

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-11-2.33>

Ильина Ирина Анатольевна

А. П. БОГОЛЮБОВ И В. Д. ПОЛЕНОВ: ТВОРЧЕСКИЕ УРОКИ НОРМАНДСКОГО ЛЕТА 1874 ГОДА

В статье исследуются обстоятельства совместной работы А. П. Боголюбова и пенсионера Академии художеств В. Д. Поленова во время поездки в Нормандию 1874 года. Рассматривая круг их нормандских произведений этого периода, автор выявляет точки творческого соприкосновения: общие композиционные, стилистические и технические приемы. Обоснована гипотеза о значительной роли А. П. Боголюбова в приобщении Поленова к опыту современных европейских пейзажных школ на примере собственных живописных достижений, а также о влиянии боголюбовского творчества на дальнейшую художественную деятельность его младшего товарища.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2018/11-2/33.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2018. № 11(97). Ч. 2. С. 332-336. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2018/11-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 7.035.1

Дата поступления рукописи: 15.09.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-11-2.33>

В статье исследуются обстоятельства совместной работы А. П. Боголюбова и пенсионера Академии художеств В. Д. Поленова во время поездки в Нормандию 1874 года. Рассматривая круг их нормандских произведений этого периода, автор выявляет точки творческого соприкосновения: общие композиционные, стилистические и технические приемы. Обоснована гипотеза о значительной роли А. П. Боголюбова в приобщении Поленова к опыту современных европейских пейзажных школ на примере собственных живописных достижений, а также о влиянии боголюбовского творчества на дальнейшую художественную деятельность его младшего товарища.

Ключевые слова и фразы: искусство второй половины XIX века; пейзажная живопись; пленэр; Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева; Боголюбов; Поленов; поездка русских художников в Нормандию.

Ильина Ирина Анатольевна

Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева

Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова

apfel-3@rambler.ru

А. П. БОГОЛЮБОВ И В. Д. ПОЛЕНОВ: ТВОРЧЕСКИЕ УРОКИ НОРМАНДСКОГО ЛЕТА 1874 ГОДА

Проблемы становления отечественной пейзажной школы, место и роль в этом процессе европейского опыта, способы его освоения российскими художниками оказались в числе актуальных на современном витке осмысления истории русского искусства, как с точки зрения культурной антропологии, так и в плане детального выявления взаимодействий и взаимовлияний живописцев даже первого ряда. В этом контексте необходимо рассмотреть нераскрытый по сей день вопрос о характере и значении совместной натурной работы А. П. Боголюбова (1824-1896) и его младшего современника В. Д. Поленова (1844-1927) в Нормандии 1874 года.

Исследователи середины и второй половины прошедшего века – Г. Кожевников (1949) [8], М. Андроникова (1962) [1], Н. В. Огарева (1966, 1988) [14; 15] – обрисовали периоды творчества А. П. Боголюбова. В общих научных трудах последних десятилетий – Ф. С. Мальцевой (2001) [10], В. С. Манина (2001) [13], А. Шестимирова (2005) [21] – сделан еще один шаг: боголюбовская живопись рассматривается как неотъемлемая часть российского пейзажа второй половины XIX века. Но многим конкретным вопросам творческого развития мастера и его роли наставника в воспитании художников младшего поколения исследователи внимания не уделяли.

Литературы о В. Д. Поленове гораздо больше. В отличие от А. П. Боголюбова, он еще при жизни привлекал внимание искусствоведов (А. Н. Бенуа (1902) [2]). Уже на раннем этапе изучения его творчества исследователи [2; 4] отмечали связи поленовского пейзажа с западноевропейским искусством. Через некоторое время О. А. Лясковская (1946) [9] открыла еще одну тему: она выдвинула тезис о том, что решающую роль в приобщении Поленова к художественному опыту барбизонцев и предимпрессионистов сыграл Боголюбов, но не раскрыла его на материале. Эту точку зрения разделяли А. А. Федоров-Давыдов (1950, 1960) [17; 19] и Т. Юрова (1965) [18]; кроме того, первый автор даже подмечал черты сходства в их творческом развитии, но также не обосновал свое мнение анализом художественных работ.

Скоро в центре внимания оказался вопрос о роли самого Поленова в воспитании русских пейзажистов рубежа XIX–XX веков. На фоне признания многими авторами важности его вклада в этот процесс [4; 7; 9; 12; 16; 17] только Н. Н. Мамонтова (2001) [11] связывает с Боголюбовым отдельные приемы поленовской педагогической деятельности, хотя развернутой аргументации не предлагает. В литературе ее точка зрения не получила развития.

Позднее исследователи поленовского творчества, описывая его успехи пенсионерского периода (1873-1876) в пленэрной живописи и особо выделяя нормандские работы 1874 года, обходят фигуру Боголюбова (Е. В. Ворошилова (1993) [5], Э. Пастон (2003) [16]). Даже французский исследователь русского происхождения Т. Моженок-Нинэн (2013) [22], посвятив в недавней монографии много места боголюбовскому кружку в Париже, не говорит о ценности художественного опыта старшего мастера для начинающего живописца.

Краткий обзор литературы позволяет прийти к заключению, что взаимодействие А. П. Боголюбова с В. Д. Поленовым, в том числе – в годы пенсионерской поездки последнего, пока системно не исследовано. Этим определилась цель данной статьи – выявить роль Боголюбова в творческом совершенствовании Поленова в названный период. Для ее достижения были поставлены следующие задачи: проанализировать, какого рода отношения сложились в 1870-е годы между Боголюбовым и Поленовым, каким образом проходила работа во время их пребывания в Нормандии летом 1874 года, какие профессиональные умения и художественные приемы перенял молодой художник у своего старшего товарища. Их решение позволило получить новые результаты: оказалось, что Поленов во время нормандской пленэрной работы освоил композиционные, стилистические, технические приемы Боголюбова, благодаря чему приобщился к достижениям современных европейских пейзажных школ. Рассмотрению этих процессов и посвящена статья.

Материалами для нее стали произведения А. П. Боголюбова, В. Д. Поленова и других художников из отечественных музейных собраний, прежде всего Государственного историко-художественного и природного музея-

заповедника В. Д. Поленова (ГМИХ ПМЗ Поленова) и Саратовского государственного художественного музея имени А. Н. Радищева (СГХМ), а также частных коллекций. Ценную информацию содержат письма Поленова и его товарищей 1873-1876 годов, поленовский отчет Академии художеств (1875), опубликованные во второй половине прошлого века [20]. Наконец, важным источником являются воспоминания А. П. Боголюбова, создававшиеся в 1880-1890-х годах [3]. Изучение данных материалов позволяет уточнить интересующие нас моменты.

Что же можно выяснить о характере взаимоотношений Боголюбова и Поленова во Франции в 1873-1876 годах по сохранившейся переписке? Сделаем несколько кратких пояснений: к моменту приезда молодого Поленова в Париж Боголюбов имел за плечами значительный возраст (50 лет) и серьезный профессиональный опыт, приобретенный во время учебы у мастеров европейских пейзажных школ и углубленный самостоятельной работой на натуре. Он регулярно выставлялся на престижных отечественных и зарубежных выставках, был известен как талантливый пейзажист и мастер морской батальной картины. Возможно, Поленов впервые познакомился с его произведениями на выставках Академии художеств начала 1870-х годов [15].

В декабре 1873 года Поленов увидел его картины в парижской русской церкви святого Александра Невского (Проповедь Христа на Генисаретском озере; Хождение Спасителя по водам. 1872-1873 гг.). В одном из первых писем на родину он отметил оригинальность пейзажного подхода в решении религиозного сюжета этих боголюбовских произведений [20, с. 106-107]. Внимание Поленова к религиозным картинам Боголюбова было не случайным: как раз в пенсионерские годы он начал осознанную работу над евангельскими темами (три эскиза (1874, Государственная Третьяковская галерея) к неоконченной картине «Блудный сын» (1875, ГМИХ ПМЗ Поленова); эскиз «Отречение Петра» (1874, ГТГ)), которую продолжал до итоговой выставки 1908 года [16, с. 37]. Характер поисков Поленова в картинах евангельского цикла, эмоциональный строй которых в значительной степени опирался на пейзажный образ, позволяет предположить, что боголюбовские работы дали им определенное направление.

Здоровье заставляло А. П. Боголюбова много времени проводить во Франции. Очередной раз он прибыл туда в феврале 1874 года, получив от президента Академии художеств, Великой княгини Марии Николаевны полуофициальное поручение «приглядывать» за российскими пенсионерами [3, с. 188]. Он тотчас заводит с Поленовым тесное знакомство, которое вскоре приобретает дружеский характер: уже в марте-апреле еще не устроившийся Боголюбов работает в поленовской мастерской [20, с. 123], тем самым положив начало их совместным занятиям. Молодой художник становится членом боголюбовского парижского кружка, объединившего российских любителей изящных искусств, находившихся в то время во Франции [3, с. 186-188].

Поленов в первые месяцы своего пребывания в Париже работает над большим историческим полотном «Право господина» (1874, ГТГ). Однако в июне 1874 года он пишет родным о том, что Боголюбов рекомендует ехать на летние этюды в Вель [20, с. 140], который он сам регулярно посещал с 1857 года [15, с. 28]. Поленов последовал данному совету: оставил задуманную работу и отправился писать пейзажи. Причина чего раскрывается в его письме дяде – Ф. В. Чижову, отправленном в августе из Веля. В нем Поленов сетует, что еще «слаб в технике», но намерен достичь необходимого уровня [20, с. 144]. Через несколько месяцев, в феврале 1875 года в отчете конференц-секретарю Академии художеств П. Ф. Исееву он сообщает, что, озабоченный в прошедшем году «выработкой техники», писал в основном этюды с натуры [Там же, с. 157]. Следовательно, с самого начала своего пребывания в Париже художник почувствовал пробелы в своем художественном образовании и прислушался к мнению Боголюбова, который считал пленэрную работу одним из важнейших способов овладения живописным мастерством [3, с. 126].

Необходимо обратить внимание на свидетельства отчета Поленова по этому поводу: он пишет, что Боголюбов «уже год, что дружески руководит моими занятиями. Благодаря его примеру, с одной стороны, а с другой – опытным и добрым советам, очень многое, бывшее прежде для меня неясным, стало понятным и простым. Работая летом с натуры вместе с ним и сравнивая свои этюды с его мастерскими произведениями, я научился в несколько часов большему, чем работая месяцы один» [20, с. 157]. Как видно, Поленов емко раскрывает значительную роль Боголюбова в его художественном продвижении, в позитивном ключе характеризует методы учителя и высоко ценит полученные результаты. Позже, перед отъездом на родину (июнь 1876 года), подводя итоги пребывания в Париже, Поленов пишет родным о склонности своего таланта к «пейзажному бытовому жанру» [Там же, с. 207]. Осознание особенностей своего дарования стало значительнейшим плодом поленовской натурной работы пенсионерского периода.

Таким образом, уже поленовские письма этого времени позволяют заключить, что Боголюбов принял активное участие в его заграничном совершенствовании и опыт мастера оказался чрезвычайно ценным для молодого художника. Более того, известный пейзажист сумел не только передать Поленову некоторые живописные приемы, но и раскрыть потенциал художника, повлияв тем самым на дальнейшее развитие его творчества.

Каков же был характер работы российских художников в нормандской поездке 1874 года? Обрисуем ее обстоятельства: в Нормандию отправилась группа российских художников, среди которых, кроме А. П. Боголюбова и В. Д. Поленова, были: И. Е. Репин (1844-1930), К. А. Савицкий (1844-1905), А. К. Бегтров (1841-1914), Н. Ф. Добровольский (1837-1900) и А. А. Харламов (1840-1925). Поездка делилась на два этапа: пребывание «компанией» в Веле (июль-август; причем у каждого из художников были индивидуальные сроки) и Этрета (пять дней в начале сентября) [15, с. 70].

К. А. Савицкий в письме И. Н. Крамскому (1837-1887) от 18 сентября 1874 года обрисовывает характер летней работы в Нормандии как совместный [20, с. 149-150]. Об этом же ясно свидетельствует ряд живописных мотивов, который присутствует не только в произведениях Боголюбова и Поленова, но и других

членов «русской колонии». Поленов описывает их в очередном письме родным: «... море, фалеза, то есть берег в виде скалы, ручей, вроде маленькой речки, две мельницы, пруды...» [Там же, с. 148-149]; в Этрета художники предавались изображению лодок.

Примером совместной работы в Нормандии стали произведения художников, центром которых стала лошадка для сбора камней. В боголюбовских произведениях она встречается дважды – в картинах «Вель» (1874*, СГХМ) и «Нормандия. Вель. Мельница» (Пермская картинная галерея) (здесь и далее «*» означает, что произведение не имеет авторской датировки, датировка дана по литературным источникам. Таким образом произведения опубликованы в каталогах. – *И. И.*). Ее изображают И. Е. Репин (Лошадь для сбора камней. 1874, СГХМ) и Поленов (Белая лошадка. Нормандия, 1874, ГМИХ ПМЗ Поленова). Композиционно работы отличаются друг от друга – каждый из художников ставил собственные задачи. Тем не менее они позволяют сделать немаловажный вывод: более опытный мастер и начинающие художники работали не просто рядом, а на одном мотиве, что, как известно, считается весьма действенным воспитательным приемом.

Обратимся к одному из главных вопросов: чему же именно научил Боголюбов Поленова нормандским летом 1874 года? Казалось бы, характер влияния известного художника на начинающего несложно выяснить, сравнив их нормандские этюды этого периода. На деле мы сталкиваемся с большим затруднением: свои натурные работы Боголюбов практически не датировал, отмечая лишь место их создания. Большая часть его наследия до сих пор нуждается в атрибуции. Поэтому возникла необходимость провести дополнительное исследование: в результате изучения композиционных, стилистических, сюжетных особенностей датированных боголюбовских этюдов, а также работ других членов «русской колонии» в Нормандии был определен ряд произведений мастера этого периода. Выявленные сведения были использованы в данной статье.

Обратимся к анализу нормандских работ обоих художников. Упомянутый поленовский этюд «Белая лошадка. Нормандия», композиционно отличающийся от многоплановых боголюбовских пейзажей «Вель» и «Нормандия. Вель. Мельница», по мнению исследователей, преследовал технические цели – освоение приемов передачи формы и цвета предмета при ярком солнечном освещении [16, с. 14-15]. Но надо сказать, что нюансы натурального освещения являлись «коньком» боголюбовского пейзажа и составляли основную прелесть его картин, что наглядно представлено в вельских пейзажах. Как маринист Боголюбов уделял много внимания передаче природного состояния и особенностей освещения изображаемого места. Поленов явно учится у старшего товарища: в «Лошадке» мы видим натуральный воздух боголюбовских пейзажей, напоенный солнечными лучами, и фиолетовые тени от яркого солнца, как и в картине «Нормандия. Вель. Мельница».

Поиск интересных световых эффектов продолжается самим Боголюбовым в двух композиционно близких работах, изображающих правую сторону вельского берега, – «Вель. Радуга» (СГХМ) и «Морской берег» [6, № 76]. Меловой склон высокого берега – «фалезы» светится под лучами солнца на фоне ярко-синего неба. Поленов в двух этюдах – «Нормандский берег» (1874, ГМИХ ПМЗ Поленова) и «Берег моря. Вель» (1874, Севастопольский художественный музей им. М. П. Крошицкого), – отталкиваясь от композиционной основы боголюбовских работ, повторяет этот эффект, еще более акцентируя его – он буквально растворяет все изображенное в солнечном свете. Чувствуется, что именно в Веле Поленов нащупывает направление своих дальнейших колористических опытов.

В 1870-х годах Боголюбов переживает пору своего расцвета, но, как выявлено искусствоведами, в это время его работам свойственна сдержанная колористическая гамма [1, с. 27], наглядно представленная в «Веле» 1874 года. Цветовой строй данной картины опирается на сочетание теплых – охристо-коричневых и холодных – фиолетово-голубых оттенков, обогащенных сложными переходами, так называемыми «валерами», которыми славилась любимая художником барбизонская школа. Этот же колористический строй использован как в «Белой лошадке», так и в других нормандских работах Поленова.

Аналогичное колористическое решение и то же самое природное состояние боголюбовского «Веля» – ненастный сумрачный день на море – имеют два вельских этюда Поленова 1874 года: «Отлив. Вель. Нормандия» и «Вель. Этюд» (ГМИХ ПМЗ Поленова). А простая композиция этих поленовских работ – полоска берега с морем на горизонте и разновеликими камнями на переднем плане, пенистый прибой и небо с кустистыми облаками – заметно перекликается с композиционным решением другого небольшого вельского этюда Боголюбова – «Вечер» (Переславль-Залесский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник).

Интересно, что Поленов продолжает разрабатывать эту композицию: создает вариант первого этюда – «Вель. Отлив» (1874, частное собрание), дополняя его фигурками людей, как и в боголюбовском «Вечере» (только у него это не гуляющая публика, а ловцы раковин). В 1876 году он повторяет «Вель. Отлив» в большем размере (ГМИХ ПМЗ Поленова). Кроме того, к мотиву крупных прибрежных камней Поленов возвращается и на новом этапе своего творчества – во время восточной поездки 1880-х годов; также он нашел свое воплощение в знаковых работах художника «На Генисаретском озере» (1888, ГТГ) и «Мечты» (1894, СГХМ).

Особый вопрос – живописная техника Боголюбова начала 1870-х годов; краткую характеристику ей также можно дать на примере датированных вельских произведений – картины «Вель» (1874*, СГХМ) и этюда «Большая» (1874*, СГХМ). Они показывают, что художник передавал глубину изображаемых видов и их красочное многообразие с помощью многочисленных живописных слоев. Так, при изображении пышной растительности в этюде «Большая» он сначала нанес тонкие полужидкие слои зелено-коричневого цвета, а затем нарастил их в освещенных местах, с помощью более пастозных и разноцветных мазков, отображающих ветки, листву и травы. Эти же технические приемы можно видеть в этюде Поленова «Мельница на истоке речки Вель» (1874*, ГМИХ ПМЗ Поленова) и в одной из его ключевых картин французского периода – «В парке. Местечко Вель в Нормандии» (1874, Государственный Русский музей).

Заметим, что это поленовское произведение имеет подготовительный этюд – «Старые ворота. Вель. Нормандия» (1874, ГМИХ ПМЗ Поленова), который существенно отличается от заключительного варианта. Картина наполняется боголюбовским «звучанием»: мотив преобразуется в вертикальную композицию с удлинёнными пропорциями, заниженная линия горизонта высвобождает воспаряющие вверх тонкоствольные деревца – все это достаточно часто встречается в пейзажах мастера. Более того, в собрании Радищевского музея находится акварель Боголюбова – «Осень в Нормандии» (СГХМ), в которой представлен композиционный (только без лошадок) и колористический строй, повторённый в поленовской работе.

Композиционная переключка боголюбовских и поленовских работ продолжается и в решении мотива водоема в лесной чаще. Высокая вертикаль боголюбовской акварельной работы «Ручей в лесу. Вель» (1874 (?), СГХМ), с ее тонкими деревцами, отражающимися в темной воде, зеркально повторяется Поленовым в этюде «Пруд в Веле» (1874, Ульяновский областной художественный музей). А затерянный в лесной чаще водоем известной работы Боголюбова «Лес в Веле. Нормандия» (1871, ГТГ), которую Поленов мог видеть на выставке Академии художеств в 1871 году [15, с. 53], появляется через три года в его этюде «Пруд (Вель)» (1874, СХМ им. М. П. Крошицкого). Кстати, О. А. Лясковская считала, что некоторые пейзажные поленовские работы 1870-х годов (Ольшанка, 1877, частное собрание) напоминают боголюбовский «Лес в Веле» 1871 года градациями зеленоватых тонов [9, с. 13]. Добавим, что тема нашла блестящее воплощение в поленовской картине «Заросший пруд» (1879, ГТГ).

Последней значительной работой Поленова в Нормандии стал пейзаж «Рыбацкая лодка. Этрета. Нормандия» (1874, ГТГ): на фоне сумрачного неба, подсвеченного едва пробивающимся солнцем, и высокого нормандского берега изображены черные лодки со спущенными темными парусами. Уверенно построенная и написанная, картина точно отражает состояние ненастного ветреного дня на побережье. Лясковская в свое время отмечала, что данное произведение можно рассматривать в рамках исканий предимпрессионистов [Там же]. Данная работа «переключается» с целым рядом боголюбовских работ из Радищевского музея. В двух его рисунках – «Этрета» и «Этрета (Лодки на берегу)» – изображены те же лодки, полоска моря, характерный силуэт горы на дальнем плане. Колористически картина Поленова близка боголюбовскому живописному этюду «Лодки в Этрета» (1874*, СГХМ), где лодки представлены с другой стороны, на фоне высоких крыш городка.

Еще более интересен «диалог» поленовской «Рыбацкой лодки» и боголюбовской картины «Ипор. Лодки» (1870-е*, СГХМ). Размером, композиционным строем, характером живописи, манерой исполнения они настолько похожи, что кажется, будто оба полотна написаны одной рукой. Отличается лишь природное состояние – боголюбовский пейзаж освещен солнцем, тогда как у Поленова – ненастный день. Рассмотрение этих работ Боголюбова и Поленова, анализ их художественного языка позволяют заключить: в плодотворное нормандское лето 1874 года младший художник достиг высокого уровня творческого единения со старшим товарищем в восприятии природы и технической близости ее воплощения.

Попытаемся подвести итоги. Как показало исследование, во время пребывания Поленова во Франции в 1873-1876 годах между ним и Боголюбовым сложились дружеские отношения, натурная работа в Нормандии 1874 года происходила в атмосфере совместного творческого процесса. Изучение обстоятельств нормандской поездки позволило выявить особый воспитательный прием Боголюбова – работу на одном мотиве, который перенял и впоследствии применял Поленов в своей педагогической практике. Анализ материала показал, что во время летней поездки 1874 года Поленов находился под большим влиянием творческого почерка старшего товарища: он осваивал его композиционные приемы, образы, стилистические средства их передачи, технические особенности и манеру письма, цветовые отношения, приемы светоносности; он словно бы перенял его способ художественного мышления.

В целом можно сделать следующие выводы: парижский период оказался чрезвычайно важным для профессионального становления Поленова. Становится ясным, что ключевую роль в этом сыграл А. П. Боголюбов, который приобщил младшего товарища к достижениям ведущих европейских пейзажных школ 1850-1860-х годов, усвоенных и осмысленных прежде им самим в процессе обширнейшей работы на природе. Более того, под впечатлением опыта, полученного под руководством Боголюбова, художник определился в своей «специализации»; и даже в ее специфических чертах можно увидеть параллели с боголюбовскими жанровыми дополнениями. Сам Поленов высоко оценил произведения и уроки своего старшего товарища.

Уяснение Поленовым возможностей пленэра дало импульс его дальнейшим колористическим поискам. Без уроков, полученных художником за границей, не состоялись бы палестинские этюды 1880-х годов, столь значимые для развития русского пейзажа. Одновременно, углубленное изучение возможностей живописи, ставшее основой творческого метода, отчасти лишило его пейзаж «настроенчества», что поставило художника, как и Боголюбова, вне национальной пейзажной школы. Все это позволяет причислить Поленова к ученикам Боголюбова.

Полученные результаты приоткрывают интереснейшее направление деятельности А. П. Боголюбова, направленное на воспитание художественной молодежи. Однако в целом его педагогические методы, равно как и его собственные достижения в пейзажной живописи, требуют специального рассмотрения.

Список источников

1. Андроникова М. Боголюбов. М.: Искусство, 1962. 54 с.
2. Бенуа А. Н. История живописи в XIX веке / сост., вступ. ст. и коммент. В. М. Володарского. Изд-е 2-е. М.: Республика, 1998. 448 с.
3. Боголюбов А. П. Записки моряка-художника. Самара: Агни, 2014. 320 с.
4. Воинов В. Василий Дмитриевич Поленов (1844-1927) / под ред. А. А. Федорова-Давыдова. М.: ГТГ, 1930. 31 с.
5. Ворошилова Е. В. Пейзажи В. Д. Поленова 70-х и 80-х годов: автореф. дисс. ... к. искусствоведения. СПб., 1993. 25 с.

6. Голицына И. А. Алексей Петрович Боголюбов. М.: Белый город, 2006. 352 с.
7. Гусарова А. П. Василий Дмитриевич Поленов. М.: Художник РСФСР, 1965. 55 с.
8. Кожевников Г. Алексей Петрович Боголюбов. М. – Л.: Искусство, 1949. 40 с.
9. Лясковская О. А. В. Д. Поленов (1844-1927). М.: ГТГ, 1946. 61 с.
10. Мальцева Ф. С. Мастера русского пейзажа. Вторая половина XIX века: в 4-х ч. М.: Искусство, 2001. Ч. 2. 176 с.
11. Мамонтова Н. Н. Поленов и молодая московская школа живописи // Василий Дмитриевич Поленов и русская художественная культура второй половины XIX – первой четверти XX века: сб. материалов. М. – СПб.: Летний Сад, 2001. С. 84-94.
12. Манин В. С. Пейзажное творчество Поленова // Василий Дмитриевич Поленов и русская художественная культура второй половины XIX – первой четверти XX века: сб. материалов. М. – СПб.: Летний Сад, 2001. С. 33-39.
13. Манин В. С. Русский пейзаж. М.: Белый город, 2001. 632 с.
14. Огарева Н. В. А. П. Боголюбов – пейзажист // Саратовский государственный художественный музей им. А. Н. Радищева: материалы и сообщения. Саратов: Приволжское книжное издательство, 1966. С. 3-43.
15. Огарева Н. В. Летопись жизни и деятельности художника А. П. Боголюбова. Саратов: Издательство Саратовского университета, 1988. 192 с.
16. Пастон Э. Василий Поленов. М.: Белый город, 2003. 63 с.
17. Поленов В. Д. Альбом / авт. вступ. ст. А. А. Федоров-Давыдов. М.: Государственное издательство изобразительного искусства, 1960. 18 с.
18. Поленов В. Д. Альбом / авт.-сост. Т. Юрова. М.: Советский художник, 1965. 16 с.
19. Поленов В. Д. Каталог выставки / авт. вступ. ст. А. А. Федоров-Давыдов; сост. Н. В. Власов. М.: Советский художник, 1950. 85 с.
20. Сахарова Е. В. Василий Дмитриевич Поленов, Елена Дмитриевна Поленова: хроника семьи художников / общ. ред. А. И. Леонова. М.: Искусство, 1964. 838 с.
21. Шестимиров А. А. Морской пейзаж: русская и европейская живопись. М.: Белый город, 2005. 544 с.
22. Mojenok-Ninin T. Vassili Polenov chevalier de la beauté. Rouen: Point de vues, 2013. 200 p.

A. P. BOGOLYUBOV AND V. D. POLENOV: CREATIVE LESSONS OF THE NORMAN SUMMER OF 1874

Irina Aleksandrovna
Radischev State Art Museum in Saratov
Saratov State Conservatory
apfel-3@rambler.ru

The article studies the circumstances of the joint work of A. P. Bogolyubov and the Academy of Arts pensioner V. D. Polenov during the trip to Normandy in 1874. Considering the scope of their Norman works of that period, the author reveals the points of creative contact: general compositional, stylistic and technical devices. The hypothesis about A. P. Bogolyubov's significant role in acquainting Polenov with the experience of the contemporary European landscape schools by the example of his own pictorial achievements, as well as Bogolyubov's creativity influence on his younger comrade's future artistic activity is substantiated.

Key words and phrases: art of the second half of the XIX century; landscape painting; open air; Radischev State Art Museum in Saratov; Bogolyubov; Polenov; Russian artists' trip to Normandy.

УДК 75(571.51)

Дата поступления рукописи: 08.08.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-11-2.34>

В статье рассматриваются особенности социального статуса русских художников, преимущественно иконописцев, в XVI-XIX веках. Анализируются состав и содержание вновь выявленных архивных документов, раскрывающих последовательность действий, необходимых для выхода из мещанского сословия и получения статуса «свободного художника», на примере биографии красноярского иконописца М. М. Хозяинова (около 1770-1817). Уделено внимание особенностям профессиональной подготовки художников в российской провинции в конце XVIII – начале XIX в. и невозможности изменения их социального статуса без получения академического образования.

Ключевые слова и фразы: социальный статус художника; обучение иконописца в провинции; возможность изменения социального статуса; Россия; Сибирь; Красноярск.

Исаева Нионила Николаевна, д. искусствоведения, профессор
Красноярский государственный педагогический университет имени В. П. Астафьева
isaevann@mail.ru

Куклинский Илья Владимирович
Красноярский краевой краеведческий музей
ikuk@mail.ru

СОЦИАЛЬНЫЙ СТАТУС ХУДОЖНИКА: НОВЫЕ ДАННЫЕ О КРАСНОЯРСКОМ ЖИВОПИСЦЕ МАРТЫНЕ ХОЗЯИНОВЕ

В истории русского искусства приоритетно изучаются сами художественные произведения, относящиеся к разным эпохам, стилям и авторам. Нередко монографические исследования содержат биографические