

самого памятника следует обратиться к его технико-технологическим особенностям. На любом из этих этапов уже возможно определение даты произведения и круга возможных авторов, а иногда и собственно авторства. Третий этап – стилистический анализ, при котором важно оценивать произведение не только по отдельным признакам, но и в комплексе. Завершением процесса атрибуции должно быть сопоставление результатов всех трех этапов исследования, выводы и их критика. Таким путем мы и постараемся пройти при атрибуции работ, приписываемых М.И. Мягкову.

### 3.1. Портрет П.К. Фролова (?)

В Алтайском государственном краеведческом музее хранится небольшой (16,5×18,7 см) акварельный портрет, изображающий сидящего мужчину в синем сюртуке, опирающегося на трость (Каталог, Д-1) (см. цветную вклейку, с. 6). Считается, что это портрет Петра Козмича Фролова (1775–1833), известного рационализатора горной промышленности, общественного деятеля и администратора, начальника Кольвано-Воскресенских горных заводов в 1817–1830 гг., томского гражданского губернатора, сенатора. О его жизни и деятельности существует обширная литература [Савельев, 1951, 1985; Виргинский, 1952, 1968; Гришаев, 1999б, 2000а; Фролов... 2006; Пыстина, 2009]. Тем не менее строгих доказательств тождества изображенного лица с П.К. Фроловым никогда не было предъявлено, а среди сибирских краеведов издавна существовало мнение об ошибочности такого отождествления. В разное время подобные сомнения высказывали, в частности, С.Н. Баландин, В.Б. Бородаев, А.М. Родионов, А.Д. Сергеев, А.П. Уманский. Авторство и датировка портрета также спорны. Попытаемся по-новому взглянуть на эту проблему.

Литература, посвященная портрету, невелика. Он был введен в научный оборот и одновременно представлен широ-

кой публике известным алтайским краеведом Н.Я. Савельевым, много лет работавшим над изучением истории Алтайского горного округа. Он опубликовал репродукцию портрета и рассказ об истории его находки в «Алтайской правде» [Савельев, 1955]. В дальнейшем портрет неоднократно публиковали (Каталог, Д 1), поэтому он утвердился в сознании масс как изображение П.К. Фролова. Известны случаи, когда этот портрет представляли как изображение его отца – Козьмы Дмитриевича Фролова [Гришаев, 2000, с. 318].

История получения портрета музеем освещена О.В. Падалкиной [1995], художественный анализ портрета произведен В.П. Токаревым [1993, с. 41], который, особо не аргументируя свое мнение, приписал авторство портрета М.И. Мягкову. Мнение Н.Я. Савельева о личности портретируемого он принял как данность; вопрос о датировке портрета также не ставился. Т.М. Степанская, рассматривая творчество М.И. Мягкова [Степанская, 1993, 1998б], согласилась с мнением В.П. Токарева, правда, с определенной осторожностью. Ранее так же поступила О.В. Падалкина [1995].

Ниже мы проанализируем проблему авторства, пока же остановимся на вопросах о том, кто изображен на портрете и когда он написан, что невозможно без рассмотрения истории появления портрета в музее. По личному фонду Н.Я. Савельева в Государственном архиве Алтайского края [ГААК. Ф. Р-232. Оп. 1. Д. 3–6] ее можно восстановить со всеми подробностями. В документах к настоящей главе мы приводим извлечения из переписки Н.Я. Савельева со своими информаторами и другими исследователями, относящиеся к данной теме. Выдержки расположены в хронологическом порядке, с выделением диалогов и интересующего нас сюжета, с указанием номеров и листов дел. Переписка дает яркое представление о сути научного поиска, а сюжет имеет вполне детективный характер.

С 1950 г. Н.Я. Савельев начинает разыскивать портреты членов семьи Фроловых [ГААК. Ф. Р-232. Оп. 1. Д. 6. Л. 12].

В 1954 г. он вступает в переписку с Евгенией Александровной Толмачевой, дочерью академика Александра Петровича Карпинского (1847–1936), геолога, президента АН СССР с 1917 по 1936 г., а затем с ее дальними родственницами Любовью Владимировной Крячковой и Антониной Федоровной Ястребовой.

Е.А. Толмачева родом была из «уральской» ветви Карпинских, а Л.В. Крячкова и А.Ф. Ястребова – из «алтайской», а обе эти ветви, как это было установлено совместными усилиями Н.Я. Савельева и Е.А. Толмачевой, происходят от Михаила Федоровича Карпинского, учителя Тобольской семинарии (умер в 1789 г.). Л.В. Крячкова (родилась в 1887 г.) была внучкой Александра Михайловича Карпинского (родился в 1789 г.) – родоначальника «алтайских» Карпинских и правнучкой В.С. Чулкова, на чьей дочери Софье А.М. Карпинский был женат. В.С. Чулков (1746–1807) с 1798 по 1807 г. служил начальником Колывано-Воскресенских горных заводов. А.М. Карпинский в 1814 г. поступил канцеляристом в Департамент горных и соляных дел в Петербурге, где в то время П.К. Фролов руководил чертежной. В 1817 г. П.К. Фролов был назначен начальником Колывано-Воскресенских заводов, и в том же году туда был направлен и А.М. Карпинский, который стал секретарем канцелярии заводов, а также в некотором роде личным секретарем начальника. По-видимому, П.К. Фролова и А.М. Карпинского связывали не только служебные, но и личные отношения, которые начались еще в Петербурге. А.М. Карпинский был автором первой биографии Козьмы Дмитриевича Фролова, отца П.К. Фролова, также рационализатора горного производства, собирал материалы и для биографии И.И. Ползунова и отыскал в архиве округа чертежи его знаменитого двигателя. Антонина Федоровна Ястребова (родилась в 1900 г.) была праправнучкой А.М. Карпинского, правнучкой его дочери Людмилы.

Е.А. Толмачева, характеризуя Н.Я. Савельеву своих родственниц, отмечала, что Л.В. Крячкова мало что знает о своей семье, но А.Ф. Ястребова «много содержательнее» [ГААК. Ф. Р-232. Оп. 1. Д. 4. Л. 18]. В письме от 27 мая 1954 г. Л.В. Крячкова сообщила Н.Я. Савельеву, что у нее «есть портрет Чулкова В.С., очень интересно исполненный», а ранее в семье «были большие портреты Чулкова и Фролова, написанные масляными красками и они были нами пересланы в Барнаул, по чьей-то просьбе» [ГААК. Ф. Р-232. Оп. 1. Д. 4. Л. 142]. Какой именно из Фроловых был изображен на одном из этих последних портретов. Л.В. Крячкова не знала. История выяснения судьбы посланных в Барнаул портретов в документах переплетается с основным интересующим нас сюжетом, поэтому остановимся сначала на ней.

По собранным Н.Я. Савельевым в Барнауле сведениям, здесь в конце XIX в. было решено устроить галерею портретов бывших начальников Колывано-Воскресенских заводов. Большинство собранных в нее портретов были увеличенными фотографиями, но два портрета (якобы Чулкова и Фролова) написаны маслом. В краевом архиве Н.Я. Савельев нашел остатки этой галереи, в том числе два портрета, писанных маслом. Обрадованный исследователь уже находил в них сходство с портретами, описанными очевидцами, но очистка портретов от грязи привела к разочарованию: это были официальные изображения императоров Александра I и Николая I. Судьба же пересланных в Барнаул портретов Чулкова и Фролова осталась неизвестной [[ГААК. Ф. Р-232. Оп. 1. Д. 4. Л. 20, 35–41, 47, 160, 161, 164, 165, 168, 171, 177; Д. 3. Л. 15].

Н.Я. Савельеву пришлось удовлетвориться тем, что Л.В. Крячкова переслала ему для пересъемки акварельный портрет, называемый ею портретом В.С. Чулкова [ГААК. Ф. Р-232. Оп. 1. Д. 4. Л. 147]. Фотокопии Н.Я. Савельев сразу же (в июле 1954 г.) послал Е.А. Толмачевой и А.Ф. Ястребовой. В декабре 1954 г. он получает от А.Ф. Ястребовой

письмо, в котором она высказывала свое мнение, отличное от мнения Л.В. Крячковой, по поводу человека, изображенного на портрете (см. Документы к главе 3). Она полагала, что это был не В.С. Чулков, а П.К. Фролов.

Реакция Н.Я. Савельева была неоднозначной: сомнения боролись у него с надеждой получить желанный портрет. «Если это не В.С. Чулков, то обязательно ли это П.К. Фролов? Нет ли возможного предположения, что это или А.М. Карпинский, служивший при Фролове на Алтае, или кто-либо из родственников Карпинских более близких, чем П.К. Фролов?» — спрашивал он А.Ф. Ястребову [ГААК. Ф. Р-232. Оп. 1. Д. 4. Л. 159]. Но вскоре сомнения перестали его мучить. «Убедите Л.В. Крячкову, что у нее не В.С. Чулков, а П.К. Фролов. Это очевидно» [ГААК. Ф. Р-232. Оп. 1. Д. 4. Л. 160]. А.Ф. Ястребова выполнила просьбу Н.Я. Савельева, и Л.В. Крячкова вскоре написала ему: «Спорить, кто Фролов и Чулков после разговора с Антониной Федоровной я не могу... Нужно доверять Антонине Федоровне, она всегда росла среди старушек интересовавшихся и живших в прошлом» [ГААК. Ф. Р-232. Оп. 1. Д. 4. Л. 162–163, 166].

Что же касается Е.А. Толмачевой, то она, вопреки утверждениям А.Ф. Ястребовой, продолжала считать дискуссионный портрет изображением В.С. Чулкова [ГААК. Ф. Р-232. Оп. 1. Д. 4. Л. 37–39]. Даже после настойчивых убеждений Н.Я. Савельева: «Это не Чулков и не может быть Чулковым ни по костюму, ни по возрасту. Это — П.К. Фролов» она отвечала, что оставляет за собой право на сомнения [ГААК. Ф. Р-232. Оп. 1. Д. 4. Л. 40, 44]. Н.Я. Савельев же больше не сомневался. 16 января 1955 г. в «Алтайской правде» появляется его статья [Савельев, 1955], и в тот же день он сообщает о находке В.В. Данилевскому, Г.В. Крылову и В.С. Виргинскому [ГААК. Ф. Р-232. Оп. 1. Д. 3. Л. 15]. Статья называлась «Два портрета П.К. Фролова», так как в ней найденные в архиве портреты (позже определенные как портреты Александра I и Николая I) еще фигурируют как портреты В.С. Чулкова и П.К. Фролова.

Так хранившийся у Л.В. Крячковой, а позже переданный ею в Алтайский краеведческий музей акварельный портрет стал известен как портрет П.К. Фролова. Из сказанного выше мы видим, насколько слабо это было обосновано. Фактически А.Ф. Ястребова могла утверждать только то, что здесь изображен не В.С. Чулков, портрет которого она, по ее утверждению, помнила. Но, очевидно, она не помнила парный портрет кого-то из Фроловых, так как даже не пробовала его описать. То, что А.Ф. Ястребова лучше знала историю своих предков, чем Л.В. Крячкова, еще не свидетельствует о том, что она не могла ошибиться. Так, например, она упорно утверждала, что П.К. Фролов был женат на одной из дочерей В.С. Чулкова, хотя это противоречило найденным Н.Я. Савельевым документам [ГААК. Ф. Р-232. Оп. 1. Д. 4. Л. 165–166]. В семье В.А. Карпинского (отца Л.В. Крячковой) имелись портреты и других лиц.

Продолжая убеждать Е.А. Толмачеву, что полученный от Л.В. Крячковой портрет является портретом П.К. Фролова, Н.Я. Савельев писал ей: «Между прочим, архивная проверка показала, что такой акварельный портрет был написан с П.К. Фролова, что проскользнуло также в одном из писем, попавшим в подшивку деловых бумаг» [ГААК. Ф. Р-232. Оп. 1. Д. 4. Л. 40]. Что имел в виду Н.Я. Савельев – неясно, так как ссылок на конкретное дело он не приводит, нет соответствующей выписки и в его фонде, хотя там аккуратно подшиты все его выписки за 18 лет работы в архиве (выписки с 1946 по 1955 г. занимают 5 томов – дела с 16 по 20).

Итак, информация, полученная от потомков рода Карпинских, не дает возможности достоверно установить личность человека, изображенного на портрете, переданном Л.В. Крячковой в Алтайский краеведческий музей. Конечно, можно дать достаточно объяснений, почему портрет П.К. Фролова мог, находиться в семье Карпинских. Он мог быть подарен А.М. Карпинскому «на память», попасть к нему из-за отсутствия у П.К. Фролова наследников. Напом-

ним, что А.М. Карпинский вырос без отца (умершего в год его рождения), а П.К. Фролов не имел детей. Их вполне могли соединять чувства, соединяющие сына и отца. Портрет мог быть нужен А.М. Карпинскому как историографу, собирающему материалы о деятелях Алтайского округа, и подобные. Но все эти предположения не являются доказательствами. Чтобы попытаться внести ясность в сложившуюся ситуацию, обратимся к главному источнику – самому портрету.

На портрете (см. цветную вклейку, с. 6) изображен мужчина на вид лет 30–40 в синем сюртуке. Портретируемый развернут в три четверти, взгляд его обращен прямо на зрителя, руки опираются на трость. Изображение погрудное. Разработанный пейзажный фон на втором плане превращает небольшой «кабинетный» портрет в целую картину. В левой части, за правым плечом мужчины – угол какого-то здания коричневого цвета. Из-за него выступает и вытягивается над головой мужчины ветвь рябины. В нижнем правом углу вдали колеблются на ветру кусты ивы. Основной же фон портрета – богатое оттенками облачное небо, освещенное отблесками вечерней зари. Колорит портрета построен на сопряженных цветах: синем (сюртук) и разнообразных оттенках желто-красно-оранжевого (лицо и руки портретируемого, отблески на облаках). Два зеленых пятна – ветка рябины вверху слева и кусты ивы внизу справа – усиливают взаимодействие сопряженных цветов. Уверенно-спокойная коричневая поверхность стены уравнивается тревожно мятущимся пространством облачного неба. На грани этих двух миров – незыблемо-устойчивого и неверно-переменчивого, в оптическом центре картины (смещенном влево и вверх от геометрического центра листа бумаги) расположено лицо портретируемого. Он спокойно и прямо глядит на зрителя, однако в глубине его глаз таится легкая усмешка. Сложенные на трости руки мужчины подчеркивают уравновешенность и естественность позы, но в то же время готовы к действию.

В целом изображение, несмотря на сравнительно небольшой размер, представляет собой сложную, тщательно разработанную композицию, одновременно являющуюся и портретной, и пейзажной. Портрет и пейзаж гармонично дополняют друг друга, усиливая психологичность всего изображения. Реалистичность портрета и его пейзажного фона озарена глубокими чувствами и далека от наивного натурализма. Портретируемый изображен хотя и с симпатией, но без комплиментарности – недаром в его облике чувствуется какая-то двойственность.

Портрет выполнен в филигранной технике, и живопись, и рисунок равно на высоте. В качестве основы использовалась толстая бумага (скорее не ватман, а полукартон) с рельефной поверхностью, причем не чисто белая, а коричневатосерого оттенка. Все это говорит о высоком профессионализме и хорошей школе автора, а также о его незаурядной индивидуальности.

Основной метод датировки портретов – анализ костюмов и причесок изображенных лиц. Следует только учитывать, что всегда были люди, отстававшие от господствующей моды или просто ей не следующие, а также модники-новаторы. Наш портретируемый изображен без парика, его каштановые волосы коротко пострижены, лицо брито до висков. Парики вышли из моды с воцарением в 1801 г. Александра I, а примерно с 1820 г. широкое распространение получают бакенбарды [Сыромятникова, 1989]. Военные начинают носить бакенбарды несколько раньше. Одет наш герой в синий облегающий сюртук с шалевым воротником, обтянутым черным материалом, вероятно бархатом, с гладкими желтыми, очевидно металлическими, пуговицами. Под сюртуком серый жилет и белая рубашка с высоким стоячим воротником, поверх которого повязан белый галстук-платок. Сюртуки, подобные описанному (из шерстяных тканей, крашенных индиго), получили распространение с 1803 г. С 1820-х гг. их покрой изменяется, они становятся



более широкими, с плавными, текучими линиями, а рукава кроются «окороком», то есть с расширением у плеча. Тогда же входят в моду жилеты броских цветов. Высокие крахмальные воротники рубаш были распространены с 1804 по 1825 г. [Градова, 1976; Каминская, 1986; Киреева, 1972; Мерцалова, 1972; Степанова, 1984; Тарабукин, 1984].

Таким образом, человек, изображенный на портрете, одет и пострижен по моде, существовавшей в 1804–1825 гг. Из ансамбля «вырывается» трость, которая входит в моду с середины 1820-х гг. Но, с другой стороны, трости мы видим и на более ранних портретах, например А.К. Швальбе работы О.А. Кипренского (1804 г.). Исходя из изложенного мы считаем, что портрет следует датировать эпохой императора Александра I, т.е. первой четвертью XIX в., но не ранее 1804 г. Можно, конечно, предположить, что в провинции моды могли отставать, но конкретными фактами такого рода мы не располагаем.

В последнее время среди алтайских краеведов распространилось мнение, что персонаж данного портрета одет в форменную одежду. Определенные основания для этого есть. Вероятность того, что на портрете изображен служащий Горного ведомства, учитывая происхождение портрета, очень велика. Мундиры этого, как и других технических ведомств, были именно синими. По некоторым данным [ГААК. Ф. 2. Оп. 1. Д. 3326. Л. 660], на Колывано-Воскресенских заводах с 1827 г. были введены для горных служащих вицмундиры по покрою фрака (уже давно носимые горными специалистами других заводов). А.В. Контев даже полагает, что «именно в таком фраке изображен горный офицер на портрете, который традиционно отождествляется... с портретом Петра Фролова» [2006, с. 14]. Однако известный исследователь ошибается. Мужчина на портрете одет отнюдь не во фрак. Вицмундиры по покрою фрака шились однобортными, со стоячими воротниками, красной опушкой и упрощенным (по сравнению с парадным мундиром) золотым шитьем

на воротнике и клапанах. Ничего этого на портрете мы не видим.

Еще раз отметим, что мужчина, изображенный на нем, одет в двубортный сюртук с шалевым воротником, безо всякого шитья и опушки. Двубортные сюртуки приборного сукна тоже входили в состав форменной одежды 1804–1834 гг., и на них в широком смысле слова распространялось понятие «мундир». В частности, С.И. Гуляев [2006, с. 32], описывая одежду учащихся Барнаульского горного училища (между 1819 и 1827 г.), отмечает ношение таких сюртуков учениками старших классов, происходивших из привилегированных семей, которым досрочно присваивался чин унтер-шихтмейстера. Однако форменные сюртуки также имели стоячий воротник [Шепелев, 1999, с. 225]. Таким образом, одежду человека на нашем портрете нельзя считать форменной. Это не удивительно, поскольку мы явно имеем дело не с парадным портретом. Но даже если бы портретируемый был изображен в сюртуке со стоячим воротником, это никак не изменило бы нашей датировки, поскольку за нее говорит весь комплекс других элементов костюма.

Следует заметить, что гражданские (не форменные) двубортные фраки синего сукна тоже существовали. Один из них, датируемый 1820–1830-и гг., имеется в собрании Государственного исторического музея [Ефимова, 2000, с. 120–121]. Верхняя часть его отчасти похожа на одежду человека с портрета из краевого музея (а нижняя часть на портрете не изображена). Фрак сшит облегающим, воротник – «полустойка с отворотом» – покрыт черным бархатом; пуговицы обтянуты золотой парчой. Но существенные отличия – это отвороты воротника фрака, имеющие разрез «ласточкин хвост», а воротник сюртука на портрете разреза не имеет. Иначе у фрака скроены и рукава – «окороком», в соответствии с изменением моды в 1820-х гг.

В.С. Чулков, по-видимому, не мог быть человеком, изображенным на портрете. Он умер в 1807 г. в возрасте 63-х лет.

Годы жизни П.К. Фролова с 29 до 50 лет подпадают под нашу датировку, поэтому он мог быть портретируемым. А.М. Карпинского, родившегося в 1789 г., можно рассматривать как вероятного персонажа портрета на верхнем пределе датировки. Следует заметить, что в то время люди старели быстрее, чем в наши дни. Пока, однако, нет никаких доказательств, что человек на портрете – горный офицер (а не только то, что это П.К. Фролов).

Попытка датировать портрет по его художественным особенностям, как и отнести его к той или иной школе, наталкивается на трудности, связанные как со значительным своеобразием творческой манеры художника, так и со слабой разработанностью вопроса о стилях и направлениях в русской живописи начала XIX в. Как правило, в поле зрения авторов обобщающих работ [Императорская Академия... 1997; Коваленская, 1951, 1964; Лисовский, 1982; Очерки... 1966; Ракова, 1975; Поспелов, 1967; Русская живопись... 1978] попадают наиболее изученные явления художественной жизни России. Первая четверть XIX в. обычно считается периодом господства классицизма, культивируемого Академией художеств. Однако в русской живописи того времени шли более сложные процессы, как в академической среде, так и за ее пределами. Следует отметить, что и Академия художеств была еще в известной степени «открытым» институтом. Так, звания академиков получили А.О. Орловский и А.Г. Венецианов, абсолютно чуждые классицизму и не учившиеся в Академии. В ее же стенах проходила деятельность В.Л. Боровиковского, ярчайшего представителя сентиментализма в живописи.

Изучение произведений живописцев «второго круга» [Из истории реализма... 1982; Михайлова, Смирнов, 1982; Портрет... 1986] показывает, что реалистическое направление в русском изобразительном искусстве начала XIX в. составляло пусть и не главную, но очень заметную струю, размывавшую устои официального стиля. И в первую очередь

это происходило в портретном жанре, как на уровне наивно-реалистического «купеческого» портрета, так и на высотах психологического реализма. Конечно, реализм не был чем-то новым для русской живописи, если вспомнить «Автопортрет с женой» А.М. Матвеева или «Напольного гетмана» И.М. Никитина, созданные еще в начале XVIII в. Но сто лет спустя появляется множество авторов, работающих в реалистической манере, как в столице, так и в провинции формируются художественные школы, в частности, арзамасская А.В. Ступина (с 1802 г.) и более поздняя А.Г. Венецианова.

Естественности позы и взгляда человека на исследуемом портрете имеются аналогии в произведениях таких в общем-то разных по стилю и уровню авторов начала XIX в., как А.О. Кипренский (уже упомянутый портрет А.К. Швальбе), А.Г. Варнек (портрет дочерей скульптора И.П. Мартоса), А.Г. Венецианов (автопортрет 1811 г.), П.В. Басин (автопортрет с братом) и др. Это показывает, что стремление к реализму в портретной живописи, пусть и не последовательное, было духом времени. Не имея возможности отнести автора нашего портрета к какому-то узкому кругу художников, мы, тем не менее, можем предположить, что он или учился в Академии художеств в первое десятилетие XIX в., или был достаточно близок к ней в это время. Мы полагаем также, что в портрете видно влияние романтизма.

Пейзажные фоны в русской портретной живописи ведут начало со второй половины XVIII в. Наиболее последовательным в применении пейзажных фонов был В.Л. Боровиковский. В XIX в. интерес к этому приему заметно снизился, хотя совсем не исчез. Но, как отмечает А.А. Федоров-Давыдов [1953, с. 213], при проникновении пейзажа в портрет в русской живописи XVIII – начала XIX в. «фигура оставалась не связанной с этим пейзажем». В нашем же портрете фигура органично вписана в пейзаж. Человек и природа в нем взаимодействуют и дополняют друг друга. Поэтому не лишне вспомнить, что русские пейзажисты конца XVIII – начала

XIX в. порой достигали убедительной гармонии в соединении природы и человеческих фигур в своих произведениях. Очевидно, в поисках автора портрета стоит обратиться к «видописцам».

Важным является вопрос о месте создания портрета – в Сибири, где художники были наперечет, или в Европейской России, где их было предостаточно. Если изображенный – П.К. Фролов, в 1811–1817 гг. служивший в Петербурге, то портрет вполне мог быть написан во время его пребывания в столице. Л.В. Крячкова сообщала Н.Я. Савельеву о бытовавшем у ее дальних родственников портрете М.С. Лаулина (1775–1835), уже утраченном, но выполненном в той же технике и манере [ГААК. Ф. Р-232. Оп. 1. Д. 4. Л. 18]. Если Л.В. Крячкова права, то оба портрета должны были быть написаны в Сибири, которую М.С. Лаулин не покидал с 14 лет [Савельев, 1953, с. 22; Гришаев, 1999]. Это значительно сужает круг возможных авторов анализируемого произведения.

В.П. Токарев, приписывая авторство обсуждаемого портрета М.И. Мягкову, писал, что «до него на Алтае не было ни местных, ни заезжих художников» [Токарев, 1993, с. 41]. Однако это не так. Мы можем назвать десять сибирских претендентов на авторство портрета. Наиболее яркой и известной личностью среди них является В.П. Петров (1770–1810), работавший в Сибири с 1801 г. и умерший в 1810 г. в Барнауле [Снитко, 1983, с. 6–7; Степанская, 1987, 1995, 1998а, 2009; Токарев, 1972, 1993, с. 14–21; Федоров-Давыдов, 1953, с. 234–235]. Кроме большого количества пейзажей, созданных В.П. Петровым в Сибири, сохранились также рисунки этнографического и бытового характера, с фигурами людей, в основном – карандашные. Художник подписывал свои работы «В. Петровъ». С 1802 г. у него практиковался солдатский сын Иван Семенович Колычев, впоследствии служивший на Колыванской шлифовальной фабрике [Савельев, 1956, с. 24; Копылов, 1974, с. 206–207]. По службе он,

безусловно, должен был знать М.С. Лаулина, П.К. Фролова, А.М. Карпинского, но об уровне его способностей и умений мы ничего не знаем.

В.П. Петров имел в Сибири также и нескольких других учеников. Из них Ильин и Климов по его рекомендации поступили в Академию художеств, а в 1809 г., после ее окончания, были отправлены в распоряжение Кабинета [Токарев, 1972, 1993]. Есть основания полагать, что они работали на Кольвано-Воскресенских горных заводах. Л.И. Ермакова указывает, что после окончания Ильиным и Климовым Академии художеств, в 1809 г. Кабинет произвел их в коллежские регистраторы «для употребления по заводам по знанию художеств в учителя» [Ермакова, 2003, с. 131].

В 1805 г. в Алтайском горном округе отмечено пребывание еще двух художников – Ивана Меркульева, автора альбома «Две дюжины видов разных местностей Сибири», и Николая Осколкова [ГААК. Ф. 1. Оп. 2. Д. 51. Л. 53об.]. Как сообщает Л.И. Ермакова [2003, с. 131], Н. Осколков, уроженец Бийска, в 1791 г. получил аттестат об окончании Академии художеств и в дальнейшем преподавал в Барнаульском училище. Учителем его был Дмитрий Левицкий [ГААК. Ф. 169. Оп. 1. Д. 622. Л. 110; Ермакова, 2003, с. 133–134]. Таким образом, Н. Осколков прослужил на Алтае не менее 15 лет. Еще дольше, с 1791 по 1824 г., в Барнауле работал А.И. Молчанов, получивший образование в архитектурном классе Академии художеств [Степанская, 1995а]. Мы можем предположить, что, как и все архитекторы, он был неплохим рисовальщиком, однако о его возможных занятиях живописью нам ничего неизвестно.

В число предполагаемых претендентов на авторство следует включить и самого П.К. Фролова, имевшего художественные способности и интересы. Во время служебной командировки в Восточную Сибирь в 1798–1800 гг. он сам составлял не только карты, но и «виды» местности, а также делал зарисовки «разных существ из царств природы» [ГААК.

Ф. Р-232. Оп. 1. Д. 18]. Ранее он писал «виды» Алтайских заводов [И. М. и Л., 1929; Рисунки видов...]. В разные годы он возглавлял чертежные отделы как Алтайского горного округа, так и горного ведомства. В петербургский период своей жизни П.К. Фролов был близок к художественным кругам. Известно, что он в разные годы собрал две коллекции, в которых были живописные и графические произведения [Уманский, 1962].

Нельзя исключить из списка претендентов на авторство и Осинкина, преподававшего рисование в Барнаульском горном училище до 1828 г. Особый интерес представляет еще один выпускник Академии художеств, ученик Ф.Я. Алексеева, в 1806 г. направленный для снятия видов в Колыванские заводы. Это был участник дипломатической экспедиции Ю.А. Головкина в Китай Тимофей Алексеевич Васильев (1783–1836), жизнь и творчество которого изучены недостаточно полно [Токарев, 1972, 1993, с. 26–27; Федоров-Давыдов, 1953, с. 235–236]. Неизвестно, как долго он находился на территории Алтайского горного округа. Так как существуют его петербургские работы, датированные 1810 г., очевидно, к этому времени он уже покинул Алтай.

При осмотре исследуемого портрета на изображении фрагмента стены в левой части акварели нами обнаружена комбинация тональных штрихов, на наш взгляд, являющаяся замаскированной монограммой – ТВ (см. цветную вклейку, с. 7).

Т.А. Васильев подписывал свои произведения по-разному, в частности: «Васильев», «Вас». Некоторые работы он подписывал и монограммой «ТВ». Так, например, подписан его пейзаж «Невский проспект у городской думы» (1810), находящийся в отделе истории русской культуры Эрмитажа, причем и в этом случае монограмма поставлена на архитектурной детали – цоколе портика [Невский проспект... 1981, с. 25]. Т.А. Васильев известен пока исключительно как пейзажист. А.А. Федоров-Давыдов [1953] находит, что он был

близок по стилю своему спутнику по сибирско-монгольской экспедиции А.Е. Мартынову. Мы полагаем, что сюда надо добавить и их третьего спутника, И.П. Александра, так как всех их объединяло путешествие и поставленные перед ними задачи. А им поручалось рисовать все, а не только виды, причем в первую очередь – «водяными», т.е. акварельными, красками. Например, есть сведения, что А.Е. Мартынов (также известный как пейзажист) писал сцену бала, данного иркутским губернатором в честь приезда посольства. И.П. Александров известен по одной работе – «Портрет ургинского вана Юн-Дун-доржи», имеющейся, однако, в двух вариантах. Один из них – акварельный, а другой, увеличенный, выполнен маслом на холсте [Смирнов, 1982а, с. 150, ил. 130; Государственный Русский музей... 1980, с. 24]. Любопытно, что фигура портретируемого вписана в пейзаж. Сделано это иначе, чем в портрете из Алтайского государственного краеведческого музея, действительно, в стиле, близком В.Л. Боровиковскому, как замечает А.Н. Бенуа [1998]. Тем не менее это еще раз показывает, что художники, сопровождавшие посольство, работали в нескольких жанрах и, в частности, охотно совмещали портреты и бытовые сцены с пейзажами и интерьерами. Надо полагать, что существовало и повторение портрета из АГКМ, выполненное на холсте. По нашему мнению, его надо искать в Санкт-Петербурге, скорее всего в Русском музее, среди неатрибутированных произведений. Там же может быть и вариант портрета М.С. Лаулина.

Не исключено, что в Сибири Т.В. Васильевым написаны и другие портреты. П.И. Каралькин, выявивший в архиве Г.И. Спасского в Красноярске ряд художественных работ, включая два портрета самого Спасского, предположил, что автором их мог быть В.П. Петров [Каралькин, 1956]. На наш взгляд, более вероятно, что автор этих работ – Т.В. Васильев, который из Кяхты первоначально был откомандирован в Красноярск к Г.И. Спасскому (также бывшему в составе



посольства [Гришаев, 1999а]) для работы над иллюстрациями его рукописи «Описание Саянских гор» [Федоров-Давыдов, 1953, с. 235].

Таким образом, акварельный портрет, поступивший в АГКМ от Л.В. Крячковой и являющийся незаурядным произведением русской раннереалистической живописи, по нашему мнению, написан Т.А. Васильевым между 1806 и 1809 гг., во время его поездки по Алтаю и Казахстану. Вероятность авторства М.И. Мягкова практически исключается. Кроме уже приведенных аргументов, следует отметить, что манера, стиль, композиция и колорит всех достоверных портретов М.И. Мягкова совершенно отличны от тех, что характерны для обсуждаемого произведения.

Вероятность того, что на портрете изображен П.К. Фролов, достаточно велика, тем более, что в 1806–1809 гг. он служил на Алтайских заводах и мог встречаться с находившимся там в это время Т.А. Васильевым. Однако прямых доказательств этому нет. А.М. Карпинский встретиться с Т.А. Васильевым в Сибири не мог. Но в 1817 г., когда ему было 28 лет, он мог бы, вероятно, позировать Т.А. Васильеву в Петербурге перед своей поездкой на Алтай. Но если портрет был написан не на Алтае, то круг его возможных авторов можно расширить.

В последних публикациях Д.Е. Золотарева [2008, 2009, 2010] снова делается попытка вернуть данное произведение в круг работ М.И. Мягкова, хотя в более ранней его публикации автором портрета назван Т.А. Васильев [Золотарев, 2002]. Новая атрибуция Д.Е. Золотарева строится на двух положениях. Первое: стиль портрета соответствует стилю известных работ М.И. Мягкова. Второе: пейзаж написан непрофессионально, поэтому никто из пейзажистов не мог быть автором портрета. Причем оба положения только декларируются, никаких аргументов в их пользу не приводится. Так, утверждая что «Неизвестный» соответствует принятым канонам изображения мужских фигур у М.И. Мяг-

кова», Д.Е. Золотарев не сообщает, однако, о каких именно «канонах» идет речь. В отношении портретной и бытовой живописи данный термин вообще звучит странно. Утверждение, что «художнику не удалось изображение ветви дерева "неопределенной" породы» тем более вызывает недоумение, потому что любой зритель, знакомый с русской природой, без труда опознает ветвь рябины. Неясны и рассуждения о «декоративности» пейзажа – в действительности реалистического, играющего, как говорилось выше, важную смысловую роль. Можно предположить, что Д.Е. Золотарев не работал с подлинным произведением, а знаком только с копией, выполненной В.Н. Пармоновым, которая экспонируется в музее в настоящее время.

Даже трость, на которую опирается мужчина на портрете, Д.Е. Золотарев считает «недочетом» художника. По его мнению, на трости той эпохи «невозможно было опереться»!? А значит, что это «некий специфический инструмент». И замаскированные буквы «ТВ» на портрете, по мнению Д. Золотарева, не монограмма художника, а дарственная надпись: «Твой В.».

Разумеется, мужские трости были элементом моды тех лет, но это не значит, что на них нельзя было опереться – в случае необходимости или просто из франтовства. Если же художник первой половины XIX в. вводил в свою картину какой-либо предмет, свидетельствующий о занятиях изображаемого человека, то этот предмет должен быть опознаваемым зрителями. Если же инициалы на портрете – дарственная надпись, то опять же, по самому способу нанесения (усилением тона в красочном слое), она могла быть выполнена только самим художником. Кто же в таком случае был этот «Твой В.»? Ясно, что не М.И. Мягков! Это еще раз говорит о том, что самого произведения Д.Е. Золотарев в руках, очевидно, не держал.

Не сделав попытки стилистического анализа портрета, Д.Е. Золотарев оставляет в стороне и вопросы его датировки,

а лишь сообщает, что портретируемый должен был родиться около 1790 г., подразумевая, что за год до этого родился А.М. Карпинский, который, по его мнению, и изображен на портрете. В тексте статьи ясно не говорится, когда и где мог быть написан портрет, но из контекста можно понять, что автор имеет в виду Алтай не ранее 1829 г., т.е. года приезда М.И. Мягкова в Сибирь.

Еще раз подчеркнем, что мы предлагаем Т.А. Васильева в качестве автора исследуемого портрета по следующим мотивам. Первое: наша датировка портрета (1804–1825 гг.) и время пребывания Т.А. Васильева на Алтае (1806 г. – точно; 1807–1809 гг. – вероятно) совпадают. Второе: портрет подписан монограммой «ТВ», как иногда подписывал свои работы Т.А. Васильев. Поскольку монограмма замаскирована, это, конечно, не дарственная надпись. Третье: Т.А. Васильев имел прямое указание начальства использовать акварельные краски в своей работе. Четвертое: он был мастером пейзажа, в который вводил и фигуры людей. В качестве примера можно привести его картину «Сельский пейзаж» из собрания Государственной Третьяковской галереи, где на переднем плане изображена группа крестьян. Ранее в Академии он получал награды за сюжетные композиции. Разумеется, все эти аргументы носят косвенный характер, поэтому мы считаем нашу атрибуцию предварительной. Но в настоящий момент она наиболее полно и непротиворечиво соответствует всем имеющимся в нашем распоряжении фактам.

Вот почему возможность авторства М.И. Мягкова, на наш взгляд, невероятна. Первое: монограмма «ТВ» в этом случае не объяснима. Второе: нет никаких свидетельств, что М.И. Мягков работал акварелью. Третье: нет также никаких свидетельств об его интересе к пейзажу. Четвертое: все известные портреты кисти М.И. Мягкова имеют преимущественно репрезентативный характер и не углубляются в психологию модели, разработка которой ясно видна на портрете из краеведческого музея. Пятое: в портретах кисти М.И. Мягкова

композиционные приемы иные, чем в рассматриваемом портрете, в частности, их пространство более сжато, а фон – нейтрален. Шестое: ни в одной известной работе М.И. Мягкова нет таких богатых колористических разработок, как в исследуемом портрете, для них характерен условный, коричневатый колорит. Можно представить и другие расхождения, но и этих, на наш взгляд, вполне достаточно.

### 3.2. Иконы «Св. пророк Илия в пустыне» и «Св. апостолы Петр и Павел»

В 1994 г. В.П. Обельцов передал в дар музею истории литературы, искусства и культуры Алтая две иконы, приобретенные им в антикварном магазине «Карина», принадлежавшем С.И. Маслениковскому (Каталог, Д-2, 3). Источник поступления икон в магазин неизвестен («коммерческая тайна»). По некоторым сведениям, иконы были доставлены из Заринского района. В то же время распространился слух, что ранее они находились в храме Дмитрия Ростовского. Этого, а также того, что иконы по своим изобразительным характеристикам необычны и нетрадиционны, оказалось достаточно, чтобы в кругах алтайских краеведов и сотрудников музеев их стали приписывать М.И. Мягкову.

Иконы выставлялись в музее до пожара 1998 г., при котором они пострадали, покрывшись налетом копоти. Оба произведения осматривались нами, когда находились в экспозиции, а детально были обследованы после пожара.

**«Св. пророк Илия в пустыне»** (ОФ15513/35). Размеры 102,5×65,5×3. Составлена из трех досок (16–34,5–15). Сзади две сквозные прямоугольные в сечении врезные выступающие с краев шпонки. Икона не деформирована. Ковчега и паволоки нет. Грунт, похожий на левкас, темпера, масло. Золочение, серебрение, покрытие олифой или лаком отсутствуют (поверхность матовая). Тыльная сторона покрашена красной краской типа сурика.