

Пейзажные мотивы в творчестве В.И. Штернберга и В.Е. Раева¹

Ирина Афанасьева (Образовательная программа «История художественной культуры и рынок искусства»)

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. Итальянские ландшафты воплотили идею интернациональной академии художеств, где русские живописцы наравне с французскими, немецкими, итальянскими, скандинавскими и английскими художниками овладевали живой красотой природы, её гармонией и поэзией.

В 1887 году В.В. Стасов писал: «Сорок–пятьдесят лет назад Штернберг был у нас художественной знаменитостью. <...> Его считали русским Теньером, русским Остадом, русским Леополем Робером, ему предсказывали великую будущность, от него ожидали самых крупных шедевров. Но он умер молод, и скоро про него замолчали. Публика нового времени едва ли слышала его имя»². Василий Иванович Штернберг (1818 – 1845 гг.) прожил всего 27 лет. Его живописное наследие мало известно и мало изучено, но, тем не менее, итальянские этюды В.И. Штернберга в контексте нашего исследования представляют немалый интерес.

По свидетельству В.В. Стасова, В.И. Штернберг с детства любил рисовать пейзажи с натуры. За этим занятием его однажды встретил молодой, но уже известный к тому времени, пейзажист М.И. Лебедев, который поспособствовал его поступлению в Академию художеств. М.И. Лебедев давал советы начинающему художнику и с удовольствием предоставлял В.И. Штернбергу свои пейзажи для копирования³.

В 1840 году В.И. Штернберг, получив Большую золотую медаль, отправился в качестве пенсионера Академии художеств в Италию. В Италии он написал большое количество жанровых картин («Римский карнавал», «Итальянки у водоёма», «Пифферари» и др.), напоминающих итальянские работы К.П. Брюллова, карикатурные портреты друзей и знакомых, а также серию пейзажных этюдов. На творчество В.И. Штернберга в Италии

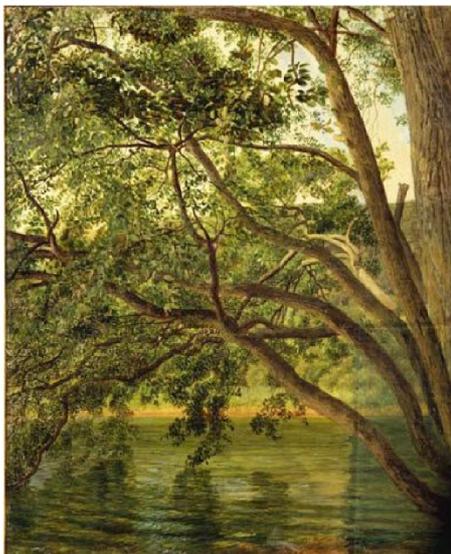
¹ Автор выражает искреннюю признательность научному руководителю Шарновой Елене Борисовне за полезные советы и поддержку при подготовке статьи.

² Цит. по: Стасов В.В. Живописец В.И. Штернберг // Статьи и заметки, не вошедшие в собрание сочинений. М., 1954. Т. 2. С. 297.

³ Известны следующие копии картин М.И. Лебедева, исполненные В.И. Штернбергом: «В окрестностях Альбано», «Пейзаж с фигурами». Юрова Т.В. Михаил Иванович Лебедев. 1811–1837. М., 1971. С. 152.

Пейзажные мотивы в творчестве В.И. Штернберга и В.Е. Раева

значительное влияние оказали произведения А.А. Иванова⁴, картины братьев Чернецовых, М.Н. Воробьёва, А.Н. Мокрицкого⁵, а также пейзажи итальянского живописца К. Карелли⁶, с которыми он был хорошо знаком.



Иванов А.А. Дерево у озера Неми. 1840-е. Холст, масло. 76×69. ГТГ, Москва. Инв.: 2578.



Штернберг В.И. Озеро Неми близ Рима. 1845. Бумага на холсте, масло. 42×56. ГТГ, Москва. Инв.: 311.

В этюде «Озеро Неми близ Рима»⁷ В.И. Штернберг, вслед за А.А. Ивановым⁸, выбирает приближённое, крупноплановое изображение небольшого фрагмента природы. В отличие от одноимённых произведений П.В. Басина, М.И. Лебедева и С.Ф. Щедрина, главным объектом для А.А. Иванова и В.И. Штернберга становится не озеро Неми («Зеркало Дианы», как его называли современники), а раскидистое дерево с пышной кроной. Используя комбинацию гладких мазков и коротких, дробных ударов кистью, В.И. Штернберг изображает зеркальную поверхность водоёма, слегка колеблемую мелкой рябью. Стремясь преодолеть систему классицистического построения пространства, живописец, вслед за А.А. Ивановым, в центре композиции помещает дерево со свисающими к воде ветками. Светло-зелёные, изумрудные и салатные мазки в изображении листвы дерева даны попеременно. В результате, создается ощущение, что в глубине сочной зелени играют солнечные блики.

⁴ В 1845 году В.И. Штернберг нередко путешествовал по окрестностям Римской Кампании вместе с А.А. Ивановым. В творчестве обоих художников можно найти немало общих мотивов: «В окрестностях Альбано», «Оливы в Альбано», «Дерево у озера Неми».

⁵ А.Н. Мокрицкий часто давал копировать этюды В.И. Штернберга своим ученикам, в том числе К.А. Трутовскому. ГТГ. Каталог собрания. М., 2005. Т.3. С. 345.

⁶ Стасов В.В. Указ. соч. С. 322.

⁷ Штернберг В.И. Озеро Неми близ Рима. 1845. Бумага на холсте, масло. 42×56. ГТГ, Москва. Инв.: 311.

⁸ Иванов А.А. Дерево у озера Неми. 1840-е. Холст, масло. 76×69. ГТГ, Москва. Инв.: 2578.

В этюде «Около Рима»⁹ В.И. Штернберг использует излюбленный приём целого ряда русских художников в Италии (С.Ф. Щедрина, Л.К. Фрикке, Г.Г. и Н.Г. Чернецовых, В.Е. Раева) – «вид через арку». Однако, по сравнению с работами братьев Чернецовых, полукруглая арка на картине В.И. Штернберга занимает второй план композиции. В результате, она создаёт впечатление не второй рамы картины, а, скорее, напоминает окно, открывающее вид на далёкие горы.

Несмотря на то, что произведения В.И. Штернберга у современников пользовались успехом, после смерти художник был вскоре забыт. Пятилетнее пребывание живописца в Италии мало послужило его художественному развитию. Тем не менее пейзажные произведения В.И. Штернберга продолжили традицию натуральных этюдов А.А. Иванова и заняли определённое место в истории русского пейзажного искусства.

* * *

Пейзажист Василий Егорович Раев (1807 – 1870 гг.) был крепостным художником. С 1823 года он обучался в Арзамасской школе живописи у Г. Мясникова¹⁰. В 1839 году получил вольную и поступил в Академию художеств. Спустя два года художник отправился в Италию с целью творческого совершенствования¹¹. Оказавшись в Риме, В.Е. Раев остановился в большом, трёхэтажном доме под названием Темпьетто (итал. «Tempietto»; букв. «храмик») в центре итальянской столицы.



Гроне Ф.-М. Церковь Тринита-Деи-Монти в Риме. 1808. Холст, масло. 62,5×75. Лувр, Париж. Инв.: RF 1981-12.



Каффи И. Церковь Тринита-Деи-Монти. 1834. Холст, масло. 20×25,5. Музей Коррер, Венеция.



Раев В.Е. Вид Рима. Церковь Тринита-Деи-Монти. 1842. Холст, масло. 50×71. ГРМ, Санкт-Петербург. Инв.: Ж-11365.

Картина «Вид Рима. Церковь Тринита Деи Монти»¹², скорее всего, была написана из окна знаменитого дома. На картине представлены фрагмент фасада церкви Тринита-деи-Монти,

⁹ Штернберг В.И. Около Рима. 1844. Холст, масло. Алупкинский государственный дворцово-парковый музей-заповедник.

¹⁰ Раев В.И. Воспоминания из моей жизни. М., 1993. С. 40-43.

¹¹ Там же. С. 79.

¹² Раев В.И. Вид Рима. Церковь Тринита Деи Монти. 1842. Холст, масло. 50×71. ГРМ, Санкт-Петербург. Инв.: Ж-11365.

Испанская лестница, обелиск. На дальнем плане заметны очертания холма Пинчио и улица Корсо. Несмотря на то, что работа создавалась непосредственно с натуры, природа и архитектура на картине воспринимаются как безмолвно застывшие. Подобный перспективный вид встречается в произведениях французского живописца Ф.-М. Гране¹³ и итальянского ведутиста И. Каффи¹⁴. В.Е. Раев намеренно выбирает определённый «проверенный» ракурс, который писали 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 Риме¹⁵. Согласно легенде, итальянский поэт XVI века, автор поэмы «Освобождённый Иерусалим» в последние дни своей жизни часто сидел под этим дубом, любясь панорамными видами «вечного города». Это место было особенно важным для русских художников. Здесь учитель В.Е. Раева М.Н. Воробьёв написал картины «Вид Рима»¹⁶, «Дуб Торквато Тассо. Вид на Собор Св. Петра в Риме»¹⁷, а В.Е. Раев – «Рим вечером»¹⁸ и «Вид от дуба Торквато Тассо на монастырь Св. Онуфрия и замок Св. Ангела»¹⁹.

Живописная манера В.Е. Раева во всех этих работах очень близка манере его учителя, М.Н. Воробьёва. Художник аккуратно демонстрирует все навыки, которые он приобрёл в Академии. В процессе работы над новыми вариантами пейзажа главным для художника становится освещение. Заметен интерес обоих живописцев к изображению переходного времени суток, когда природа окрашена светло-золотистыми лучами солнца, стремление к пространственным и световым контрастам.

В Риме В.Е. 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»²⁰. Городские пейзажи В.Е. Раева «Вид Рима с Монте-Марио»²¹ и «Итальянский пейзаж. Аппиева дорога»²², исполненные по одной композиционной

¹³ Гране Ф.-М. Церковь Тринита-Деи-Монти в Риме. 1808. Холст, масло. 62,5×75. Лувр, Париж. Инв.: RF 1981-12.

¹⁴ Каффи И. Церковь Тринита-Деи-Монти. 1834. Холст, масло. 20×25,5. Музей Коррер, Венеция.

¹⁵ Раев В.И. Указ. соч. С. 142.

¹⁶ Воробьёв М. Н. Вид Рима. 1844. Холст, масло. 42,3×57. ГРМ. Инв.: Ж-8666.

¹⁷ Воробьёв М. Н. Дуб Торквато Тассо. 1848. Холст, масло. 36×43. ГРМ. Инв.: Ж-5123.

¹⁸ Раев В.И. Рим вечером. 1843. Холст, масло. 62,1×80,3. ГТГ. Инв.: 249.

¹⁹ Раев В.И. Вид от дуба Торквато Тассо на монастырь Св. Онуфрия. 1866. Холст, масло. 79×129. Ивановский художественный музей. Ж-219.

²⁰ Раев В.И. Указ. соч. С. 83.

²¹ Раев В.И. Вид Рима с Монте-Марио. 1845. Холст, масло. 97×151. ГРМ, Санкт-Петербург. Инв.: Ж-6322.

²² Раев В.И. Итальянский пейзаж. Аппиева дорога. 1850-е. Холст, масло. 46×68. Музей В.А. Тропинина и московских художников его времени.



Раев В.Е. Итальянский пейзаж. Аппиева дорога. 1850-е. Холст, масло. 46×68. Музей В.А. Тропинина и московских художников его времени



Джачинто Джиганте. Вид Неаполя. 1845. Холст, масло. 71,5×98. ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва.



Фрей И.Я. Вид на Рим с Монте Марио. 1850. Холст, масло. 98×135. Частная коллекция.

схеме, 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 стороны, чётко соблюдает традиции академической школы XVIII века. Первый план произведений занимает итальянская природа с пышной южной растительностью, второй – архитектура «вечного города» с обязательным ориентиром, собором Св. Петра или замком Св. Ангела, третий – вечернее небо. Типичная для классицизма цветовая гамма (зелёный, коричневый, голубой), делящая композицию на планы; контрасты освещённого и затенённого пространств; эффекты света и тени; дорога, зигзагообразно, уходящая в глубину; декоративная трактовка высокой итальянской пинии, напоминающей пушистое облако и выполняющей функцию кулисы, являются характерными чертами сочинённого пейзажа. Художник, работая с устоявшимися изобразительными схемами, конструирует воображаемый, эмоционально настроенный образ мира.

Современники называли В.Е. Раева «русским Мартином»²³, сравнивая художника с известным в то время представителем английского романтизма. Контрастные эффекты света и тени, контражурное освещение, тональные градации, часто используемые В.Е. Раевым, создают определённое сходство его картин с произведениями английского романтика.

В то же время, художественный почерк В.Е. Раева близок итальянским работам Джачинто Джиганте²⁴, Иоганна Якоба Фрея²⁵ и Франца Людвиг Кателя²⁶, чьи произведения были очень популярны в среде русских художников середины XIX века.

²³ Раев В.Е. Указ. соч. С. 6.

²⁴ Джиганте Дж. Вид Неаполя. 1845. Холст, масло. 71,5×98. ГМИИ им. А.С. Пушкина.

²⁵ Фрей И.Я. Вид на Рим с Монте Марио. 1850. Холст, масло. 98×135. Частная коллекция.

²⁶ Катель Ф.Л. Пейзаж с пинией. Ок. 1850. Холст, масло. 29×40. Частная коллекция.

Можно предположить, что В.Е. Раев был одним из первых художников «салонно-академического»²⁷ типа. Основным мотивом изображения в его творчестве стал «панорамный пейзаж», характерный для живописи XVIII века, но видоизменившийся в сторону большей конкретности изображённой местности, достоверных перспективных сокращений, необычных светотеневых и воздушных эффектов.

Данный тип итальянского ландшафта сохранит свою привлекательность во второй половине XIX века. Произведения В.Е. Раева близки картинам Е.Г. Солнцева, Л.Ф. Лагорио, М.И. Бочарова, М.С. Эрасси, И.Г. Давыдова, Ф.А. Бронникова. Все эти художники изображали эффектные, панорамные виды Рима, состоящие из определённого набора композиционных элементов. Картинные виды, напоминающие «открыточные» образы, выполняли чисто гедонистическую функцию. Натурное, этюдное восприятие природы постепенно уходило на второй план.

Таким образом, не все живописцы первой половины XIX века, попадая в Италию, выбирали путь пленэрной живописи, многие оставались в рамках старой традиции. В.Е. Раев и В.И. Штернберг относятся к категории «малых художников». Несмотря на то, что в их судьбах присутствует некая типологическая общность, произведения пейзажистов представляют два диаметрально противоположных примера. В.И. Штернберг в небольших по формату этюдах с натуры стремится запечатлеть скромные, лаконичные, мотивы итальянской природы. В.Е. Раев продолжает архаизирующую линию развития пейзажной живописи, сочетая в своих произведениях работу с натуры, элементы фантазии, классические и романтические тенденции.

Библиография

Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. М.: Сканрус, 2006.

Юрова Т. В. Михаил Иванович Лебедев. М.: Изобразительное искусство, 1971.

Пленники красоты. Русское академическое и салонное искусство 1830 – 1910-х годов: / сост. Т. Л. Карпова. М.: Сканрус, 2006.

Раев В. И. Воспоминания из моей жизни. М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, 1993.

Стасов В. В. Статьи и заметки, не вошедшие в собрание сочинений. М.: Искусство, 1954.

²⁷ Пленники красоты. Русское академическое и салонное искусство 1830 – 1910-х годов. М., 2006. С. 233.