

Произведения западноевропейских мастеров и русская школа пейзажной живописи в конце XVIII – начале XIX в.

Статья посвящена проблеме влияния произведений западноевропейских мастеров на русскую академическую школу пейзажной живописи и их роли в формировании типологической и художественной структуры жанра. На основании архивных и литературных источников выявляется ряд так называемых оригиналов – эталонных произведений, выступавших образцами для воспитанников петербургской Академии художеств в конце XVIII – начале XIX в. Прослеживаются предпочтения учеников ландшафтного и перспективного классов в области копирования, определенные составом отечественных коллекций и сменой стилевых приоритетов.

Ключевые слова: Академия художеств, классицизм, романтизм, русский пейзаж, ландшафтная живопись, перспективная живопись, оригиналы, копии, Ф.Я. Алексеев, Ф.М. Матвеев.

Как особый жанр пейзаж сформировался в русской живописи в последней трети XVIII в. Его становление и дальнейшее развитие тесно связано с деятельностью Академии художеств, где сложились представления о роли и задачах жанра, его типологической структуре и внутреннем содержании. Известно, что в академической иерархии того времени видопись была представлена двумя основными разновидностями: живописью архитектурных проспектов и живописью ландшафтов, т. е. природных видов. И те и другие в эпоху классицизма оказались в прямой зависимости от западноевропейских образцов, или, как их именовали в Академии, «оригиналов». В отличие от портретистов, а тем более художников, посвятивших себя жанру «цветов и плодов», будущие пейзажисты были лишены во время обучения возможности работать с натуры.

В эпоху, когда внимание заказчиков привлекали изображения античных сооружений и южные, преимущественно итальянские ландшафты, в «натурный класс» попадали лишь немногие, а именно те выпускники Академии, которые получали право на усовершенствование мастерства за рубежом. В этой ситуации западноевропейские образцы не только предшествовали подлинным впечатлениям отечественных художников, но и нередко заменяли их. Копируя «оригиналы», воспитанники Академии осваивали различные типы изображений и способы их создания, воплощая одну из важнейших академических установок: следование традициям.

Картинами западноевропейских пейзажистов постоянно пополнялись собрания самой Академии художеств и Императорского Эрмитажа. Можно сказать, что состав коллекций и, следовательно, вкус их создателей во многом определили степень и характер воздействия западноевропейских пейзажных школ на академических воспитанников. Так, в 1760–1770-е годы в академической коллекции доминировали работы голландских и фламандских пейзажистов, поступившие туда из дворцовых собраний первой половины и середины XVIII в. Д. Дидро, приехавший в Петербург и посетивший Академию художеств, отметил в ней «засилье» произведений голландских художников, не способствовавших, с точки зрения философа, развитию в учениках «высокого вкуса». Для исправления ситуации Дидро рекомендовал ученикам следовать произведениям корифея итальянской ландшафтной живописи XVII в. Н. Пуссена¹. Тем не менее документы свидетельствуют, что уже с начала существования Академии в нее поступали произведения не только голландских, но также итальянских и французских пейзажистов. В 1768 г. президент Академии И.И. Шувалов прислал из-за границы работы французских мастеров: полотна Жозефа Верне, «представляющие римские садовые виды с фигурами», и картину Шарля Франсуа де Лакруа «Вид приморский»². Две картины Верне приобрела в том же году императрица Екатерина II и подарила их Академии³. В «Описи неподвижных вещей», составленной конференц-секретарем Академии Кириллом Головачевским в 1773 г., наряду с работами голландцев Н. Берхема, Л. Рейсбрука (именуемого в описях Рисвак), Ф. Мушерона, были представлены архитектурные проспекты А. Локателли и А. Кастелли, а также ландшафты Г. Пуссена⁴. Таким образом, ряд эталонов достаточно полно представлял не только основные европейские школы, но и важнейшие типологические разновидности пейзажной живописи. Выделим среди них условные сельские виды с жанровым оттенком, именуемые «ландшафты со скотиною», природные южные, прежде всего

итальянские, ландшафты и архитектурные проспекты, в число которых входили архитектурные фантазии и городские виды.

Произведения каких западноевропейских авторов предпочитали копировать ученики? Сразу отметим, что в академических описях, куда внесены сведения о живописных оригиналах и исполненных с них копиях, до начала XIX в. практически отсутствуют пейзажи Н. Пуссена, К. Лоррена и С. Розы, хотя произведения этих мастеров уже находились в эрмитажном собрании. Подобную ситуацию, конечно, можно объяснить тем, что далеко не все эрмитажные полотна были доступны для копирования. Но в целом Дидро был прав, поскольку и в самом академическом собрании ученики предпочитали пейзажам итальянских живописцев виды, созданные голландскими и немецкими художниками итальянизирующего направления.

На протяжении 1760–1780-х годов в академических описях в качестве оригиналов часто встречается имя Н. Берхема. В частности, работы Берхема, хранившиеся в собрании Академии и Эрмитажа, копировал Ф.М. Матвеев⁵. Копии двух полотен Берхема, исполненные воспитанником Х. Касовским, учившимся в начале 1770-х, хранились в академическом собрании еще в 1840-е годы⁶. Из французских мастеров ученики предпочитали марсельца Лакруа⁷. Но особое место заняли среди академических «оригиналов» картины немецкого пейзажиста Х.В.Э. Дитриха. Неослабевающим вниманием воспитанников пользовались парные виды Тиволи кисти Дитриха, поступившие из коллекции Шувалова. Как оригиналы для копирования они упомянуты уже в 1762 г., в наиболее ранней из сохранившихся экзаменационных описей⁸. На протяжении 1770–1780-х годов картины Дитриха копировали Иван Нестеров, Иван Якубовский, Павел Васильев, Михаил Бухаров, Филарет Алексеев и известные в будущем мастера жанра Ф.Я. Алексеев и Ф.М. Матвеев. Ученические копии охотно приобретали любители живописи⁹. Так, в 1778 г. с аукциона из академической факторской была продана копия, исполненная с картины Дитриха Федором Матвеевым. Одновременно продавались копии с той же картины, исполненные Павлом Васильевым и Иваном Якубовским¹⁰. Копия, исполненная с вида Тиволи Я.Я. Филимоновым в 1780-е годы, дошла до наших дней, поступив из частной коллекции в собрание ГРМ¹¹.

Здесь стоит отметить примечательное обстоятельство. Парные виды водопадов в Тиволи, столь привлекавшие учеников петербургской Академии, были написаны Дитрихом под влиянием произведений С. Розы, итальянского живописца XVII века, пейзажи которого отличались сюжетным и образным драматизмом¹². Скалы,

поросшие мхом, с которых низвергаются потоки воды, занимают в пейзажах Розы почти все пространство вида, создавая ощущение тесноты и мощи первозданной материи. Динамику вида подчеркивает вертикальный формат композиций и их замкнутый характер. Дитрих практически без изменения повторил виды, созданные итальянским автором, поместив на переднем плане мотив, ставший характерным для произведений Розы – дерево с корявыми обнаженными сучьями. При этом немецкий мастер смягчил живописную экспрессию и образный драматизм первоисточника, придав ему академическую сдержанность и даже некоторую сухость.

Современники именовали Дитриха «художником всех школ». Владея собственной коллекцией картин пейзажистов XVII в., он приобрел известность как создатель пастейшей и нередко писал произведения «во вкусе» выдающихся предшественников, что вызывало особенный энтузиазм заказчиков. Имитируя старых мастеров, Дитрих «так основательно осваивал их манеру, внедряясь в нее, что работал в ней свободно, ощущая ее своей»¹³. Интересно, что за этот своеобразный творческий подход его высоко ценили теоретики классицизма Р. Менгс и И. Винкельман. Так или иначе, Дитрих воплотил принципы, характерные для академической среды, вводящей достижения прошлого в классицистическое русло, потому обращение к его «оригиналам» русских учеников было далеко не случайным. По сути, они осваивали типологические и композиционные разновидности изображений, связанные с различными пейзажными манерами или «слогами», интернациональный характер которых был обусловлен их академической интерпретацией. Так, пейзажный «слог», воплощенный в картинах Розы, охарактеризован в художественном руководстве, изданном в Петербурге в начале XIX в. В нем отмечалось, что подобные природные мотивы предпочитали живописцы разительные, «то есть которые представляют глазам нашим чудную и дикую природу ...любят все ужасное, чрезвычайное, образование предметов негладкое и угловатое; избегают всего обыкновенного... Они смело изображают громады скал, обрушины деревьев, и в самом царстве прозябений ищут только того, что имеет свойство крепости; предпочитают твердый дуб гибкому тополю...»¹⁴.

Творческая роль картинных образцов в образовании пейзажистов выражена в труде французского теоретика искусства Роже де Пиля, переведенном и дополненном для воспитанников петербургской Академии ее педагогом А. Ивановым: «Если кто захочет представить Пейзаж, а иногда не видел местоположений выгодных по отменности или приятности для предоставления их, ... то поступит

весьма благоразумно, если воспользуется трудами тех художников, кои с таковых мест рисовали, или которые в пейзажах своих представили чрезвычайные натуры произведения. Он может принять сих искусных Живописцев творения за самую природу, и употреблять их потом в своих сочинениях»¹⁵. Последняя фраза примечательна. В самом деле, «мастерские картины» выступали не только основой для освоения «слов» и отработки технических приемов, но и базой для дальнейшей самостоятельной деятельности отечественных пейзажистов.

Типологическое и стилистическое влияние образцов при ярко выраженной индивидуальной живописной манере прослеживается в работах Ф.М. Матвеева. Приехав в Италию в конце 1770-х годов, Матвеев некоторое время вызывал озабоченность опекавшего русских пенсионеров советника И.Ф. Рейфенштейна, недовольного несоответствием манеры Матвеева классицистическому «высокому вкусу». Через некоторое время Рейфенштейн с удовлетворением писал в Петербург, что Матвеев «начал предпочитать в набросках с натуры местоположения в стиле Пуссена»¹⁶. И в дальнейшем творчество русского мастера во многом определяли западноевропейские «оригиналы». Матвеев неоднократно копировал картины немецкого пейзажиста Я.Ф. Хаккерта. Художник делал это по совету Рейфенштейна, для того чтобы «упражняться в стиле более выдержанного рисования и более выдержанного колорирования в живописи, так как несомненно в этих двух пунктах он имеет особую нужду продвинуться»¹⁷. Одновременно Матвеев делал натурные зарисовки, так что образцы служили ему своеобразными ориентирами при выборе мест, достойных отображения. Примечательно, что одна из копий Матвеева, исполненная с полотна Хаккерта «Ландшафт с сицилийскими мотивами», до недавнего времени считалась оригинальной работой Матвеева¹⁸. На всю жизнь излюбленной натурой мастера стали тивольские водопады, куда он ездил работать до старости. В 1818–1819 гг. Матвеев исполнил целую серию картин с изображением каскадов. В некоторых из них очевидно использование композиционной схемы Я.Ф. Хаккерта. Панорамный обзор и спокойный прямоугольный формат позволяют охватить взором огромное пространство вида, подчеркивают его величавый и статичный характер и побуждают совершить в нем своеобразное живописное путешествие. В других полотнах серии Матвеев предпочитает композицию «во вкусе» Дитриха и С. Розы. «Разительную» манеру русский художник избрал, чтобы изобразить водопад Кадуте дель Марморе на реке Велино и, что особенно примечательно, никогда не виденный им северный водо-

пад Иматра в Финляндии¹⁹. Матвеев действовал в рамках академических нормативов, где натурные впечатления постоянно проверялись испытанными приемами и образцами, а следование традиции лишь подчеркивало собственные возможности мастера. Свободно владея «грамматикой» классического пейзажа, художник сумел сформировать собственную «сильную, свободную» манеру письма²⁰. Он органично варьировал в своих произведениях подлинные и сочиненные мотивы, присущие так называемому героическому и идиллическому «пастушескому» ландшафту, каждый раз создавая целостный убедительный образ прекрасной Италии.

Стоит отметить, что итальянские ландшафты не стали доминирующей типологической разновидностью отечественной живописи. Творчество Матвеева стоит в этом смысле особняком. Итальянские виды и даже так называемые «пейзажи со скотиною», то есть условные сельские картины природы, в академической среде на рубеже столетий чаще выступали как учебные, в том числе программные работы. Гораздо существеннее оказалось для развития русской школы влияние городских видов и архитектурных проспектов европейских мастеров. Очевидна роль произведений венецианских мастеров архитектурной ведуты в деятельности Ф.Я. Алексеева. Художник обратился к копированию их произведений во время учебы в Венеции. Копия с картины Канала «Архитектурная фантазия» (1765, Галерея Академии, Венеция) под названием «Внутренний вид двора с садом. Лоджия в Венеции» (1776, ГРМ) в 1794 г. принесла Алексееву звание «назначенного» в академики и постоянно находилась в классах как учебный эталон. Многие годы Алексей повторял работы А. Каналетто, Б. Беллото и других мастеров по заказам Екатерины II. Судя по всему, успех алексеевских копий стал причиной того, что работы самого Каналетто стали использовать в Академии в качестве образцов. В 1808 г. у Алексеева были приобретены две картины «работы каналеттиевой» для нужд перспективного класса²¹. Сам же Алексей заслужил титул «русского Каналетти» за виды Петербурга 1790-х годов, творчески переработав и насытив новым содержанием композиционную и сюжетную «формулу» городского проспекта, воспринятую у венецианских учителей.

Вероятно, не без влияния Алексеева в возглавляемом им классе перспективной живописи в начале XIX в. в качестве образцов фигурируют работы итальянских мастеров архитектурных проспектов Микеле Мариески и Доменико Корсини. В 1819 г. Алексей представил академическому Совету копии, исполненные с вида Венеции Мариески и «руин» Корсини его учеником Василием Богдановым²². Если Микеле Мариески являлся современником Каналетто

(его работа могла появиться в Академии благодаря стараниям того же Алексеева), то Доменико Корсини работал в Петербурге и в 1811 г. был удостоен звания академика перспективной живописи²³.

Даже в последние годы жизни Алексеев продолжал заниматься копированием, на этот раз в педагогических целях. В обнаруженном нами архивном документе сохранились сведения об исполненной Алексеевым в 1824 г., незадолго до смерти, копии с картины французского живописца Ф.М. Гране «Внутренний вид хоров в церкви Капуцинского монастыря на площади Барберини в Риме» (ГЭ). Картина была куплена у Гране императором Александром I и привлекала активное внимание русских художников²⁴.

В начале XIX столетия явно ощутима смена стилевых предпочтений и, следовательно, эталонного ряда произведений, которые копировали в Академии будущие пейзажисты. Так, Дитрих наконец уступает место самому Сальватору Розе, необузданный живописный темперамент которого оказался более созвучен эпохе романтизма. Ученики Академии неоднократно копировали в это время его «Морской берег с разбойниками»²⁵. Особенную популярность у учеников приобрели и произведения Ж. Верне. Из десяти воспитанников пейзажного класса семь человек копировали в 1800 г. в Эрмитаже работы французского живописца²⁶. В целом же отечественная школа пейзажной живописи к началу XIX столетия обладала уже сложившейся типологической структурой и собственными образцами, многие из которых получили европейское признание.

Примечания

- ¹ Произведения Н. Пуссена «Пейзаж с Полифемом» и «Пейзаж с Геркулесом и Какусом» были приобретены для Эрмитажа императрицей Екатериной II в 1772 г. при посредстве Дидро. См.: *Яремич С.П.* Художества в период президентства И.И. Бецкого // Русская академическая художественная школа в XVIII веке. М., 1934. С. 106.
- ² ОР РНБ. Ф. 708. Ед. хр. 36. Картотека Н.П. Собко. Л. 10 об.
- ³ *Дерябина Е.В.* Картины Жозефа Верне в Эрмитаже. К истории коллекции // Западное искусство XVIII века. Л., 1987. С. 47.
- ⁴ РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Ед. хр. 570. Л. 2–2 об., 3, 4–4 об.
- ⁵ *Усачева С.В.* Федор Михайлович Матвеев // Вестник истории литературы искусства. Т. 6. М., 2009. С. 310.
- ⁶ Памятник искусств. Императорская Академия художеств. Указатель находившихся в Академии произведений, по алфавиту имен художников и предметов. СПб.: Изд-во Фишера, 1842. С. 221.

- ⁷ *Крылова Л.Н.* Копии, оригинальные работы русских художников-академистов XVIII века и эталоны для копирования в Академии художеств // Русская живопись XVIII века. Исследования и реставрация: Сб. науч. тр. М., 1986. С. 77.
- ⁸ *Давыдов В.А.* Копирование европейской живописи в системе Академии художеств 60-х годов XVIII века // Проблемы развития зарубежного искусства. Часть 2. СПб., 1993. С. 6.
- ⁹ В 1770–1780-е годы Академия неоднократно давала объявления о том, что «в факторской... будет продажа аукционным порядком многим картинам со славных оригиналов в пользу воспитываемого в Академии юношества». ОР РНБ. Ф. 708. Ед. хр. 715. Л. 67.
- ¹⁰ ОР РНБ. Ф. 575. Ед. хр. 179. Л. 113.
- ¹¹ Картина: *Филимонов Я.Я.* Водопад и храм Весты в Тиволи. Последняя четверть XVIII века. Х., м. 104,5×83,5. ГРМ. Инв. Ж-3239.
- ¹² «Художник всех школ»: Христиан Вильгельм Эрнст Дитрих. 1712–1774: Каталог выставки. СПб., 2012. С. 70.
- ¹³ Там же. С. 19.
- ¹⁴ Письма о изображении сельских видов. Соч. Кеппена. Письмо второе. С. 137–138; Начертание художеств или правила в живописи, скульптуре, гравировании и архитектуре, с присовокуплением разных отрывков касательно до художеств, выбранных из лучших сочинителей / Сост. А. Писаревым. СПб., 1808.
- ¹⁵ *Иванов А.* Понятие о совершенном живописце, служащее основанием судить о творениях живописцев и примечание о портретах. СПб., 1789. С. 24.
- ¹⁶ *Федоров-Давыдов А.А.* Русский пейзаж XVIII – начала XIX века. М., 1953. С. 169.
- ¹⁷ Там же. С. 169.
- ¹⁸ *Усачева С.В.* Федор Матвеев и итальянский ландшафт эпохи классицизма // Федор Матвеев. Путешествие по Италии. М., 2008. С. 18.
- ¹⁹ Федор Матвеев. Путешествие по Италии. К 250-летию со дня рождения художника. Каталог выставки. М., 2008. С. 28, 29.
- ²⁰ *Петров П.Н.* Отечественная живопись за сто лет. Портретная и пейзажная живопись. Статья 2 // Северное сияние. Русский художественный альбом: В 4 т. Т. 2. СПб., 1863. С. 128.
- ²¹ Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования. В 3 т. / Под ред. П.Н. Петрова. Т. 1. СПб., 1864. С. 519.
- ²² РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Ед. хр. 2945. Л. 8; Там же. Л. 3.
- ²³ *Соломатина Н.Н.* О службе Доменико Корсини на сценах императорских театров Санкт-Петербурга и об его альбоме рисунков из собрания Государственного Русского музея // Россия – Италия. Общие ценности. Сборник научных статей XVII Царскосельской конференции. СПб., 2011. С. 491–497.
- ²⁴ РГИА. Ф. 733. Ед. хр. 196. Л. 1–3.
- ²⁵ *Микац О.В.* Копирование в Эрмитаже как школа мастерства русских художников XVIII – XIX века. СПб., 1996. С. 19.
- ²⁶ РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Ед. хр. 1517. Л. 9.