

## ВИДОПИСЬ VS ПЕЙЗАЖ: «НОВЫЙ РИМ. ЗАМОК СВЯТОГО АНГЕЛА» СИЛЬВЕСТРА ЩЕДРИНА

*Яйленко Евгений Валерьевич*

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,  
г. Москва, Российская Федерация

### **Аннотация**

В статье творчество великого русского художника, крупнейшего представителя романтизма Сильвестра Щедрина впервые рассмотрено в контексте сложных процессов, проходивших в европейской пейзажной живописи первых десятилетий XIX века. В качестве основного предмета исследования выбрана эволюция в его искусстве стилистических форм так называемой «видописи», разновидности пейзажа, связанной с показом конкретных природных или архитектурных достопримечательностей. Объектом исследования служат картины с изображением классических и современных зданий Рима, выполненные художником в первые римские годы. Основную задачу составляет показ того, как соприкосновение с практикой пленэрной живописи и применение стилистических приемов идеального пейзажа содействовали формированию в его искусстве новых форм ландшафтного изображения, своеобразие которых показано на примере серии картин «Новый Рим. Замок Святого Ангела».

**Ключевые слова:** русское искусство; неоклассицизм; романтизм; пейзажный жанр; идеальный пейзаж; видопись; пленэр; Рим; Сильвестр Щедрин; «Новый Рим. Замок Святого Ангела».

### **Для цитирования:**

Яйленко Е.В. Видопись vs пейзаж: «Новый Рим. Замок Святого Ангела» Сильвестра Щедрина // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2020. № 2 (17). С. 99–115. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.006>. URL: <https://readymag.com/u50070366/1914029/13/>

### **Информация об авторе:**

*Яйленко Евгений Валерьевич* – кандидат искусствоведения, доцент кафедры семиотики и общей теории искусства, факультет искусств, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, г. Москва, Российская Федерация. Email: [eiailenko@rambler.ru](mailto:eiailenko@rambler.ru)

### **Введение**

*Актуальность темы.* Творчество Сильвестра Щедрина относится к ряду наиболее заметных явлений отечественного искусства эпохи романтизма, однако его нельзя назвать полностью изученным. Особенный интерес представляет его рассмотрение в контексте общего развития европейского пейзажа в начале XIX века, до сих пор

не предпринимавшееся в полном объеме в историографии русского искусства. Между тем актуальность постановки вопроса в такой форме очевидна, поскольку большую часть своей творческой жизни Щедрин провел в Италии, где соприкоснулся с современными течениями в развитии пейзажной живописи, более того – стал их частью. Одну из наиболее частых тем в его творчестве первых римских лет представляет изображение архитектуры, классических памятников и современных построек, формирующих образ Рима в щедринских произведениях.

Их рассмотрение составит основной *предмет* нашей статьи. Ее главную научную *задачу* составит исследование развития форм пространственной организации, принятых в его картинах. Их изменение, как мы постараемся показать, протекало в сторону ослабления топографической точности в живописной передаче конкретных видов, связанных с различными местоположениями в городе и окрестностях, в пользу более свободной трактовки образов пейзажа.

### Результаты

Судя по большому количеству сохранившихся «итальянских видов», они составляли заметную долю в общем составе пейзажной живописи первой половины XIX века, получив широкое распространение в художественном убранстве жилого интерьера. Занимая место на стене в домашнем собрании среди фамильных портретов, натюрмортов и исторических картин, они в качестве драгоценного «сувенира» заграничного вояжа представляли рассеянню-мечтательным взорам тех, кого принято именовать *armchair travelers*, «путешествующими в кресле». Их эстетическая задача состояла в побуждении к мыслительному путешествию в далекие пределы, открывающиеся, словно в оконном проеме, в обрамлении золоченой рамы, куда заманивают взгляд своей таинственной прелестью виды итальянского ландшафта. Требованию точного воспроизведения его топографических примет лучше всего отвечала жанровая разновидность живописи, обязанная появлением практике изображения исторических достопримечательностей или природных красот. Оформившаяся на римской почве в качестве подвида пейзажного жанра в последней трети XVII века, когда сложился комплекс типичных для нее стилистических средств, она в дальнейшем продолжала развиваться в согласии с менявшейся модой, обогащаясь новыми композиционными приемами и достижениями передачи атмосферной среды.

Предлагавшая вниманию своеобразные «путеводители в красках», живописная традиция исторически соединилась с практикой *grand tour*, «большого путешествия» по странам Европы, вошедшего в широкое обыкновение в XVIII столетии. Его строго регламентированный маршрут пролегал вдоль хорошо известных природных и культурных достопримечательностей, живописный каталог коих призвана была представлять живопись. Отсюда – установка на однообразное повторение одинаковых ландшафтов и классических памятников, отчего разнообразие путевых впечатлений сводилось в живописи к устоявшемуся набору основных *dramatis personae* вроде Колизея или собора Святого Петра, наделенных правом полномочного представительства Италии как истинного Элизидума изящных художеств.

Взятые с одной хорошо знакомой точки зрения, изображаемые виды оттого воспринимаются как неизменно-постоянные, существующие как бы вне движения времени. Такое свойство живописи находило оправдание в основании

распространенного воззрения на Италию как оставшуюся в стороне от культурного и экономического прогресса, проявившегося в остальных странах Европы. Оттого ее исторический ландшафт воспринимается в качестве подобия музейного зала, куда на вечное хранение помещаются памятники прошлого. Сопричастность стихии вечного открывало возможность для сближения видописного жанра с традицией идеального пейзажа. На первый взгляд, их уподобление выглядит абсурдно, поскольку видописная установка на портретно-точное воспроизведение местности противоречит классицистическому канону изображения «природы идеальной и пиитической», из-за чего, по верному определению А.А. Федорова-Давыдова, «пейзаж натуры и пейзаж воображения не столько сочетаются, сколько борются между собой» [7, с. 68]. Однако возможность их примирения все-таки существовала. Она коренилась в самой эстетической сущности такого явления, каким был идеальный (или исторический) пейзаж, занимавший первенствующее место в ряду типологических разновидностей ландшафтной живописи («героической», «пастушеской» и др.), известных классицизму.

Развиваясь в пору, когда авторитет исторического жанра представлялся безоговорочным, идеальный пейзаж, составлявший своеобразный его филиал, разделял с ним ряд основополагающих признаков художественной поэтики. Главный из них заключался в ретроспективной ориентации, поскольку картины природы являлись в нем как бы перемещенными в прошедшее время, служа фоном для показа событий далекого прошлого. А поскольку важнейшим сущностным качеством истории как процесса развития служит неизменность всего, когда-то произошедшего, раз и навсегда совершившегося, то аналогичными качествами постоянства, определенного навечно, наделялось и изображение природы, ей сопутствовавшей. Они выразились в подборе художественно-стилистических особенностей, отличавших образцы идеального ландшафта с тех пор, как он возник в искусстве XVII столетия. Одна из них проявляется в предпочтении, отдаваемом панорамному изображению пейзажа. Он обычно бывает увиденным с высокой точки зрения, открывающей широкий обзор, включающий обширный круг разнообразнейших природных мотивов.

Увиденные словно сквозь удаляющие стекла бинокля, когда возникает иллюзия непреодолимого расстояния, как в пространстве, так и во времени, они, отступая в глубину картины, позволяют яснее увидеть порядок соединяющих их композиционных связей. Именно порядок, поскольку природный космос мыслится в классической картине в качестве упорядоченного целого, организованного на разумных началах, избавляющих пейзаж от всего хаотически неясного и случайного во имя торжества идеи гармонического совершенства натуры. Отсюда – преобладание композиционных приемов, в которых заявляет о себе торжество упорядочивающей природное целое воле художника. К их числу относятся: деление на уходящие в глубину пространственные планы, размещенные параллельно картинной поверхности; размещение в соответствии с ними основных цветовых зон; ясная симметрия в распределении живописных масс; обрамление далекого вида вертикалями деревьев, образующими подобия кулис, что заставляет остро почувствовать глубину иллюзорного пространства; тяготение к фронтальным разворотам, в которых бываю показаны природные и архитектурные мотивы, чья объемная форма и внутренняя структура выявлены со всей возможной отчетливостью.

Их присутствием идеальному пейзажу сообщался вид строгой упорядоченности, отрицавшей любую возможность изменений, способных нарушить величественный покой грандиозного храма Натуры, каким предстает изображение природы в классицизме. Рукотворный характер его *Naturarchitektur*, в образе которой со времен Клода Лоррена узнаваемо оживали мотивы Римской Кампании, допускал возможность перенесения стилистических принципов идеального ландшафта в область видописи «с ее установкой на изображение преднайденных, как бы поставленных в натуре картинных “сцен”» [1, с. 169]. Их воспроизведение выглядело естественным в глазах художников-видописцев, для кого искусство Пуссена и Клода Лоррена служило эталоном совершенства со времен обучения в Академии. Необходимость следования их примеру требовала от видописи выбора таких местоположений, живописное повторение которых могло быть осуществлено в согласии с нормами идеального пейзажа, оттого осмысляемого в качестве равноправного с итальянской природой источника впечатлений.

Их взаимозаменяемость в творческом процессе нашла отражение в эстетической теории неоклассицизма, допускавшей перемещение стилистических принципов классического пейзажа в сферу видописи. Основанием для него могло послужить умение угадывать в реальном пейзаже первоосновы будущей картины, долженствующие за счет строгого отбора и организации образовать ясную композиционную структуру, – умение, воспитанное долгой наглядкой на почитаемые эстетические образцы. Влияние такой установки выражалось в выборе для «портретных» видов панорамного формата, типичного для традиции идеального пейзажа, откуда также заимствовался принцип деления пространства на параллельно идущие планы, ограниченные по краям группами деревьев. В их обрамлении, эффектно застыв посередине картинного пространства, предстает главный герой, преимущественно – классический памятник, обычно показываемый фронтально или под небольшим углом, дабы в сильном ракурсе не утратить узнаваемые приметы.

Столь же стереотипным характером обезличенных статистов ландшафтного спектакля обладали почерпнутые из картин Клода Лоррена мотивы деревьев с раскидистыми кронами, вместе с изображениями источников, фонтанов и руин составлявшие ансамбль идеального пейзажа, в соответствии с нормами которого подвергался переосмыслению топографический вид.

Выбор статичных уравновешенных композиций для показа историко-культурных или пейзажных достопримечательностей дополнительно утверждал впечатление от итальянского ландшафта, послушно замершего в картинном кадре, как сопричастного стихии вечности и оттого неподвластного изменениям.

Опыт совмещения принципов идеального пейзажа во вкусе Клода Лоррена с практикой снятия топографически точных видов был с большим коммерческим успехом предпринят в последней трети XVIII века немецким живописцем Якобом Филиппом Хаккертом, с 1786 года подвизавшимся при дворе неаполитанского короля Фердинанда IV. По его заказу художник, начиная с 1788 года, выполнил обширную серию картин, представляющую виды южно-итальянских портов во владениях Королевства Обеих Сицилий [4, с. 2]. основополагающий для видописи принцип документальной точности воспроизведения распространяется в них на изображение

жанрово-бытовых мотивов, заявляя о себе в «портретном» показе национальных костюмов и живописном повторении ежедневных житейских ситуаций.

В среде русских художников опыт Хаккерта получил продолжение у пользовавшегося его рекомендациями и советами Федора Матвеева, более сорока лет прожившего в Италии, куда он отправился в качестве пенсионера петербургской Академии и где со временем (он умер в 1826 году) превратился в заметную фигуру в интернациональной творческой среде Рима [6, с. 1–160]. Примером служит поздний «Вид Колизея» из Третьяковской галереи – одна из самых известных матвеевских картин. Высоко взятая точка зрения открывает взгляду панорамный вид юго-восточной оконечности Римского Форума, замыкаемой исполинской громадой Колизея, верхний край которого совпадает с линией горизонта, помещенного, как обычно у Матвеева, на середине высоты картины. Забота о тектонике живописного построения также отразилась в устойчивом равновесии композиционной структуры, подкрепленном симметричным, хотя и на разных планах, размещением по краям деревьев с тяжелыми кронами. Между ними эффектно позирует главный протагонист картинного спектакля – амфитеатр Флавиев. В качестве визуальной опоры для его мощного массива служит сильно вытянутый в глубину ближний план, оживленный фигурами «пейзан» в национальных костюмах, чья созерцательная бездеятельность придает классическому виду привкус аркадской образности.

Их присутствием у Матвеева дополнительно оттеняется величие древних памятников, соседство с которыми искушает зрительское сознание аллюзиями на расхожий мыслительный стереотип, высокомерно противопоставляющий грандиозные свершения прошлого незначительному в сравнении с ним жалкому настоящему. В этом смысле особенно показательным выглядит художническое пристрастие к показу руин. Они то и дело возникают среди пейзажа унылым напоминанием о быстротечности времени, дабы, навевая легкую печаль о невозвратном, зримо явить воплощенную гармонию взаимодополняющих начал Натуры и Искусства.

Обостренным интересом к сохранению подробностей *colour locale* стимулировалась скрупулезная передача костюмного облачения, столь же тщательная, как и воспроизведение архитектурных деталей или массы листвы, показываемой у Матвеева с редкостной живописной изощренностью. Ее строение видится тем отчетливее, что не смягчено эффектом световоздушной среды, вуаль которой могла бы скрыть от зрительского внимания подробности рисунка сучьев и ветвей, невидимые за игрой света и тени. Своей неуловимой изменчивостью она, несомненно, противоречила бы установке на воспроизведение пейзажа *sub specie aeternitatis* в виде суммы константных величин: голубое небо, зеленая листва, матовая стекловидность водной поверхности. Оттого матвеевская концепция пейзажа даже в первых десятилетиях XIX века оставалась герметично замкнутой, непроницаемой для какого бы то ни было внешнего воздействия. В том числе – со стороны практики пленэрной живописи, которая активно развивалась на римской почве начиная с 1780-х годов в качестве важного средства обучения молодых художников, преимущественно – французских пенсионеров, отработавших навыки передачи изменчивого солнечного освещения при написании небольших пейзажных этюдов [10, с. 11–40]. Обычно они выполнялись очень быстро, в течение примерно двух часов, в беглой манере, начиная с проработки неба и дальнего плана, взятых в одном общем тоне, с которым соотносилась затем окраска ближнего.

Установка на исследование взаимодействия света и формы, *a priori* не подразумевавшая свойственных видописи философических рефлексий и литературных ассоциаций, не ставила целью воспроизведение исторических памятников, заменяемых в пленэрных этюдях изображениями плоских крыш или невзрачных сельских домиков. В этом смысле в качестве программного обоснования собственной принципиальной позиции, резко отличной от установок традиционной видописи, можно рассматривать отбор изобразительных мотивов, к примеру, у Пьера-Анри Валенсьенна (работал в Риме в 1778–1782 годах), показывавшего ничем не примечательные сооружения и обыденные мотивы ландшафта («Садовые постройки на вилле Фарнезе. Два тополя». 1780, Лувр, Париж). Незначительные сами по себе, они позволяли целиком сосредоточиться на разрешении колористической проблематики, опуская второстепенные подробности как малозначимые ввиду поставленной задачи живописной передачи эффекта освещения. Об этом нельзя было и помыслить в рамках традиционной видописи с присущим ей аналитическим вниманием к архитектурному облику показываемых памятников, воспроизводимых с точностью чертежа. Принятые в практике пленэрных этюдов приемы их передачи с помощью смелых композиционных срезов или резких ракурсов, безнадёжно искажавших внешний вид зданий, также не годились для целей видоописания.

Такое положение дел заставляло воспринимать метод работы на пленэре в качестве альтернативы практике видописи, что замедляло его утверждение в деятельности пейзажистов неоклассицистического направления. Если принципы видописи отвечали преимущественно познавательному интересу, оценивавшему памятники прошлого с точки зрения их исторической ценности, что оправдывало соединение документально-точной манеры их показа с композиционными нормами «местоположений в стиле Пуссена», то пленэрные этюды основывались на представлении о самоценности непосредственных зрительных впечатлений. Постепенно утверждаясь в коллективе римских пенсионеров, такое мнение оправдывало смещение творческого внимания на изображение будничного и обыденного, а значит – бесконечно далекого от каталога прославленных артефактов прошлого. В связи с этим небезынтересным будет отметить, что аналогия новой художественной парадигме также обнаруживается в области многочисленных «итальянских путешествий», наводнивших европейскую литературу в первой половине XIX века. Именно тогда утверждается тип путевого очерка, в котором в силу априорно присущей ему и настойчиво подчеркиваемой субъективности восприятия основной акцент смещается с пространных рефлексий об исторических судьбах страны на описание непосредственных впечатлений от увиденного. В лирических зарисовках такого рода, которыми изобилуют всевозможные «записки туриста», как их тогда называли, угол зрения намеренно суживается, отчего из него выпадают исторически значимые явления и важные события, уступая место случайным происшествиям и бытовым мелочам, увиденным в упор, словно сквозь увеличительное стекло. Их предмет составляла «микростория» человеческого существования, раскрывавшаяся преимущественно в мелочах, концентрация на которых не позволяла охватить взглядом грандиозное и величественное, составлявшее фон.

Если отыскивать сходство с такими стилистическими средствами в области пленэрного письма, то оно обнаруживается в художественных приемах наподобие смелого фрагментирования целого и выделения отдельных подробностей,

рассматриваемых вблизи, в неожиданных ракурсах, когда выступают на свет их доселе неведомые свойства (что принципиально отлично от практики ведуты, всегда показывающей хорошо знакомое и старательно чуждающейся открытий). Порой натурные этюды французских пенсионеров поражают смелостью неожиданных колористических сочетаний, энергией света, чего так не хватало видописи, взиравшей на историко-природные достопримечательности как на «вещь в себе», обособленную и полностью самодостаточную в своем изначальном совершенстве.

Обе тенденции стилистического развития, связанные с практикой видописи и пленэрными студиями, в разной степени нашли отклик у молодого Сильвестра Щедрина, появившегося в Риме в июне 1818 года. Для недавнего выпускника Академии художеств наиболее авторитетной могла представляться традиционная видопись, обогатившаяся признаками идеального пейзажа во вкусе Клода Лоррена. Однако он также не оставил без внимания опыты молодых французских живописцев, склонных в своих этюдах экспериментировать с эффектами солнечного освещения. О том, какими эстетическими установками определялись поначалу его взгляды на творческие задачи собственного искусства, говорит обращение к материалу ранней щедриновской переписки, где молодой выпускник Академии суммировал художественные приемы и впечатления, полученные по дороге в Рим во время посещения западноевропейских музейных собраний. С первого взгляда может показаться, что в них о себе заявляет приверженность классицистическим нормам облагораживания природы в соответствии с признанными образцами пейзажной живописи, служащих в качестве эталона «совершенной природы», с которым необходимо постоянно сверяться при написании собственных картин. Упоминая о произведениях саксонских живописцев, заслуживших его порицание за отход от природы, он пишет: «Смотря на них, тотчас приметить можно, что здешние художники мало пользуются своею славною галереєю и прекрасною в окрестностях Дрездена природою. Они должны бы были подражать самому Гакарту (Я.Ф. Хаккертю. – *Прим. Е. Я.*), который, как известно, первый начал писать свои картины с природы и вникать в правила своего искусства, ибо до него пейзажисты занимались композициями или писали с одних чертежей. Но вместо того живописцы дрезденские подражают только его манеру, отчего живопись их суха и монотонна» [8, с. 21].

Идея взаимодополнения природы простой и «изящной», в форме прославленных картин, составляет основополагающий творческий принцип неоклассицизма, но рядом с признанием его эстетического символа веры мы встречаем у Щедрина и совсем иные мотивы. Они раскрываются в признании особенного значения организации освещения в картинном изображении, удачного распределения света и теней, что отразилось в том, что едва ли не каждое заинтересовавшее его произведение он склонен был оценивать с точки зрения верности натуре именно в этом смысле. Отмечая одну жанровую сцену, «дворик» Питера де Хоха, увиденный им в венской галерее Джустиниани, Щедрин выносит такой вердикт: «Картина сия есть совершенный отпечаток природы: освещено просто, художник не прибегал ни к каким средствам, отдаляющим произведение от природы, и, нимало не затемняя воздуха и стен, чтоб отделить чрез то какую-нибудь малость, дал каждой вещи свой колер, свет и тень, и каждая вещь приметно освещается солнцем. Сия картина есть единственная в своем роде» [8, с. 18]. Примечательно и то, что даже картины Лоррена удостоиваются у него похвалы преимущественно за искусную передачу световоздушной среды и «расположение светов», но тут же наш

художник обнаруживает пристрастие к образцам голландского реалистического пейзажа, располагавшегося бесконечно далеко от сонмища почитаемых в Академии эстетических святынь классического искусства. (Впрочем, предрасположенность к голландской школе свойственна была Щедрину давно, поскольку еще в Петербурге он выполнил, согласно сведениям биографа, копию с картины Остаде в галерее Строганова) [3, с. 12]. В Дрездене внимание Щедрина привлекла «небольшая картина Альберта Кюйпа (Кейпа. – Прим. Е. Я.), представляющая при закате солнца отдыхающее стадо. Хотя в сей картине и нет той отделки, но колера и отменное расположение светов, брошенных на животных, делают ее прелестною, также весьма искусно представлен закат солнца, воздух прикрыт облаками, один только горизонт освещен ярко. И кажется, как будто видишь в натуре последние лучи заходящего солнца» [8, с. 20].

«Рассматривая оные, нельзя не удивляться искусству фламандских живописцев как в красках, так и смелых выборах моментальных освещений, которые они умели в одном духе удержать» [8, с. 20]. Можно сделать вывод, что, сохраняя приверженность эстетическим канонам видописи, молодой Щедрин в то же время был открыт для восприятия уроков пленэризма. Итогом примирения обеих взаимоисключающих на первый взгляд творческих установок обернулся высочайший уровень художественных достижений, которыми отмечено его искусство середины 20-х годов. Однако достичь его удалось далеко не сразу. Первые итальянские картины Щедрина обнаруживают некоторую растерянность, вызванную наплывом новых впечатлений и неумением найти свой путь перед лицом внезапно открывшихся возможностей. Она отчетливо ощутима в отсутствии единой линии стилистической эволюции, которая могла бы выразиться в осознанном следовании определенному типу пейзажной композиции, как у Матвеева. Скорее, наоборот: взятые вместе, ранние итальянские произведения Щедрина производят впечатление хаотичности творческих поисков, словно перед нами – набор случайных опытов и не всегда успешных попыток, предпринимаемых во имя обретения собственного лица. Среди них – фрагментированный вид Колизея, масштаб которого драматически увеличен благодаря «костюмному» стаффажу (1819, ГТГ), панорамный ландшафт («Колизей в Риме», 1822, ГРМ), архитектурно традиционные виды водопада в Тиволи, даже бытовые сцены (так называемые «Пилигримы» 1824 года из ГТГ). Судя по упоминаниям в переписке и в раннем биографическом очерке (сборник «Памятник искусств», 1841), в те годы было выполнено немало топографически точных изображений римских памятников вроде картин *Tempio di Venere e Roma* («Храм Венеры и Рима») и *Tempio della Pace* («Храм Мира»), «два вида с натуры», обычных для практики видописца [3, с. 4]. С другой стороны, Щедрин не оставлял также свойственный видописи интерес к соединению пейзажного фона с развитой жанровой повествовательностью, как в ранних неаполитанских видах, выполненных во время первой поездки на юг (1819–1821) («Неаполь. На набережной Ривьера ди Кьяйя», 1819, ГТГ).

Даже простой перечень сюжетной тематики показывает отсутствие внятно заявленной эстетической программы, собственной принципиальной позиции, чем в итоге объясняется достаточно скромный характер достигнутых к середине 20-х годов художественных результатов.

Более того: иногда живописный строй *одного* произведения выглядит подобием мозаики, составленной из разнородных изобразительных мотивов, пример тому –

картина «Старый Рим» (1824, ГТГ), подводящая предварительный итог первым годам итальянской стажировки. В ней причудливо соединились жанровые формы костюмной штудии, реалистического пейзажа «во фламандском роде» в трактовке переднего плана, идеального ландшафта (исполинские деревья слева), романтической руины (изображение части Колизея как автоповторение мотива из картины 1819 года) и традиционной видописи, представляемой далевым видом Форума. Естественным последствием оказался распад композиционных связей, выразившийся в обособлении каждого отдельного мотива итальянского ландшафта, его выделении в качестве самостоятельного предмета изображения, целиком поглотившего внимание художника. По справедливому определению А.А. Федорова-Давыдова, «картинность построения, то есть конструирование пейзажа, не только его не увлекает, но становится для него помехой» [7, с. 259]. Осознанием невозможности достичь целостности композиционного рисунка была вызвана попытка связать разрозненные планы диагональными траекториями, уходящими в глубину вместе с косыми тенями и длинными полосами света, взаимодействие которых в классицистической теории пейзажной живописи осмыслялось в качестве главного объединяющего фактора. Однако их появление сообщило пейзажному построению вид еще большей запутанности, усугубляемой несогласованностью системы освещения. Условное на переднем плане, где сохраняются сумрачные теплые тона, оно выглядит вполне естественным вдали, где, как в пленэрном этюде, светло-бежевые оттенки массивных строений получают колористический отклик в изображении неба, оттого поразительно напоминая эффект освещения в луврской работе Камиля Коро 1826 года с изображением той же местности (правда – на закате).

Оставляя впечатление не вполне удавшегося творческого эксперимента, «Старый Рим» в итоге воспринимается как отражение суммы впечатлений, полученных от культивируемых в художественной среде Рима разнообразных творческих методов изображения пейзажа. Но профессиональный опыт их осмысления еще не составил прочной базы для собственных поисков, фатально безуспешных до тех пор, пока сам Щедрин не сформировал для себя наконец эстетическую основу для примирения контрастирующих влияний. Ее удалось найти в сфере традиционной видописи, формат которой позволил добиться гармонии различных составляющих, счастливо достигнутой в серии из восьми картин, объединенных общим наименованием «Новый Рим. Замок Святого Ангела». (Современным наименованием картины было «Вид крепости Св. Ангела с мостом и противулежащим берегом»). Она выполнялась на протяжении двух лет, причем эволюция авторского замысла, увенчанного большой работой 1825 года из Третьяковской галереи, позволяет наглядно представить быстрый рост творческого умения Щедрина, достигшего теперь полной и плодоносной зрелости. По свидетельству биографа, «она была писана художником восемь раз, по желанию требователей; но каждое ее повторение не было просто копией первой картины; художник всегда приходил и оканчивал каждую с натуры на месте, избирая всякий раз новое освещение» [3, с. 6].

Примечательным выглядит указание на увлеченность художника отработкой живописной передачи эффекта освещения в области видописного пейзажа, наименее всего, казалось бы, благоприятствовавшего для разрешения подобной задачи. Впрочем, предпринятый Щедриним выбор точки наблюдения не отличался ни оригинальностью, ни новизной, поскольку вид панорамы Тибра, замыкаемой вдали громадой собора

Святого Петра, занимал почетное место в иконографии римских достопримечательностей еще со времени Ванвители (Гаспар ван Виттель), почитаемого в качестве основоположника традиции римских видов («Вид собора Святого Петра и окрестностей», 1682, Рим, музей Консерваторов, и другие). Среди других живописцев, кто не остался к нему равнодушным, были Антонио Джоли («Вид Тибра», частное собрание), Джузеппе Дзокки («Вид Тибра в направлении замка Св. Ангела»), У. Марлоу («Вид Рима с собором Св. Петра и замком Св. Ангела», частное собрание), Александр Брюллов («Вид замка Св. Ангела», 1823-1826, Москва, частное собрание), Ипполито Каффи («Вид Рима») и другие. Особую притягательность этому виду в глазах художников неоклассицистического направления сообщало соединение легкоузнаваемого основного мотива, что для видописи составляло условие *sine qua non*, с признаками идеального ландшафта, как бы обретающимися в природе независимо от авторской художественной воли, которой, кажется, оставалось лишь зафиксировать ландшафтную ситуацию. Они обнаруживаются в ясной симметрии архитектурных объемов и равномерном чередовании пространственных планов, соединяемых убегающей вдаль рекой. При этом в подчеркнутой объемности архитектурных форм в «Новом Риме» отчетливо проступает опыт Щедрина – автора «Колизея» с отличающей его предметной выразительностью массива здания.

Однако незначительное смещение живописного «пункта» (точки наблюдения), осмысленное как проявление свободной авторской воли, вносит в устоявшуюся схему привкус романтического субъективизма, оборачивающегося легкими нарушениями в композиционном построении, отчего каждая новая ведута получает характер вполне оригинального произведения.

Осознавая это, Щедрин стремится всякий раз занять новую позицию, неизменно размещаемую, однако, значительно выше уровня берега с фигурами лодочников и горизонталями судов. Благодаря этому картинный вид выглядит эпически спокойным, отрешенным от суетности будней, как бы ускользающей прочь за пределы величественной панорамы, словно в канонической схеме идеального пейзажа. Такое впечатление не нарушает даже то, что передний план заполнен обыденными эпизодами, лишенными, впрочем, обычной для Рима сутолоки и оттого также исполненными высокого покоя. Они – естественная часть окружающей природы, живущая в согласии с ее эпически-неторопливым ритмом, словно бы задаваемым неспешным течением реки.

Выбор в пользу такой композиционной схемы, в которой передний план отводился жанровым мотивам, уже был намечен в «Старом Риме». Он соблазнял легкой возможностью сопоставления прошлого и настоящего в духе элегических размышлений об упадке прежнего величия и ничтожестве настоящего. Однако Щедрин не воспользовался ею, равнодушно пройдя мимо искушений, которым охотно поддавался, к примеру, Карл Брюллов. Его увлекала разработка живописной проблематики, таившейся в передаче оптической взаимосвязи пространства со световоздушной средой, колористически и тонально изменяющейся по мере удаления в иллюзорную глубину картины.

Ее стилистическое решение в основном сложилось уже в ранних версиях, меняясь затем в сторону все более заметного высветления палитры и уточнения пространственных отношений. В раннем варианте 1823 года из Русского музея, еще суховатом по краскам и излишне жестком по композиционному построению, крупные

массивы зданий скованы прочной цепью моста, горизонталь которого усилена отражением в неподвижных водах реки. Увиденные с близкой точки зрения, позволяющей разглядеть каждое из них по отдельности во всех подробностях, монументальные строения развернуты на зрителя своими гранями или поворачиваются навстречу взгляду плоскостями фасадов. Их внушительными объемами еще больше загромождается не слишком обширное пространство побережья, как бы охваченное в кольцо плотной застройкой. Послушно воспроизводя ее порядок, художник выглядит еще неуверенным в своих силах, чрезмерно зависящим от ранее усвоенных пространственных схем, и столь же традиционным представляется колористическое построение, в котором доминируют тяжелые коричневатые и темно-серые тона, проступающие в непрозрачном небе и в стальных оттенках воды, где замерли отражения домов.

Все резко меняется в работе 1825 года из Третьяковской галереи. В сравнении с более ранними щедринскими произведениями с их сумрачным колоритом и разобщенностью деталей она производит впечатление какого-то ликующего откровения: так сильно и ярко разгорается теперь свет, и так поражает широтой охвата гостеприимно раскрывающееся навстречу взгляду картинное пространство. Даже ее наименование выглядит по-своему символичным, искушая сравнением с более ранним «Старым Римом», как будто после лет напряженной и утомительной работы среди руин Форума художник, покинув их, в самом деле открыл для себя новый Рим с его звонкими красками, наконец-то пробудившимися от летаргии. Живописное построение картины выглядит столь органичным и притом совершенно безыскусным, лишенным навязчиво выпирающих примет условного построения, что кажется бесхитростно списанным непосредственно с природы именно таким, каким открылось однажды взгляду самого художника.

Словно приглашая к мысленному путешествию, берега Тибра расступаются, открывая небольшую излучину, где неторопливо протекает жизнь обитателей этой римской Венеции, лодочников и рыбаков, без которых пейзаж выглядел бы пустынным и покинутым людьми, подобно печальным развалинам Форума. Стаффажными фигурами фиксируется ближний план картины. Отсюда, без усилия оставляя их, взгляд начинает движение в глубину, идя вслед слегка изгибающемуся ряду выросших вдоль берега домов, чьи фасады слегка, как бы на полшага, выступают друг из-за друга. Опираясь на них, как на ступени, он мерно движется вдаль, отчего перемещение в иллюзорном пространстве происходит на диво плавно и естественно, безо всякого нажима извне. В чередовании зданий намечен ясный композиционный ритм, оживающий затем в арочных пролетах моста, ведущего к исполинскому массиву замка, что замыкает пейзажную панораму справа, зрительно уравнивая постройки на противоположном берегу. Его монументальным объемом утверждается гармоническая целостность всей композиции пейзажа, в этом смысле выражающего приверженность идее классицистического ландшафта, «где сущность формы заключалась в гармонии самостоятельных частей» [5, с. 446].

Одновременно, подобно якорю, громада замка цепко удерживает зрительский взгляд у земной поверхности, не выпуская его за пределы картины. Однако на верхней площадке, едва различимая, возникает крохотная фигура архангела с распростертыми

в полете крыльями, которая как будто взмывает в небо, безудержным стремлением ввысь навевая образ торжествующе-радостного освобождения от оков земного бытия.

В изображении могучих стен *Sant'Angelo* и прибрежных домов, громады которых благодаря утрированным размерам обнаруживают в своем облике нечто от гигантских сооружений в гравюрах Пиранези, его колоссальных и инфернально мрачных темниц, Щедрин выказывает склонность к обыгрыванию эффекта выразительных архитектурных объемов. В своей обобщенной пластической экспрессии они воспроизводят форму простейших стереометрических фигур параллелепипеда или цилиндра. Сводя внешний вид здания к элементарной комбинации пересекающихся под прямым углом фасадных плоскостей, отчего отчетливее выявляется конструктивная логика целого, Щедрин двигался по следам французских художников-пейзажистов, у которых такой прием культивировался достаточно давно, с середины 1780-х годов. Тогда группа пенсионеров, объединяющим центром для которой служила римская мастерская Ж.-Л. Давида, противопоставила предромантической по духу и «антикварной» по составу концепции римского пейзажа в стиле Пиранези, перенасыщенного до предела изображениями руин и хаотическими нагромождениями фантастических построек, собственное видение Рима как города Разума, характеризующееся строгим отбором упорядоченных архитектурных форм [11, с. 275–302]. Старательно избегая общих мест римской видописи вроде памятников Форума или развалин Колизея, они ограничивали разнообразие исторического ландшафта показом утилитарных построек, образующих своими архитектурными линиями геометрический каркас живописной или графической композиции. Поначалу развиваясь в формате законченного станкового рисунка, допускавшего большую, чем в картине, свободу творческого экспериментирования, ко времени середины 1820-х годов, когда Щедрин трудился над «Новым Римом», такой метод построения ландшафтного сценария давно утвердился в практике многих французских пенсионеров вплоть до молодого Камиля Коро.

Подобное сближение объясняется появлением у обоих художников общего изобразительного мотива, замка *Sant'Angelo*, также заинтересовавшего Коро, который воспроизвел его в картине 1826–1828 годов из Художественного музея в Сан-Франциско. Однако более внимательное сравнение обнаруживает принципиальное различие художественных интересов, которые в случае Коро отнюдь не ограничивались изображением архитектуры. Определив в основных чертах структуру пейзажа, он в дальнейшем сосредоточился на разработке валеров в утонченной колористической гармонии матовых тонов в изображении воды и береговой линии, где они сближены с терракотовой окраской поверхностей стен, на которые падают лучи восходящего солнца. Следствием явилось ослабление пространственных качеств ландшафта, составные элементы которого образуют подобие мозаики крупных цветовых пятен на картинной поверхности. Иное дело – Щедрин. Воспроизводя натуральный мотив в формате свойственного именно видописи уравновешенного объемно-пространственного построения, он прежде всего уделил повышенное внимание живописной передаче архитектурных форм. Такое различие обернулось следствием разного подхода у обоих к поставленной творческой задаче. Для Коро она исчерпывалась необходимостью перевода пленэрной студии в формат станковой картины, что проявилось в отказе от фрагментирования натурального вида и выборе горизонтального формата, естественного для панорамного ландшафта.

Что касается Щедрина, то его метод основывался на принципиально ином взаимоотношении практики натурного этюда и видописи, по-прежнему сохранявшей в глазах художника главенствующее значение, но существенно обогащенной достижениями пленэризма (вспомним слова биографа, что каждую из картин серии он «оканчивал с натуры на месте, избирая всякий раз новое освещение»). Подобно предшественникам, обладая «навыком читать картину в природе», он выбирает повышенную точку зрения, с которой благодаря внятному разделению планов, более отчетливому, чем у Коро, и равновесию живописных масс в городском ландшафте обнаруживается близость к нормативной схеме идеального пейзажа. Но приглашение к мысленному путешествию в его пределах, что было естественным для классицистического пейзажа, согрето здесь игрой света, подмеченной взглядом опытного художника-пленэриста. Опыт натуральных штудий отразился прежде всего в особенностях колористического решения, не проявившись, впрочем, ни в структуре мазка, ни в трактовке картинной поверхности, такой же заглаженно-ровной, как в ранних вещах. Пленеризм «Нового Рима» обнаруживается в доминировании гаммы светонасыщенных холодных тонов и в умелом сближении верно выбранных оттенков дополнительных цветов, образующих тональное единство картины. Несколько сумрачной по цвету группе домов, погруженных в тень, контрастно противостоит богатство светонесущих валеров зеленого на ярко освещенном берегу справа. Но и темные тона в картине начинают восприниматься по-другому, когда обнаруживаешь, что тени на фасадах легки и прозрачны, оживлены синеватыми рефлексами от воды, рядом с которыми загораются неяркие акценты светло-коричневого и розоватого.

Своего полного развития хроматические возможности пленэра получают в изображении лука на противоположном берегу. Там насыщенным оттенкам зеленого цвета вторят, усиливая их, всплески розоватого и терракотового, а сам зеленый предстает в бесчисленных нюансах в диапазоне от яркого салатного цвета до переменчивых тонов плотного и удивительно красивого изумрудно-зеленого. Но, внося объединяющую ноту и примиряя колористические контрасты, откликами на них возникают зыбкие пятна отражений на водной поверхности, перемешивающие коричневые и терракотовые оттенки с серо-стальными и голубоватыми. Они сближены благодаря нанесению тончайших прописок чуть подцвеченными белилами поверх темно-коричневой подготовки там, где вспениваются волны среди быстрого течения реки. Отражаясь в ней, оживают краски неба, что ложатся холодными рефлексами на купол и стены далекого собора Св. Петра и фасады прилегающих к нему строений, отчего они перенимают легкие воздушные тона, светло-розовые на свету и прозрачно-голубоватые в тени.

Романтическое тяготение к наблюдению мгновенных состояний атмосферы, соответствующее переживание природного космоса как непрестанно меняющейся стихии соединяются с классицистической композиционной схемой, в которой он же явлен в ореоле неизменно-извечного совершенства вне воздействия всеразрушающего времени. Столь удивительным соединением вызывается к жизни зрительный образ, в котором отчетливо проступает сложная природа «Нового Рима» как образчика «классико-романтической видописи» (А. Эфрос) [9, с. 18]. Неспешное течение Тибра уподобляется движению реки времени, из пределов настоящего, где размеренно струится обыденная жизнь, постепенно переносимой, минуя стадию

исторического прошлого (о нем напоминает величественная громада замка), в измерение вечности. Оно воплощаемо рисующимся вдали на фоне радостно-светлого неба Храмом, воспринимаемым словно волшебное видение в мареве розовой дымки. Его шпиль – конечная точка зрительного путешествия в картинном пейзаже, за которой открывается вход в небесный чертог.

Тут уместно спросить себя: не слишком ли далеко увлек нас путь поиска скрытого смысла, что более подобает, скажем, пейзажам германского романтика Каспара Давида Фридриха с их таинственно рисующимися наподобие миражей задними планами, где царит высоко вознесенный в небо шпиль готического собора, возникая многозначительным контрастом к будничным сценам у края рамы? Вопрос уместный, учитывая несходство творческих темпераментов и эстетических предпочтений двух романтиков, но вот что хотелось бы заметить в ответ. Оба художника при внимательном рассмотрении отнюдь не выглядят антагонистами, поскольку у Фридриха наряду с условными «знаковыми» картинами имеется немало и таких, которые могли бы привлечь заинтересованное внимание Щедрина точной передачей состояний природы. Возможность его знакомства с творчеством германского романтика исключать нельзя: на пути в Италию в августе 1818 года он побывал в Дрездене, местожительстве Фридриха, где посетил выставку работ саксонских художников, на которой ему бросилось в глаза, что «большая часть картин суть рода ландшафтного» [8, с. 18]. Определенную близость к Фридриху в «Новом Риме» можно уловить в идее контраста двух миров, материального, что воплощен в человеческой суете, и – мира высоких духовных ценностей, сопряченных вечности. Разница состоит только в том, что у германца он обычно раскрывается в комбинации парных произведений, тогда как у Щедрина контраст заключен в пространственном построении одной картины, в сжатом виде воспроизводящей идею романтического двоимирия в сопоставлении Идеального города и сценки на ближнем плане. Но о ней тотчас забываешь, когда переносишься взглядом к скоплению архитектурных форм позади моста Св. Ангела, где в геометрической комбинации фасадов и крыш выражена идея совершенной гармонии мироздания, воплощением которой оказывается пейзаж Италии.

Своеобразие «Нового Рима» заключается в том, что романтическая в своей основе тема разделения разных жизненных миров, усиленная благодаря умелой цветоцветовой оркестровке, нашла выражение в пространственных структурах живописи, опирающейся на опыт классицистического идеального пейзажа. Результатом явилось перераспределение акцентов внутри композиционной схемы, где наметилось более отчетливое, чем раньше, противопоставление ближнего плана и романтической «дали». Благодаря ему зрительскому сознанию навевается образ грандиозного внешнего мира, несопоставимого по своим масштабам с измерением каждой отдельной человеческой жизни [2, с. 106]. В еще более отчетливой форме такой принцип проступает в картине 1824 года «Озеро Альбано в окрестностях Рима» (ГРМ), кабинетный формат которой облегчал эксперимент по уточнению пространственной схемы, поскольку набор населяющих ее мотивов значительно сократился в сравнении с «Новым Римом». И таким же дуализмом отмечено пространственное решение в серии изображений морских видов, гаваней и побережий, образовавших основной предмет пейзажей Щедрина после его переезда в Неаполь летом 1825 года.

## Выводы

Мы рассмотрели эволюцию художественного принципа видописи в творчестве Сильвестра Щедрина. Она привела к ослаблению топографической точности в передаче пейзажных и архитектурных видов в пользу более свободной трактовки образов пейзажа. По нашему мнению, это было связано со сближением щедринского искусства с традицией идеального пейзажа, а также соприкосновением художника с практикой пленэрной живописи, интенсивно развивавшейся на римской почве. Их соединение с приемами традиционной видописи обусловило глубокое своеобразие трактовки образа Рима у Щедрина, что особенно отчетливо видно на примере серии картин «Новый Рим. Замок Святого Ангела», выполнением которой увенчались творческие поиски первых лет его итальянской стажировки.

## Литература

1. Алленов М.М. Русское искусство XVIII – начала XX века. М.: Трилистник, 2000. 320 с.
2. Деготь Е.Ю. Большой и малый мир в русском пейзаже романтической традиции // Пространство картины / Сост. Н.О. Тамручи. М.: Советский художник, 1989. С. 104–139.
3. Памятник искусств. Тетрадь 10. СПб, 1841. 56 с.
4. Савинская Л.Ю. «Порты Королевства Обеих Сицилий» Якоба Филиппа Хаккерта // Неаполитанские образы Якоба Филиппа Хаккерта. М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2006. С. 8.
5. Турчин В.С. Эпоха романтизма в России. К истории русского искусства первой трети XIX столетия. Очерки. М.: Искусство, 1981. 452 с.
6. Федор Матвеев. Путешествие по Италии / авт. вступ. ст., сост. С.В. Усачева. М.: Пинакотека, 2008. 160 с.
7. Федоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж XVIII – начала XIX века. М.: Искусство, 1953. 582 с.
8. Щедрин С.Ф. Письма / Сост. Э.Н. Ацаркина. М.: Искусство, 1978. 232 с.
9. Эфрос А.М. Сильвестр Щедрин // Сильвестр Щедрин. Письма из Италии. М.-Л.: Academia, 1932. С. 10–42.
10. Galassi P. Corot in Italien. Freilichtmalerei und klassische Landschaftstradition. München: Hirmer Verlag, 1991. 284 S.
11. Ottavia Cavina A. Landscapes of Reason: The Quest for Basic Geometric forms in Landscape Paintings from David to Corot // Zeichnen in Rom. 1790–1830 / Hrs M. Stuffmann und W. Busch. Köln, 2001. S. 275–302.

Статья поступила в редакцию 31.05.2020.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.006

## TOPOGRAPHICAL VIEWS VS LANDSCAPE: “THE NEW ROME. THE CASTLE OF ST. ANGELO” BY SYLVESTR SHCHEDRIN

*Yaylenko, Evgeny Valerievich*

Lomonosov Moscow State University,  
Moscow, Russian Federation

---

### **Abstract**

This article deals with the works of the great Russian Romantic painter Sylvestr Shchedrin. These works are for the first time investigated on the background of the broad tendencies, which took place in the development of the landscape in the European Romantic painting in the first half of the 19th century. The main subject of this article is the evolution of some basic schemes and stylistic features, which were used in the tradition of topographic views, dealing with the depiction of architecture and natural landscapes. It treats some paintings in which Russian painter depicted famous views of ancient and modern Rome. The author of the article tries to show how the development of plain-air painting practice and the use of the stylistic forms borrowed from the tradition of ideal landscape transforms the very practice of topographic views, which could be seen on the example of the paintings, which form the coherent series and named “The New Rome. The Castle of St. Angelo”.

**Keywords:** Russian art; Neoclassicism; Romanticism; landscape painting; ideal landscape; topographical views; plainer; Rome; Sylvester Shchedrin; “The New Rome. The Castle of St. Angelo”.

### **For citation:**

Yaylenko E.V. Topographical views vs landscape: “The New Rome. The Castle of St. Angelo” by Sylvestr Shchedrin. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2020, no. 2 (17), pp. 99–115. DOI: <https://doi.org/10.25712/ASTU.2518-7767.2020.02.006>. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1914029/13/> (In Russian).

### **Information about the author:**

*Yaylenko, Evgeny Valerievich* – PhD in Art Studies, Associate Professor, Department of Semiotics and Theory of Art, Faculty of Fine Arts, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation. Email: [eiailenko@rambler.ru](mailto:eiailenko@rambler.ru)

---

## References

1. Allenov M.M. *Russkoye iskusstvo XVIII – nachala XX veka* [Russian art of the 18th – early 20th centuries]. Moscow, Trilistnik Publ., 2000. 320 p. (In Russian).
2. Degot E.J. *Bolshei i maliy mir v russkom peysazhe romanticheskoy traditsii* [Big and small world in the Russian landscape of romantic tradition]. Tamruchi N.O. (ed). *Prostranstvo kartini* [Space painting]. Moscow, Sovetskiy hudozhnik Publ., 1989, pp. 104–139. (In Russian).
3. *Pamiatnik iskusstv* [Art monument]. Notebook 10. St. Petersburg, S. n., 1841. 56 p. (In Russian).
4. Savinskaya L.Yu. “*Porty Korolevstva Obeikh Sitsilii*” Yakoba Filippa Khakkerta [“Ports of the Kingdom of the Two Sicilies” by Jacob Philipp Hackert]. *Neapolitanskie obrazy Yakoba Filippa Khakkerta* [Neapolitan images of Jacob Philipp Hackert]. Moscow, The Pushkin State Museum of Fine Arts Publ., 2006, p. 8.
5. Turchin V.S. *Ehpokha romantizma v Rossii. K istorii russkogo iskusstva pervoi treti XIX stoletiya. Ocherki* [The epoch of Romanticism in Russia. On the history of Russian art in the first third of the 19th century. Essays]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1981. 452 p. (In Russian).
6. Usacheva S.V. (comp.). *Fedor Matveev. Puteshestvie po Italii* [Fedor Matveev. Traveling in Italy]. Moscow, Pinakoteka Publ., 2008. 160 p. (In Russian).
7. Fedorov-Davydov A.A. *Russkii peyzazh XVIII – nachala XIX veka* [Russian landscape of the 18th – early 19th centuries]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1953. 582 p. (In Russian).
8. Shchedrin S.F. *Pis'ma* [Letters]. Comp. by E.N. Atsarkina. Moscow, Iskusstvo Publ., 1978. 232 p. (In Russian).
9. Efros A.M. *Sil'vestr Shchedrin* [Sylvester Shchedrin]. Shchedrin S. *Pisma iz Italii* [Letters from Italy]. Moscow; Leningrad, Academia Publ., 1932, pp. 10–42. (In Russian).
10. Galassi P. *Corot in Italien. Freilichtmalerei und klassische Landschaftstradition*. München, Hirmer Verlag, 1991. 284 S.
11. Ottavia Cavina A. *Landscapes of Reason: The Quest for Basic Geometric forms in Landscape Paintings from David to Corot*. Stuffmann M., Busch W. *Zeichnen in Rom. 1790–1830*. Köln, 2001, S. 275–302.

Received: May 31, 2020.