

О природе провинциального искусства

Опыт историографического анализа

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

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

Разумеется, отдельные произведения провинциальных живописцев и раньше привлекали внимание исследователей. Так, портрет С. Клята кисти казанского художника Зиновия Иванова из собрания Д. А. Симонсона в Англии, по выражению опубликовавшего этот портрет П. Д. Эттингера, «останавливал внимание необычайной выразительностью лица и сосредоточенностью всей концепции, по мастерству же имел много общего с портретами старых мастеров...»². Высокую оценку исследователь дает и произведениям другого открытого им казанского художника-миниатюриста Льва Крюкова³. Однако подобные работы казались всего лишь загадочным исключением из массы остальных, вполне ординарных в художественном отношении. Большинство произведений провинциальных художников долгое время относилось к категории внехудожественных ценностей, связанных с понятием историко-бытовой культуры, изучение которой носило чисто краеведческий характер.

В 1930—1950 годы усиливается внимание к изучению

крепостных провинциальных художников⁴. Однако в изысканиях преобладал не столько историко-художественный, сколько специфически социологический аспект — интерес к судьбе наиболее униженной и бесправной части дореволюционной творческой интеллигенции. Были важны скорее отдельные примеры подобных судеб. Большинство же произведений, созданных руками крепостных художников, оставались по-прежнему в глубинах запасников провинциальных, чаще всего краеведческих, музеев и не исследовались.

Начало изучению провинциальной живописи положили исследователи, ставившие перед собой задачу освещения деятельности в русской провинции частных художественных школ. Пожалуй, наиболее рано и основательно была изучена венециановская школа⁵. Известно, какую огромную роль сыграла эта школа в развитии отечественного искусства. Отыскивая талантливых учеников в деревне, А. Г. Венецианов принимал активное участие в их судьбе, оказывал им материальную помощь, давал рекомендации в Академию художеств, хлопотал о выкупе крепостных художников и т. п. Вслед за школой А. Г. Венецианова привлекли внимание художественные школы, возникшие в XIX веке в глубокой провинции, — А. В. Ступина в Арзамасе, А. Д. Надеждина в Козлове, В. С. Турина в Казани, К. А. Макарова в Саранске, Н. К. Макарова и В. В. Галактионова в Пензе, Н. Н. Буяльского в Киеве и ряд других⁶.

П. Д. Корнилову удалось отыскать ряд произведений Арзамасской школы, рукопись курса живописи и рисования Р. А. Ступина, изучить архивные материалы Казанского университета, Академии художеств, восстановить списки учеников Арзамасской школы и проанализировать многие их работы⁷. Много труда изучению Арзамасской школы отдал Г. Г. Поспелов, попытавшийся определить ее место в истории провинциальной художественной культуры первой половины XIX века⁸.

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

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

Новый этап изучения искусства провинциальной России наступил в 1960—1970 годах. Это время отмечено крупными успехами собирательской и реставрационной работы. Благодаря ей стали появляться и новые картины, и новые авторы, а само искусство провинции XVIII и XIX веков предстало дифференцированное и богаче. Кропотливая научно-исследовательская работа музейных сотрудников, реставраторов, работников отдела технико-технологического анализа живописи Всесоюзного художественного научно-реставрационного центра имени И. Э. Грабаря позволила конкретизировать наши представления о провинциальной живописи: уточнены биографические сведения о многих малоизвестных художниках, например о ярославском художнике Н. Мыльникове. Открыты новые имена портретистов XVIII и XIX веков: Е. Камеженкова, Д. Коренева, П. Колендаса, И. Тарханова. Большой сенсацией в 60-х годах явилось открытие С. Ямщиковым крепостного художника Григория Островского и костромских портретов XVIII века¹¹. По следам перечисленных и им подобных открытий в Москве и других городах были организованы серии выставок провинциального русского портрета. Появилось значительное количество публикаций о забытых художниках¹².

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

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

Характеристике разных слоев или уровней провинциального творчества много сил отдал, в частности, львовский ученый Г. С. Островский, опубликовавший за последние годы ряд ценных работ как фактического, так и проблемно-теоретического значения¹³. Г. С. Островский исследует провинциальный портрет не только как преломление, провинциальный отзвук столичного портрета, но прежде всего как неотъемлемую часть культуры провинциального русского города, частью которой, кроме портрета, были графический лубок, живописная лубочная картинка, торговая вывеска, росписи в жилых интерьерах, трактирах и т. д. Рассматриваемый в таком аспекте провинциальный портрет оказывается одной из сторон бытовой культуры в широком значении этого понятия. Подчеркивая тесную связь провинциального портрета с бытовым обиходом своего времени, Г. С. Островский пользуется категорией «бытовой портрет». «Бытовой портрет, — пишет автор, — и на это указывает само определение — функционирует исключительно в сфере быта, бытовой культуры широких кругов русского общества... До изобретения и широкого применения фотографии портрет этого рода выполнял главным образом внеэстетическую функцию: быть составной частью бытового уклада, отвечать общепринятым нормам и обычаям, служить престижным и мемориальным потребностям заказчика»¹⁴.

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

В другой статье «Тверской и локосовский бытовой примитивный портрет» Г. С. Островский с гораздо большим основанием относит многие из таких портретов к категории примитива¹⁶.

За последнее время термин «примитив», как известно,

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

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

Исследователь польского портрета XVII—XVIII веков Л. И. Тананаева подчеркивает эстетическую самоценность примитива, наличие в нем собственной образности, а не только неловкого имитирования высокого искусства¹⁸. «Примитив, — пишет автор, — существует как некая материализованная граница, соотношение между Большим искусством и фольклором... как цепь «схождений» высоких форм вниз, но одновременно как цепь непрерывных «восхождений». Однако в отличие от фольклора примитив допускает значительное авторское самовыражение... Именно степень самосознания автора как индивидуального творца, в сущности, и решает дело, определяя место его в цепи предрешений».

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

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

Примитив охватывал и сословно окрашенные явления,

такие, как купеческий портрет, и, наоборот, совершенно свободные от подобной окраски, чисто фольклорные ветви городской культуры, такие, как традиционный графический, прежде всего театрално-ярмарочный, лубок, некоторые виды альбомной графики²⁰ и многие другие виды творческой деятельности городских масс. Богатство типов и форм искусства примитива делает его изучение научно плодотворным и полезным.

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

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

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

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

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

Г. С. Островский так же, как и другие исследователи до него, например В. Турчин, отмечает присущую многим купеческим портретам консервативность художественной структуры. Как наиболее устойчивый родовой признак этих портретов отмечается «статистика несложной композиционной схемы портрета, подчеркнутая фронтальность изображения, отсутствие жанровых атрибутов»²⁴. А. В. Лебедев кроме того отмечает необыкновенную зоркость к детали, ритуальность портрета, иногда вплоть до уподобления его маске²⁵. Все это говорит о большом воздействии на стилистику и образную сущность портретов парсунных форм, близких к иконописи. Это для многих провинций вполне закономерно, и уже сейчас в искусствоведческих исследованиях такой факт комментируется вполне убедительно. Так, Н. Гончарова и Н. Перевезенцева в статье «Народный бытовой портрет» пишут: «Парсунная система построения образа, столько отличная от станкового портрета, возрождалась в работах различных художников на протяжении всего XVIII столетия, оставалась живой и действенной даже в начале XIX века. Объясняется это тем, что принципы художественного образования в городской ремесленно-художественной среде существенно разнились с академическими, в той или иной степени присущими всем официальным школам. Иконописная мастерская, с которой большинство исполнителей портретов третьего сословия не

порывало всю жизнь, была надежным хранителем позднесредневековой системы художественного мышления»²⁶.

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

Вопрос о сакральных истоках русского провинциального портрета поднимает А. В. Лебедев в статье «О русском провинциальном бытовом портрете второй половины XVIII века». Эти истоки убедительно раскрыты путем сопоставления надписей на некоторых провинциальных портретах и надгробиях²⁸. Это не противоречит нашему утверждению о тесном переплетении и взаимосвязи искусства портрета и иконы, ибо тип архаизированного портрета — маски и иконописного лика, — в сущности, восходит к общей идее сакрализации образа человека, открытого в будущее и обращенного к вечности.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Примечания

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

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

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

⁴ Званцев М. А. В. Ступин. Арзамасская художественная школа. — Горький, 1941.

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

Комелова Г. Новые материалы к биографии крепостных худож-

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

Вейнберг А. Л. Крепостной художник Александр Поляков // Труды Гос. Исторического музея. — 1941. — Вып. 15. — С. 55—72.

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

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

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

⁷ Корнилов П. Д. — Указ. соч. — С. 40—45.

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

⁹ Там же. — С. 345.

¹⁰ Там же. — С. 346.

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

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

Ярославские портреты: Каталог. — М., 1981.

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

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

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

¹⁴ Островский Г. С. Липецкие портреты. — С. 302.

¹⁵ Островский Г. С. Лубочность — категория народного искусства. — С. 16.

¹⁶ Островский Г. С. Тверской и псковский бытовой примитивный портрет. — С. 78—89.

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

¹⁸ Тананаева Л. И. Польский портрет XVII—XVIII вв.

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

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

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

²¹ Островский Г. С. Тверской и псковский бытовой примитивный портрет. — С. 87—88.

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

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

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

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

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

²⁷ Там же. — С. 50.

²⁸ Лебедев А. Указ. соч. — С. 60.

²⁹ Там же. — С. 60.

³⁰ Прокофьев В. Н. Указ. соч. — С. 12.

³¹ Гончарова Н., Перевезенцева Н. Указ. соч. — С. 50—51.

³² Поспелов Г. Г. Указ. соч. — С. 356.

³³ Там же. — С. 358—359.

³⁴ Там же. — С. 359.