

Государственная Третьяковская галерея

ТРЕТЬЯКОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

2020

МАТЕРИАЛЫ
ОТЧЕТНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ

Москва
2022

УДК 7.0(470+571)(063)
ББК 85.103(2)
Т66

Государственная Третьяковская галерея

Генеральный директор *З.И. Трегулова*

Заместитель генерального директора по научной работе *Т.Л. Карнова*

Заместитель генерального директора по просветительской и издательской деятельности *М.Э. Эльзессер*

Научный редактор *Т.А. Юдкевич*

Рецензенты: кандидат искусствоведения, доктор исторических наук *С.И. Баранова*, кандидат искусствоведения *Н.В. Казаринова*

Шеф-редактор *И.В. Лазебникова*

Корректоры: *М.С. Балякина, Л.А. Карева, Н.С. Крылова, Я.В. Соколов, П.П. Суворова, Е.П. Филиппова, при участии О.Л. Китаевой*

Дизайн, верстка: *Н.Р. Гуськова*

Координация: *А.В. Галицкая*

Третьяковские чтения. 2020 : материалы отчетной научной конференции / науч. ред. Т.А. Юдкевич. — М. : Гос. Третьяковская галерея, 2022. — 552 с. : ил.

ISBN 978-5-89580-313-4

Знак информационной продукции 0+

В сборнике публикуются материалы, подготовленные к отчетной научной конференции 2020 года. Написанные сотрудниками Третьяковской галереи и сторонними авторами, они затрагивают разные направления исследовательской работы музея. В тематических рубриках объединены статьи, касающиеся проблем исследования отдельных произведений из собрания Галереи, их атрибуции, истории бытования работ известных отечественных живописцев, вопросов развития русского искусства, новых биографических сведений о художниках; отдельные блоки посвящены коллекционерам и коллекциям, истории Третьяковской галереи. Хронологический охват представленного материала — от древнерусского искусства до произведений конца XX столетия. Издание рассчитано на специалистов и всех интересующихся русской художественной культурой.

УДК 7.0(470+571)(063)
ББК 85.103(2)

Весь иллюстративный материал предоставлен авторами статей сборника. В научных и просветительских целях могут цитироваться изображения, ранее обнаруженные в печати и средства массовой информации. Произведения используются в ограниченном объеме, оправданном целью цитирования, в виде фрагментов и уменьшенных изображений, с указанием имен их авторов и источников заимствования.

Отпечатано в типографии

ISBN 978-5-89580-313-4 © Государственная Третьяковская галерея, Москва, 2022

Содержание

I. История искусства, исследования, атрибуции

А.А. Гиппиус, Д.С. Першин, Д.С. Першина

Икона «Богоматерь Печерская (Свенская)» (около 1288): результаты изучения текста на свитке преподобного Феодосия 9

Н.В. Зараменская

О фрагменте царских врат конца XVIII – начала XIX века из собрания Третьяковской галереи 26

И.А. Афанасьева

Итальянский пейзаж в творчестве русских художников первой половины XIX века: путь к пленэрной живописи 34

С.С. Степанова

Произведения Антона Иванова (1818–1863) в собрании Третьяковской галереи: опыт атрибуции и штрихи к биографии художника 51

А.В. Кибовский

Зеленая подкладка, или Разгадка тайны «Саши Баки». Новые атрибуции акварелей из семейного альбома князей Дондуковых-Корсаковых 63

С.Л. Капырина

Картина В.В. Верещагина «Шествие слонов. Въезд принца Уэльского в Джайпур в 1876 году»: история создания и провенанс 70

Е.С. Рыскунова

Произведения В.В. Верещагина из коллекции Фиби А. Хёрст. История бытования 86

О.А. Лысенко

«Древнеславянская» рама И.П. Ропета. К вопросу об атрибуции рамы картины И.Е. Репина «Прием волостных старшин императором Александром III во дворе Петровского дворца в Москве» 107

Итальянский пейзаж в творчестве русских художников первой половины XIX века: путь к пленэрной живописи

В настоящее время внимание искусствоведов все чаще привлекают малоизученные аспекты развития отечественного искусства. Одним из них является постепенное освоение пленэрной живописи русскими художниками в Италии в первой половине XIX века. Италия, ставшая неисчерпаемым источником вдохновения для нескольких поколений пейзажистов, воплотила идею интернациональной академии художеств, где русские живописцы наравне с французскими, немецкими, итальянскими, скандинавскими и английскими художниками овладевали новыми способами изображения природы.

Чрезвычайно важным для творчества русских пейзажистов, работавших в первой половине XIX века в Италии, становится принципиально новое для русского искусства отношение к этюдной живописи. Если в XVIII веке изобразительная система Академии художеств предусматривала дистанцию между работой с натуры и творческой фантазией, отдавая предпочтение «итальянизирующему» сочиненному пейзажу, то в первой половине XIX века многие русские пейзажисты посвятили себя созданию этюдных произведений.

Предметом настоящего исследования стала живописная концепция итальянского пейзажа в творчестве русских художников первой половины



1. П.В. Басин
Вечерний пейзаж в песчаной местности. 1820-е
Холст, масло. 36,2 × 46,2
ГТГ. Инв. 5025

XIX века. Объектом — пейзажные зарисовки Петра Басина (1793–1877), Михаила Лебедева (1811–1837), Григория (1802–1865) и Никанора (1805–1879) Чернецовых, Василия Штернберга (1818–1845), Василия Раева (1808–1870), Сократа (1817–1888) и Максима (1787–1855) Воробьёвых, исполненные во время путешествий по Римской Кампанье. Итальянские произведения Сильвестра Шедрина (1791–1830) и Александра Иванова (1806–1858) достаточно подробно изучены, поэтому их пейзажные этюды с натуры не рассматриваются в данной работе, но используются в качестве важного сравнительного материала.

В данной статье мы рассмотрим эволюцию русского пейзажного этюда в Италии в первой половине XIX столетия, выявим вклад каждого пейзажиста (П.В. Басина, М.И. Лебедева, Н.Г. и Г.Г. Чернецовых, С.М. и М.Н. Воробьёвых, В.Е. Раева, В.И. Штернберга) в создание образа природы Римской Кампаньи и сравним произведения русских и европейских мастеров. Особое внимание будет уделено следующим вопросам: какие природные мотивы привлекают русских живописцев в Италии; где они создают свои произведения; в какой момент границы между этюдом и картиной начинают стираться; как творчество русских художников первой половины XIX столетия соотносится с европейским контекстом.

Проведенное нами исследование вводит в научный оборот пейзажи художников не только из коллекций Государственной Третьяковской галереи и Государственного Русского музея, но и собраний музеев, находящихся в регионах страны. Актуальность данной работы также подтверждается тем, что многие произведения, которыми восхищались современники, в настоящее время остаются неизвестными: одни работы попали в частные коллекции, на антикварный рынок; другие — неатрибуированы или утрачены. Кроме того, в советской историографии произведения русских пейзажистов долгое время рассматривались в рамках отечественной школы живописи, подчеркивались самобытность и уникальность русской художественной культуры. В настоящее время пейзажное наследие русских живописцев требует новой оценки.

Важной вехой в истории пейзажного класса Академии художеств являются пенсионерские путешествия в Италию. Приезжая из Санкт-Петербурга в Рим, русские художники оказывались в непривычном для них состоянии свободы от академических традиций. Постепенно, погружаясь в интернациональную среду, они сталкивались с новым методом работы с натуры. Творческая деятельность русских пейзажистов в Италии значительно обогатила колористическое и композиционное решение их полотен, сформировала натурное зрительное восприятие. На наш

взгляд, это было связано с тем, что многие живописцы, приехавшие из северных стран в Италию, впервые соприкасались с южной итальянской атмосферой, требующей иных приемов изображения. В то же время следует отметить, что нередко в произведениях русских живописцев сохранялась зависимость от традиций Академии художеств. Влияние Я. Рёйсдала, П. Поттера, К. Лоррена, Н. Пуссена, Х.В.Э. Дитриха, Я.Ф. Хаккерта, чьи произведения ученики копировали в Академии, было по-прежнему заметно в отдельных работах.

Анализируя список мест, где пейзажисты создавали свои произведения, можно прийти к выводу о том, что избранные русскими живописцами достопримечательности Италии зачастую совпадали с выбором европейских мастеров. Возможно, это связано с тем, что президент Императорской Академии художеств Алексей Николаевич Оленин (с 1817 по 1843) перед поездкой обычно давал наставления ученикам и рассказывал, какие объекты в предстоящем путешествии должны привлекать их особое внимание¹. В Италии русские художники, удовлетворяя собственную любознательность и следуя советам А.Н. Оленина, зарисовывали руины древних памятников, перспективные виды дворцов, церквей, фрагменты природы². В результате сложилась настоящая традиция — пенсионеры Академии получали от своих наставников план путешествия и рекомендации обязательного осмотра достопримечательностей, каждый объект из которого живописцы воплощали в соответствии с индивидуальными творческими предпочтениями.

Важно отметить, что в Римской Кампанье начиная с XVI века сложилась собственная топография примечательных видов Италии, традиционно изображаемая художниками из разных стран. Непосредственные контакты русских пейзажистов с европейцами (общества художников, посещение выставок) существенно расширили творческие возможности мастеров, подсказали новые ракурсы, мотивы, точки зрения; разнообразили методы живописного письма.

Самым популярным городом в Италии для пенсионеров Академии в первой половине XIX века, безусловно, был Рим. Вечный город привлекал внимание живописцев своей античной архитектурой (Коллизей, Римский форум, замок Святого Ангела, Мульвийский мост), средневековыми постройками (Сан-Паоло-фуори-ле-Мура), барочными церквями и соборами (собор Святого Петра), панорамными видами города (например, с гор Монте-Марио и Монте-Савелли). Художники нередко рисовали около церкви Санта-Тринита-деи-Монти, палаццо Цуккари, в парках Киджи и Дориа-Памфили, в окрестностях Аппиевой дороги.



2. М.И. Лебедев
Аричча близ Рима. 1835–1836
 Холст, масло. 54,2 × 44
 ГТГ. Инв. Ж-724

В Римской Кампанье у русских живописцев излюбленными местами для создания пейзажных этюдов также стали города, расположенные на юго-востоке от папского города: Аричча, Альбано-Лациале, Кастьель-Гандольфо, Неми, Дженцано, Веллетри, Рокка-ди-Папа. Здесь бывали П.В. Басин, С.М. Воробьёв, А.А. Иванов, М.И. Лебедев, В.Е. Раев, братья Чернецовы, В.И. Штернберг, С.Ф. Щедрин. Наибольшим почетом пользовались природные объекты: горы (Монте-Каво), зеркальные озера (Неми и Альбано), парки (Дория-Памфили, Нижняя и Верхняя галереи в Кастьель-Гандольфо). Из архитектурных достопримечательностей следует отметить летнюю резиденцию семьи Киджи и церковь Санта-Мария-дель-Асунсьоне (Вознесения Богоматери), построенную по проекту Дж.Л. Бернини в Аричче.

Города, расположенные на северо-востоке от Рима (Тиволи, Монтичелли, Субиако, Олевано-Романо, Виковаро), также нередко становились объектами для пейзажных зарисовок. Здесь художники изображали оливковые рощи, природные каскады и водопады, отвесные скалы, гроты, горы. Помимо водопадов, город Тиволи, расположенный на крутых берегах реки Аньене, был привлекателен для многих живописцев своими памятниками Античности и Ренессанса. В натурных этюдах русские мастера подробно зарисовывали очертания храма Сивиллы, руины виллы Адриана, виллу д'Эсте.

Следующая группа пейзажных этюдов связана с крупным городом в южной части Италии — солнечным Неаполем. С.Ф. Щедрина,

А.А. Иванова, братьев Чернецовых, В.И. Штернберга, С.М. и М.Н. Воробьёвых буквально сразу покори́л этот город. Они наслаждаются красотностью южной природы, морскими видами и экзотичностью местной жизни. Художники часто пишут этюды в окрестностях Неаполя (Помпеи, Торре-дель-Греко, Каstellамаре, Сорренто, Байи, Поццуоли), путешествуют по островам Капри и Искья, где изображают гроты (Матроманио, Голубой грот), вулканы, большие и малые гавани. Важно отметить, что отечественных пейзажистов также порази́л метод работы неаполитанских живописцев, которые черпали сюжеты из реальной жизни, работали непосредственно с натуры и не использовали подготовительные наброски³.

Особый интерес русских художников к Сицилии, самому большому острову Средиземного моря, возможно, был обусловлен пребыванием царской семьи в Палермо. Столица Сицилии, зарекомендовавшая себя целебным климатом, в 1845 году была выбрана как наиболее подходящее место для лечения жены Николая I, Александры Фёдоровны⁴. С целью запечатления важных моментов и «снятия архитектурных видов» царская чета обратилась к пенсионеру Академии художеств Сократу Воробьёву. Вслед за ним поехал и его отец Максим Воробьёв.

Русские художники нередко посещали и другие города Италии: Геную, Венецию, Флоренцию, Феррару, Болонью. Однако ландшафтные виды этих городов практически не встречаются в числе их произведений.

Пейзажные этюды Петра Васильевича Басина — одна из самых захватывающих и вместе с тем наименее изученных областей его творчества. Живописец, работавший в России преимущественно над историческими, религиозными и мифологическими полотнами, в Италии в 1820-е годы впервые начал создавать пейзажные зарисовки с натуры.

На сегодняшний день известно около 12 пейзажей П.В. Басина⁵. Очевидно, их было больше. Об этом, к примеру, свидетельствует картина К.А. Зеленцова «Мастерская художника П.В. Басина» (1833, холст, масло, 88 × 66, ГРМ), на которой изображен интерьер мастерской в Санкт-Петербурге, где на стенах по принципу шпалерной развески расположено 17 итальянских пейзажных этюдов. Из них в настоящее время известно только две работы — «Пирамидальные тополя» (1820-е, картон, масло, 41 × 19,5, ГРМ; вторая картина во втором ряду сверху) и «Дорога среди камней» (1820-е, картон, масло, 28,5 × 36,5, ГРМ; первая картина в первом ряду снизу).

В натуральных этюдах Басин решал принципиально новые для своего времени задачи. Художнику необходимо было учитывать особенности атмосферы, изменения световоздушной среды в зависимости от погодных

условий, движение ветра, облаков. Подобную живость, свободу и непосредственность в изображении и восприятии природных мотивов можно объяснить тем, что Басин, будучи историческим живописцем, не был скован правилами обучения в пейзажном классе Академии художеств и благодаря индивидуальной творческой одаренности самостоятельно пришел к открытиям в пленэрной живописи. Пейзажи Басина по качеству не уступают произведениям известных западноевропейских мастеров.

Композиционное построение этюдов неба и облаков П.В. Басина («Вечерний пейзаж в песчаной местности», 1820-е, ГТГ; *ил. 1*) можно сравнить с работами французского пейзажиста Пьера-Анри де Валансьена («Этюд облаков в Римской Кампанье», 1782–1785, масло, бумага на картоне, 19 × 32,1, Национальная галерея искусств, Вашингтон), с произведениями английского художника Джона Роберта Козенса («Облака», около 1785, бумага, карандаш, акварель, 23,3 × 31,3, Галерея Тейт, Лондон), с этюдами бельгийского живописца Симона Дени («Горный пейзаж в Виковаро», 1795, бумага, масло, 21,9 × 32,7, Музей искусства «Метрополитен», Нью-Йорк). Примечательно, что все эти произведения, сделанные буквально по единой композиционной формуле, были написаны художниками из разных стран на территории Римской Кампаньи. В пейзажных зарисовках основное пространство холста занимает небо, и лишь неширокой полоской намечена поверхность земли с величественной панорамой гор. Темно-бурая, усеянная холмами местность с невысокими кустарниками и травой создает определенное сходство между произведениями. В то же время, в отличие от П.В. Басина, П.-А. де Валансьен, Д.Р. Козенс и С. Дени в своих работах изображают дневное время суток и используют более светлые и легкие оттенки. Дени увлечен игрой света и тени, предлагаемой «небесным действием»; Валансьена больше интересуют научные, метеорологические состояния воздуха, освещения; а Козенс впечатлен стремительным движением ветра. Для Басина же важен таинственный, романтический характер воссозданных мотивов.

По композиции, манере построения пространства и объекту изображения пейзаж Басина «Озеро в окрестностях Рима, окруженное лесом» (1820-е, холст, масло, 29,5 × 41,5, ГРМ) имеет определенное сходство с картиной С.Ф. Щедрина «Озеро Альбано в окрестностях Рима» (1825, холст, масло, 45 × 61, ГРМ). Спустя 20 лет похожий пейзажный этюд напишет выдающийся французский художник К. Коро («Озеро Неми», 1843, холст, масло, 23 × 29, Бельведер, Вена). Однако Щедрин, будучи выпускником пейзажного класса Академии художеств, в своем произведении стремится сохранить тонкий баланс между работой

I. История искусства, исследования, атрибуции

с природы и творческой фантазией. Он изображает тенистую аллею, пронизанную лучами солнца; обыгрывает замкнутое пространство лесного пейзажа сияющими бликами и добавляет характерный стаффаж. Басин и Коро работают непосредственно с природы.

Выпускник класса ландшафтной живописи Академии художеств Михаил Лебедев, в отличие от П.В. Басина, в значительной степени зависел от академической традиции.

Путь М.И. Лебедева в Италию лежал через Берлин, Дрезден и Вену. В художественных галереях этих городов внимание пейзажиста привлекали, в первую очередь, произведения художников XVII века: К. Лоррена, Я. Рёйсдала, П. Поттера, Рембрандта⁶. Однако наибольшее впечатление на Лебедева произвели картины австрийского художника Йозефа Ребеля (1787–1828)⁷. Тенистые аллеи с фигурками итальянских путников и крестьян; далекий вид на горы, озаренные солнечным светом и окутанные воздушной дымкой; пышные кроны деревьев; четко акцентированный передний план — все эти характерные черты живописи Й. Ребеля, возможно, стали отправной точкой творческих исканий Лебедева в Италии.

Работа «Аричча близ Рима» (1835–1836, ГТГ; *ил. 2*) Лебедева изображает летнюю резиденцию семейства Киджи и церковь Санта-Мария-дель-Асунсьоне, построенную по проекту Дж.Л. Бернини. В первой половине XIX века данный вид привлекал особое внимание многих европейских художников. Его изображали Уильям Тёрнер (1817), Камиль Коро («Аричча. Палаццо Киджи», 1826, Музей Лангматт, Баден; *ил. 3*), Джамбаттиста Басси (1828), Густав Вильгельм Палм (1841), Антуан Виктор Эдмонд Жуанвиль (1831–1848). Увиденный в природе мотив Лебедев переносит на холст без существенных изменений. Однако Лебедева, в отличие от художника исторической живописи Басина, интересуют не столько световоздушные эффекты (движение облаков, ветра, многообразии рефлексов), сколько пластика форм пышной южной растительности, которая оказывается особенно выразительной при ярком солнечном свете.

«Вилла в Италии» Лебедева (1837, холст, масло, 21,1 × 25,2, ГТГ) представляет еще один эксперимент художника в выборе мотива. На картине изображен скромный, непримечательный фасад «виллы Рафаэля», расположенной на холме Пинчио, на фоне старинного парка, удаленных холмов и полуразрушенной каменной стены с редкими фигурками прохожих. В центре внимания Лебедева оказывается важная композиционная задача: соотношение архитектурного мотива с открытым пространством пейзажа. В связи с этим особое внимание уделено освещению. Примечательно, что это здание также запечатлено на известной картине



3. К. Коро

Аричча. Палаццо Киджи. 1826

Холст, масло, 23,3 × 35,6

Музей Лангматт, Баден, Швейцария. Инв. 126

Воспр. по: <https://uploads1.wikiart.org/images/camille-corot/ariccia-palazzo-chigi-1826.jpg>

(дата обращения: 29.10.2020)

французского живописца Ж.О.Д. Энгра («Вид на дом Рафаэля со стороны Виллы Боргезе», 1805, холст, масло, 16 × 16, Музей декоративного искусства, Париж) и этюде немецкого пейзажиста И.В. Ширмера («Дом Рафаэля в парке виллы Боргезе», 1839, бумага на картоне, масло, 34 × 51, Государственный кунстхалле Карлсруэ). Однако Энгр и Ширмер, в отличие от Лебедева, выбирают другой ракурс: они изображают боковой фасад виллы с удаленной точки зрения, в более спонтанной, эскизной манере.

Направления художественных поисков Лебедева отчасти совпадали с творческими исканиями художников школы Позиллипо (А. Питлоо, А. Вианелли, Дж. Джиганте и др.) с их увлечением натурой, жанровыми мотивами. Произведения этих художников Лебедев видел на выставках⁸. Однако в Неаполь он попал довольно поздно, в 1837 году, накануне смерти, и не смог подробно познакомиться с их творчеством. Картина Лебедева «Веранда» (1834–1837, холст, масло, 43 × 60, ГРМ), напоминающая работы мастеров школы Позиллипо, осталась незаконченной, и фигура девушки была написана другим живописцем⁹.

Если пейзажи русских художников 1830-х годов, как правило, представляют фрагментарные крупноплановые изображения итальянской природы, то с 1840-х «итальянизирующий» пейзаж в их творчестве постепенно начинает приобретать характерные черты жанра ведуты, появляются фотографически точные изображения городских видов.

Запоминающиеся панорамы вечного города братьев Григория и Никанора Чернецовых пользовались большим спросом у заказчиков и царской фамилии. Однако их творчество не просто следует традиции

«снятия архитектурных видов» (характерной для русского пейзажного искусства XVIII века), но наполняется современным романтическим содержанием. В этюдах, исполненных с натуры, появляется стаффаж, контрастные эффекты света и тени, движение облаков, интерес к цветным теням, необычным ракурсам.

Картина Никанора Чернецова «Колизей» (1840, холст, масло, 29 × 22,5, ГРМ) выполнена в поэтической созерцательно-элегичной манере. Полукруглая арка колоссального Колизея создает ощущение второй живописной рамы картины. Мягкий солнечный свет, направленный на зрителя, преодолевает границы затененного пространства и связывает передний и дальний планы. Плавное перетекание одного цвета в другой служит созданию ощущения глубины и в то же время формирует единую, камерную среду, наполненную светом и воздухом. Подобный вид Колизея впервые запечатлел на своей картине французский художник-пленэрист Франсуа Мариус Гране («Внутренний вид Колизея в Риме», 1804, холст, масло, 28,4 × 22,4, Музеи Лувра, Париж), живший в Риме в 1802–1819 годах. Примечательно, что работы Ф.М. Гране и Н.Г. Чернецова имеют много общего: вид на Колизей открывается сквозь полукруглую арку здания, контрасты света и тени подчеркивают монументальность архитектурных форм, профильное изображение стаффажавлекает зрителя в пространство полотна. Поскольку в первой половине XIX века творчество Ф.М. Гране было очень популярно в России, то, вероятно, Н.Г. Чернецов был знаком с его работами.

Другой вариант вида Колизея Никанора Чернецова («Колизей в лунную ночь», 1842, холст, масло, 82 × 109, Таганрогский художественный музей) представляет не натуральный этюд, а законченную большую картину, напоминающую работу итальянского ведутиста Ипполито Каффи («Интерьер Колизея в лунную ночь», 1830–1866, холст, масло, 51 × 79, частное собрание). Сходство в манере обоих живописцев поразительно: оба художника выбирают одинаковые, новые, необычные точки зрения на античный памятник, единообразно komponуют величественное пространство полукруглого амфитеатра, учитывают влияние окружающей световоздушной среды на цвет и форму предметов. Несмотря на непосредственный интерес пейзажистов к эффектам атмосферы, в этих работах заметно влияние академической школы: большой формат холста, замкнутая композиция, традиционное расположение линии горизонта, контрасты света и тени, характерные для эпохи романтизма, создают ощущение законченного, картинного образа.

В натуральных этюдах с видами Римского форума (Г.Г. Чернецов, 1840, холст, масло, 25,5 × 33,8, ГТГ; Н.Г. Чернецов, 1842, холст, масло,

25,5 × 33,8, ИОХМ) братья Чернецовы выбирают классическую точку зрения. На небольших по формату эскизах художники с детальной точностью зарисовывают руины храмов Сатурна, Веспасиана и Тита. В XIX веке подобные ведуты исполняли многие европейские пейзажисты. В их числе датский живописец Карл Кристиан Константин Хансен («Арка Септимия Севера и храм Конкордии», 1842, холст, масло, 34,3 × 43,3, Музей искусств Ароса Аархуса, Орхус) и итальянские ведутисты Ипполито Каффи («Римский форум», 1841, холст, масло, 29 × 45, Палаццо Браски, Рим) и Винченцо Джованнини («Римский форум», вторая половина XIX века, 63 × 91, частное собрание). Можно предположить, что, работая с натуры, братья Чернецовы во время пребывания в Риме в значительной степени зависели от европейской традиции. На пленэрных этюдах они воспроизводили композиционные и колористические приемы известных современников.

Сократ Максимович Воробьёв, сын известного профессора перспективной и ландшафтной живописи М.Н. Воробьёва, окончив пейзажный класс Академии художеств, отправился в Италию в 1840 году¹⁰. Основными задачами его путешествия в Рим, Палермо и Неаполь стали снятие видов, создание рисунков и написание на их основе картин для императрицы Александры Фёдоровны¹¹.

Картина «Вид Палермо» С.М. Воробьёва (1845, холст, масло, 59 × 89, ГРМ) наиболее четко демонстрирует отличия «картинного» вида от этюда. С целью создания законченного образа натурный вид гор Монте-Пеллегрино, окутанных прозрачной дымкой, и залив Тирренского моря художник помещает на дальний план, а на затененном переднем плане располагает кустарники, деревья и жанровую воображаемую композицию (изображение праведника, сидящего на камне, и грешника, расположившегося прямо на земле). Эта сценка, по-видимому, импонировала императрице Александре Фёдоровне¹². С.М. Воробьёв сначала представлял натурные рисунки императрице и только по понравившимся ей зарисовкам создавал картины.

Похожий вид Палермо запечатлели в своих произведениях немецкий живописец Август Вильгельм Юлиус Альборн («Вид Палермо. Горы Монте-Пеллегрино», 1831, холст, масло, 53 × 77,6) и итальянский художник школы Позиллипо — Консальва Карелли («Вид Палермо», 1840, холст, масло, 59 × 55,1, обе — Гамбургский кунстхалле, Германия), чье творчество пользовалось большим успехом у русских пейзажистов в 1840-е годы¹³.

«Итальянский пейзаж. Отдых у часовни» (1840-е, холст, масло, 61 × 55, частное собрание) и «Итальянский вид с пинией» (1852, холст,



4. М.Н. Воробьёв

Вид Рима. Начало 1850-х

Холст, масло. 78 × 100

СГХМ. Инв. Ж-485

Воспр. по: <http://jakovpolonsky.ru/sites/default/files/images/imce/u1/a13cf6166ca7.jpg>

(дата обращения: 29.10.2020)

масло, 34,5 × 26,5, ГТГ)¹⁴ С.М. Воробьёва, исполненные по одной композиционной формуле, также можно сравнить с картинами К. Карелли («Итальянский вид. Неаполь», 1840–1850, холст, масло, 25 × 27, частное собрание). Высокая пиния в левой части композиции; лазурные туманные дали, уходящие к горизонту; барельефный передний план; локальная колористическая гамма; сглаженная манера письма, подчеркивающие обобщенный образ итальянского пейзажа, создают определенное сходство между произведениями. Однако в произведениях Карелли больше фигур, повествовательности, жанровых мотивов. С.М. Воробьёв, в свою очередь, увлечен колористическими эффектами: игрой света и тени, тональными градациями.

Максим Никифорович Воробьёв, отец Сократа Воробьёва, вошел в историю русского искусства как выдающийся пейзажист-романтик и как учитель многих русских пейзажистов. Его ученики неоднократно путешествовали по Италии. Однако почетный профессор только в 1844 году в возрасте пятидесяти восьми лет отправился в Рим для встречи со своим старшим сыном Сократом, с которым хотел увидеться после смерти жены¹⁵.

Картины М.Н. Воробьёва «Закат в Риме» (1851, холст, масло, 73 × 103,5, Тверская областная картинная галерея) и «Вид Рима» (начало 1850-х, СГХМ; *ил.* 4) напоминают работу английского пейзажиста Пенри Уильямса («Вид Рима», 1840–1850, частное собрание; *ил.* 5). Панорамный ракурс с холма Пинчо (самой высокой точки Испанской лестницы), палаццо Цуккари, очертания купола собора Святого Петра, замок Святого Ангела, базилика Сан-Карло-аль-Корсо, вечернее сияющее небо,

стаффаж, козы на переднем плане создают поразительное сходство между произведениями двух художников. Можно предположить, что данный ракурс был одним из самых популярных видов у европейских пейзажистов первой половины XIX века. В работах П. Уильямса и М.Н. Воробьева в то же время заметно несколько отличий: на картине М.Н. Воробьева присутствуют дополнительные постройку, высокие деревья отбрасывают контрастные тени, золотистый солнечный диск создает ощущение эффектной торжественности. В произведении английского художника больше фигур, жанровых мотивов; стаффаж укрупнен в пропорциях; колористическая гамма мягкая и пастельная. В результате если М.Н. Воробьев изображает величественный, исторический облик папского города, то П. Уильямса интересует повседневная жизнь Рима.

Пейзажист Василий Иванович Штернберг, как и его учитель М.И. Лебедев, прожил недолгую жизнь (всего 27 лет). Несмотря на то что произведения В.И. Штернберга у современников пользовались успехом, после смерти художник вскоре был забыт.

Этюды Штернберга закономерно продолжают линию художественного развития, начатую П.В. Басиным. Творчество этих живописцев представляет самостоятельное пейзажное искусство, без прямого цитирования произведений старых и современных мастеров.

В 1845 году В.И. Штернберг нередко путешествовал по окрестностям Римской Кампании вместе с А.А. Ивановым. Благодаря совместной работе в творчестве обоих художников можно найти немало общих мотивов: «В окрестностях Альбано», «Оливы в Альбано», «Дерево у озера Неми».

В этюде «Озеро Неми близ Рима» (1845, бумага на холсте, масло, 42 × 56, ГТГ) В.И. Штернберг вслед за А.А. Ивановым, изображая небольшой фрагмент природы, стремится к передаче световоздушной среды и богатству колористического решения. В отличие от произведений П.В. Басина («Озеро в окрестностях Рима, окруженное лесом», 1820-е, холст, масло, 29,5 × 41,5, ГРМ) и С.Ф. Щедрина («Озеро Альбано в окрестностях Рима», 1825, холст, масло, 45 × 61, ГРМ), главным объектом для А.А. Иванова («Дерево у озера Неми», 1840-е, холст, масло, 76 × 69, ГТГ) и В.И. Штернберга («Озеро Неми близ Рима») становится не озеро Неми («Зеркало Дианы», как его называли современники), а раскидистое дерево с пышной кроной. Используя комбинацию гладких сплавленных мазков и коротких, drobных, разрозненных ударов кистью, Штернберг изображает зеркальную поверхность водоема, слегка колеблемую мелкой рябью. Стремясь преодолеть систему классицистического построения пространства, живописец, как и А.А. Иванов, в центре композиции помещает дерево со свисающими к воде ветками.

Светло-зеленые, изумрудные и салатовые мазки в изображении листы даны попеременно. В результате создается ощущение, что в глубине сочной зелени играют солнечные блики.

Василий Егорович Раев (пейзажист, близкий друг В.И. Штернберга)¹⁶ был крепостным художником. С 1823 года он обучался в Арзамасской школе живописи А.В. Ступина у Григория Мясникова, затем, получив вольную, поступил в Императорскую Академию художеств¹⁷.

Оказавшись в Риме в 1841 году, В.Е. Раев остановился в большом трехэтажном доме Темпьетто (храмик. — *итал.*) в центре итальянской столицы, неподалеку от площади Испании, где в XVII веке жил известный французский живописец Клод Лоррен¹⁸. Из окна дома открывался прекрасный вид на вечный город, с террасы были видны Альбанские и Сабинские горы¹⁹.

Картина «Вид Рима. Церковь Тринита Деи Монти» (1842, холст, масло, 50 × 71, ГРМ), скорее всего, была написана из окна знаменитого дома. «Вот я и начал устраиваться в Риме на прекрасной квартире, закупил красок и все художественные принадлежности и начал писать вид с балкона моей студии к стороне Монте Марио»²⁰, — записал художник в своем дневнике. На картине представлены фрагмент фасада церкви Тринита-деи-Монти, Испанская лестница, обелиск. На дальнем плане заметны очертания холма Пинчио и улица Корсо. Несмотря на то что работа создавалась непосредственно с натуры, В.Е. Раев использует картинные приемы. Соблюдая традиции академической школы, художник сосредотачивает свое внимание на объектах второго плана и стремится достичь напряженного театрального эффекта контрастных вечерних теней. Подобный перспективный вид встречается в работах уже упоминавшихся нами художников: французского живописца Ф.М. Гране («Церковь Тринита-Деи-Монти в Риме», 1808, холст, масло, 62,5 × 75, Музеи Лувра, Париж) и итальянского ведутиста И. Каффи («Церковь Тринита-Деи-Монти», 1834, холст, масло, 20 × 25,5, Музей Коррер, Венеция). Раев намеренно выбирает определенный «проверенный» ракурс, с которого создавали произведения художники из разных стран, и сопоставляя пространственные планы, добивается более интенсивных цветовых сочетаний.

Следующая картина, созданная В.Е. Раевым в Италии, была написана у дуба Торквато Тассо, расположенного недалеко от монастыря Сант-Онофрио в Риме²¹. Согласно легенде, итальянский поэт XVI века, автор поэмы «Освобожденный Иерусалим» в последние дни своей жизни часто сидел под этим дубом, любясь далекими панорамными видами вечного города. Данное место было особенно важным для русских художников.



5. П. Уильямс

Вид Рима. 1840–1850

Холст, масло. 35 × 45

Частное собрание

Воспр. по: https://d3d00swyhr67nd.cloudfront.net/_source/nti-ant-353132-copy.jpg

(дата обращения: 29.10.2020)

Здесь учитель Раева М.Н. Воробьёв написал картины «Вид Рима» (1844, холст, масло, 42,3 × 57), «Дуб Торквато Тассо. Вид на Собор Святого Петра в Риме» (1848, холст, масло, 36 × 43, обе — ГРМ), а сам художник — «Рим вечером. Вид на замок Святого Ангела и собор Святого Петра» (1843, холст, масло, 62,1 × 80,3, ГТГ) и «Вид от дуба Торквато Тассо на монастырь Святого Онуфрия и замок Святого Ангела» (1866, холст, масло, 79 × 129, ИОХМ).

Живописная манера Раева во всех этих работах очень близка манере его учителя М.Н. Воробьёва. Он аккуратно демонстрирует все навыки, которые приобрел в Академии. Заметен интерес обоих живописцев к изображению переходного времени суток, когда природа окрашена светло-золотистыми лучами солнца; стремление к пространственным, световым и масштабным контрастам. Возможно, отдельные композиционные и колористические приемы были заимствованы русскими художниками у европейских романтиков (например, П. Уильмса и И. Каффи), работавших в Риме в 40-е годы XIX века.

В Риме Раев всегда хотел создать нечто значительное. Так, в своих «Воспоминаниях» художник нередко упоминает, что для него принципиально важен выбор времени суток для достижения «картинного эффекта»²². Городские пейзажи Раева, исполненные по одной композиционной схеме, как правило, написаны с разных высоких точек Рима, знаменитых холмов. Картины, поражающие монументальностью и величием, сначала воспринимаются как общие, панорамные, «бездонные» виды, но при внимательном рассмотрении становятся заметны конкретные

детали. Художник, с одной стороны, с документальной точностью изображает облик города, а, с другой — четко соблюдает традиции академической школы XVIII века. Первый план произведений занимает итальянская природа с пышной южной растительностью, второй — архитектура вечного города с обязательным ориентиром, собором Святого Петра или замком Святого Ангела, третий — вечернее небо. Типичная для классицизма цветовая гамма (зеленый, коричневый, голубой), делящая композицию на планы; контрасты освещенного и затененного пространств; эффекты света и тени; дорога, зигзагообразно уходящая в глубину; стаффаж, подчеркивающий величие природы и архитектуры; декоративная трактовка высокой итальянской пинии, напоминающей пушистое облако и выполняющей функцию кулисы, являются характерными чертами сочиненного пейзажа. Художник, работая с устоявшимися изобразительными схемами, конструирует воображаемый, эмоционально настроенный образ мира. Кроме того, небольшие фигуры людей не оживляют пейзажный вид, как в этюдах М.И. Лебедева, С.Ф. Щедрина и братьев Чернецовых, а, скорее, привносят в произведение мотив элегичного созерцания.

Современники называли В.Е. Раева «русским Морином»²³, сравнивая художника с известным в то время представителем английского романтизма. Джон Мартин (1789—1854) в значительной степени повлиял на развитие художественной мысли не только в Англии, но и в России. Гравированную версию картины «Потоп» (1828, частное собрание) Дж. Мартин подарил Николаю I, а влияние его работ заметно в отдельных произведениях К.П. Брюллова и Ф.А. Бруни²⁴. Контрастные эффекты света и тени, контражное освещение, тональные градации, перспектива, уводящая взгляд зрителя в глубину, часто используемые В.Е. Раевым, создают определенное сходство его картин с произведениями английского романтика.

В то же время художественный почерк Раева близок итальянским работам Дж. Джиганте («Вид Неаполя», 1845, холст, масло, 71,5 × 98, ГМИИ), И.Я. Фрея («Вид на Рим с Монте-Марио», 1850, холст, масло, 98 × 135, частное собрание) и Ф.Л. Кателя («Пейзаж с пинией», около 1850, холст, масло, 29 × 40, частное собрание). Существенных композиционных и колористических различий между произведениями не возникает. Создается ощущение, что все эти работы могли быть выполнены художниками одной школы.

Данный тип итальянского ландшафта сохранил свою привлекательность во второй половине XIX века. Произведения Раева близки картинам Е.Г. Солнцева, А.И. Иванова, Л.Ф. Лагорио, М.И. Бочарова,

М.С. Эрасси, И.Г. Давыдова, Ф.А. Бронникова. Все эти авторы показывали эффектные панорамные виды Рима, состоящие из определенного набора композиционных элементов. Пейзажные дали на картинах непременно изображались сияющими и пленительными, высокие деревья — таинственными и экзотичными, реки и морские заливы — оживленными и необозримыми. Приверженность русских пейзажистов и заказчиков к устоявшимся мотивам, однотипным композиционным решениям, точкам зрения и образцам создала целый ряд близких по тематике произведений.

Таким образом, путь русского пейзажного искусства от условного, сочиненного «итальянизирующего» ландшафта к непосредственной работе с натуры и пленэрной живописи осуществлялся посредством постепенного, последовательного освоения каждым художником отдельных композиционных средств и колористических приемов. Индивидуальность направлений творческих поисков русских пейзажистов проявляется в выборе оригинальных мотивов, неожиданных ракурсов, необычных точек зрения на вид, интересе к световоздушным эффектам, тональным градациям, особенностям освещения. Уникальное сочетание нескольких факторов — влияние южной итальянской атмосферы, знакомство с европейским контекстом, непосредственные контакты русских художников с пейзажистами из разных стран, а также особенности творческого темперамента каждого мастера — сформировали уникальное многообразие пейзажных концепций: фрагментарное, крупноплановое изображение природы; ведута; воображаемый пейзаж, «салонно-академическое» искусство.

Примечания

¹ *Смирнов Г.В.* Максим Никифорович Воробьев. 1787–1855. М.; Л., 1950. С. 10–11.

² Исторический материал о культурной жизни русской колонии в Риме в первой половине XIX века представлен в монографии: *Степанова С.С., Погодина А.А.* Рим — русская мастерская: Очерки о колонии русских художников 1830–1850-х годов. М., 2018 (далее — *Степанова, Погодина*).

³ *Бочаров И.Н., Глушакова Ю.П.* Сильвестр Щедрин и «школа Позиллипо» // Панорама искусств. Вып. 4. М., 1981. С. 233.

⁴ *Русская Сицилия* / сост. М.Г. Талалай. Палермо; М., 2013. С. 57.

⁵ *Петнинова Е.Ф.* Пётр Васильевич Басин. 1793–1877. Л., 1984. С. 44.

⁶ *Юрова Т.В.* Михаил Иванович Лебедев. М., 1971. С. 60.

I. История искусства, исследования, атрибуции

⁷ Там же. С. 62.

⁸ «Видел я здешнюю выставку, на которой не было ни одной вещи, которая могла бы обратить внимание... кроме пейзажа Питло, Фламандца» (М.И. Лебедев — М.Н. Воробьеву. 1837 // *Степанова, Погодина*. С. 313).

⁹ Государственный Русский музей. Генеральный каталог музейного собрания. Живопись : в 15 т. Т. 2. Первая половина XIX века. СПб., 2002. С. 53.

¹⁰ *Погодина А.А.* «Итальянский альбом» (1842–1846 гг.) С.М. Воробьева // Антикварное обозрение : иллюстрированный журнал. СПб., 2013. № 4. С. 40.

¹¹ *Петров П.Н.* М.Н. Воробьев и его школа // Вестник изящных искусств. Вып. 4. СПб., 1888. С. 312.

¹² Русская Сицилия... С. 58.

¹³ «Я только что возвратился от одного пейзажиста, Карелли. Он из лучших здесь и, в самом деле, человек с большим талантом. Я просмотрел у него несколько портфелей с прекрасными этюдами. Он пишет очень ловко» (В.И. Штернберг — Н.Л. Бенуа. 1841 // *Стасов В.В.* Статьи и заметки : в 2 т. Т. 2. Статьи и заметки, не вошедшие в собрание сочинений. М., 1954. С. 322).

¹⁴ Картина была написана для московского мецената К.Т. Солдатёноква (см.: *O dolce Napoli : Неаполь глазами русских и итальянских художников первой половины XIX века / Гос. Третьяковская галерея*. М., 2011. С. 118).

¹⁵ М.Н. Воробьев мог поехать в Италию в 1810-е. Однако Отечественная война 1812-го и женитьба в 1814 (по уставу ИАХ женатые художники не имели права на поездку за границу) лишили художника этой возможности (см.: *Степанова, Погодина*. С. 48).

¹⁶ В 1842 В.И. Штернберг исполнил портрет В.Е. Раева (1842, холст, масло, 20,6 × 27,8, ГТГ).

¹⁷ *Раев В.Е.* Воспоминания из моей жизни. М., 1993. С. 40–43, 79.

¹⁸ «Но вот пришли Орлов и Штернберг, они поздравили меня со знаменитой студией Клода Лоррена... По правую руку в устьях двух улиц, Феличе и Грегориана, стоит дом под названием Темпьетто, вот в этом-то доме мне и нашли студию, в которой некогда работал знаменитый Клод Лоррен» (*Раев В.Е.* Воспоминания из моей жизни. С. 132).

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же. С. 142.

²¹ Там же.

²² Там же. С. 83.

²³ Там же. С. 6.

²⁴ *Евсеева Т.П.* Художественные параллели эпохи романтизма : Джон Мартин и русское искусство // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. № 4. СПб., 2013. С. 74.