

УДК 75; 75.03

DOI 10.37953/2079-0341-2024-2-1-239-247

**К ВОПРОСУ АТРИБУЦИИ
КАРТИНЫ «МОРСКОЙ БЕРЕГ»
НЕИЗВЕСТНОГО ХУДОЖНИКА
ИЗ СОБРАНИЯ УГЛИЧСКОГО МУЗЕЯ**

Светлана В. Кистенева

*Угличский государственный историко-архитектурный
и художественный музей, Углич, Россия,
sw_kisteneva@mail.ru, uglmusuchet@mail.ru*

Аннотация

В статье предпринята попытка установить происхождение неоконченного морского пейзажа из собрания Угличского музея. В его мотиве усматривается сходство с несколькими работами Сильвестра Щедрина, русского пейзажиста первой половины XIX века, работавшего в Риме и в Сорренто. Установлено, что холст поступил в музей более ста лет назад вместе с комплексом предметов из окрестных усадеб (на его обороте в 1940 году был написан вид угличских ново-строек). Ф.П. Опочинин, владелец села Шишкино, дважды совершал поездки по Италии, встречался с художником, интересовался его работой. Автор рассматривает неоконченный пейзаж в контексте этого знакомства, анализирует композиционную схему и техническую сторону вопроса и предлагает некоторые аргументы в пользу авторства Щедрина.

Ключевые слова: морской пейзаж, Сильвестр Щедрин, Сорренто, усадьба, ультрамарин

Для цитирования: Кистенева С.В. К вопросу атрибуции картины «Морской берег» неизвестного художника из собрания Угличского музея // *Academia*. 2024. №2. С. 239–247.

DOI: 10.37953/2079-0341-2024-2-1-239-247

**ON THE ISSUE OF ATTRIBUTION OF PAINTING
“THE SEASHORE” BY AN UNKNOWN ARTIST
FROM THE COLLECTION OF THE UGLICH MUSEUM**

Svetlana V. Kisteneva

*Uglich State Historical-Architectural and Art Museum, Uglich, Russia,
sw_kisteneva@mail.ru, uglmusuchet@mail.ru*

Abstract

The paper attempts to establish the origins of the unfinished seascape from the collection of the Uglich Museum. One can feel motifs' similarity with several works by Sylvester Shchedrin, a Russian landscape painter of the first half of the 19th century who worked in Rome and Sorrento. It is found that the canvas was deposited in the museum more than a hundred years ago together with other items from the surrounding estates (on the reverse of the painting there is the view of Uglich new buildings made in 1940). F.P. Opochinin, the owner of the village of Shishkino, went twice to Italy, met the artist and was interested in his work. The author reviews the history of the unfinished landscape in the context of this acquaintance, analyzes the compositional scheme and the technical side of the issue, and offers some arguments in favor of Shchedrin's authorship.

Keywords: seascape, Sylvester Shchedrin, Sorrento, manor, ultramarine

For citation: Kisteneva, S.V. (2024), “On the issue of attribution of painting “The Seashore” by an unknown artist from the collection of the Uglich museum”, *Academia*, 2024, no 2, pp. 239–247.

DOI: 10.37953/2079-0341-2024-2-1-239-247



Ил. 1. П. К. Гусев. Новостройки. 1940. Холст, масло (двухсторонняя). Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей. Инв. УГ-18349, Ж-615.

В учетные книги Угличского музея в последние годы внесен ряд предметов с пометкой «из старых поступлений». У каждого своя история, но все они некоторое время оставались своего рода музейными невидимками, и причины тут разные.

В 1940 году скромный городской художник Павел Гусев написал новые дома, построенные на улице Луначарского. Он был тесно связан с музеем, многие годы его брат Александр Константинович (1879–1945) был здесь сотрудником, директором, реставратором и сторожем в одном лице. С 1918 года и практически до конца 1920х годов А.К. Гусев принимал поступления из окрестных усадеб, формируя отдел живописи. Но некоторые вещи, не вошедшие в музейное собрание, обычно оставались у него дома. Где-то здесь, в музее или среди вещей брата, Павел и взял старый холст с некими давними живописными опытами, перевернул его... На обороте возник символ наступающего светлого будущего (ил. 1), возможно, как часть оформления актуальной экспозиции¹. Это произведение, более документальное, чем художественное, долгие годы хранилось в музее. Однако после проведенной реставрации именно старая живопись привлекла к себе самое пристальное внимание (ил. 2). Предположения по поводу авторства этого «оборота» возникали и раньше, но оформились и обросли убедительными аргументами они тогда, когда сложилось несколько важных обстоятельств. Первое — был достаточно хорошо изучен комплекс предметов, поступивших в музей из имения Шишкино в неблизких окрестностях Углича, его состав и история. Второе — появилось фундаментальное исследование творчества Сильвестра Щедрина Эсфири Николаевны Ацаркиной (а также были изданы письма художника под ее редакцией) и опубликован, в том числе в интернете, ряд его работ, находящихся в различных музеях. В первую очередь, это «Малая гавань в Сорренто с видом на острова Искья и Прочида» (1826, ГТГ) (ил. 3) и «Рыбаки у берега» (между 1826 и 1828, ГРМ), где изображено кирпичное или каменное строение с двускатной крышей у самой воды. Это же сооружение, но представленное с другой стороны, можно увидеть в нескольких вариантах вида «В окрестностях Сорренто». Один, 1828 г. (ил. 4), находится в ГРМ, еще два — 1828 г., близкий холсту ГРМ, и 1828–1829 гг., где ракурс несколько изменен, — принадлежат Третьяковской галерее. Достаточно было сопоставить угличский холст с этими картинами, чтобы искушение узнать в нем неизвестный неоконченный холст Сильвестра Щедрина стало почти непреодолимым.

¹ Инв. № Уг/КП-18349. Из старых поступлений. Картина двухсторонняя. 53×73,5 см. Неизвестный художник. Морской берег. XIX в. холст, масло. На обороте: П. К. Гусев. Новостройки. 1940, холст, масло.



Ил. 2. Неизвестный художник. Морской берег. XIX век. Холст, масло (двухсторонняя). Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей. Инв. УГ-18349, Ж-615.

Первое, что надо отметить и подчеркнуть: пейзаж, находившийся в музее более ста лет, — не копия работа. Он не повторяет ни одну из картин Щедрина с этим мотивом. Художник здесь ищет композицию, уточняет формы и ракурс ее частей, степень детализации. Живопись, судя по неким пробным расчисткам, местами многослойная (справа от строения под изображением воды открыта часть его же каменной арки, взятой ближе). Холст не закончен — не прописано само сооружение, не проработаны формы скал, некоторые фигуры едва намечены, красные колпаки рыбаков, которые часто можно видеть в картинах художника, здесь только обозначены яркими пятнами, в то время как в других случаях их цвет приглушен. Итак, вполне итальянский пейзаж: автор по каким-то причинам не успел его дописать или же оставил ради другого видения мотива. Рассмотрим, как он мог попасть в провинциальный музей, столь удаленный от Неаполитанского залива.

В 1918 году было социализировано имение родственных дворянских семей Опочининых и Тучковых (село Шишкино, 30 км от Углича), часть вещей из «большого барского дома» была перевезена в городской музей. Этих мемориальных и художественных предметов хватило бы и для отдельного музея, где история и искусство могли быть представлены самым достойным образом. Русская и зарубежная живопись из Шишкино составила в 1920-е годы основу картинного отделения музея, созданного А.К. Гусевым в нижнем этаже княжеских палат XV века. Редкая по подбору работ и по насыщенности небольшого пространства экспозиция существовала совсем недолго. Музей стал краеведческим, состав его отделов поменялся, а в конце 1930-х годов случился пожар, уничтоживший часть экспонатов. Есть сведения и об изъятии картин в годы «музейного экспорта».

Шишкинское собрание — остаток коллекции, составленной несколькими поколениями семьи, жившей в Петербурге. Одним из увлеченных собирателей был Федор Петрович Опочинин (1779–1852), женатый на младшей из пяти дочерей М.И. Кутузова Дарье Михайловне. Представитель старинного дворянского рода, Опочинин рано оставил



Ил. 3. С. Ф. Щедрин. Малая гавань в Сорренто с островами Иския и Прочиды. 1826. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

военную службу и сделал придворную карьеру (действительный тайный советник, обер-гофмейстер), был посвящен в частные дела царской семьи (ил. 5). Супруги Опочинины дважды посетили Италию — Рим и Неаполь, где в то время работали русские художники, пенсионеры Академии художеств, в том числе и Сильвестр Щедрин. В 1819–1820 гг. это была частная семейная поездка, в Италию к ним присоединилась овдовевшая сестра Д.М. Опочининой Елизавета Михайловна Хитрово и ее дочери от первого брака — юные Екатерина и Дарья Тизенгаузен. Во время этого путешествия и состоялось знакомство Опочинина с Сильвестром Щедриным. Впрочем, взаимной приязни тут явно не возникло.

В мае 1820 года Щедрин пишет из Неаполя в Рим своему другу скульптору С.И. Гальбергу: «Теперь следуют неприятности, которые прошу удержать между нами и никому об оных не говорить <...>. Дело вот какое, сюда, как Вам известно, прибыли некоторые господа русские, в том числе Опочинин, я им отдал визит и был ими отпущен с обыкновенными учтивостями, а пуще Опочининым, который настроил мне кучу комплиментов. Но отдавая визит К.Н. Батюшкову, первые слова его были следующие, то есть, когда зашел разговор о художниках (что в большой моде у подобных ему людей): „Верно, Щедрин здесь ничего не делает?“. На вопрос Батюшкова, почему он так полагает, он ответил: „По товарищам его, находящимся в Риме, которые ведут жизнь самую не деятельную, и ни у кого нет никаких работ, между тем, иностранцы столь деятельны, что мастерские их наполнены работами. Кипренский горд, Гальберг вылепил бюст хорошо, Крылов статую хуже Лауница“. Таковая несправедливость бесила страшно. Можно критиковать, и критику всякий перенесет хотя с неудовольствием, но впоследствии времени согласится с оною, но несправедливость огорчает страшно, и я загнул ему, равно и пригоженьким его племянницам, тысячу... Едва не проговорился, лег спать, утешил себя тем, что это еще не последний случай, их много впереди. Еще повторяю Вам и прошу оставить это между нами и, если можно, наблюдать, не будут ли что говорить у Министра, чтобы можно было предпринять против оного меры, а то в Петербурге расславят нас пьяницами, негодяями и <...>. Вдобавок моей злости, прислали им нарисовать в албаум, но что об этом говорить много <...>» [Щедрин 1978, с. 66–67].

Из письма понятно, что Опочинин в Риме активно вращался в художественной среде, что-то покупал, составлял свое (нелестное) мнение, которое могло по его весу в определенных кругах навредить художникам. И в Неаполе он решительно готов следовать той же



Ил. 4. С. Ф. Щедрин. Вид в окрестностях Сорренто. Вечер. 1828. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

«большой моде у подобных ему людей». Тогда получается, что Щедрин, живший в доме дипломата и покровителя художественной колонии в Неаполе К.Н. Батюшкова, просто первым и ближним оказался под его рукой. Но, возможно, все несколько сложнее.

В акварели из собрания музея, представляющей интерьер усадебного кабинета в Шишкино (ил. 6), справа вверху видна часть картины в нарядной раме — вид Римского форума работы Федора Матвеева². В каталоге, составленном А.К. Гусевым, значится еще одна — «Горный ландшафт» 1815 г.,³ нынешнее местонахождение обеих картин неизвестно. Опочинину, видимо, нравилось и подходило классическое величие пейзажей Матвеева, это был *его* художник.

Матвеев, патриарх русского пейзажа, закончил Академию художеств и в 1779 году уехал в Рим навсегда. Он был первым выпускником ландшафтного класса, учеником Семена Федоровича Щедрина, любимого дяди Сильвестра. Именно дядя руководил и первыми художественными опытами племянника, его смерть в 1804 году была большим потрясением для мальчика-подростка. Теперь, спустя много лет, Матвеев поддерживает Щедрина младшего в профессиональной сфере (в этом видится следование старым цеховым традициям, когда первый ученик принимает на себя заботу о детях учителя), а Щедрин высоко ценит его работы. Сам он, правда, не привержен канонам классицизма и движется в сторону своего рода романтического реализма. Итак, Матвеев мог рекомендовать Опочинину молодого пейзажиста, отсюда сначала комплименты, потом заинтересованные расспросы о нем и желание получить рисунок в альбом — для знакомства, для начала. Но Щедрин, которого светские обязанности отвлекают от работы, раздражен и не слишком это скрывает.

Опочинин начинает покровительствовать Петру Басину. Он, кажется, не «горд», как Кипренский, не строптивый новатор, как Щедрин, и вообще скромнен и почтителен. Его сепия «Святое семейство» 1820 г., хранившаяся у Опочининых и попавшая после «социализации» в музей, видимо, стала залогом долгого «сотрудничества» художника и мецената. (В феврале 1833 г. Опочинин назначен членом Комиссии построения

² Композиция, удавшаяся и востребованная, видимо, была несколько раз повторена. В Национальном художественном музее Республики Беларусь (Минск) хранится картина Ф.М. Матвеева «Рим. Развалины Форума» (1816, холст, масло, 70,5×97,5 см), аналогичная «шишкинскому» варианту, насколько можно судить по акварели.

³ Каталог картинного отделения Угличского музея древностей. Издание музея, составитель А.К. Гусев. Углич, 1924. С. 3.



Ил. 5. Карл Гампельн. Портрет Ф.П. Опочинина. Перв. пол. XIX века. Бумага, картон, сангина, гуашь. Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей. Инв. Уг-17722, Гр-1880.

Исаакиевского собора. С началом росписи интерьеров П.В. Басин входит в число основных исполнителей: «Из всех художников, принимавших участие в росписях, <...> Басин выполнил наибольший объем работ» [Петина 1984, с. 161]).

Второй вояж Опочининых — официальный. По поручению Николая I Федор Петрович принимает на себя хлопотные обязанности гофмаршала при великой княгине Елене Павловне во время ее двухлетнего путешествия по Европе. Италия занимает здесь большое место — это опять Рим и потом Неаполь, а в них колонии русских художников, представления и заказы. Э.Н. Ацаркина пишет: «В ноябре 1828 года в Неаполь, в окружении своей свиты, приехала великая княгиня Елена Павловна. Ее приезд, вызвавший приток русской знати в Неаполь, взволновал колонию русских художников. Появление жены великого князя Михаила Павловича, брата Николая I, вселяло надежды на получение правительственных заказов. Надеялся на них и Щедрин. Однако в великосветском окружении великой княгини отношение к Щедрину было недоброжелательным. Художника обвиняли в лени, в отсутствии работ и в решении навсегда остаться в Италии. Щедрин негодовал на подобные вздорные слухи и категорически их опровергал» [Ацаркина 1978, с. 140]. Здесь прямо слышны все те же интонации Опочинина времени первой встречи — о жизни, «самой недействительной», о том, «что нет никаких работ». Опочинин (гофмаршал, распорядитель) чувствует себя знатоком художественной среды и активно влияет на мнение и выбор великой княгини, выстраивает отношения заказчицы с колонией.

Щедрин в эти годы — как оказалось, последние — достиг творческого расцвета, нашел свою тему — морской пейзаж, верный натуре, но и воплощающий представление художника о красоте и гармонии природы. Заказы поступают со всех сторон, в феврале 1827го он пишет: «Не знаю, как выпутаться из картин, мне заплаченных и мною не оконченных» [Щедрин 1978, с. 131], и в другом письме, в августе: «...И тут, как на смех, те, которые хотели иметь одну картину, спрашивают две, три, те, которые хотели две, назначают пять, и так у меня накопилось более сорока заказных картин <...>. Вот так-то бывает, иногда густо, а иногда пусто, и, как на смех, нынешнего году работа идет весьма медленно» [Щедрин



Ил. 6. Неизвестный художник. Интерьер кабинета в усадьбе Шишкино. Середина XIX века. Бумага, акварель. Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей. Инв. Уг-1518, Гр-16

1978, с. 151]. Он то и дело отправляет заказчикам готовые работы и делает «реплики оным». Э.Н. Ацаркина в предисловии к изданию писем отмечает: «О способности Щедрина работать без усталости красноречиво свидетельствует множество вариантов ранее написанных пейзажей и то терпение, с каким он мог вернуться к мотиву, не удовлетворившему его в первом этюде или картине» [Щедрин 1978, с. 9]. «Реплики» множатся, их увозят в Петербург, что-то покупают итальянцы. Теперь несправедливые разговоры у великой княгини задевают его, он по обыкновению сетует Гальбергу: «Признаюсь, в начале приезда великой княгини я крайне был обескуражен холодностью некоторых особ, находящихся при великой княгине, хотя и не имел нужды в работе, но прискорбно было остаться в небрежении без всякой причины. <...> Я остался совершенно забытым после первого моего представления и за лучшее почел вооружиться терпением и не ходил ни к кому. Это было недовольно, и кому-то понадобилось сказать, что у меня нет никаких работ, чтобы показать великой княгине. <...> Но кончить одним словом, чем дальше время проходило, более и более оказывали внимание, и, наконец, при прощании, я был принят с отменной благосклонностью великой княгиней» [Щедрин 1978, с. 182].

Тогда же в письме брату художник рассказывает о том, как он среди прочих сопровождал Елену Павловну в ее поездке в горный монастырь (под неусыпным наблюдением Дарьи Михайловны Опочининой): «Наконец, на прошлой неделе, в воскресенье, мне было приказано быть у великой княгини, откуда отправились в Монастырь Командули, лежащий на одной из высоких гор в окрестностях Неаполя. На половине дороги должно выйти из кареты и оканчивать путешествия на ослах. И теперь в первый раз я признаюсь, что не могу терпеть путешествия на ослах, ибо со мной <...> всегда что-либо случится <...>, почему я <...> вздумал идти пешком, тут же меня великая княгиня расспрашивала о Риме и наших художниках, в Риме находящихся, и проч., и я думал, что дойду прекрасно пешком. Но Д.М. Опочинина, несмотря на мои представления и жалобу, что неохотно езжу на ослах, принудила, можно сказать, меня сесть на длинноухого Буцефала...» [Щедрин 1978, с. 179–180]. То есть, Опочинина решительно прерывает этот разговор с *особой* без посредников и заставляет художника держать должную дистанцию. Но все понемногу наладилось, он показывает свои работы, получает заказы, рисует в великокняжеский альбом.

Опочинины все время где-то рядом со Щедриным и его заказчиками, и вряд ли Федор Петрович пренебрег возможностью получить картину этого едва ли не самого известного из русских художников в Неаполе. Заказ мог быть сделан, но с исполнением пришлось ждать. Короткого визита княгини было недостаточно, да и ноябрь — март не самый плодотворный сезон для мариниста. У Щедрина времени вообще уже мало,

усиливаются приступы болезни, — он умер 8 ноября 1830 года в Сорренто. Наследником художника, не имевшего собственной семьи, стал его брат. Делами занимался О.А. Кипренский, он разбирает оставленное, вел дела с заказчиками, отправлял картины в Петербург. Среди них, очевидно, множество разных вариантов — законченные, только начатые или вообще разной степени завершенности. А также, надо полагать, и те, которые некогда были начаты, но «не пошли», были отложены... Можно предположить, по какой причине «угличский» или «опочининский» холст не был дописан.

Сам мотив, малая гавань, *marina piccola*, в Сорренто, где с 1826 года художник работал постоянно, им хорошо «обжит» и многократно повторен. Каменный дом — подобный выступу скалы к самой кромке воды — оказывается своего рода осью целого ряда композиций. Художник «обходит» его кругом, обыгрывает соседство арок и окон — закругленных и прямых линий, глубокой тени и камня на ярком солнце. Рядом громоздятся тяжелые скалы, выше — горы светоносных облаков. К камням подступает гладь воды, охватывает, отражает, обволакивает дымкой. На берегу и в лодках у берега фигуры рыбаков. Судя по многослойной живописи, неоконченная «гавань» — самостоятельное произведение, автор не повторяет готовое композиционное решение, а выбирает его, выстраивает и перестраивает по ходу работы. В отличие от варианта Третьяковской галереи здесь дом взят ближе и будто не с берега, а с прибрежных камней. Он точно в центре холста (фасад не проработан, но очертания явно те же).

В картине «Рыбаки у берега» (ГРМ) строение еще ближе к зрителю, ракурс его тот же, что и в неоконченной работе. Это, кстати, дало возможность сравнить пропорции здания на трех холстах: в неоконченной работе, как и в холсте ГРМ, соотношение высоты и ширины фасада — 1:1,7, в «третьяковском» варианте, где точка зрения смещена к левому углу и фасад несколько скрадывается перспективой, — 1:1,8. Это дополнительно подтверждает идентичность дома с опочининского холста строению из композиций ГТГ и ГРМ.

Неоконченная картина имеет, как представляется, важное отличие от этих других. Строение здесь — смысловой центр композиции, оно ближе, занимает середину холста и останавливает взгляд своей массой, прямоугольной и каменно-громоздкой (судя по расчисткам красочного слоя, первоначально оно было взято еще ближе и должно было занимать весь центр). В других картинах его масса сдвигается к левому краю, открывая сияющую даль моря и неба. Различие, казалось бы, и незначительное, но принципиальное, будто автор внутренне еще балансирует между видописцем и маринистом. Между материальной достоверностью архитектурных форм и водно-небесной, световоздушной глубиной пространства. Если следовать этой логике, естественно было бы предположить, что перед нами одна из ранних работ над мотивом гавани, открытой в море. Композиционная схема, построенная еще «по римской инерции», меняется в ходе работы, давая место воде, небу и воздуху.

В картине есть деталь, отсутствующая в других вариантах, — маленькая фигурка наклонившейся купальщицы среди камней. Это отвечает некоторым шутливым, но отчетливым интонациям щедринских писем. Округлая обнаженная спина женщины и темноволосая головка теряются среди форм прибрежных камней и отражений теплого тона стен. Она как-то лукаво спрятана и от зрителей, и от других персонажей картины, этого загадочного черновика хрестоматийного сюжета, и принадлежит только автору. Будто работа с этим холстом как раз и есть способ обживания, освоения, даже «присвоения» художником мотива.

Но обратимся к технической стороне вопроса. Пропорции угличского холста близки соотношению 3:4, что характерно для многих работ художника. Краски, кисти и холст Щедрин предпочитает не покупать на месте, — почти в каждом письме Гальбергу он дает множество поручений о покупках римских материалов и называет лучшие лавки в историческом центре города — на площади Испании или на Виа Бабуино. Он пишет: «Теперь о холсте, мне желательно тонкого <...> грунт чтобы был белый, ровно чтобы и нагрунтовано было, без шишек и прочих коклюшек» [Щедрин 1978, с. 65]. В реставрационном паспорте основа описана так: «холст льняной, плотный, полотняного плетения, мелкозернистый, охристого цвета...»; «грунт клеевой, равномерный, с масляной импрематурой цвета неаполитанской желтой».

Краски, упомянутые в письмах, — бакан, разные охры, лазурь (с требованием «чтобы были растерты отменно хорошо»), постоянно заказываются большие или маленькие

пузыри «шифервейзу» — свинцовых белил. Особо значим выбор синего пигмента, — из писем: «дело идет об ультрамарине, так что не шутка» [Щедрин 1978, с. 114]; «...нарочно для меня не берегите, разве как он очень дешев, и притом первого разбора, а иначе мне непригож» [Щедрин 1978, с. 128]; «если ультрамарин хорош и можно иметь за дешевую цену, тогда я возьму для себя, только надо узнать, нет ли в нем фальши» [Щедрин 1978, с. 129]. Вот просьба для «краскотера» Пелюкки: «ультрамарину самого лучшего, сиречь первого разбору, две унции в разных пакетах <...>, из коих одна унция не превышала бы 8ми пиастров» [Щедрин 1978, с. 133]. Цена высокая, художник делит купленное с другим пейзажистом, тот «отказался принять целую унцию» и, в свою очередь, «нашел товарища, с кем ее разделил» [Щедрин 1978, с. 140]. Все эти «страсти по синему» относятся как раз к периоду неаполитанских берегов — к 1826–1827 годам. Речь идет, очевидно, о натуральном, дорогом пигменте, изготовленном из лазурита, но практически в это же время появляется и синтетический ультрамарин (отсюда, видимо, и настойчивое «надо узнать, нет ли в нем фальши»). Мы обратились к лабораторным исследованиям Всероссийского художественного научно-реставрационного центра имени академика И.Э. Грабаря, чтобы установить природу ультрамарина. Это, к сожалению, оказалось затруднительным как раз «по причине мелкого перетира» краски. При этом подтвердилось использование исключительно «шифервейзу» и отсутствие цинковых белил, подтвержден белый цвет грунта и т.д.

Итак, мы решаемся предположить, что «Малых гаваней» Сильвестра Щедрина *множество + одна*. Заманчиво видеть в угличском холсте не заготовку к очередной заказной работе, а черновой вариант, отразивший переход художника от видописи римского периода к маринизму недолгого, но плодотворного последнего периода его жизни. Опочинину, таким образом, могло быть отдано нечто из того, что было. И скорее наследниками художника, нежели им самим. Пейзаж органично вписывается в сложившийся во время двух поездок комплекс «итальянских трофеев» Опочинина (Матвеев, Басин, несохранившиеся альбомы, гравюры Пиранези и мастеров XIX века, любительские рисунки сестер Тизенгаузен и другие приобретения и подарки). Картина могла прибыть в музей на шишкинской подводе осенним днем 1918 года и явно была не из тех, что по описи «в багетных рамах». Не вошла она и в каталог 1924 года. Пейзаж надолго ушел в фонды, на полку «музейных невидимок», — им предстояло когда-нибудь вернуться. И вот они и возвращаются.

Литература

1. Ацаркина 1978 — Ацаркина Э.Н. Сильвестр Щедрин. М.: Искусство, 1978. 208 с.
2. Петинаова 1984 — Петинаова Е.Ф. Петр Васильевич Басин. Л.: Художник РСФСР, 1984. 272 с.
3. Щедрин 1978 — Сильвестр Щедрин. Письма. М.: Искусство, 1978. 232 с.

References

1. *Atsarkina, E.N.* (1978), *Sylvester Shchedrin* [Sylvester Shchedrin], Moscow: Iskusstvo.
2. *Petinova, E.F.* (1984), *Pyotr Vasilievich Basin* [Pyotr Vasilievich Basin], Leningrad: Khudozhnik RSFSR
3. *Sylvester Shchedrin. Pisma* [Sylvester Shchedrin. Letters] (1978), Moscow: Iskusstvo.

Информация об авторе

Светлана В. Кистенева, искусствовед, Угличский государственный историко-архитектурный и художественный музей, Углич, Россия; 152615, Ярославская обл., Углич, Кремль; uglmusuchet@mail.ru, sw_kistenewa@mail.ru

Author Info

Svetlana V. Kisteneva, Art historian, Uglich State Historical-Architectural and Art Museum; Kremlin, 152615 Uglich, Russia; uglmusuchet@mail.ru, sw_kistenewa@mail.ru