни - например, необычная трактовка летящих и предстоящих ангелов в композициях на тему "Небесная иерархия". Однако Тюрин не только вносит свои конкретные наблюдения в сюжеты росписей, но прибегает к обобщениям: образ Савоофа из композиции "Троица" Вознесенского собора Спасо-Суморина мона-

стыря напоминает фигуру былинного богатыря, надевшего внутренней силой и мудростью, в образе Христа художник подчеркнул скорбь и духовное благородство, глубокую печаль. Обращает внимание необычайная свобода живописного и пластического исполнения этой композиции, в которой живописец сумел передать свое понимание идеала.

Кстати обратим внимание на характерное новшество, введенное Терриным в росписи Вознесенского собора по сравнению с ансамблем церкви Михаила Архангела. Это отсутствие нимбов вокруг ликов святых. Террину, мыслящему категориями реалистического искусства, такая условность мешала осуществить замысел. Она казалась ему ненужным анахронизмом, ибо духовное совершенство он стремился выразить не внешними знаками, а внутренним психологическим строем образов.

Как видно из анализа сюжетного состава росписей, художник не стремился к буквальной иллюстрации канона, но брал из него то, что отвечало внутреннему строю его собственного мира. Изображая дуэли, вид небесный мир, он мыслил его как идеал совершенного бытия, небесной гармонии. В его представлениях ангелы — это прежде всего — творцы прекрасного: они преподносят стихи на развернутых свитках, поют, музицируют, с благоговением опускают вежди, награвдая ими достойных, возглашают во все концы света трубные гласы — то-есть, в известной степени, приближаются к тому античному образу небесного Олимпа, где проходили состязания поэтов и музыкантов, художников и певцов.

Следует, правда отметить что церковный канон все же сдерживал художественное мышление Террина. Это сказалось в отсутствии конкретности его героев, некоторой экзальтированности их внутреннего мира. Если Крамской, Поленов, Ге выдвигали в исто-

рико-мифологической тематике вполне жизненные для своего времени проблемы (вне которых они и не мыслили само существование этого жанра), то Турин, напротив, стремился к вневременному, вечному началу, тому отлаченному положительному герою, который пресмыкает его монументальные росписи о эпохой классицизма.

Но нельзя не отметить искренней привязанности художника к лучшим традициям русской академической школы, попытки Турина не только удержат на определенном уровне большой стиль монументальной живописи, но и наполнить его своим миропониманием. Турин до конца своих дней оставался рыцарем академизма в исторической живописи, но он не терпел догмы, диктата в этой области. Поэтому путь нетворческого перенесения образцов западноевропейской гравюры на стены храма, известный, например, по опыту арзамасской школы, для него был совершенно неприемлем. Такие неприемлемы были для него и салонные, идеализирующие тенденции поддвизначеской живописи сарадины и второй половины XIX века. Художник твердо стоял к любому сюжету, и в оформлении архитектурного интерьера в целом, стремился наполнить его дыханием подлинного искусства. И в этом сила его как художника, мыслящего категориями большого стиля.

Заключение.

В заключении отмечается, что своеобразное творчество П.С. Турина как портреты, так и монументальные росписи 60-х годов, вносят новую струю в понимание самого академического искусства, как далеко не однозначного процесса. Подвизническая жизнь художника, его позиция предельно честного отношения к искусству как в высшему проявлению долга, исключает бытующее представление только о реакционности, эклектике и упадке академической школы живописи. Тем более, что в самом академическом ис-

кустве этого периода была сила, которые могли противопоставить салонному академизму - академизм другого плана, понимаемый как высокостетический профессионализм, который, в частности, отстоявал Тюрин в своей художественной практике.

Безусловно, наибольшее значение в его творчестве занимает портрет. Глубоко аналитический метод лежит в основе зрелищных портретов художника 50-х - 60-х годов, что сближает многие из них с реалистическим методом художников-востридесятиников. Для равных портретов, как мы уже отмечали, в гораздо большей степени характерны черты важного-костического реализма. Пожалуй, именно эти портреты с их непредвзятостью, лиризмом, человеческой теплотой, демократичностью составляют одну из драгоценных черт творчества художника, которая ставит его на уровень самых серьезных достижений русской национальной школы живописи первой половины XIX века.

Публикации по теме:

Вологодский художник П.С.Тюрин в сб. **Вазорама искусство-6** М., 1983, I,4 авт.л.

О художнике П.С.Тюрине, **Памятник культуры. Новые открытия.** 1984 г., I., 1986, 0,7 авт.л.

Атрибуция портретов П.С.Тюриня. **Памятник культуры. Новые открытия.** 1986 г. I.1987., 0,8 авт.л.

К проблеме изучения вологодского живописного портрета - см. сб. **Музей 9.** I,0 авт.л. (в печати).