



ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ КУЛЬТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕНДЕНЦИЙ КОНЦА XVIII – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX В. В ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ И ТВОРЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ АРЗАМАССКОЙ ШКОЛЫ ЖИВОПИСИ А.В. СТУПИНА

С.С. АКИМОВ

*Нижегородский государственный
лингвистический университет
им. Н.А. Добролюбова*

e-mail: ss.akimov@mail.ru

Опыт Ступина, создавшего первое в провинции специализированное частное учебное художественное заведение, уникален в плане объединения в деятельности школы образовательного, творчески-практического и воспитательного компонентов. Главная особенность Арзамасской школы живописи состояла в дополнении последовательно реализуемой академической модели художественного образования лучшими чертами и традиционного «ремесленного» способа подготовки художника в мастерской. В творческой практике учеников Ступина наблюдается интересное и многоплановое взаимодействие классицистических, романтических, реалистических тенденций.

Ключевые слова: Арзамасская школа живописи, провинциальное искусство, академическая модель художественного образования, классицизм, романтизм, реализм.

Арзамасская школа А.В. Ступина – первое в российской провинции частное художественное учебное заведение – представляет собой уникальный пример реализации академической модели художественного образования в специфических и не во всем благоприятных провинциальных условиях. По продолжительности и интенсивности деятельности (за годы существования школы – 1802-1861 – подготовлено около 150 выпускников), строгой последовательности и эффективности системы преподавания, полученным высоким педагогическим результатам ее значение далеко выходит за пределы Нижегородского региона. Инициатива А.В. Ступина способствовала дальнейшему распространению художественного образования в провинции: его ученики открыли собственные школы живописи – К.А. Макаров в Саранске и Пензе, А.Д. Надеждин – в Козлове. Творчество таких учеников школы, как И.М. Горбунов, Н.М. Алексеев-Сыромянский, В.Е. Раев, Н.Е. Рачков является весомым вкладом в развитие русского искусства первой половины – середины XIX в.

Живописное и графическое наследие арзамасских мастеров позволяет утверждать, что А.В. Ступин сумел создать свою школу не только как учебное заведение, но и как «художественное явление, представленное группой учеников и последователей, близких по творческим принципам и художественной манере»¹. Творчество учеников Ступина, обладая индивидуальностью, обнаруживает ряд сходных черт, идейно-эстетических установок и технических навыков, проявляющихся нередко и много лет спустя после завершения обучения. Несомненно, многообразие художественных интересов и поисков выпускников школы, реализованное затем в их самостоятельной профессиональной деятельности, было заложено в период пребывания в данном учебном заведении. В педагогической системе и творческой практике Ступинской школы, рассматривать которые, по нашему твердому убеждению, следует как две стороны единого процесса становления художника, соседствовали и взаимодействовали различные художественные и, шире, культурные тенденции эпохи. Показать, каким образом на их пересечении сформировалось неповторимо своеобразное явление провинциального искусства, и составляет цель данной статьи.

Возникновение и первые десятилетия существования Арзамасской школы приходится на период активных исканий русских художников и педагогов в области

¹ Определение понятия «школа в искусстве» взято из справочника: Популярная художественная энциклопедия / гл. ред. В.М. Полевой. Кн. II. М., 1999. С. 396.



методики художественного образования. В начале XIX в. при президенте А.С. Строганове Императорская Академия художеств вступает в пору расцвета, стройность и завершенность приобретает ее продуманная до мельчайших деталей педагогическая система, опирающаяся на опробованную европейскую традицию и учитывающая специфику национальной художественной культуры. Годы обучения А.В. Ступина в Академии (1800-1802) совпали с этим подъемом. Хорошо известно, насколько деятельную поддержку со стороны профессоров Академии и лично А.С. Строганова нашла идея создания в Арзамасе школы живописи. Прочные связи с Петербургом школы А.В. Ступина, с 1809 г. находившаяся под особым покровительством Академии, сохраняла на протяжении всей первой половины XIX в.²

XVIII столетие дало несколько примеров успешного осуществления частной инициативы в сфере художественного образования (архитектурная школа Д.В. Ухтомского в Москве, школа живописи А.П. Антропова в Санкт-Петербурге), а также такой редкий случай эффективного взаимодействия общественных устремлений, личной активности художника И.С. Саблукова и государственной поддержки, как Харьковская художественная школа³.

Несмотря на отсутствие в источниках прямых указаний, можно предполагать, что опыт Ухтомского, Антропова и Саблукова был известен А.В. Ступину, благодаря Академии хорошо осведомленному об истории и современном состоянии отечественного искусства. Более важно, что попытка создать частное художественное учебное заведение предпринималась в конце XVIII в. и в Нижнем Новгороде, в культуре которого изобразительное искусство занимало тогда периферийное место в сравнении с динамично развивающейся архитектурой, богатой театральной и музыкальной жизнью. Один из первых в городе профессиональных художников-педагогов и одаренный портретист Петр Афанасьевич Веденецкий (1764/68-1847) содержал в 1790-х гг. в своем доме небольшую школу рисования и живописи, принимая учеников по договору и выдавая им аттестаты, заверенные личной печатью⁴. С ним Ступин познакомился в краткий период своей службы подканцеляристом в Нижегородском губернском правлении в 1794-1796 гг. Однако в преподавании П.А. Веденецкий ограничивался, видимо, первоначальными профессиональными навыками, никто из его учеников не стал сколь-либо значительным художником, т.е. деятельность школы носила локальный характер и не оказала значительного влияния на дальнейшее развитие искусства в Нижнем Новгороде. Начинание Веденецкого не получило продолжения, и первая общедоступная художественная школа открылась в городе в 1866 г.⁵

А.В. Ступину удалось органично объединить две системы подготовки художника: академическую и традиционную, «ремесленно-цеховую», когда ученики жили «при учителе» и после приобретения начальных навыков помогали ему в выполнении заказов, обучаясь на практике. В своих воспоминаниях он со справедливой гордостью отмечает, что вопреки многим трудностям, сумел организовать свою школу

² Педагогическая система и этапы деятельности Арзамасской школы живописи отражены в целом ряде источников и с большой полнотой освещены в искусствоведческой литературе. По этой причине приводимые в статье факты, не вызывающие каких-либо сомнений в своей достоверности, мы не будем каждый раз снабжать ссылками. Укажем основные исследования по истории Ступинской школы: Корнилов П. Арзамасская школа живописи первой половины XIX в. Л.-М., 1947 (здесь же см. полную библиографию работ по теме, выпущенных до 1941 г.); Молева Н.М., Белютин Э.М. Русская художественная школа I половины XIX в. М., 1963. С. 171-194; «Необыкновенное дело» А.В. Ступина. К 200-летию Арзамасской школы живописи. Каталог выставки. Авт. вст. ст. и сост. В.В. Тюкина. Нижний Новгород, 2002; Филатов Н.Ф. Арзамасская школа живописи академика А.В. Ступина. Арзамас, 2002.

³ Соколюк Л.Д. Харьковская художественная школа и ее роль в формировании системы художественного образования на Украине в XVIII в. // Русское искусство II половины XVIII – I половины XIX в. Сб. ст. Под ред. Т.В. Алексеевой. М., 1979. С. 169-185.

⁴ «Необыкновенное дело» А.В. Ступина... С. 21.

⁵ Нижегородский край: факты, события, люди / под ред. Н.Ф. Филатова, А.В. Седова. Нижний Новгород, 1994. С. 233.



«по примеру, хотя и в миниатюре, академическому»⁶. Аналогично Санкт-Петербургской академии строилась последовательность обучения: от копирования оригиналов, которыми служили гравюры русских и западноевропейских мастеров, через рисование скульптур до работы с натуры. Однако провинциальная действительность придавала учебному процессу вынужденные особенности. В школе, где работает один педагог, являющийся также ее директором и владельцем дома и хозяйства, не могло быть какой-либо профессиональной специализации, как, например, в Академии, живописные классы которой подразделялись по жанрам. В Арзамасе начала XIX в., жители которого, по характеристике местного краеведа Н.М. Щеголькова, были людьми, «воспитанными в истинной вере... нетронутой тлетворным влиянием запада»⁷, чрезвычайно сложно было найти натурщика для постановки обнаженной натуры. По этой причине на завершающей стадии обучения воспитанники школы писали не обнаженную модель, а портреты и этюды одетой фигуры, что впоследствии сказало на их самостоятельном творчестве: несмотря на то, что портрет как отдельный жанр не преподавался и рассматривался Ступиным как разновидность натурной постановки (в соответствии с классическими нормами ориентировались на историческую картину), именно к области портрета относятся высшие достижения арзамасцев. Наконец, вместо самостоятельной разработки учеником композиции «выпускного» произведения практиковалось копирование эстампа в технике масляной живописи. Тем не менее А.В. Ступин добился высоких результатов, работы его воспитанников регулярно демонстрировались на выставках Академии и неоднократно отмечались наградами.

От старой ремесленной формы подготовки художника А.В. Ступин сохранил наиболее ценный элемент – практику совместного выполнения конкретных заказов учениками и учителем. Она позволяла воспитанникам школы освоить разнообразные виды станковой, монументальной и монументально-декоративной живописи и одновременно обеспечивала стабильное финансовое положение учебного заведения. Ступинская школа была единственным значительным художественным центром в обширном регионе и не испытывала недостатка в заказах, преимущественно на иконопись и росписи храмов, из светской живописи – на портреты. По подсчетам художника к 1848-1851 гг. им вместе с учениками на территории Нижегородской, Пензенской, Симбирской, Тамбовской губерний было расписано 10 церквей, изготовлено полностью 137 иконостасов с количеством икон 2454 и написано 510 икон «домовой работы и по церквам в разноту»⁸. (В эти данные входят и 7 иконостасов, созданных Ступиным до отъезда в Петербург и открытия школы). Напомним, что своего рода предшественницей школы была небольшая иконописная мастерская Ступина, образовавшаяся в 1797 г., когда он, начинающий, но уже преуспевающий иконописец, взял к себе двух учеников-помощников. Ступин, в юности сам учившийся у арзамасских иконописцев, был привычен к такой форме работы и при этом отчетливо понимал всю ограниченность и посредственность творчества большинства провинциальных художников-иконописцев.

А.В. Ступин был знаком с педагогическими идеями архитектора В.И. Баженова, занявшего в 1798 г. пост вице-президента Академии художеств и подавшего Павлу I проект реорганизации Академии⁹ Проект остался нереализованным из-за

⁶ Собственноручные записки о жизни академика А.В. Ступина // Шукинский сборник. Вып. III. М., 1904. С. 397.

⁷ Исторические сведения о городе Арзамасе, собранные Николаем Щегольковым, 1911. Цит. по статье М.П. Званцева в сборнике «Люди русского искусства», Горький, 1960. С. 362.

⁸ Собственноручные записки о жизни академика А.В. Ступина... С. 474-478 («Таблица, сколько сделано иконостасов и птук и за какую цену с 1802 года»). Ступин работал над воспоминаниями (с приложением ряда документов) в 1848-1851 гг.

⁹ Баженов В.И. Примечания о императорской академии художеств // Петров П.Н. Сборник материалов для истории Императорской Санкт-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования. Часть I. Спб., 1864. В.И. Баженов имел поместье в районе Арзамаса, и А.В. Ступин непосредственно общался с его наследниками, купив у них ряд произведений искусства, приобретенных архитектором за границей (см. опись коллекции Ступина в его «Собственноручных записках...». С. 478-482).

кончины архитектора в 1799 г., но оказался весьма существенным этапом в эволюции теории художественного образования, т.к. провозглашал

концепцию развития сильной национальной художественной школы на идейных и стилевых началах классицизма, содержал принципы демократизации и гуманизации педагогики. Взгляды В.И. Баженова и А.В. Ступина во многом созвучны и кардинально расходятся лишь в одном: Баженов считал неприемлемым совмещение в художественном учебном заведении профессиональной и общеобразовательной подготовки. Ступин понимал, что в условиях провинции его школа приобретает цель более широкую, чем просто обучение художника, и давал своим ученикам, значительную часть которых составляли крепостные, наряду с профессиональным общим образованием, приглашая преподавателей городского училища.

Сформировавшись как художник и педагог в Академии, А.В. Ступин был приверженцем классицизма и в своем собственном творчестве, пусть и оттесненным на второй план преподавательской и организационной работой. Его «Вид Арзамаса» (1826, Государственный Русский музей)¹⁰ завершает традиции ведуты, заложенные в отечественном искусстве А.Ф. Зубовым в Петровскую эпоху, продолженные М.И. Махаевым в середине XVIII столетия и нашедшие на его исходе блестящее выражение в живописи Ф.Я. Алексеева. Топографическая точность в изображении города сочетается в пейзаже Ступина с такими типичными для классицизма приемами, как кулисное построение пространства, четкое и ясное чередование планов, первостепенная роль рисунка. Они придают образу торжественность и эмоциональную приподнятость при том, что стаффаж вносит ощущение повседневной достоверности.

Следование академической системе и нормам классицизма не исчерпывало круг художественных интересов учеников Ступина. Благодаря обширной и тщательно подобранной библиотеке, включавшей книги по искусству, художественную, учебно-научную, духовную литературу, и коллекции подлинных произведений искусства они имели возможность составить представление не только о русской живописи, но и о наследии ведущих европейских школ¹¹. Среди живописных полотен в собрании Ступина преобладали произведения отечественных мастеров академической школы (А.Е. Егорова, В.К. Шебуева, А.Г. Варнека, с которыми его связывали личные теплые отношения), а также были отдельные западноевропейские оригиналы. Коллекция гравюр включала эстампы русских и европейских гравюров, несколько иллюстрированных изданий, например, Библию Кристофа Вайгеля. Как говорилось выше, они широко использовались как образцы в учебном процессе. Примером созданных на основе гравюр живописных композиций могут служить картины неизвестных учеников Ступина «Святой Иероним в пустыне»¹² и «Лот с дочерьми»¹³ из фондов Нижегородского государственного художественного музея (далее – НГХМ). «Святой Иероним» – копия с гравюры аугсбургского мастера и издателя первой половины XVIII в. М. Энгельбрехта, воспроизводящей картину Якопо Пальма Младшего. Вторая работа написана по гравюре И.А. Берсенева (1785) с живописного оригинала Л.Ж.Ф. Лагрена (конец 1750–начало 1760-х гг.), ныне находящегося в Государственном Русском музее.

Гравюры неоднократно служили композиционными и иконографическими образцами при создании монументальных храмовых росписей. На основе западноевропейских эстампов выполнены сюжетные сцены в живописном убранстве таких значительных памятников нижегородской культовой архитектуры, как Спасо-Преображенский собор в Нижнем Новгороде на ярмарке (А.В. Ступин с учениками, 1821-1823) и Воскресенский собор в Арзамасе (вторая половина 1830-х гг., отец и сын О.С. и А.О. Серебряковы). Таким образом, благодаря коллекции А.В. Ступина его воспитанники могли составить себе, конечно, весьма неполное, но яркое и запоминаю-

¹⁰ Ступин А.В. Вид города Арзамаса. 1826. Холст, масло, 65,5x116,3. Государственный Русский музей, инв. № ГРМ-Ж-3758.

¹¹ Количественные данные о библиотеке и коллекции школы приводятся А.В. Ступиным в его «Собственно-ручных записках...». С. 428-429, 478-482.

¹² Неизв. художник. Св. Иероним в пустыне. Холст, масло, 106,5x78. НГХМ, инв. № Ж-977.

¹³ Неизв. художник. Лот с дочерьми. Дерево, масло, 39x57. НГХМ, инв. № Ж-640.



щееся представление о классическом европейском искусстве. В свою очередь произведения зарубежных авторов, пусть опосредованно, через репродукционный эстамп, бывший тогда основным средством распространения художественных идей, включались в повседневную творческую практику провинциальных живописцев.

Использование гравюр как образцов не сковывало инициативу и свободу художника, допускало собственную интерпретацию произведения-источника и в итоге обязывало ориентироваться на высокие достижения западного и отечественного искусства. Своеобразное мастерство использования и истолкования образца наглядно проявилось в церковной живописи «ступинцев», где «чужие» сюжетные композиции с подлинным тактом включены в единый тщательно продуманный и эффектный ансамбль монументальной росписи.

Хорошее знание европейского и русского искусства обнаруживает ныне почти забытый ученик школы Пожаров (имя и биографические сведения не установлены) в своей картине «Совет епископов» (рубеж 1820-1830-х гг., НГХМ)¹⁴, ярко свидетельствующей, что своеобразие Ступинской школы формировалось на пересечении тенденций не только отечественного, но и европейского искусства. Сюжет, патетическая динамика жестов действующих лиц, энергичная манера письма, эффектная, почти «караваджистская» светотень не оставляют сомнений в сильном влиянии на автора итальянской традиции барокко. В то же время холст стилистически имеет параллели в русской религиозной живописи середины XVIII столетия, прежде всего в творчестве А.П. Антропова и мастеров его круга, (живопись Андреевского собора в Киеве работы Антропова, прежде всего его запрестольные образы).

В меньшей степени произведение Пожарова связано с романтизмом, во всяком случае с некоторыми его внешними чертами – любовью к изображению бурных страстей, интересом к прошлому, стремлением к передаче эффектного движения. Именно в 1820-х гг. в творческую практику Арзамасской школы проникают идеи романтизма благодаря Рафаилу Александровичу Ступину, преподававшему в школе отца с 1819 г. после обучения в Академии художеств. Его деятельность стала главным фактором, обусловившим расцвет учебного заведения в 1820-х гг.¹⁵. Взгляды Рафаила Ступина на искусство и художественную педагогику значительно отличались от представлений Ступина-старшего, и причиной разрыва отца и сына в начале 1830-х гг. были не только бытовые разногласия, но и несовместимость творческих позиций представителей двух поколений русских художников.

Р.А. Ступин осуществил в школе ряд методических нововведений, затронувших все этапы обучения, в равной степени направленных как на более совершенное овладение учениками профессиональным мастерством, так и на их духовно-интеллектуальное воспитание, развитие личной и творческой индивидуальности. Новые учебные задания для «младшего возраста» были обращены на более свободное техническое владение рисунком (изучение линейной перспективы через выполнение натуральных зарисовок интерьера, рисование пером набело без подготовительного карандашного наброска и др.), для «старшего возраста» – формирование умения работать непосредственно с натуры, самостоятельно мыслить и создавать сюжетную композицию без помощи образцов. Принципиальными инновациями Р.А. Ступина стали, таким образом, открытие натурального класса и введение в качестве итогового задания, завершающего обучение, разработку оригинальной исторической композиции, благодаря чему качество подготовки достигло подлинно академического уровня. Впервые картины учеников школы «собственного сочинения» отмечены в отчете Ступина в Акаде-

¹⁴ Пожаров. Совет епископов. Рубеж 1820-1830-х гг. Холст, масло, 160x132. НГХМ, инв. № Ж-18. Об истории бытования картины, находившейся в коллекции Ступина и ставшей одним из первых экспонатов Нижегородского художественного музея, см.: Тюкина В.В. У истоков музейного строительства: история одной картины // Материалы II и III научно-практических конференций по проблемам истории, культуры и воспитания. Сб. научн. трудов. Саров, 1999. С. 128-133.

¹⁵ Более подробно см.: Акимов С.С. Художник Р.А. Ступин: педагогическая деятельность и творчество // Личность и общество. Сб. докладов Всероссийской научн. конф. Добролюбовские чтения-2009. Нижний Новгород, 2010. С. 217-225.



мию за 1828 г.¹⁶. После отъезда Р.А. Ступина из Арзамаса из-за конфликта с отцом данное начинание прервалось, и для выпускников школы вновь оказалось достаточным написать картину по гравированному оригиналу¹⁷. Отношение Ступина-сына и Ступина-отца к «сочинению» композиции ярко высвечивает различие их педагогических взглядов: система Ступина-старшего ориентирована прежде всего на крепкую ремесленную выучку, а не на развитие творческой самостоятельности.

В 1820-х гг. благодаря Рафаилу Ступину в творческой практике Арзамасской школы живописи отчетливо обозначалась тенденция отхода от неукоснительного следования нормативной классицистической эстетике и привнесения в академическую основу элементов романтизма. Они проявились как в стилистике отдельных произведений «ступинцев», так и в общей «атмосфере» учебного заведения. Так, чрезвычайно важную роль в жизни школы начал играть театр, организованный Р.А. Ступиным и рассматривавшийся им как эффективное и универсальное средство эстетического воспитания через знакомство с другими видами искусства.

Романтизм в живописи арзамасцев не получил последовательного и законченного отражения, но воздействие его очевидно. Из учеников школы наиболее сильное увлечение романтизмом испытал В.Е. Раев, учившийся именно у Рафаила Ступина (впоследствии видный пейзажист, академик Императорской Академии художеств с 1851 г.). Например, в картине «Александровская колонна во время грозы» (1834, Государственный Русский музей)¹⁸ вид петербургской Дворцовой площади приобретает подчеркнутую эмоциональную напряженность, доходящую до экзальтации, и едва ли не мистическую окраску. Городской пейзаж, сохраняемый узнаваемость конкретного места, нарочито романтизирован, природа буквально перенасыщена драматизмом, резкие световые и цветовые эффекты вносят ощущение фантастичности. Особенно ярко юношеское увлечение романтизмом, сохранившееся и после окончания Арзамасской школы, где В.Е. Раев учился в 1820-х гг., выступает при сравнении ранних работ художника с его зрелыми произведениями. «Вид Рима» (1854, НГХМ)¹⁹ сохраняет романтическую интонацию, соединенную здесь с точностью изображения местности и классицистическим приемом кулисного построения пространства, однако образ становится спокойным и гармоничным, соответствуя распространенному в европейской и русской культуре идеализированному, почти идиллическому представлению об Италии. (При этом автор не идеализирует натуру, а лишь отбирает нужный мотив).

Иное прочтение романтических влияний обнаруживается в портретах кисти Н.М. Алексеева-Сыромянского, также одного из наиболее одаренных выпускников школы, впоследствии академика. Неподдельный интерес к внутреннему миру человека, романтическая взволнованность органично сочетаются в его произведениях арзамасского периода с особой подкупающей искренностью, скромностью и непритязательностью выразительных средств, отсутствием нарочитости и преувеличений в образном и пластическом решении. Речь идет в первую очередь о полотне «Семья художника» (1835, НГХМ)²⁰, представляющим собой автопортрет Алексеева с женой К.А. Ступиной и тещей. В этом произведении слаженная компактная композиция и теплая красновато-коричневая цветовая гамма, внешняя неброскость живописных приемов придают образу одухотворенность и способствуют впечатлению духовной близости изображенных людей.

¹⁶ Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 789. Оп. 1. Д. 127.

¹⁷ Молева Н.М., Белютин Э.М. Ук. соч. С. 369.

¹⁸ Раев В.Е. Александровская колонна во время грозы. 1834. Холст, масло, 65x47. Государственный Русский музей, инв. № ГРМ-Ж-3724.

¹⁹ Раев В.Е. Вид Рима. 1854. Холст на картоне, масло, 52x39. НГХМ, инв. № Ж-453.

²⁰ Алексеев-Сыромянский Н.М. Семья художника. Автопортрет с женой К.А. Ступиной и тещей Е.М. Ступиной. 1835. Холст, масло, 63x58. НГХМ, инв. № Ж-1406. Подробно об этом произведении и связанных с ним других живописных работах см.: Тюкина В.В. Находка арзамасского «двойника» // Записки краеведов. Горьковская область. 1975. Горький, 1975, с. 117-126; «Необыкновенное дело» А.В. Ступина..., С. 15-17.



Н.М. Алексеев-Сыромянский традиционно считается автором поколенного портрета А.В. Ступина в домашнем сюртуке с палитрой в руках (1835-1836) из коллекции НГХМ²¹. В художественном строе произведения замечательной образной глубиной и неординарностью живописной манеры, переплетаются классицистические, романтические, реалистические черты, традиционность и новизна. От парадного портрета унаследованы большой размер, строго фронтальная постановка фигуры, изображение атрибутов профессии и наград, но свободно-спокойная поза модели, будничные костюмы, несколько усталое выражение лица, темный словно окутывающий фигуру фон придают образу камерность. В наследии русских провинциальных мастеров трудно найти хотя бы еще одно полотно, где сочетались бы репрезентативность и смелое нарушение канонов и общепринятых схем, сдержанная выразительность образа и маэстрия живописного почерка, стремление решить сложную пластическую задачу – создать тонко нюансированный колорит сознательно ограниченным набором красок (они «лежат» на палитре в руках Ступина). Здесь органично сливаются возвышенно-романтические представления о личности художника вообще с убедительной жизненной и психологической конкретностью.

Нижегородский искусствовед В.В. Тюкина высказала предположение, что автором анализируемого портрета А.В. Ступина является И.М. Горбунов, один из первых и наиболее талантливых выпускников школы²². Однако ее версия, прямо не подтвержденная источниками, вызывает сомнения: данное произведение резко отличается от работ И.М. Горбунова и по результатам стилистического сравнения не может быть приписано этому автору, чье творчество находится в границах иного художественного метода. Характерный и один из лучших образцов его живописи представляет собой портрет «Бабушка с внучкой» (портрет Е.И. Глебовой и Е.П. Жедринской, 1831, НГХМ)²³, манера исполнения которого отмечена ощутимой опорой на парсунные традиции, чертами «наивного реализма» при мастерском владении классической живописной техникой. Подобное сочетание старого, архаичного и нового, актуального начал, придающие произведению Горбунова самообытность, нередко встречается в провинциальном искусстве XVIII – середины XIX в. и ставит чрезвычайно важную и масштабную проблему: соотношение и взаимодействие в русской культуре Нового времени искусства профессионального («ученого») и художественного примитива. Очевидно, Арзамасская школа, продолжавшая строгие академические традиции, все же не избежала контактов с изобразительным примитивом, как не избежал его влияния, к примеру, нижегородский портретист и педагог П.А. Веденецкий. Последний в своем «Семейном портрете купца Н.И. Дюкова» (1840-е гг., НГХМ)²⁴ скорее всего, по желанию заказчика, следует образцам купеческого портрета, неразрывно связанного с городским примитивом.

Интересный и ценный материал для изучения взаимодействия традиций и новаторства в русской оригинальной графике первой половины XIX в. дают рисунки «ступинцев». Графическое наследие Арзамасской школы, полно и разнообразно представленное в собрании Нижегородского государственного художественного музея, включает многочисленные учебные штудии и ряд работ, представляющих творчество учеников уже после окончания учебного заведения, и является уникальным комплексом источников по истории художественного образования и нижегородскому искусству. Это рисунки Р.А. Ступина, Н.М. Алексеева-Сыромянского, В.Е. Раева, И.Г. Озерского, ныне почти забытых выпускников школы И. Кастрова, М. Климантова, П. Андреева и других, а также недописанные листы. Если живопись «ступинцев»

²¹ Алексеев-Сыромянский Н.М. (?) Портрет академика А.В. Ступина. 1835-1836. Холст, масло, 127x96. НГХМ, инв. № Ж-78.

²² Тюкина В.В. Свидетельствуют портреты... // К 100-летию со дня основания Нижегородского государственного художественного музея. Сб. ст. Нижний Новгород, 1997. С. 52-75.

²³ Горбунов И.М. Бабушка с внучкой. (Портрет Е.И. Глебовой с Е. Жедринской). 1831. Холст, масло, 66,5x57,5. НГХМ, инв. № Ж-1405.

²⁴ Веденецкий П.А. Семейный портрет купца Н.И. Дюкова. 1841 (?). Холст, масло, 65x75. НГХМ, инв. № Ж-1421.



нередко отражает наиболее актуальные художественные искания современности, то их графика имеет глубокое типологическое родство с предшествующим периодом в развитии русского рисунка, со второй половиной – началом XIX в. В первой трети XIX в. на волне романтизма отечественная оригинальная графика приобретает ранее не свойственные ей черты: усиливается эмоциональное начало, более смелыми и свободными становятся приемы рисования, академическая завершенность иногда сменяется фрагментарностью композиции, беглой экспрессией линии (речь идет, разумеется, о творческом, а не учебном рисунке). Графике арзамасских художников присущи такие качества, как стремление к максимальной завершенности образа и пластической формы, внимательное отношение к натуре, отсутствие подчеркнутой «артистичности», эффектности исполнения. Эти свойства обусловлены не только характером учебных задач – для учеников Ступина, как и для мастеров XVIII в., культура академического рисунка стала основой не только мастерства, но и всей профессиональной культуры, что следует рассматривать как сохранение лучшего, что было достигнуто русской графикой к началу XIX столетия.

Не претендуя на исчерпывающую полноту, мы рассмотрели наиболее значительные факты, неопровержимо свидетельствующие, что специфика Арзамасской школы живописи как педагогического и творческого центра складывалась на пересечении многих культурных и художественных тенденций конца XVIII – первой половины XIX в. Взаимодействие отечественных академических традиций, романтических и реалистических исканий, а также влияния классического европейского искусства в системе преподавания и, следовательно, в живописных и графических произведениях учеников А.В. Ступина не было произвольным и эклектичным. Напротив, оно имело органичный и целостный характер и закладывало прочную основу для дальнейшего самостоятельного творческого развития выпускников школы.

THE INTERACTION OF CULTURAL AND ARTISTIC TENDENCIES OF THE END OF THE 18th – AND THE FIRST HALF OF THE 19th CENTURY IN PEDAGOGICAL SYSTEM AND CREATIVE PRACTICE OF STUPIN'S ART SCHOOL IN ARZAMAS

S.S. AKIMOV

*Nizhny Novgorod State
Linguistics University*

e-mail: ss.akimov@mail.ru

Alexander Stupin's school of painting in the town Arzamas (Nizhny Novgorod region, active in 1802-1861) was the first private specialized art school in Russian province. The main feature of pedagogical system of this educational institution consisted in addition of the academic model of art education with the best elements of traditional training of painter in practice in the teacher's studio. Stupin's school was one of the most outstanding art center in Nizhny Novgorod region and neighbour regions in the first half of the XIX century (educational process was supplemented with the implementation of numerous orders on works of art under teacher's leadership) and played the important fiddle in dissemination of professional art education in Russian province. The creative practice of the learners of Stupin's school is one of the most interesting examples of many-sided interaction of classicism, romanticism and realistic tendency in Russian painting.

Key words: Stupin's art school, Russian provincial art, academic model of art education, classicism, romanticism, realism.