

УДК 7.037(47+57)"191"
 ББК 85.103(2=411.2)6-022.30
 DOI 10.25281/2072-3156-2023-20-3-258-269

А.С. ПЕТРОВ

ПУТЕВОЙ АЛЬБОМ ХУДОЖНИКА-ПЕНСИОНЕРА: РУССКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СРЕДА В ИТАЛИИ И НЕДОСТАТКИ АКАДЕМИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Арсений Сергеевич Петров,

Трентский университет,
 гуманитарный факультет,
 приглашенный исследователь
 Via Tommaso Gar, д. 14, Тренто, 38122, Италия

кандидат искусствоведения
 ORCID 0000-0002-6283-1227; SPIN 1212-7802
 E-mail: ArsPetrov@gmail.com

Реферат. Статья посвящена альбому с рисунками середины 1850-х гг. неизвестного русского художника-пенсионера из окружения А.П. Боголюбова. Молодой рисовальщик, получивший прекрасную академическую выучку, путешествовал по Италии, писал типичные виды и сюжетные сценки и при этом в большей степени примерял на себя роль С.Ф. Щедрина и К.П. Брюллова в поисках творческого самоопределения.

Альбом вписывается в широкий контекст работы в Италии молодых художников-пенсионеров. В ка-

честве стилистических и иконографических аналогий привлекаются близкие источники — путевые зарисовки А.П. Боголюбова и Ф.А. Бронникова, а также альбом Ф.А. Клагеса. Тщательное сопоставление работ начинающих мастеров позволяет сделать выводы об общих проблемах, которые испытывали молодые выпускники Императорской Академии художеств, обладающие прекрасными техническими навыками и одновременно слабой готовностью к индивидуальному художественному поиску.

Рисунки значительно расширяют ряд визуальных источников о русском художественном сообществе в Италии. В некоторых случаях найдены портреты и карикатурные шаржи, изображения живописцев на пленэре, а также разработка иконографии типичных сюжетов (например, «Прерванное свидание» К.П. Брюллова или «Искушение» Н.Г. Шильдера). В альбоме присутствует множество подписей, которые публикуются отдельно, чтобы облегчить идентификацию автора последующим исследователям.

Ключевые слова: Императорская Академия художеств, академическое пенсионерство, пенсионерство художников, Алексей Боголюбов, Федор Бронников, Карл Брюллов, путевой альбом, академизм, изобразительное искусство.

Для цитирования: Петров А.С. Путевой альбом художника-пенсционера: русская художественная среда в Италии и недостатки академического образования // Обсерватория культуры. 2023. Т. 20, № 3. С. 258–269. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-3-258-269.

Отправка выпускников российской Императорской Академии художеств для продолжения обучения за границу, прежде всего в Италию, — знаковое явление. Обеспеченные государственным жалованием — пансионом — на время своего многолетнего путешествия, молодые художники назывались пенсионерами. Их число было достаточно велико для того, чтобы к середине XIX в. в Риме сложилась своеобразная русская колония с весьма вольным укладом и системой взаимоподдержки. Вновь приехавшего художника ждал радушный прием, и вскоре он присоединялся к коллективным путешествиям по Италии. Чувство братства, усиливавшееся в иностранной среде, подталкивало пенсионеров разделять расходы, вместе работать и развлекаться. Ощущение душевного единения молодых мастеров, их искусство, еще не изжившее в себе романтизма, а также внешнее обаяние итальянского окружения при беглом взгляде позволяют воспринимать созданные пенсионерами произведения и обстоятельства их жизни как своего рода Аркадию русского искусства XIX века.

Тем более интересной оказывается находка в частном московском собрании нового источника по истории «русских итальянцев». В нашем случае — это альбом небольшого формата с рисунками и записями (83 листа, из них два выпали из блока, присутствуют следы по меньшей мере двух вырванных листов, формат 11,7 × 27,3 см)¹. Ранее не публиковавшийся документ, как мы увидим, служит любопытным изобразительным свидетельством о жизни русских живописцев в Италии.

Автор альбома пока не определен. Однако косвенные данные многое говорят о его владельце, которого мы будем называть «Рисовальщик». Альбом

¹ Судя по наклейке, альбом выпущен английской фирмой Henry Penny's Patent Improved Metallic Books. Сделанные ей блокноты и записные книжки были популярны в середине XIX века. В Бирмингемском университете хранится блокнот этой фирмы с дневниковыми записями 1853 г. (инв. № MS66. URL: <https://calmview.bham.ac.uk/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=XMS66>).

содержит много высококачественных зарисовок, надписи на русском языке, упоминание даты на обложке — «в августе 1854» — и долговые расчеты с Алексеем Петровичем Боголюбовым (л. 81), который именно в этом году впервые приехал в Италию; карикатуры на тех же лиц, что и в путевом альбоме Боголюбова; указания на частые путешествия; последовательную разработку некоторых композиций к будто бы готовящемуся написанию больших картин; итальянские виды и выписки парижских адресов². Прослеживается стилистическая близость к ранним работам художников-пенсционеров, например к Федору Андреевичу Бронникову. Итак, перед нами, несомненно, молодой русский художник академической выучки, скорее всего пенсионер, создавший свои рисунки и записи в основном в Италии, реже во Франции.

Указание на август 1854 г. и знакомство Рисовальщика с Боголюбовым подстегивают нас по мере рассмотрения альбома постоянно обращаться к его «Запискам моряка-художника» [1]. Едкие и редко лицеприятные для многочисленных коллег и друзей Боголюбова, эти воспоминания служат самым подробным источником о быте художников-пенсционеров в 1850-е годы. В других случаях мы будем отсылать к живописным и графическим работам, созданным в Италии отечественными художниками.

Путь Боголюбова по Апеннинскому полуострову начался в Милане, откуда он проследовал в Венецию, далее в Триест. Затем, чтобы добраться до Рима, он сел на паром до Анконы, оттуда продолжил путешествие на дилижансе. Этот путь был популярен и в обратном направлении, при движении из Рима в Центральную Европу. Подтверждение этому — его акварель с морским видом, подписанная «Из Анконы в Триест»³. Именно с Анконы начинаются пересечения географии нашего Рисовальщика с Боголюбовым, о чем свидетельствует запись с обозначением трат: «Из Рима в Анкону», «Отель в Анконе...» (л. 81).

Дорога в Рим из Анконы проходила через провинцию Терни, известную своими живописными

² Из мемуаров А.П. Боголюбова видно, что Париж в середине XIX в. был постоянным транзитным пунктом для русских живописцев на пути в Италию. В альбоме встречаются следующие парижские адреса: rue du Faubourg-Montmartre (л. 81 об.), Mlle Marie, rue du Théâtre a Montparnasse, № 2 (л. 76); rue de Montholon, 28 (л. 76); «во вторник модель... фигур rue Neuve-Coquenard, 27» (л. 79, 81). Не все в надписях удается прочесть, но как видно в одном из приведенных примеров — это адрес модели. При этом мы не нашли рисунков, явно сделанных на французской земле.

³ Возможно, именно это плавание от Триеста до Анконы запечатлено на одной из акварелей А.П. Боголюбова. Хотя она надписана им как обратный путь «Из Анконы в Триест» (Воронежский художественный музей им. И.Н. Крамского, инв. № Ж-546. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=8480462>).



Рис. 1. Вид на Монте Марио. Неизвестный автор. 1850-е гг. Альбом из частного собрания, л. 64 об.

видами и водопадами. Их любили многие европейские пейзажисты, среди которых и русский пенсионер Ф.А. Матвеев (1758–1826), отправившийся в Италию в 1779 г. и оставшийся там на несколько десятилетий⁴. Свою зарисовку с надписью «Вид Терни. Terni» оставил и наш Рисовальщик (л. 26). Правда, у него это не водопады, а пейзаж с горными вершинами и пролегающей между ними дорогой — очевидно, он нарисован во время кратковременной остановки.

Перед непосредственным въездом в Рим разворачивался захватывающий панорамный вид на холм Монте Марио, прославленный еще с античных времен. Так, у Марка Валерия Марциала о нем сказано: «Отсюда можно увидеть семь возвышающихся холмов. И восхищаться всем Римом — *Hinc septem dominos videre montes. Et totam licet aestimare Romam*»⁵. В Путевом альбоме также есть пейзаж, подписанный «Monte Mario» (л. 64 об.): сквозь узнаваемую зонтикообразную крону пинии виднеется здание церкви Мадонны дель Розарио, находящейся на Монте Марио (рис. 1).

⁴ Ф.А. Матвеев. «Вид в окрестностях Терни» (1819 г.; Русский музей, инв. № Ж-5044. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=8894813>).

⁵ Marco Valerio Marziale, Epigrammi, IV, 64.

Этим ландшафтом по традиции восхищался в своих «Записках» и Боголюбов: «Тибр вился широкой желтой лентой, а позади кипарисовых роц виднелся купол Петра и синелась Монте Мария, а за ней голубовато-розовая цепь гор. “Это Рим! — заорал я. — Roma!!!” И, наконец, мы въехали в Вечный город...» [1, с. 77]. Сюда часто выезжали на пленэр жившие в Риме художники. Так, за десять лет до приезда в Италию Боголюбова русский пенсионер В.Е. Раев создал по меньшей мере два вида с холма Монте Марио на Рим⁶. Хотя, справедливости ради надо отметить, что порой русские пенсионеры отправлялись на Монте Марио не только за натурой, но и ради кутежа. Так, на холме все тем же Раевым были устроены потешные похороны своей бороды. Согласно разным версиям, расстаться с ней пришлось по случаю визита в 1842 г. великой княгини Марии Николаевны (так пишет Боголюбов) [1, с. 79] или по случаю

⁶ «Вид Рима с горы Марио» (1853 г.; Нижнетагильский музей изобразительных искусств, инв. № Ж-432. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=15354955>), «Вид на Рим с Монте Марио» (1845 г.; Государственный Русский музей, инв. № Ж-6322. URL: https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/painting/17_19/zh-6322/index.php). Сам В.Е. Раев так пишет о своих первых днях в Риме: «Вот и я начал устраиваться в Риме на прекрасной квартире... и начал писать вид с балкона моей студии к стороне Монте Марио» [2, с. 142].

визита самого императора (об этом вспоминает Раев [2, с. 185–187]), так как появляться перед высокой особой небритым было нарушением отечественного этикета. Ритуал погребения сопровождался распитием вина, плясками и написанием на ближайшем кипарисе эпитафии — «Бо-ро-да Ра-е-ва» [1, с. 79]. К бородам, как и к особенностям костюма пенсионеров, нам еще предстоит обратиться в связи с обсуждением портретов в альбоме.

Возвращаясь к Монте Марио, стоит упомянуть, что Бронников, который отбыл из Санкт-Петербурга вместе с Боголюбовым, а затем так и остался в Италии, в 1860-е гг. также написал один из видов этого холма⁷. В своем пейзаже он не только стилистически идет дальше Раева, но и отказывается от классического вида с холма на Рим. В целом его интересовал не столько шаблонный вид вечного города, сколько живописная передача контрастного силуэта возвышенности на фоне просторного сине-зеленого неба, а также резко обрезанные кровли на переднем плане. Рисовальщик пока еще ближе к раевским полотнам и вторит традиционной иконографии.

Среди точно определяемых римских достопримечательностей Рисовальщик посетил виллу Боргезе (Villa Borghese), о чем свидетельствует рисунок на л. 58 об.: на нем изображена парковая балюстрада со статуей и деревья. Эта вилла с обильной зеленью и скульптурой часто привлекала внимание русских художников. По воспоминаниям Раева, здесь он встретил в один из жарких дней другого русского пенсионера, скульптора П.А. Ставассера [2, с. 170; 3, с. 108].

Другой вид из альбома относится к находящемуся относительно недалеко от Рима гроту Черваро на месте прежних каменоломен. Это место прославилось благодаря немецкой колонии художников, не только приглядевшей его для живописных работ, но и устраивавшей там театрализованный праздник, который римляне называли «Немецким карнавалом»⁸. Среди прочих он описан Раевым: сначала глава немецкой колонии испрашивал пророчество у «свилены», на что, как всегда, получал положительные

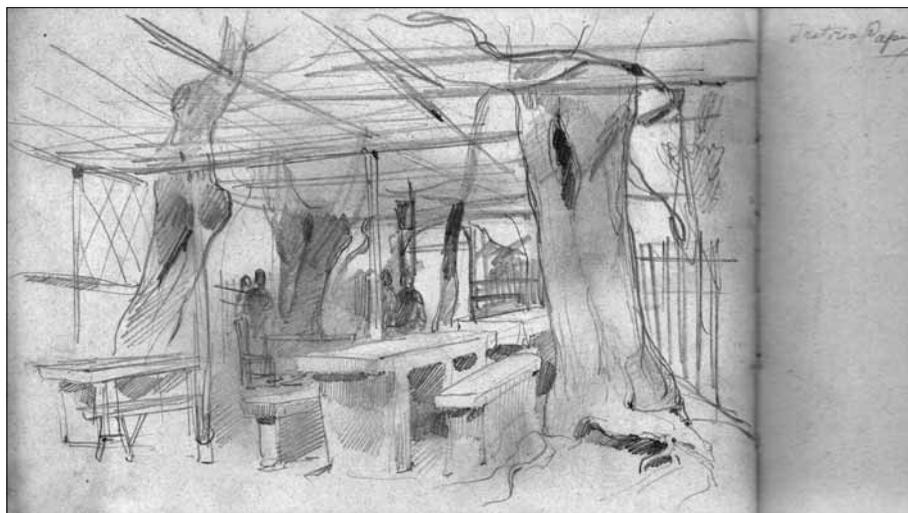


Рис. 2. Траттория Paragialia. Неизвестный автор. 1850-е гг. Альбом из частного собрания, л. 17 об.

предсказания, затем следовала обильная трапеза и «олимпийские игры» с песнями [2, с. 162; 3, с. 108].

Известно, что в 1842 г. в карнавале участвовали А.А. Иванов и Ф.И. Иордан [5, с. 642–643]. Раев оставил в своих мемуарах описание праздника 1843 г., где возможно был вместе с М.И. Скотти, сделавшим зарисовку карнавального костюма [6, с. 113]. К более позднему времени, к 1862–1863 гг., относится картина другого русского пенсионера, И.И. Реймерса, который написал пейзаж со входом в грот и работающим с этюдником под зонтом художником. Рисунок в изучаемом альбоме называется «Дорога в Cervaro» (л. 13) и изображает крутой подъем широкой каменной лестницы на поросший деревьями холм. Близкую композицию мы находим в работе Бронникова «Пейзаж с деревом»⁹.

К сожалению, большая часть запечатленных мест остается неопознанной. Среди рисунков много изображений характерных для Италии построек с черепицей и грубо оштукатуренными стенами. В альбоме присутствуют как чисто архитектурные зарисовки (л. 7 об.), так и здания, вписанные в окружающую среду (л. 6), отдельные фрагменты природы, просторные виды с изображением дороги (л. 15, 22), прибрежная местность с морскими дальями (л. 23; л. 61 об. — 62).

Единственные внеримские изображения, которые удается легко идентифицировать, — зарисовки Везувия с клубящимся дымом у его вершин. Поездки к вулкану были обязательной частью итальянского путешествия. И дело состояло как в притягательности природного явления, так и в диктате

⁷ «Монте-Марио в Риме». Этюд (1860-е гг.; Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева, инв. № Ж-207. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=1714926>).

⁸ Подробно об этом празднике см.: [4].

⁹ «Пейзаж с деревом» (вторая половина XIX в.; Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева, инв. № Ж-810. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=10989973>).



Рис. 3. Прерванное свидание. Неизвестный автор. 1850-е гг. Альбом из частного собрания, л. 10 об.

традиции — Везувий с самого начала XIX в., времен Щедрина, был для русских художников одной из центральных живописных тем. Однако особенную моду на это изображение укоренил Брюллов, по выражению Боголюбова — тогдашний «ореол русского художества» [1, с. 78], как своими портретами на фоне вулкана, так и «Последним днем Помпеи» (1833).

В 1855 г. новоиспеченный пенсионер Боголюбов отправился к Везувию, едва прослышав, что тот начал извергаться: «...мы скорехонько собрались в числе шести человек — Боголюбов, Чернышев, Бронников, Баскаков, Лагорио и Клагес — взяли места в дилижансе... и отправились в четырехдневный путь...» Там уже к ним присоединились В. Максutow и М. Железнов [1, с. 83–84]. И, разумеется, помимо чисто приключенческого подъема к кратеру — их чуть не засыпало пеплом, — все они предали зарисовкам. В 1856 г. Боголюбов с Максutowым и некоторыми другими товарищами снова приехал в Неаполь [1, с. 94].

Рисовальщик также отправился в Неаполь. На это указывает список вещей: «Взять с собою в Neapoli: рубашек днев. — 6; рубашек ночн. — 4;

полотенца — 4...» (л. 0). Заодно отметим, что эту и другие поездки он также совершал в компании, что следует из оглавления списка трат — «Общий счет/отдельно...» (л. 81).

От неаполитанского путешествия в альбоме остались изображения Везувия на л. 46 и 57 об., а также города Сорренто, находящегося на противоположной стороне Неаполитанского залива (л. 23). Первый рисунок особенно важен, так как свидетельствует о композиционных задачах исполнителя: поверх общего вида он делает еще один рисунок вулкана с пейзажем у подножия и вписывает его в очерченную рамку, чтобы сразу обозначить пределы композиции.

Надо особо отметить, что здесь, как и в ряде других случаев, мы видим руку именно художника, а не просто путешественника с альбомом (ведь мастерские путевые зарисовки делал, например, и В.И. Жуковский). Наш Рисовальщик выдает свои профессиональные задачи, работая над композицией, как в этом случае, или прочерчивая линии перспективных сокращений (л. 1 об.; особенно — л. 55 об.). В другой раз работа над пейзажем выходила за композиционные задачи, и Рисовальщик не только бегло набросал абрис облаков, но и оставил себе указания на то, какой цвет ему стоит использовать при воплощении картины — «голубой», «темно-сер...», «сер...» (л. 70 об.)¹⁰. Однажды Рисовальщику явно не понравился результат: на двух листах (66 об. — 67) он нарисовал мощный ствол дерева и затем дважды перекрестно зачеркнул.

Очевидная молодость художника выдает себя в том, что он часто обращается к опыту уже добившихся признания русских пенсионеров — Щедрина и Брюллова. Картины, выполняемые ими за границей, исправно присылались в Санкт-Петербург и были хорошо известны ученикам Академии. Так, Боголюбов, оказавшись впервые в Неаполе, пришел в восторг от прикосновения к месту, связанному с признанным авторитетом: «Как не восхищаться Сорренто!.. Здесь жил Щедрин, Сильвестр!.. А потому и аз грешный сел на то самое место, где сидел Щедрин, и начал с яростью писать картину прямо с натуры в утреннюю пору» [1, с. 88–89]. Примечательно, что и сам мэтр того времени пришел смотреть на это полотно и даже купил его: «В один прекрасный день сидел я в своей студии, как вдруг ко мне вошел Александр Андреевич Иванов. Такое появление

¹⁰ Очевидно, это был общий способ работы тогдашних выпускников Академии. Во всяком случае, подобный прием мы находим в путевом альбоме 1850-х гг. другого пенсионера — Ф.А. Клагеса, спутника А.П. Боголюбова в его неаполитанских поездках: им отмечены цвета в пейзажных зарисовках грозового неба (1853; Государственный научно-исследовательский музей архитектуры им. А.В. Щусева, инв. № Р I-1683/65, Р I-1683/67. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=30349215>, <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=30349135>).

меня сильно озадачило, ибо до сей поры я только почтительно кланялся ему на улице. “Вы были в Сорренто и делали этюды, — сказал маэстро, — покажите-ка их-с. Да, говорят, что и картину писали с пункта Щедрина”» [1, с. 93].

Самый узнаваемый щедринский мотив Рисовальщика — изображение веранды с перголой, увитой виноградом, так называемой перголаты. Как и Щедрина, она привлекает его живописным разнообразием зелени и светотени в сочетании с деревянной основой, которая задает композиционную структурообразующую рамку и позволяет показать владение перспективой. Рисовальщик пытается по-своему разработать этот мотив, варьируя его. В первом случае пергола, служащая навесом перед входом, изображена практически «в фас» в середине листа (л. 14). В «Tratoria Paragialia» (л. 17 об.) художник заглядывает уже исключительно под перголу (рис. 2). Перспективное сокращение навеса, который в этот раз изображен под сильным углом, дополняется линиями скамей; люди видны только вдали, а роль живописного акцента играют мощные корявые стволы. На последнем листе (79 об.) мы снова наблюдаем перемену в композиционном поиске. Очевидно, Рисовальщик начал со стойки и перекладины: обвитые виноградом, они практически вплотную прижаты к верхнему и левому полю листа. Затем его замысел изменился, и он вписал в лист изображение целого дома, к которому сбоку примыкает небольшая пергола¹¹.

На протяжении всего альбома Рисовальщик проявлял живой интерес и к жанровой живописи — подмечал приглянувшиеся ему типы или детали (старик-еврей на л. 9, отдельные фигуры на л. 7, 17, 63 об., 78 об., 80 об. и др.), либо сочинял сюжетную сценку. Это многофигурная композиция с застывшими у входа в церковь людьми (л. 3), сцена рынка (л. 72), в другом случае — оживленная толкотня на ступенях дома (л. 13 об.) — по всей видимости, игры Римского карнавала, который нередко, например у Бронникова, становился темой для отдельной картины¹².

¹¹ Ср. с работой Ф.А. Бронникова «Вход в хижину» (1850–1860-е гг.; Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева, инв. № Ж-867. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=12435696>). Ранее, в 1819 г., о впечатлениях от карнавала сообщал на родину С.Ф. Щедрин [7, с. 85–86].

¹² См., например, картину «Карнавал в Риме» (1860) из Шадринского городского краеведческого музея



Рис. 4. Сцена в таверне. Неизвестный автор. 1850-е гг. Альбом из частного собрания, л. 11 об.

Хотя и здесь мы можем видеть, что он начал с подражания старшему художнику — Брюллову. Так, иконографическим прообразом нескольких его рисунков стало брюлловское «Прерванное свидание» (1820-е гг.) [8, ил. 146, кат. 150]¹³. Обыгрывание этого сюжета можно найти на листах 9 об., 10 об., 12: здесь также изображена девушка, стоящая на балконе и поднимающая ведро на лебедке, в то время как к ее руке льнет поклонник (рис. 3). А на листе 75 им разработано сразу четыре варианта того же сюжета, но здесь любовник уже не тянется из соседнего окна, как у Брюллова, а целует ручку барышни, ухватившись за прутья балкона.

В других подходах Рисовальщика к жанровым сценкам также видится следование шаблонам. В одном случае (11 об.) это тема шуток над церковниками¹⁴: в интерьере таверны сидящие за столом монахи то ли заигрывают со служанками, то ли жадно разглядывают их складные фигуры (рис. 4). На листе 59 об. представлена сцена сводничества, явно заимствованная из репертуара П.А. Федотова и известная в версии Н.Г. Шильдера¹⁵: в центре две сидя-

им. В.П. Бирюкова (URL: http://artpoisk.info/artist/bronnikov_fedor_andreevich_1827/karnaval_v_rime/).

¹³ В целом жанровые мотивы К.П. Брюллова были распространены среди римских пенсионеров [9, с. 235]. О влиянии К.П. Брюллова на Ф.А. Бронникова см.: [10; 11].

¹⁴ См., например, картину Ф.А. Бронникова «Сцена ревности», где запечатлен застигнутый мужем священник (1856 г.; Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева, инв. № Ж-714. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=4991532>).

¹⁵ П.А. Федотов выполнил свою сепию «Бедной девушке краса — смертная коса (Мышеловка)» (1846) в рамках серии, которая в 1850 г. экспонировалась в Москве. Тогда же в журнале «Москвитянин» были опубликованы авторские описания работ,



Рис. 5. Сцена со сводней «Искушение». Неизвестный автор. 1850-е гг. Альбом из частного собрания, л. 59 об.

щие фигуры — девушка, потупившая взор в тяжелом раздумье, и старая сводня, дерзко заглядывающая ей в глаза и в чем-то ее убеждающая; слева — выглядывающая из-за двери фигура, очевидно мужчины, отдаться которому и уговаривают несчастную (рис. 5). Рисовальщик намечает не только основные композиционные узлы, но и характеры персонажей — мягкая невинная красота рядом с резкими, костлявыми и наглыми чертами старухи.

В альбоме много и других разработок сюжетных сцен, которые нами не идентифицированы: они представляют собой отдельно прорисованные фигуры (л. 10, 12, 54 об., 55, 69 об., 71 об., 76 об., 78 об.) или, как в случае уличной сцены с двумя мужчинами и ребенком (л. 72 об.), вчерне набросанную композицию.

К религиозным сюжетам в альбоме в настоящее время мы с некоторым сомнением относим лишь два (л. ext. 2). Сцена с мужской и женской фигурами, склонившимися над яслями (?), и головой вола может быть интерпретирована как Святое семейство в вифлеемском вертепе; изображение справа — женщина с ребенком — как Сретение или какая-то сцена из детства Христа.

В альбоме множество портретных зарисовок. Однако среди них нет таких, которые имели бы завершенную композиционную форму и явно говорили бы о том, что Рисовальщик рассматривал их как этапы к подготовке чего-то значительного. Часто это небольшие типажные образы — как упомянутое изображение религиозного еврея (л. 9) или женской

головки «брюлловского» типа (л. 34). В других случаях, возможно, изображены знакомые: по крайней мере один из них представлен дважды (л. 25, 62 об.), а другой тщательно зарисован с нескольких ракурсов (л. 60 об.). Иногда Рисовальщик делал карикатуры: два профиля (л. 53, 54) и женская фигура с подписью «Это Людочка» (л. 63; рис. 6). Совершенно идентичными чертами обладает одна карикатурная зарисовка Боголюбова¹⁶: с одновременно поднятыми и резко опущенными кистями, изогнутым носом, некрасивым ртом (у Рисовальщика с большой выдвинутой губой, а

у Боголюбова с длинными обнаженными зубами), одинаковым пучком волос сзади и плоской грудью. В целом карикатурами наполнены альбомы художников того времени, они часто балагурили, а Боголюбов, как уже отмечалось, и вовсе любил поерничать и отпустить колкости по отношению к другим. Интересно, что в данном случае перед нами зарисовки, сделанные по одному лицу с вероятно заранее высмеянными чертами внешности и, возможно, показанные друг другу. Значит, это служит дополнительным доказательством близкого общения Рисовальщика и Боголюбова.

Самый интересный портрет в альбоме выполнен также в шуточном духе (л. 21). Это изображение бородатого мужчины в широкополой шляпе, который рукой оперся на свисающий петлей широкий ремень (возможно, он представлен во время переезда в дилижансе; рис. 7). Его глаза прикрыты, он поет, и подтверждением этому служат написанные рядом слова: «Упа voce росо фа». Это начало очень популярной тогда арии из оперы Дж. Россини «Севильский цирюльник», впервые поставленной в 1816 году. Комизм ситуации подчеркнут прозаичностью обстановки, а также тем, что бородач исполняет девичью партию.

Сама опера была хорошо известна в России, где впервые прозвучала в Одессе на итальянском языке в 1821 году. Долгое время она была в репертуаре Большого театра в Санкт-Петербурге, где роль Розины, той самой, чью арию напеваает изображен-

составленные самим художником («На нравственность бедной девушки, которая своими трудами содержит себя... идет облава...»). См.: [11, с. 30; 12, с. 34–43].

¹⁶ Вторая половина XIX в. (Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева, инв. № Г-3810. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=19009551>).



Рис. 6. Любочка. Неизвестный автор. 1850-е гг. Альбом из частного собрания, л. 63



Рис. 7. «Una voce roso fa». Неизвестный автор. 1850-е гг. Альбом из частного собрания, л. 21

ный, исполняла П. Виардо. «Упоительный Россини, Европы баловень» был знаком русскому художественному кругу не только по своим произведениям. Подлинным «россинистом» считается руководитель художественной миссии в Риме Г.П. Волконский (1831–1839). Он был хорошим певцом, и даже считалось, что чуть ли не сам Дж. Россини ставил ему голос [13, с. 266, 271]. Позже в Бад-Киссингене вокруг Дж. Россини образовался целый рой русских почитателей и «объедал», в котором оказался и Боголюбов. У него мы находим редкий по благожелательности отзыв: «У Россини пели все и хвалили всех, так что не разберешь, кто тут талант. Но приятно было ходить вечером под окнами виллы Дженни Линд, откуда вылетали точно волшебные звуки, и в ночной тиши слушать ее с каким-то невольным трепетом и уважением. А потому воспоминание об этом чудном голосе во мне так же живет, как когда я слушал Виардо-Гарсиа во время моей юности» [1, с. 96].

Обращаясь вновь к портретной, а может быть и автопортретной зарисовке, мы первым делом можем выделить широкополую шляпу и бороду, те модные детали, которыми повально увлеклись наши художники в Италии. Красочным свидетельством этому может служить дагерротип 1845 г., запечатлевший компанию художников вместе с Н.В. Гого-

лем [14]. Спустя много лет его опубликовал В.В. Стасов с характерным нравоучительным комментарием: «Взгляните на эти шляпы театральных “бригандов”, на эти плащи, будто бы необычайно картинные и величественные — какой неостроумный и неталантливый все это маскарад! Да еще носимый не изящными какими-нибудь элегантными юношами-французами, а тяжеловесными, неповоротливыми и угловатыми приезжими из русских провинциальных захолустий. А между тем нечего смеяться и глумиться над этою картиною и ее субъектами: это все-таки картина истинно-историческая, потому что она искренно и верно передает целый уголок эпохи, целую главу из Русской жизни, целую полосу людей, и жизней, и мыслей, и заблуждений» [15, с. 529–530]. С критиком нельзя не согласиться в удивительной характерности снимка. Как будто в подтверждение стасовских слов Бронников зарисовал компанию бородатых бонвиванов в знакомых нам шляпах на отдыхе в trattoria [16, с. 179]. Именно с 1840-х гг. в шаблонный образ художника входит борода, с которой не расстанется еще несколько поколений живописцев. По отношению к пенсионерам это видно и на примере Боголюбова и Бронникова, которого на автопортрете 1856 г. мы видим с бородой и в широкополой шляпе [17, с. 9].



Рис. 8. Образцы подписей автора альбома. 1850-е гг. Альбом из частного собрания, фрагменты л. 53 об., 54, 67, ext. 2 об.

Тождество одежды изображенного в альбоме с облачением Бронникова на автопортрете можно было бы списать на общую моду. Однако физиогномическое сходство позволяет нам обозначить этот рисунок как предположительный портрет (автопортрет?) Бронникова.

Итак, мы обобщили достаточно материала для доказательства принадлежности альбома к середине 1850-х гг. и кругу русских художников-пенсionеров. При этом приписать рисунки конкретному мастеру не удастся даже при наличии множества подписей (рис. 8). Их можно разделить на два типа: первый начинается с размашистых заглавных «А», далее «В» или «И» (?), поэтому можно предположить полные инициалы как «А.В.И.» (?), внизу всегда двойное подчеркивание. Второй тип подписи представляет собой своеобразную виньетку из заглавных букв, в которой в качестве центральной также угадывается «А».

Казалось бы, большое количество рисунков должно было помочь найти автора по стилистическим аналогиям, но здесь мы сталкиваемся с оборотной стороной академической выучки. Удостоенные пенсионерской стипендии приезжали в Италию по нынешним меркам уже зрелыми людьми: Боголюбову было 30 лет, Бронникову — 27, Клагесу — 38 (!), Максотову — 28, Чернышеву — 29. И вместе с тем к этим годам они еще не обрели самостоятельного творческого почерка. Академическая система подразумевала столь строгую методику обучения и жестко детерминированный образовательный результат, что окончившие курс, заслужившие золотую медаль и прилагающуюся поездку на самом деле только начинали искать свой путь. И даже внешне вольное житье в Риме подразумевало развитие в одобренных рамках художественной «прилежности»: их посылали не для индивидуального становления, а преимущественно для получения более широкого круга материальных образцов, чем можно было найти в «домашнем» академическом музее слепков.

Вдобавок для отчета художники должны были посылать на родину картины, которые оценивались в соответствии с установившимися канонами: старая профессура таким образом лишним раз проводила «конфирмацию» своих учеников. Некоторые из них уже тогда чувствовали порочность этого круга: Боголюбов хвалил то, что позже было дозволено ездить в художественные центры Европы по выбору, а не только в «Рим как центр учения и благонравия» [1, с. 67]. В своих претензиях он, по сути, повторял более ранние сомнения Т. Жерико, которому не нравился ни слишком долгий срок пребывания в Риме (шесть лет), ни идеалы тамошней французской художественной колонии [18, с. 86]¹⁷.

Однако ожидаемый результат соответствовал вкусам великосветских попечителей Академии, которым «сентиментальная “итальянщина”» [18, с. 69], несомненно, более импонировала, чем, например, живописные новшества Э. Делакруа, ради которых надо было ехать в Париж.

Возвращаясь к сопоставлению нашего альбома с рисунками других пенсионеров, мы видим, что работы тридцатилетних художников очень похожи друг на друга. Они часто пользовались одними и теми же мотивами: их привлекали перголы с вьющимся виноградом и подвижной светотенью; хозяйственные повозки-двуколки; фигуры собратьев-художников, сидящих с планшетами на зарисовках; типичные итальянские крыши... Сюжетные отличия порой определялись жизненным опытом: у Боголюбова, отставного морского офицера, находим множество кораблей, а у архитектора Клагеса — большой интерес к постройкам и т. д. При разнице в мастерстве обнаруживается скорее стилистическое единство. Так, можно сравнить изображения перголы у Рисовальщика и Бронникова. Рисовальщик естественнее передавал объемы деревьев и массивных столов, а благодаря скользящим теням и световым проблескам убедительнее воспроизводил свето-воздушную среду. Свободное варьирование толщины линий и владение штриховкой помогали виртуозно отразить пространственную глубину. Когда за подобную сцену со столами и перголой — в рисунке «Двор в Trattoria del Lepora a Roma via Condotti»¹⁸ — брался выпускник архитектурного класса Клагеса, то пространство он обозначал вовсе по-школярски, сухой перспективой, на которую робко накладыва-

¹⁷ По сути, этой же точки зрения придерживался и В.В. Стасов в вышецитированном очерке.

¹⁸ Продавался на аукционе «Литфонд» 13 марта 2021 г., лот № 17.

вал фигуры и дерева. В целом наброски Рисовальщика выделяют его среди многих пенсионеров свободным и легким рисунком (рис. 9, 10).

Позволим себе вернуться к отрицательным сторонам образования в Императорской Академии художеств и стажировок ее выпускников. В свое время А.Ю. Эфрос сделал безутешные выводы: «Итоги пенсионерства 1830–1850-х гг. наперед предопределялись завершившимся разрывом между эпигонством итальянского искусства и живой действительностью мировой художественной культуры, осуществлявшейся в искусстве французском» [19, с. 166]. Действительно, работы пенсионеров значительно запаздывали по отношению к ведущим художественным тенденциям Европы. Но виной ли тут качество тогдашнего и правда отсталого итальянского искусства? Дело все же в определенной выученной беспомощности наших живописцев. Однажды в контексте их работ уже цитировался оптимистичный И.Ф. Киреевский, едущий на обучение за границу: «Цель моя не смотреть, а учиться» [цит. по: 20, с. 60].

Разработанной программы стажировки от молодых художников не требовали, сами они над этим либо вовсе не рефлексировали, как следует из записок Раева, либо должны были быть такими редкими по твердости характера типажам, как Боголюбов, который взял определение творческого поиска исключительно на себя. Во множестве же прочих случаев мы видим, что пенсионеры приехали лишь «смотреть». Причем смотреть сквозь отполированную годами оптику традиции, по сути — глазами своих учителей и «итальянского канона». От этого возникала упоминаемая выше тяга к тому, чтобы запечатлеть виды «с точки» Щедрина, воспроизвести его перголаты, или столь сильная зависимость от итальянских сценок Брюллова, слащавых уже у самого «маэстро», а у его последователей — становящихся вовсе неинтересными клише¹⁹.

¹⁹ Как бы подшучивая над своей братией, рисующей однотипных фигуристых итальянок, собирающих виноград, Ф.А. Бронников создал сатирическую зарисовку по сюжету крыловской басни «Лисица и виноград», но только вместо винограда у него изображен типичный образ итальянки, а в образе лисицы — портрет кого-то из русских художников (1859 г.; Саратовский государственный художественный музей



Рис. 9. Сельский пейзаж. Неизвестный автор. 1850-е гг. Альбом из частного собрания, л. 6

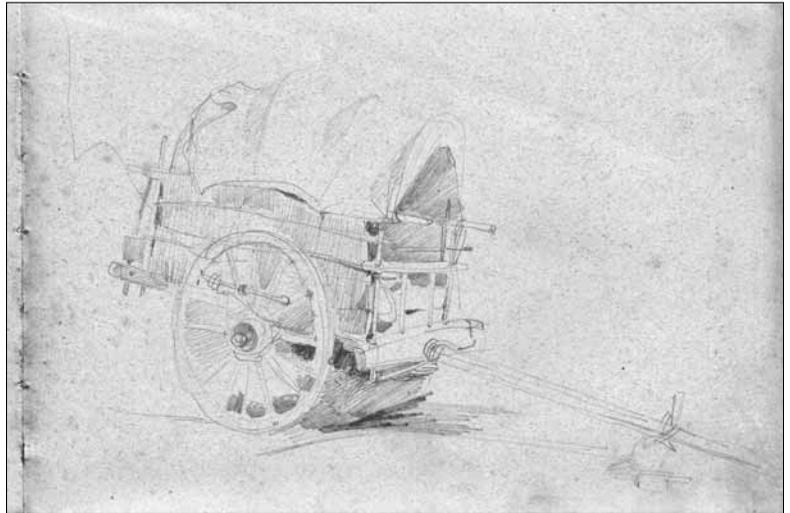


Рис. 10. Повозка-двуколка. Неизвестный автор. 1850-е гг. Альбом из частного собрания, л. 77 об.

Рассматриваемые рисунки являют собой период своеобразной творческой неопределенности: молодой, полный энергии и наблюдательности мастер с уверенной и точной рукой, однако еще несколько не проявляющий своей самобытности или хотя бы поисков индивидуального художественного языка. Как дальше развивался талант Рисовальщика, пошел ли он заданным академическим путем безликого воспроизведения традиции, как Ф.А. Моллер и К.Б. Вениг, либо рисковал, но обретал самого себя, как А.П. Боголюбов, можно будет сказать, только определив авторство рисунков.

им. А.Н. Радищева, инв. № Г-3892/39. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=24795655>).

Список источников

1. *Боголюбов А.П.* Записки моряка-художника. Самара : Агни, 2019. 320 с.
2. *Раев В.Е.* Воспоминания из моей жизни. Москва : НИИ теории и истории изобразительных искусств, 1993. 221 с.
3. *Чижов Ф.В.* Русские художники в Риме (Письма к А.Н. Очкину) // Московский литературный и ученый сборник. Москва, 1846. С. 49–137.
4. *Maniscalco C.* Praeses populusque Pontemollicus. La colonia artistica tedesca, il loro Carnevale ed i Cavalieri di Ponte Molle a Roma nel XIX secolo. Roma : Youcanprint, 2020. 280 p.
5. *Giuliani R.* Thorvaldsen e la colonia romana degli artisti russi // Thorvaldsen. L'ambiente, l'influsso, il mito / a cura di P. Kragelund e m. Nykjær («Analecta Romana Instituti Danici», Supplementum XVIII). Roma, 1991. P. 619–645.
6. *Маркина Л.А.* Графический альбом М.И. Скотти из собрания Третьяковской галереи // Третьяковские чтения. 2013 / под ред. Л.И. Иовлевой. Москва : Государственная Третьяковская галерея, 2015. С. 107–117.
7. *Щедрин С.Ф.* Письма из Италии. Москва ; Ленинград : Academia, 1932. 405 с.
8. Романтизм в России : каталог : К 100-летию Государственного Русского музея. 1898–1998. Санкт-Петербург : Palace edition, 1995. 451 с.
9. *Степанова С.С., Погодина А.А.* Рим. Русская мастерская. 1830–1850-е годы. Москва : БуксМАрт, 2017. 454 с.
10. *Пашкова Л.В.* Русский итальянец Федор Бронников // Золотая палитра. 2010. № 3. С. 8–16.
11. *Сарабьянов Д.В.* Павел Андреевич Федотов. Ленинград : Художник РСФСР, 1985. 175 с.
12. *Мамонтова Н., Приймак Н.* Николай Шильдер и его картина «Искушение» // Третьяковская галерея. 2007. № 4 (17). С. 34–43.
13. *Лащенко С.К.* Путешествующий дилетант и «русский Лаблаш» (М.И. Глинка и Волконские) // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2020. Т. 21. Вып. 2. С. 266–274.
14. *Гусева Е.Н.* О дагерротипе «А.А. Иванов в группе русских художников в Риме» // Памятники культуры. Новые открытия : Письменность. Искусство. Археология. 1995. Москва : Наука, 1996. С. 253–268.
15. *Стасов В.В.* Гоголь и русские художники в Риме // Древняя и Новая Россия. 1879. № 15 (3). С. 524–532.
16. *Клименская О.Г.* Итальянский миф Федора Бронникова // Пинакотека. 2003. Т. 16–17. С. 179–183.
17. *Уфимцева А.С.* Автопортреты Федора Бронникова // Научная палитра. 2019. № 1 (23). С. 9–15.
18. *Турчин В.С.* Теодор Жерико. Москва : Изобразительное искусство, 1982. 207 с.
19. *Эфрос А.Ю.* Два века русского искусства. Москва : Искусство, 1969. 302 с.
20. *Стернин Г.Ю.* Между Россией и Италией. Из жизни русской художественной колонии в Риме // Художественная жизнь России 30–40-х годов XIX века. Москва : Галарт, 2005. С. 57–77.

Иллюстрации предоставлены автором статьи.

A Travel Book by an Artist-Pensioner: The Russian Artistic Community in Italy and the Disadvantages of Academic Education

Arseniy S. Petrov

University of Trento, Visiting Fellow,
14 Via Tommaso Gar, Trento TN, 38122, Italy
ORCID 0000-0002-6283-1227; SPIN 1212-7802
E-mail: ArsPetrov@gmail.com

Abstract. *The article is devoted to an album of drawings by an unknown Russian artist-pensioner of the mid-1850s from the circle of A.P. Bogolyubov. The young draughtsman, who had an excellent academic education, traveled around Italy, drawing typical views and genre scenes, while to a greater extent trying on the role of S. Shchedrin and K. Bryullov in his search for creative identity. The album is set within the broad context of the work in Italy of young*

Russian artists. Similar stylistic and iconographic analogies are drawn from similar sources — the travel sketches of A.P. Bogolyubov and F.A. Bronnikov, as well as the album of F.A. Klages. A careful comparison of the works by the novice masters allows us to draw conclusions about the common problems experienced by the young graduates of the Imperial Academy of Arts who had excellent technical skills and, at the same time, a poor readiness for individual artistic exploration. The drawings examined in the article significantly expand the circle of visual sources on the Russian artistic community in Italy. In some cases there are portraits and caricature, as well as the development of the iconography of typical scenes (for example, “Interrupted rendezvous” by Karl Bryullov or “Temptation” by N. Shilder). The album contains many inscriptions, which are also published alongside to facilitate the identification of the author by subsequent researchers.

Key words: Imperial Academy of Arts, academic pensions, artists' pensions, Alexey Bogolyubov, Fyodor Bronnikov, Karl Bryullov, travel album, academism, fine art.

Citation: Petrov A.S. A Travel Book by an Artist-Pensioner: The Russian Artistic Community in Italy and the Disadvantages of Academic Education, *Observatory of Culture*, 2023, vol. 20, no. 3, pp. 258–269. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-3-258-269.

References

1. Bogolyubov A.P. *Zapiski moryaka-khudozhnika* [Notes of a Sailor-Artist]. Samara, Agni Publ., 2019, 320 p.
2. Raev V.E. *Vospominaniya iz moei zhizni* [Memories from My Life]. Moscow, NII Teorii i Istorii Izobrazitel'nykh Iskusstv Publ., 1993, 221 p.
3. Chizhov F.V. Russian Artists in Rome (Letters to A.N. Ochkin), *Moskovskii literaturnyi i uchenyi sbornik* [Moscow Literary and Scientific Collection]. Moscow, 1846, pp. 49–137 (in Russ).
4. Maniscalco C. Praeses populusque Pontemollicus. La colonia artistica tedesca, il loro Carnevale ed i Cavalieri di Ponte Molle a Roma nel XIX secolo. Roma, Youcanprint Publ., 2020, 280 p.
5. Giuliani R. Thorvaldsen e la colonia romana degli artisti russi, *Thorvaldsen. L'ambiente, l'influsso, il mito*. Roma, 1991, pp. 619–645.
6. Markina L.A. M.I. Scotti's Graphic Album from the Collection of the State Tretyakov Gallery, *Tret'yakovskie chteniya. 2013* [Tretyakov Readings, 2013]. Moscow, Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya Galereya Publ., 2015, pp. 107–117 (in Russ).
7. Shchedrin S.F. *Pis'ma iz Italii* [Letters from Italy]. Moscow, Leningrad, Academia Publ., 1932, 405 p.
8. *Romantizm v Rossii: katalog: K 100-letiyu Gosudarstvennogo Russkogo muzeya. 1898–1998* [Romanticism in Russia: Catalogue: To the 100th Anniversary of the State Russian Museum. 1898–1998]. St. Petersburg, Palace Edition Publ., 1995, 451 p.
9. Stepanova S.S., Pogodina A.A. *Rim. Russkaya masterskaya. 1830–1850-e gody* [Rome. Russian Workshop. 1830–1850s]. Moscow, BuksMArt Publ., 2017, 454 p.
10. Pashkova L.V. Russian-Born Italian Fyodor Bronnikov, *Zolotaya palitra* [Golden Palette], 2010, no. 3, pp. 8–16 (in Russ).
11. Sarabyanov D.V. *Pavel Andreevich Fedotov*. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1985, 175 p. (in Russ).
12. Mamontova N., Priimak N. Nikolay Shilder and His Painting “The Temptation”, *Tret'yakovskaya galereya* [The State Tretyakov Gallery], 2007, no. 4 (17), pp. 34–43 (in Russ).
13. Lashchenko S.K. The Traveling Amateur and “Russian Lablash” (M.I. Glinka and Volkonsky), *Vestnik Russkoi khristianskoi gumanitarnoi akademii* [Bulletin of the Russian Christian Academy for the Humanities], 2020, vol. 21, issue 2, pp. 266–274 (in Russ).
14. Guseva E.N. About the Daguerreotype “A.A. Ivanov in a Group of Russian Artists in Rome”, *Pamyatniki kul'tury. Nove otkrytiya: Pis'mennost'. Iskusstvo. Arkheologiya. 1995* [Cultural Monuments. New Discoveries: Writing. Art. Archaeology. 1995]. Moscow, Nauka Publ., 1996, pp. 253–268 (in Russ).
15. Stasov V.V. Gogol and Russian Artists in Rome, *Drevnyaya i Novaya Rossiya* [Ancient and New Russia]. 1879, no. 15 (3), pp. 524–532 (in Russ).
16. Klimenskaya O.G. The Italian Myth of Fyodor Bronnikov, *Pinakoteka* [Pinacotheca], 2003, vol. 16–17, pp. 179–183 (in Russ).
17. Ufimtseva A.C. Self-Portraits of Fedor Bronnikov, *Nauchnaya palitra* [Scientific Palette], 2019, no. 1 (23), pp. 9–15 (in Russ).
18. Turchin V.S. *Teodor Zheriko* [Theodore Gericault]. Moscow, Izobrazitel'noe Iskusstvo Publ., 1982, 207 p.
19. Efros A.Yu. *Dva veka russkogo iskusstva* [Two Centuries of Russian Art]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1969, 302 p.
20. Sternin G.Yu. Between Russia and Italy. From the Life of the Russian Art Colony in Rome, *Khudozhestvennaya zhizn' Rossii 30–40-kh godov XIX veka* [The Artistic Life of Russia in the 30–40s of the 19th Century]. Moscow, Galart, 2005, pp. 57–77 (in Russ).