

**«МАНЕРА ВИДЕТЬ И МЫСЛИТЬ»:
ОБРАЗЦЫ ЖОЗЕФА-МАРИ ВЬЕНА
(1717–1809)**

Ирина М. Марисина

*Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств, Москва, Россия, i.marisina@gmail.com*

Аннотация. Статья посвящена педагогической практике и системе взглядов Ж.-М. Вьена, профессора французской Королевской Академии живописи и скульптуры и парижского наставника пенсионеров Императорской Академии художеств. На протяжении многих лет мастер стремился прививать своим ученикам индивидуальную манеру «видеть и мыслить», основывавшуюся, прежде всего, на постоянной работе с натуры. Внимательное изучение работ античных и Старых мастеров (вторая обязательная составляющая образовательного процесса) должно было, по его мнению, служить возвращению творческой самостоятельности таланта. В статье предпринята попытка проанализировать, что именно вкладывалось Вьеном в понятие «образца»: произведения искусства, заслуживавшие первоочередного внимания; творцы, заложившие основные принципы воспитания художника. Верность своим взглядам послужила основой педагогического долголетия мастера, еще при жизни признанного «образцовым» наставником и «возродителем» французской школы живописи.

Ключевые слова: образец, художественное наследие, античность, Старые мастера, Императорская Академия художеств, Ж.-М. Вьен, рисунок, работа с натуры, копирование, имитация, вторая половина XVIII — начало XIX века

Для цитирования: Марисина И.М. “Манера видеть и мыслить”: образцы Жозефа-Мари Вьена (1717–1809) // *Academia*. 2020. №3. С. 352–369. DOI 10.37953/2079-0341-2020-3-1-352-369

**“THE MANNER OF SEEING AND THINKING”:
EXEMPLARS OF J.-M. VIEN (1717–1809)**

Irina M. Marisina

*Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy
of Arts, Moscow, Russia, i.marisina@gmail.com*

Abstract. This article is dedicated to the pedagogic practice and principles of J.-M. Vien, a professor of the French Royal Academy of Painting and Sculpture, and the Parisian mentor of the stipendiats of the St. Petersburg Imperial Academy of Arts. Over the course of many years the artist strove to ingrain in his pupils a singular manner of seeing and thinking, based on incessant studies from nature. A thorough examination of classical and Old Masters’ artistic heritage — another essential part of the educational process — was called upon to develop a creative independence of talents. The author presents here an attempt to analyse what exactly Vien believed to be “exemplary”: works of art deserving of primary attention; the creators who charted out the fundamentals of the artistic upbringing. Staying true to his “principes positifs” led to Vien’s tutorial longevity and gained him, in his lifetime, the reputation of an “exemplary” teacher and the “reviver” of the French School of painting.

Keywords: exemplar, artistic heritage, Antiquity, Old Masters, Academy of Arts, J.-M. Vien, drawing, life classes, copying, imitation, second half of the XVIII — early XIX century

For citation: Marisina, I.M. (2020), “The Manner of Seeing and Thinking”: *Exemplars* of J.-M. Vien (1717–1809), *Academia*, 2020, no 3, pp. 352–369. DOI: 10.37953/2079-0341-2020-3-1-352-369



Ил. 1. А. Лабиль-Гийар. Портрет Ж.-М. Вьена, первого художника короля, сенатора и графа Империи. 1782. Б., пастель. Музей Фабра, Монпелье

В системе художественного образования эпохи Просвещения качество «образцовости» имело, как известно, весьма широкую сферу приложения. Среди бытовавших в XVIII веке смысловых дефиниций понятия «образец» общими представляли прежде всего две характеристики: предназначенность для подражания и способность служить поучительным примером¹.

Именно этими качествами, в первую очередь, должны были обладать так называемые «оригиналы» — произведения искусства, предлагавшиеся ученикам для изучения и повторения. В их числе могли быть как работы единственные и уникальные в своем роде (завершенные авторские творения), так и разного рода копии или реплики, дающие показательное представление о себе подобных (гипсы и штудии). В более широком смысле «образцовой» являлась вся французская система академической подготовки художников, на которую ориентировались многие более молодые родственные институты Европы. Взгляд сквозь призму этого понятия на педагогическую деятельность одного из профессоров парижской Королевской Академии живописи и скульптуры Жозефа-Мари Вьена обнаруживает, по меньшей мере, два ракурса рассмотрения данной темы: «образцы» в практике самого мастера и его наследие как «образец» в представлении современников и потомков.

Пенсионер Императорской Академии художеств Антон Лосенко, обучавшийся «живописству» у Вьена в 1763–1765 гг., констатировал, что в тот период школа этого мастера считалась «славнее всех в Париже» [Каганович, 1963, с. 54]². Поскольку французская

¹ Словарь русского языка XVIII века (под ред. З. М. Петровой). Вып. 16. Обломить-Онца. СПб., Наука, 2006, с. 57–59 (далее — Словарь русского языка XVIII века); Dictionnaire de l'Académie Française, revu, corrigé et augmenté par l'Académie elle-même. Cinquième édition. Tome 1–2. A Paris, Chez J. J. Smits et Ce, l'an VII de la République [1798]. T. 1, pp. 546–547; T. 2, pp. 113–114, 149, 201 (далее — Dictionnaire de l'Académie Française).

² Напомним, что помимо Лосенко, «науку кисти» в 1760-е годы постигали под «благосклонным руководством» Вьена академический пенсионер Петр Гринев, увы, умерший в Париже, и пенсионер императрицы Екатерины II Иван Фирсов, которого Вьен консультировал в период создания последним картины «Юный живописец». Подробнее о работе Фирсова см.: [Русское искусство, 2019, с. 108–110].

Королевская Академия предлагала своим студентам, в практическом плане, только занятия рисованием или леплением в натурном классе под руководством ежемесячно сменявшегося дежурного профессора, то всему остальному желающие учились вне ее стен, у практикующих художников, нередко — академиков. В данном случае, однако, речь шла не просто о частной рабочей студии с несколькими учениками, каких было немало во французской столице того времени, но о самостоятельном учебном заведении — «*école particulière*» — со своим внутренним распорядком, четкой программой занятий и отдельным помещением (сначала на рю Монмартр, а затем в Лувре). Как известно, в частности, со слов самого Вьена, школа эта обрела известность благодаря «ученикам, которые ее составляли» [*Les Mémoires de Joseph-Marie Vien*, 1988, pp. 307, 318]³, и была весьма востребована на всем протяжении своего существования. Она работала с 1750 по 1775 год, между двумя «итальянскими» периодами в жизни учителя — собственной пенсионерской поездкой в Италию и периодом директорства во Французской Академии в Риме. С 1771 года мастер параллельно исполнял обязанности Директора академической Школы королевских учеников-протезе, где доучивались получатели академического Гран-при перед поездкой в Италию⁴.

После своего возвращения в Париж в 1781 году Вьен уже не занимался частным обучением, но «никогда не отказывал в своих советах тем, кто о том просил» [*Les Mémoires de Joseph-Marie Vien* 1988, p. 318]⁵. Называвший живопись «очарованием своей жизни» [*Les Mémoires de Joseph-Marie Vien* 1988, p. 318], мастер не отошел от дел и в последние годы монархии, и в первые полтора десятилетия послереволюционной Франции, читая публичные лекции вплоть до девяностолетнего возраста⁶. Представляется, что столь уникальным педагогическим долголетием Вьен был обязан, среди прочего, своему упорному стремлению возвращать истинные таланты и стройной системе взглядов на воспитание художников, неизменно связанной с процессом постижения образцовых «оригиналов». Просветитель по призванию, он не написал ни одного теоретического сочинения, однако на закате жизни попытался сформулировать в краткой неоконченной записке и мемуарах свои заветы молодым художникам, жаждущим успеха на поприще искусств [*Les Mémoires de Joseph-Marie Vien* 1988, pp. 287–324]⁷.

Теория и практика повседневного обучения в школе Вьена, как и все европейское художественное образование эпохи Просвещения, зиждились на трех китах: натуре, античности и наследии Старых мастеров. При этом, несколько схематизируя, можно сказать, что натура (в данном случае, прежде всего, обнаженное мужское тело) выступала в роли неизменного эталона и источника вдохновения для художника. Античность почиталась как предложившая (главным образом, в скульптуре) идеальный вариант слегка «подправленной» природы, а живописцы и скульпторы XVI–XVII столетий — как наиболее органично объединившие в своем искусстве природу и античность. Педагогический вклад Вьена заключался в разработке неких положений, уточнявших соотношения внутри этой триады и, так сказать, проецировавших теоретические заключения на язык практики. Определявшиеся им как «*principes positifs*», данные рекомендации имели целью привить воспитанникам прежде всего индивидуальную «манеру видеть и мыслить»⁸, вкупе с умением правильно выбирать направление самостоятельных учебных занятий, учитывая конкретные особенности формирования каждой творческой личности.

С самого начала своей педагогической деятельности художник почувствовал необходимость заново «приучать» молодых наблюдать природу, подражание которой он считал непременной основой достижения совершенства в искусстве. Он полагал, что к середине

³ По словам Вьена, студенты его школы ежегодно получали академические награды: «первый или второй призы в живописи» и «медали за рисунки с натуры». На закате жизни мастер смог сказать, что все выдающиеся французские художники XIX столетия являлись либо его учениками, либо «учениками его учеников».

⁴ О школе королевских учеников-протезе см.: [*Courajod*, 1874].

⁵ В числе прочих, в 1766–1767 гг. советами Вьена пользовался молодой французский аристократ и живописец Жозеф-Анри Коста де Борегар, приносивший также художнику на суд свои работы [*Costa de Beauregard*, 2013, p. 79].

⁶ Изложение основных идей одной из поздних публичных речей «Сенатора Вьена», посвященной «живописи и имитирующим искусствам», опубликованное еще при жизни художника см.: [*Chaussard*, 1806, pp. 60–68].

⁷ Эти тексты были впервые опубликованы во второй половине XIX века.

⁸ «Именно этот выбор учебных занятий вкупе с нашей манерой видеть и мыслить определяет, будет ли наш талант мелок или глубок» [*Les Mémoires de Joseph-Marie Vien*, 1988, pp. 293, 321–324].



Ил. 2. Л.-М. Кошеро. Интерьер мастерской Ж.-Л. Давида. 1814. Холст, масло.
Художественный музей округа Лос-Анжелес, Лос-Анжелес

XVIII столетия большинство представителей французской школы, во главе с Ф. Буше, окончательно утратили связь с этой «великой книгой правил» [Chaussard 1806, p. 61], очевидную, по мнению Вьена, в творчестве Старых мастеров. В свете этого он ставил своей задачей вернуть современникам способность и желание добиваться в своих работах истинного «натуроподобия», оглядываясь, в числе прочего, на достижения недавно ушедшего XVII столетия — «Великого века» европейской живописи. Успешно отдав в своем раннем творчестве дань натурному пейзажному рисунку и «картинному» барочному натурализму⁹, наставник — по его признанию, первым среди соотечественников — «ввел в своей мастерской работу с живой модели, три раза в неделю, с утра до вечера» [Les Mémoires de Joseph-Marie Vien, 1988, p. 307]. Лосенко сообщал в декабре 1763 года, что рисует с натуры «дважды всякий день» [Каганович, 1963, с. 293–294] (включая, видимо, посещавшие всеми пенсионерами сеансы в натурном классе Королевской Академии живописи и скульптуры). Согласно чуть более позднему рапорту Гринева, «натурными» днями у Вьена были четверг, пятница и суббота, тогда как первая половина недели отводилась на «рисование композиций» [Михайлова, 1951, с. 61]. Подобный метод обучения был воспринят и развит французскими учениками художника, в частности, самым знаменитым из них — Ж.-Л. Давидом. В мастерской последнего в конце 1780-х — начале 1790-х гг. пенсионер-скульптор Гавриил Родчев, подобно Лосенко, имел возможность беспрепятственно осваивать тонкости работы с живой модели, упражняясь «в рисовании и леплении с натуры» трижды в неделю, «от 7ми до 2х часов пополудни» [Марисина, 1995, с. 35].

Новаторство Вьена заключалось еще и в том, что он стал использовать натурщиков при работе как над центральными, так и над второстепенными фигурами своих композиций. Тем самым, ученики мастера получали возможность наблюдать модель не только в узнаваемых образцовых аттитюдах (присущих иконографии избранных античных героев или библейских персонажей), но и в положениях, приближенных к повседневным жизненным ситуациям. Именно из них, по убеждению Вьена, еще в пенсионерские годы бродившего по улицам Рима в поисках подходящих типажей, художнику, в особенности историческому живописцу, следовало заимствовать также и экспрессии, и действия своих персонажей [Les Mémoires de Joseph-Marie Vien, 1988, p. 295; Chaussard, 1806, p. 49].

⁹ Ярким примером последнего служит написанная Вьеном в период римского пенсионерства картина «Спящий отшельник» (1750, Лувр), принесшая художнику первое серьезное признание.

Подчеркивая первенство индивидуальных натуральных впечатлений по отношению к академически «культивируемым» культурным реминисценциям, Вьен декларативно отказывался создавать исторические картины «по памяти и воображению». При этом он ссылаясь на пример Рафаэля, не всегда сверявшегося с античностью, но никогда не упускавшего возможность вставить в свою композицию «подсмотренную» в жизни человеческую позу, жест или поворот головы [*Les Mémoires de Joseph-Marie Vien*, 1988, p. 323]¹⁰. Ряд неканоничных, по мнению Дидро, образных решений в исторических полотнах Вьена, возможно, рождался именно в процессе работы с натурой — например, мальчишеский образ «некрасивого» (в глазах критика) Цезаря, стоящего перед статуей Александра Македонского, или присутствие в той же картине прекрасно написанных, но сюжетно неоправданных фигур (двух склонившихся женщин и ребенка), придававших исторической композиции жанровый характер. Это, однако, не мешало Дидро видеть в работах художника саму «жизнь без всякого преувеличения» [Дидро, 1989, т. 1, с. 40; т. 2, с. 29].

Полагая, что бездумное стремление искусства «превзойти» природу ведет к забвению последней [*Discourse*, 2000, p. 1126], Вьен не отрицал возможного несовершенства первоисточника. Человек своего времени, он видел задачу «просвещенного» ментора в том, чтобы помочь ученику правильно оценить позирующую модель, понимая, какие именно ее черты нужно воспроизвести с максимальной точностью, а что игнорировать или изменить во имя пластического и контурного совершенства фигуры, столь привлекательного в античных статуях [*Les Mémoires de Joseph-Marie Vien*, 1988, p. 322]. Как бы ни был прекрасен конкретный натурщик, с него одного не мог быть списан облик божества или мифологического героя — главных действующих лиц исторических полотен. Только сумма лучших черт, присущих разным людям, дополненная устойчивым иконографическим «сходством» с данным персонажем (*caractère de tête uniforme*) могли привести к искомому результату [*Chaussard*, 1806, pp. 66–67].

Ради сохранения, по мере работы над произведением, свежести зрительского восприятия, Вьен старался избегать в законченной работе буквального повторения предварительного наброска. С этой же целью он практиковал не только рисование, но и работу красками с «образца» (прежде всего, с живой модели), свидетельствуя чему — присылавшиеся Лосенко из Парижа в петербургскую академию выполненные маслом изображения натурщиков (сидящего на камне, идущего, сидящего с палкой), неизменно отличавшиеся эмоциональной выразительностью¹¹. Датировка наиболее раннего из этих произведений относит его ко времени обучения петербургского пенсионера еще в мастерской Ж.-Б. Рету, что указывает на использование подобного метода работы с натурой и за пределами школы Вьена (или, возможно, на практику парижских педагогов использовать работы друг друга в качестве учебных «образцов»). «Этюдом с натурой колерами»¹² являлся, по определению самого Лосенко, и «Апостол Андрей» — пенсионерская работа 1764 года. Она обнаруживает очевидную близость к созданным Вьеном в 1750-е гг. (вослед мастерам XVII века) живописным «головам стариков», относимых исследователями к разряду натуральных штудий. Произведение Лосенко, прекрасно овладевшего «маэстрией эскиза»¹³, в свою очередь, стало «образцом» для студентов петербургской Академии художеств, где оно неоднократно копировалось, и в XIX столетии привлекая внимание убедительной трактовкой старческого тела святого — «живого тела», как подчеркивал Н.В. Кукольник [Лосенко 1838, с. 377; Каганович 1963, с. 64–65, 256].

Не секрет, что позиция, четко сформулированная Карамзиным в «Письмах русского путешественника» — «Натура была образцом его, однако ж, как великий художник, умел он поправлять ее недостатки» [Слова, сказанные о П. Веронезе. Цит. по: Словарь русского языка, с. 58]¹⁴ — имела немало сторонников среди французских коллег Вьена. Мастер начал создавать свою школу как раз в момент разворачивавшейся в Париже середины

¹⁰ «Головки» Рафаэля были среди первых «образцов», которые копировал молодой Вьен в Париже, по совету Ш.-Ж. Натуара [*Les Mémoires de Joseph-Marie Vien*, 1988, p. 290]. Ср.: «Художник на шестом десятке обходится обычно без моделей и работает по старой памяти» [Дидро, 1989, т. 1, с. 109].

¹¹ Сидящий натурщик с палкой (1760–62), Идущий натурщик (1764), Натурщик, сидящий на камне (1764), все — ГТГ.

¹² РГИА, Ф. 789. Оп. 1, ч. 1, д. 643, л. 41.

¹³ Определение А. А. Карева.

¹⁴ Слова, сказанные о П. Веронезе. Цит. по: Словарь русского языка, с. 58.



Ил. 3. Ж.-М. Вьен. Юлий Цезарь, высадившийся в Кадиксе, обнаруживает в храме Геркулеса статую Александра Македонского. 1767. Картон, м., Национальный музей, Варшава

XVIII века дискуссии о необходимости избегать в искусстве дефектов и, как считалось, некоторой монотонности природы. Вьен, наряду с М. Кантен де Латуром и Ш.-Н. Кошечном-младшим, полагал необходимым видеть, знать и ценить природу в разных проявлениях, включая уродливые, но не с целью буквального перенесения последних в готовое произведение, а ради осмысленного «проникновения» (ключевое для Вьена слово) в ее тайны. Подобно тому, как знание анатомии сообщало пластическую убедительность обусловленным сюжетом телодвижениям, включая состояние покоя, так опыт передачи таких «отравляющих» человеческое бытие «экспрессий», как гнев, мщение, отчаяние, зависть, со всеми мимическими и эмоциональными нюансами подобных состояний, подспудно помогал «одушевить» фигуры персонажей, охваченных ровными благородными чувствами. В этом контексте показательны упоминаемые Лосенко (в период учебы у Вьена) занятия «каркаатурой»¹⁵, связываемые прежде всего с практикой «характерного этюда». Лосенко, в 1760–е годы сам обращавшийся к искусству портрета¹⁶, еще в бытность римским пенсионером увлекся жанром шаржированного изображения, основанного на натуральных наблюдениях. Техника воспроизведения различных мимических состояний человеческого лица, в том числе в их утрированной форме, преподавалась и итальянскими мастерами XVI–XVII веков (болонцами, Л. Бернини, Дж.-Б. Тьеполо), работы которых Вьен изучал в Италии.

В круг парижских занятий Лосенко входила и «перспектива», без изучения которой, в глазах его наставника, задача «возвращения к натуре» была невыполнима¹⁷. В мемуарах,

¹⁵ В словаре французского языка XVIII века этот термин определялся как «утрированная имитация». [Dictionnaire de l'Académie Française, 1798, Т. 1, р. 224].

¹⁶ Редким в творчестве Вьена примером парадного изображения служит портрет маркизы Мигьё (1764, Музей изящных искусств, Нант). К 1760-м гг. относятся и два из трех камерных портретов близких художнику людей – жены (ок. 1760, Музей Фабр, Монпелье), юного Ж.-Л. Давида (ок. 1765, Музей изящных искусств, Анжер) и младшего сына Жана-Луи (ок. 1783, Музей изящных искусств, Безье) [Gaehtgens, 1988, кат. живописи 167, 193, 196, 247].

¹⁷ Ср. «Но всего более Французы успели в изображении внутренности зданий (intérieurs). Взглянув на картины Бутона (Bouton), Гранета (Granet) и проч., подумаешь, что находишься точно посреди храма, или огромного строения: столь искусны они в смешении света с темнотою (clair-obscur) и в оптическом обмане зрения посредством перспективы» – [Сомов, 1820, с. 224]. Ш.-М. Бутон (1781–1853) и Ф.-М. Гране (1775–1749) оба учились, среди прочих, у Ж.-Л. Давида.

упомянув об осмотрах памятников, «древних и новых», в Риме и других городах Италии и Франции, Вьен практически не останавливается на особенностях восприятия реальной архитектуры, за исключением, пожалуй, одного особенно поэтичного воспоминания: отражение череды зданий в освещенных лунным светом водах венецианского залива запомнилось ему на всю жизнь, «как чарующий сон» [*Les Mémoires de Joseph-Marie Vien*, 1988, p. 299]¹⁸. Между тем, аспект верного натуре пространственного построения в живописных изображениях — в частности, во фресках итальянских церквей — очевидно занимал его внимание уже в молодые годы. Впоследствии мастер постоянно рекомендовал для изучения своим ученикам и тем, кто искал наставления, определенный набор архитектурных трактатов и практических руководств по вопросам перспективы [*Costa de Beauregard*, 2013, pp. 94, 114]¹⁹.

При неизменном внимании к наукам «перспективы» и «карекатуры», наиболее существенное место во вьеновской программе освоения «образцов» классического наследия предсказуемо принадлежало произведениям античной скульптуры и работам Старых мастеров. Копирование с «антиков» не могло не присутствовать в педагогической практике художника, особенно в бытность его главой Французской академии в Риме. Прекрасно осознавая трансформирующую роль знакомства с этой областью художественного наследия, он поощрял своих учеников на первых порах дать себе «потонуть в античности» [*Les Mémoires de Joseph-Marie Vien*, 1988, p. 313; *Chaussard*, 1806, p. 56–57], как это случилось с Ж.-Л. Давидом, без усталы рисовавшим в Италии с древних статуй и барельефов. Между тем, сам Вьен, по мнению исследователей, нечасто прибегал к подобному занятию, даже в период собственного римского пенсионерства заметно предпочитая работе с античных скульптур выполнение повторений живописных работ, в частности, полотен особенно любимых им Гвидо Рени и Гверчино [*Les Mémoires de Joseph-Marie Vien*, 1988, p. 293]. Античность как образец имела для художника несколько точек притяжения. С одной стороны, он вдохновлялся ее поэтикой в духе Гомера и Анакреона. С другой стороны, его интересовала материальная культура эпохи, обретавшая очертания благодаря результатам археологических изысканий — в частности, впервые открытым в 1749 году фресковым росписям Стабий. Видел он и «Альдобрандинскую свадьбу» — знаменитую римскую фреску, до 1818 года находившуюся в частном собрании и в свое время «с особенным усердием» изучавшуюся Пуссеном [*Les Mémoires de Joseph-Marie Vien*, 1988, p. 315; *Chaussard*, 1806, p. 17].

Предпринятое весной 1781 года посещение Помпей вызвало у Вьена глубокие эмоции и самое живое любопытство к сохранившимся там предметам быта, деталям костюма, фрагментам архитектуры и интерьерной декорации [*Les Mémoires de Joseph-Marie Vien*, 1988, p. 314]²⁰. Внимание к деталям позволяло при создании произведений точно воспроизводить реалии античной жизни или «грамотно» сочинять их на основе знакомых ему подлинников. Мастер воспринимал античность, в первую очередь, как широкий культурный пласт, вкус к которому он стремился привить и своим ученикам, и более широкой зрительской аудитории. Известно, например, что в Риме он сопровождал герцогиню Орлеанскую при осмотре античных сокровищ Ватиканского музея [*Les Mémoires de Joseph-Marie Vien*, 1988, p. 315]. Так называемые «греческие картины» Вьена, написанные между 1750 и 1770 годами, прославили имя художника как своего рода «возродителя» французской живописи [*Chaussard*, 1806, pp. 55, 68], «очищенной» от рокайльных излишеств и обращенной в сторону эстетики неоклассицизма. Между тем, они отражали не реформу живописных приемов, но, прежде всего, новое эстетическое наполнение

¹⁸ Вьен не преминул упомянуть также имя Палладио, автора «великолепных загородных домов, построенных... на берегах Бренты», в окрестностях Падуи [*Les Mémoires de Joseph-Marie Vien*, 1988, p. 299].

¹⁹ Вполне возможно, что среди таковых были руководства Э.-С. Жора и Э.-А. Петито, которого Вьен знал со времен своего итальянского пенсионерства. Названные трактаты, по мнению современника, были наиболее известны в Париже того времени. В дополнение Вьен рекомендовал желающим брать уроки перспективы у гравера и книжного иллюстратора Ю.-Ф. Бургиньона, более известного как Гравело (1699–1773). Последний также являлся автором руководства по перспективе, весьма популярного в свое время. Сведениями о современном местонахождении трактата, опубликованного в бытность Гравело в Лондоне между 1733 и 1745 гг., мы не располагаем.

²⁰ Геркуланум и найденные там «античные останки» — кастрюли, ножи, хирургические инструменты, «ночные вазы», украшенные серебром, — описаны в небольшом стихотворном отрывке, возможном первом наброске будущих мемуаров Вьена [*Les Mémoires de Joseph-Marie Vien*, 1988, pp. 318–319].



Ил. 4. Ю. Робер. Художник, рисующий с вазы Боргезе. 1775. Б., красный мел. Музей изящных искусств Валанса



Ил. 5. Ж.-М. Вьен. Юная гречанка, украшающая бронзовую вазу гирляндой из цветов. 1760. Х., м. Частное собрание

античных сюжетов. Это дало современникам, в первую очередь Дидро, основание говорить о «простоте», «естественности» и «изяществе» вьеновской версии жизни «à la greque» [Дидро, 1989, т. 1, с. 39–40]²¹.

Старые мастера XVI–XVII веков впервые привлекли внимание Вьена еще до пенсионерской поездки в Рим. Одними из первых учебных художественных «образцов» стали для него эстампы с работ Ш. Лебрена и Доменикино [*Les Mémoires de Joseph-Marie Vien*, 1988, р. 287]²². И в старости обладавший прекрасной памятью, в том числе зрительной, он считал, что имена некоторых великих мастеров «всегда должны присутствовать» в голове художника²³. «Рафаэль и Микеланджело, и Доменикино, и Караччи и его блестящая школа, и Пуссен и Лесюэр» являлись, в глазах Вьена, индивидуальными «характерами», выделявшимися среди других в школе одного общего «учителя» — Натуры. Среди них особое место занимал Рафаэль, в чьих работах впервые после эпохи античности образцово соединились «правда» и «величие». В этом контексте Микеланджело виделся как преемник и последователь урбинского живописца, «возвеличивший» его достижения в иной, лично ему присущей манере [*Chaussard*, 1806, р. 63; *Les Mémoires de Joseph-Marie Vien*, 1988, р. 322]. В первую очередь за способность отразить неуловимую изменчивость вечного первоисточника, неисчерпаемого и бесконечно разнообразного, Вьеном ценился Рембрандт, в разрез с декларировавшейся академической эстетической доктриной²⁴,

²¹ Не ограничиваясь оценкой состояния современной живописи, Вьен видел необходимость перемен и в других видах искусства, обличая «gout barbaresque», проявлявшийся в архитектуре и интерьерной декорации [*Chaussard*, 1806, р. 62].

²² Впоследствии Вьен предостерегал учеников от излишнего, в ущерб натурным студиям, рисования с гравюр — в частности, английских эстампов, называя это «тратой времени и карандашей» [*Chaussard*, 1806, р. 62].

²³ Ср.: В предисловии к известному в XVIII веке словарю искусств Лакомба литературные и художественные таланты разных времен и народов, в частности, Рафаэль и Лебрен, наделялись единым отечеством — «Храмом Памяти»: «кажется, что они всегда среди нас» [*Lacombe*, 1752, р. iv].

²⁴ Несовершенный рисунок и частое обращение к «низким» сюжетам были основными упреками академических теоретиков в адрес Рембрандта. Равнодушие последнего к «верности пропорций» и «благородству экспрессий», при неизменном внимании к свето-теневым эффектам и постоянных попытках передать один и тот же сюжет разными способами, «один страннее другого», отмечены в записях П.-Ж. Мариетта. Он полагал также, что «правдив» Рембрандт был только в пейзажах [*Abecedario de P. J. Mariette*, 1857–1858, Т. 4, pp. 349–350]. Ср.: в петербургской Академии художеств, воспитанники которой копировали как «образцы» работы Рембрандта, достоинства последних признавались

но в унисон интересу к голландскому мастеру (не в последнюю очередь — к его эстампам), свойственному целому ряду французских художников-современников²⁵. Неизменное внимание к достоверности творимого образа, словно переносящего зрителя внутрь картины, поражало в полотнах Пуссена, являвшего собой тип «глубокого мыслителя» и «философа» [*Les Mémoires de Joseph-Marie Vien*, 1988, p. 324]²⁶.

Выстраивая для учеников определенную последовательность обращения к «образцам», Вьен твердо придерживался правила двигаться от первоисточника к творениям тех, кто черпал оттуда науку и вдохновение. Сам он, согласно мемуарам, приступил к исполнению копий работ Гвидо Рени и Гверчино лишь по прошествии четырехлетнего периода «просвещения», почерпнутого из работ античных мастеров и Рафаэля [*Les Mémoires de Joseph-Marie Vien* 1988, p. 293]²⁷. Штудированием произведений последнего, что удивляло Вьена еще в пенсионерский период, пренебрегали многие студенты Французской Академии в Риме, взамен чрезмерно увлекаясь повторением работ Пьетро да Кортона и Карло Маратта. Впоследствии нередко апеллируя к этому примеру [*Chaussard*, 1806, pp. 63–64], Вьен неустанно внушал ученикам, что копирование работ Рафаэля или Рубенса без достаточной к тому подготовленности ведет лишь к пустому «обезьянничеству», а в области исторической живописи оборачивается созданием «немых» образов, лишенных «чувства и огня» и потому не способных затронуть зрителя [*Les Mémoires de Joseph-Marie Vien*, 1988, p. 310; *Chaussard*, 1806, p. 65].

Понимая копирование как «деятельное проникновение» в суть образца, художник, вослед Винкельману, верил в неподражаемость, приобретаемую через «умное» подражание. И отчасти, в глазах современников, ему удалось доказать это своими картинами: «ощутимый дух итальянской школы», который находили в них современники, не служил поводом отказывать Вьену в наличии узнаваемого авторского стиля. Хваля одну из работ художника, Ж. Верне в 1779 году писал ему: «...вы гверчинизировали, гвидонизировали, карломараттизировали и т.д. и т.п., и наконец создали прекрасного Вьена: Bravo, Bravo, Брависсимо...» [*Gaehetgens*, 1988, p. 331]²⁸.

В целом, касательно выбора художественных ориентиров, за исключением довольно нетипичного внимания к Микеланджело-живописцу, создателю «величественной фигуры Бога-отца, упорядочивающего Хаос» [*Les Mémoires de Joseph-Marie Vien* 1988, p. 322], и особого предпочтения, оказываемого Гверчино [*Gaehetgens*, 1988, p. 114]²⁹, известного натурализмом своих ранних работ, Вьен оставался в границах эстетических идеалов своего времени. Признавая, что разные европейские школы «в унисон поют хвалу Рафаэлю и Доменикино» [*Les Mémoires de Joseph-Marie Vien*, 1988, p. 323], он всегда старался

«волшебный» колорит и «подражание природе превосходное», тогда как возвышенная манера письма, в стиле Рафаэля, считалась «не совместна» с дарованием голландского художника [*Микац*, 1996, с. 21].

²⁵ Среди прочих, можно назвать Шардена, Фрагонара, Греза, Буше, Лепренса. — См.: [*Cailleux*, 1985]. Произведения Рембрандта изучались и копировались французскими художниками на протяжении всего XVIII века. Уже в 1721 году, по недоуменному признанию Директора Французской Академии живописи и скульптуры Антуана Куапеля, они соперничали с работами Пуссена, Рубенса, Ван Дейка, Бассано, Альбани и других Старых мастеров как «единственные оригиналы, которые все пытались копировать» [*Discours*, 1721, pp. 19–20]. Помимо циркулировавших в Париже второй половины XVIII века авторских гравюр мастера, а также копийных воспроизведений его картин, к 1789 году в галерее Люксембургского дворца можно было увидеть восемь живописных подлинников Рембрандта [*McQueen*, 2003, pp. 19–20].

²⁶ Ср. восклицание Дидро, упрекавшего «антипода» Вьена Ф. Буше за то, что тот изображает «вещи, в природе не существующие»: «Господин Буше, вы не философ...» [*Дидро*, 1989, т. 1, с. 65].

²⁷ Вьен был так доволен своей копией «Св. Магдалины» с оригинала Гвидо Рени, что отклонил щедрое предложение туриста-англичанина, пожелавшего купить ее прямо в зале Палаццо Барберини, где художник работал над повторением. Предполагается, что эта работа (1744–50, Музей Лангрэ) тождественна одноименной копии, находившейся в собственности художника до конца его жизни и поименованной в каталоге посмертной распродажи без указания на авторство Вьена [*Gaehetgens*, 1988, p. 221, 293; *Chaussard*, 1806, p. 63–64]. Лема, 2012: 282. д ему подражал серединышкола как ия к лекции Келюса е»памяти»ком, прекрасного Вьена: Bravo, Bravo, Юрави. Лема, 2012: 282. д ему подражал серединышкола как ия к лекции Келюса е»памяти»ком, прекрасного Вьена: Bravo, Bravo, Юрави

²⁸ Можно вспомнить здесь и о том, как Вьен годами раньше решительно отказался написать для госпожи Жоффрен «головку во вкусе» Ван Лоо, ответив, что «делает только одних Вьенов» [*Gaehetgens*, 1988, p. 310].

²⁹ В 1781 году потребовалось экспертное мнение Вьена о находившейся в Неаполе работе тридцатилетнего Гверчино «Воскрешение Лазаря» (1619, Лувр), которую планировалось приобрести для французской Королевской коллекции. Именно предпринятая с этой целью поездка дала художнику возможность посетить Помпеи [*Gaehetgens*, 1988, p. 36; *Les Mémoires de Joseph-Marie Vien*, 1988, pp. 313–314].



Ил. 6. Ж.-Б. С. Шарден. Обезьяна-художник. Ок. 1740. Х., м. Лувр, Париж

объяснить ученикам причину уникальной востребованности этих и других «образцовых» мастеров, включая Тициана и Веронезе, отнюдь не стремившихся в свое время стать создателями канона. Прекрасный оратор, обладавший также умением «слушать» [Chaussard 1806, p. 59], Вьен иногда строил свои речи — видимо, для большей доходчивости — как обращенные к ученикам монологи «Рафаэля» и «Греков», вкладывая в уста классиков свои «Principes positifs», выстроенные на их примерах [Chaussard 1806, p. 64].

В атмосфере Парижа второй половины XVIII столетия, имевшего репутацию столицы современного искусства, статус «наследия», сравнимого по значимости со вкладом античных и Старых мастеров, уверенно обретали произведения представителей национальной школы, еще живущих или сравнительно недавно умерших. Академическая установка на воспитание в молодых художниках духа соревнования с их славными предшественниками разных эпох и школ в таком контексте становилась особенно наглядной и всячески поддерживалась Вьеном-педагогом, стремившимся непрестанно воспламенять в учениках желание «однажды подняться до уровня великих людей, прославивших свое Отечество» [Les Mémoires de Joseph-Marie Vien 1988, p. 322]. Помимо более старших соотечественников — «Рафаэля Франции» Пуссена, Э. Лесюэра, «основателя» французской школы живописи С. Вуэ [Lacombe 1752, pp. 693–694]³⁰, — в ранг «великих» возводились, например, живописец Ж. Жувене (никогда воочию не видевший Италии,

³⁰ Примечателен предложенный Вьеном уже в зрелые годы вариант подписи к бюсту Пуссена для Пантеона: варианту «Никола Пуссен, Рафаэль Франции» он предпочел такой: «Никола Пуссен, французский художник» [Les Mémoires de Joseph-Marie Vien, 1988, p. 315]. Равным образом, считая Лесюэра живописцем, не хуже Рафаэля или Пуссена выразившим в своих работах «благородную простоту» Натуры, он особо подчеркивал, что нога этого мастера никогда не ступала на землю Италии [ibid, p. 324].

но учившийся у Натуры) [Lacombe, 1752, p. 343], а также скульпторы П. Пюже и Э. Бушардон (одним из первых, наряду с Ф. Буше, заметивший в свое время талант молодого Вьена). Пюже, чьи работы едущие в Рим пенсионеры осмотрели в Марселе по инициативе Вьена, оказался едва ли не единственным скульптором, упомянутым в мемуарах последнего [Les Mémoires de Joseph-Marie Vien, 1988, p. 291]³¹.

В приобщении к «образцовым» творениям мастер прозревал важный способ духовного формирования будущих художников, изначально нацеливая свои занятия не только на тренировку руки, но также на подготовку ума и сердца учеников и пытаюсь «возвысить их душу и наэлектризовать их ежедневными беседами об Античности и Великих мастерах искусства» [Les Mémoires de Joseph-Marie Vien, 1988, p. 307]. Воспитывая у студентов умение, говоря словами Пуссена, «читать» картину или скульптуру, он учил их проникать в индивидуальные секреты «классиков», скрытые от глаз ленивого зрителя, с тем, чтобы сопоставляя их творческие приемы или, другими словами, их способы справляться с композиционными и иными трудностями, «транспонировать» постигнутое согласно задачам своего искусства. Навык анализировать и оценивать по отдельности такие составные части произведения, как «композиция», «аттитюды», рисунок, «колера» или «ударение свету», иллюстрирует известный «Журнал» Лосенко, составленный им в период обучения у Вьена. По мнению наставника, именно такое аналитическое «препарирование» избранного шедевра помогало вернее всего достичь в самостоятельном произведении гармонии целого — труднообъяснимого вневещного качества, которое Дидро называл чарующей зрителя «магией мастерства». В обладании последней он не отказывал даже часто критикуемому им Франсуа Буше, признаваясь, что у того есть «все, кроме правды» [Дидро, 1989, т. 2, с. 59; т. 1, с. 34]³².

Для Вьена картины именно этого собрата-академика, признанного мэтра французской живописи, являли собой наиболее яркое воплощение современной «испорченности» вкуса и веский повод восстать против тех, кто «предпочитал Буше Рафаэлю»; таких художников, по его мнению, не могло изменить даже пребывание в Риме [Les Mémoires de Joseph-Marie Vien, 1988, p. 293]. Не углубляясь в детали отношений между двумя художниками (в жизни, по всей видимости, далеких от вражды), заметим лишь, что некоторым ученикам Вьена (например, русскому пенсионеру П. Гриневу³³) была доступна и мастерская виртуозного рисовальщика Буше, где также проводились сеансы работы с живой натуры.

«Ученое знание», приобретаемое в школе Вьена, призвано было облегчить для начинающих художников самостоятельное решение серьезной творческой задачи — создание индивидуальной варьированной копии на основе признанного «образца», — страхуя при этом от бездушного имитирования. По образному определению Мельхиора Гримма, имитатор — это тот, кто считает себя способным повторить (выстроить заново) прекрасное здание, освоив лишь правила сооружения строительных лесов, использованных для его возведения [Grimm, 2000, p. 594]. Продолжая эту метафору, можно сказать, что Вьен объяснял студентам необходимость не только войти внутрь эталонно выстроенного оригинала, но обследовать все его помещения, от фундамента до крыши, включая возможные потайные комнаты или проходы.

В этой связи в качестве учебных заданий им приветствовалось как прямое «цитирование» отдельных фигур (в особенности натуральных типажей Рафаэля), так и эскизное письмо в чужой, но как правило хорошо узнаваемой манере. Важность владения данными навыками демонстрировал и реставрационный опыт Вьена, которому приходилось

³¹ Не очень понятно, что имел в виду Вьен, говоря, что разглядел работы Пюже с борта корабля в подозрительную трубу. По некоторым сведениям, на тот момент (1744) значительное количество работ скульптора, скончавшегося в Марселе в 1694 году, сохранялось в бывшем городском доме последнего, превращенном в своего рода мемориальный музей [Walton, 1965, p. 356].

³² Если, по аналогии с живописной манерой, говорить о «стилистике» педагогического метода, то вьеновский метод, подобно его картинам, допускал существование не только классицистически ясной системы правил, но и по-барочному безудержной магии гения, не поддающейся никакой классификации. О примечательной тождественности для Д. А. Голицына понятий «гений» и «разум», применительно к характеристике французской нации, см. [Шарнова, 2015, с. 342–343].

³³ О позволении Буше «ходить к себе» сообщали в рапорте из Парижа пенсионеры петербургской академии. РГИА, ф. 789, Оп. 1, ч. 1, Д. 333, л. 1об.



Ил. 7. Ж.-М. Вьен. Минерва. 1754. Дерево, масло, воск.
Государственный Эрмитаж

(как раз в период обучения у него Лосенко) не просто поновлять фресковую роспись середины XVII века, но и дописывать в стилистике оригинала ее утраченные фрагменты [Gaehtgens, 1988, p. 28]. Современники небезосновательно считали Вьена чрезвычайно искусным копиистом работ Старых мастеров; некоторые его авторские эскизы, вновь открытые в XIX веке после периода почти полного забвения, приписывались С. Риччи или Тьеполо [Gaehtgens, 1988, p. 123].

Публично признавая сложность профессии педагога, Вьен признавался, что нередко «проповедовал» молодым людям, имевшим воззрения, диаметрально противоположные его собственным, и что только благодаря настойчивости характера и твердой убежденности в своей правоте ему удавалось быть услышанным в попытках донести до учеников «неприкрытую истину» [Les Mémoires de Joseph-Marie Vien, 1988, p. 307]. Показательно, что умение «перерабатывать усвоенное» — логичное следствие постоянного призыва французского наставника не только механически штудировать, но и «наблюдать с умом» — отмечалось исследователями как один из наиболее важных итогов пенсионерского опыта Лосенко³⁴.

Профессиональным рекомендациям, предлагавшимся в парижской мастерской Вьена, Лосенко, по его признанию, продолжал следовать и в Риме, где не имел постоянного наставника. Помимо этого, русского пенсионера, уже имевшего за плечами личный преподавательский опыт, не могли оставить равнодушным «дружба, открытая критика, искреннее восхищение подлинным талантом, постоянные поиски совершенства» — педагогические принципы наставника, «проросшие», по мнению его французских учеников, «во всех школах» [Discourse 2000, p. 1127]. Известно, что Лосенко, как и Вьен, наставлял

³⁴ Первые отечественные исследователи творчества Лосенко акцентировали также нравственный, литературный аспект французского обучения художника, названного П. Н. Петровым «переходным образованием» [Каганович, 1963, с. 65].

«словом и делом», рисуя на одной скамье с учениками, по-отечески радея о них и в ответ пользуясь их полным доверием³⁵. Родственны были, как представляется, и неоднократно прокомментированные личные качества мастеров: удивлявшая очевидцев работоспособность и примечательные моральные свойства характера — глубокая порядочность и ответственность за свое дело, отсутствие личных амбиций, а также «чрезвычайная приятность и философическая чистота нравов» [*Chaussard* 1806, p. 59]. Советами Вьена в бытность его Директором Французской Академии в Риме пользовался, по собственному признанию, и Михаил Козловский. Примечательно, что в данном случае «оригиналу» — личному опыту знакомства с педагогическими принципами французского мастера — предшествовала, условно говоря, «варьированная копия» — опосредованное отражение системы Вьена в преподавательской практике вернувшегося из Парижа Лосенко, петербургского учителя скульптора. Как знать, не влиянием ли Вьена объяснялось преимущественное внимание Козловского в Риме не к скульптуре, включая античную, а к живописи (например, к «Св. Магдалине» Гвидо Рени, которую в свое время копировал Вьен, или к росписям Микеланджело в Сикстинской капелле). Равным образом показательно заключение русского ваятеля о великом даровании А. Карраччи «производить учеников», прежде всего благодаря «ученому и широкому» рисунку «который весьма открыт и понятен учащемуся» [Петров, 1977, с. 44].

Наставнический дар «мудрого» Вьена (эпитет, чаще других использовавшийся современниками)³⁶ вызывал при жизни мастера уважение, близкое к поклонению, доказательством чему послужил панегирический праздник, устроенный учениками в честь учителя в 1800 году. Выпустивший из-под своего крыла более 50 мастеров, он при жизни был титулован «Нестором» и «отцом» французской живописи [*Gaehlgens* 1988, p. 120; *Discourse*, 2000, p. 1127].

После кончины художника его имя продолжало ассоциироваться с «великой революцией» во французском искусстве — закладкой его новой и далеко идущей традиции [*Chaussard*, 1806, p. 52; *Discourse*, 2000, p. 1127; *Gaehlgens*, 1988, p. 123]. Заботясь о сохранении творческой индивидуальности учеников перед лицом Старых мастеров и «новых классиков», наставник учил своих подопечных тем же художественным законам, по которым старался создавать и собственные произведения. Однако, интерес к последним практически угас к концу XVIII столетия. Слава Вьена-педагога намного пережила славу Вьена-живописца. Справедливости ради нужно заметить, что даже в период их наибольшей популярности (1760–1770-е гг.) «античные» картины Вьена были понятны не всем: в частности, Мариэтт считал их не слишком удачным отступлением от истинного «большого» стиля мастера, воплощенного в его лучших исторических и религиозных композициях³⁷.

Не обрели громкой славы и работы Вьена, попавшие в Россию. Прохладное отношение Екатерины II к написанной для нее картине с изображением «Венеры, прогуливающейся в своих садах и показывающей Марсу своих голубей, которые свили гнездо в его шлеме» [*Les Mémoires de Joseph-Marie Vien*, 1988, p. 308; *Gaehlgens*, 1988, кат. живописи 208]³⁸, а также к «Анакреону» и «Минерве», произведениям в технике энкаустики, очевидно контрастировало с шумным успехом этих творений в Париже³⁹. Думается, что многими

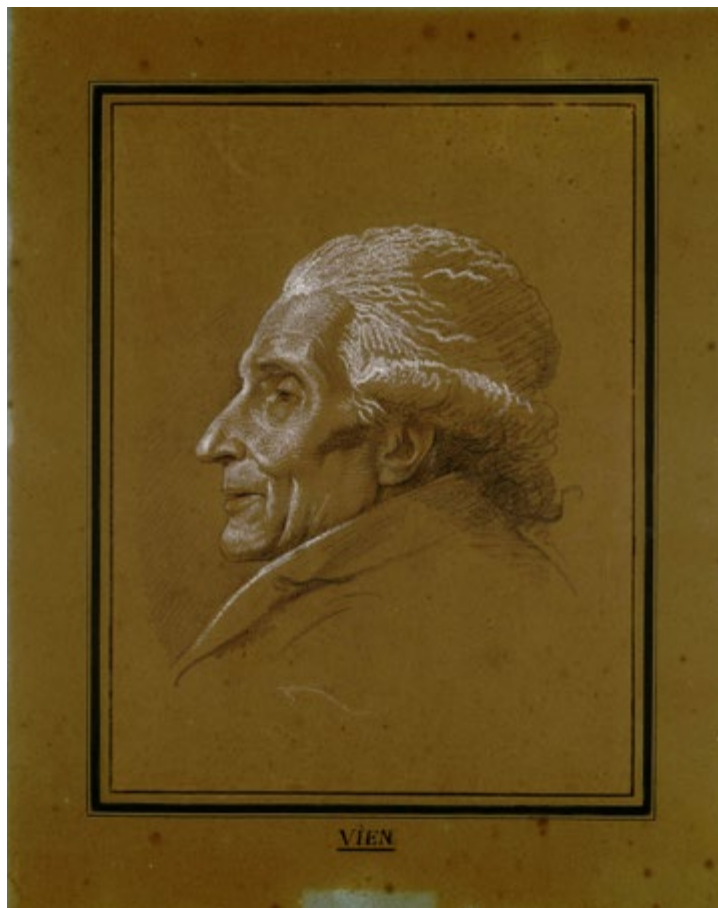
³⁵ Об этом писал в середине XIX века А. Н. Андреев, ставя Лосенко в ряд живописцев «главнейших европейских школ» [Михайлова, 1951, с. 63].

³⁶ По словам Дидро, Вьен был «широк и мудр как Доменикино» [Дидро, 1989, т. 2, с. 23]. Ср.: рецензируя труд А. Н. Андреева «Живопись и живописцы главнейших европейских школ» (см. прим. 33), В. Т. Григорович счел, что определение манеры Вьена как «средней» между двумя, свойственными Доменикино и Лесюэру, «неясно и неточно» [Григорович, 2012, с. 282].

³⁷ Примечательно, что не нравившаяся лично Мариэтту «холодность» и «гладкость» отделки («вылизанная законченность», фр. «trop froids et trop lachés») «греческих» картин Вьена напоминала последнему о весьма ценном в XVIII столетии представителе болонской школы Франческо Альбани (1578–1660). [*Abecedario de P. J. Mariette*, 1859–1860, Т. 6, p. 72].

³⁸ Картина «Венера, показывающая Марсу голубей, которые свили гнездо в его шлеме» (1768, ГЭ) была написана по предложению Дидро. Возможно, именно она вошла в «Список наиболее известных картин, находящихся в галерее, основанной Ея Величеством Императрицей Екатериной II в новом Зимнем дворце в Петербурге». — АРАН, СПб филиал, ф. 179, Оп. 1, ед. хр. 168.

³⁹ «Минерва», в частности, демонстрировалась во Французской Академии надписей и изящной словесности (как иллюстрация к лекции об энкаустической живописи) и в салоне М.-Т. Жоффрен, а также была представлена членам французской Королевской семьи [*Les Mémoires de Joseph-Marie Vien*, 1988, p. 308]. Екатерина II в 1768 году, вскоре после прибытия картины в Петербург, передала ее в Академию художеств [Малиновский, 2012, с. 186]. В каталоге работ, которые



Ил. 8. Ж.-Б. Реньо. Портрет Ж.-М. Вьена. Ок. 1812. Б. желтая, черный мел, белила. Монпелье, музей Фабра

французскими современниками работы мастера воспринимались в отраженном свете его уникальной и хорошо известной репутации педагога и радикального реформатора; вне этого контекста, для зрителя, не столь осведомленного о личности их создателя, они неизбежно теряли в оценке.

Трудно сказать, видел ли Лосенко в Париже три вышеназванных произведения, равно как и знаменитую «Торговку амурами», перешедшую в коллекцию герцога де Бриссак прямо из Салона 1763 года (по-видимому, закрывшегося как раз накануне второго приезда Лосенко в Париж) [Gaetgens, 1988, pp. 172–173, кат. живописи 187]. В своем «Журнале», составленном в конце следующего 1764 года, пенсионер упомянул (с единственным комментарием — «хорошая композиция») только одно полотно учителя — «Дедал, привязывающий крылья Икару», написанное в 1754 году для вступления в Королевскую Академию и размещенное в ее залах. Исследователи уже обращали внимание на нетрадиционность избранного Вьеном эпизода данной мифологической истории (по описанию Лосенко, «Гикар слушает завещание своего отца» [Каганович, 1963, с. 305], в то время как Дедал привязывает ему крылья), в сравнении с более популярной у Старых мастеров темой Падения Икара. Не углубляясь далее в анализ этого факта, напомним лишь о хорошо известном русском примере — картине на аналогичный сюжет «Дедал и Икар» (1777), созданной в период римского пенсионерства Петром Соколовым, учеником Лосенко в Императорской Академии художеств⁴⁰. Очевидное здесь внимание к досто-

⁴⁰ Императорская картинная галерея Эрмитажа содержала в конце 1793 года, «Анакреон» числился без указания названия и с неточным написанием имени художника («Жан Баптист Виен»), тогда как «Жан Мария Виен» представал автором двух работ: «Марс и Венера» (см. прим. 36) и «Венера» («Венера, несомая над водой Тритонами», по описанию самого художника), впоследствии переданная в Царское Село и ныне утраченная [Эрмитаж Ея Императорского Величества. Каталог выставки. СПб., Изд-во Государственного Эрмитажа, 2014, с. 128; *Les Mémoires de Joseph-Marie Vien*, 1988, p. 308]. См. также: [Немилова, 1982, с. 167–168; Немилова, 1989, с. 335–346]. «Минерва», которая «находится ныне в Кабинете Ея Императорского Величества Гдрни Всероссийской», была упомянута также Д. А. Голицыным в одном из его сочинений [Шарнова, 2015, с. 353].

⁴⁰ П. И. Соколов. Дедал привязывает крылья Икару (1777, ГТГ).

верной пластически-выразительной передаче «Фигуры» в историческом полотне снова отсылает нас к Вьену, всегда акцентировавшему этот момент в своей педагогической практике. Мастер показывал ученикам, что правильно поданная натурная постановка может одна составить историческую картину, подобно «Харону, плывущему в царство теней» французского живописца Пьера Сюблейры (1699–1749), еще одного современного классика, чтимого Вьеном⁴¹.

Сложно предсказать, как сложились бы судьба и репутация Вьена и его полотен в России, согласись он на настойчивые приглашения приехать в Петербург в последние годы царствования Елизаветы Петровны⁴². Однако, можно смело говорить о том, что его уроки нашли отклик в душе и творческой практике Лосенко. Несмотря на отведенный русскому мастеру недолгий век, он сумел оставить после себя школу. Педагогические семена Вьена упали, как и в случае с Давидом, на добрую почву: неслучайна отмечаемая в литературе прямая связь между этими мастерами-первооткрывателями, как основными представителями исторического классицизма в Европе XVIII века, равно превосшедшими своего общего учителя по силе и степени личного дарования.

Еще в начале 1760-х годов Дидро обнаруживал в полотнах французского художника «правду действительности, свойственную всем эпохам и странам» [Дидро 1989, т. 1, с. 40]. На закате жизни учителя его ученики, обращаясь к коллегам-современникам, публично провозгласили, что «Вьен принадлежит нам всем» [*Discourse*, 2000, p. 1127], признав, по сути дела, вневременной — и потому «образцовый» — вклад Вьена в европейскую систему просветительского художественного образования. Под таким заявлением, наверное, могли бы подписаться и Антон Лосенко, и Петр Гринев, и Михаил Козловский, доживи они до этого времени. Памятуя о данном признании, стоит заключить, что «образцы» Вьена — и напрямую, как «Минерва», служившая воспитанникам петербургской Академии художеств в качестве учебного «оригинала»⁴³, и косвенно, через педагогическую науку, воспринятую его русскими учениками, — обозначили весьма существенную точку соприкосновения русской и французской художественных школ.

⁴¹ П. Сюблейра. Харон, плывущий в царство теней (1735–1740, Лувр).

⁴² По словам Вьена, он отказался от жалованья в 30 тысяч ливров в год (около 7,5 тысяч рублей), помимо расходов на квартиру и карету [*Les Mémoires de Joseph-Marie Vien*, 1988, p. 308].

⁴³ В 1776 году в «Реестре живописным картинам, копированным учениками» Императорской Академии художеств значилась «Минерва, без рамы», выполненная с оригинала Вьена Яковом Герасимовым. — РГИА, Ф. 789, Оп. 19, Ч. II, Д. 709, Л. 2.

Литература

1. Григорович 2012 — Григорович В. И. Избранные труды (сост., вст. ст. и прим. Н. С. Беляева). СПб., Лема, 2012.
2. Дидро 1989 — Дидро Д. Салоны: в 2 т. М.: Искусство, 1989.
3. Каганович 1963 — Каганович А. Л. Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1963.
4. Лосенко 1838 — Лосенко (Русская школа) // «Художественная газета», 1838, № 12, с. 373–378.
5. Малиновский 2012 — Малиновский К. В. История коллекционирования живописи в Санкт-Петербурге XVIII века. СПб., Крига, 2012.
6. Марисина 1995 — Марисина И. М. Россия — Франция. Век восемнадцатый. М.: НИИ РАХ, 1995.
7. Микац 1996 — Микац О. В. Копирование в Эрмитаже как школа мастерства русских художников XVIII–XIX вв. СПб.: Государственный Эрмитаж, 1996.
8. Михайлова 1951 — Михайлова О. В. Учебный рисунок в Академии художеств XVIII века. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1951.
9. Немилова 1982 — Немилова И. С. Французская живопись XVIII века в Эрмитаже. Научный каталог. Л., Искусство, 1982.
10. Немилова 1989 — Немилова И. С. О быстротечности и бренности славы (картины Жозефа-Мари Вьена «Минерва» и «Анакреон») // Немилова И. С. Загадки старых картин. М., Изобразительное искусство, 1989, с. 335–346.
11. Петров 1977 — Петров В. Н. Михаил Иванович Козловский. М., Изобразительное искусство, 1977.
12. Русское искусство 2019 — Русское искусство. Идея. Образ. Текст. СПб., Алетейя, 2019.
13. Сомов 1820 — Сомов О. М. Новые произведения изящных искусств, выставленные в Лувре (1819 года). Письмо к А. Р. Шидловскому // Сын Отечества, 1820. Ч. 66, № 51, с. 205–229.
14. Шарнова 2015 — Шарнова Е. Б. О создании языка истории искусства в России: Описание знаменитых произведениями школ и вышедших из оных художников и проч. князя Д. А. Голицына // Век Просвещения (отв. ред. С. Я. Карп, сост. Г. А. Космолинская). Вып. 5: География эпохи Просвещения: между воображением и реальностью. М., Наука, 2015, с. 337–360.
15. Abecedario de P. J. Mariette 1857–1858 — *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les Arts et les Artistes* (publ. par Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon). Tome Quatrième. Mocchi-Roberti. Paris, J. B. Dumoulin, 1857–1858.
16. Abecedario de P. J. Mariette 1859–1860 — *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les Arts et les Artistes* (publ. par Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon). Tome Sixième. Van Santen-Zumbo. Paris, J. B. Dumoulin, 1859–1860.
17. Cailleux 1975 — *Cailleux J. Les artistes français du dix-huitième siècle et Rembrandt // Etudes d'art français offertes à Charles Sterling*. Paris, 1985.
18. Chaussard 1806 — *Chaussard P.-J. B. Le Pausanias Français; état des arts du dessin en France, à l'ouverture du XIXe siècle: Salon de 1806*. Paris: Chez F. Buisson, 1806.
19. Costa de Beauregard 2013 — *Costa de Beauregard J.-H. Journal de voyage d'un noble Savoyard à Paris en 1766–1767*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires de Septentrion, 2013.
20. Courajod 1874 — *Courajod L. Histoire de l'École des Beaux-Arts au XVIIIe siècle. L'École Royale des élèves protégés*. Paris: J. Rouam; London: Gilbert Wood, 1874.
21. Discours 1721 — *Discours prononcés dans les conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Par M. Coypel Ecuyer, premier Peintre du Roy, de Monseigneur le Duc d'Orléans Regent; et Directeur de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Paris, Jacques Collombat, 1721.
22. Discourse, 2000 — *Pupils of David: "Discourse addressed to Vien" // Art in Theory. 1648–1815*. An Anthology of Changing Ideas (ed. by Ch. Harrison, P. Wood and J. Gaiger). Oxford, Blackwell, 2000, pp. 1125–1127.
23. Gaehtgens 1988 — *Gaehtgens Th. W., Lugand J. Joseph-Marie Vien, Peintre du Roi (1716–1809)*. Paris: Arthena, 1988.
24. Grimm 2000 — *Grimm F. M. From the Correspondence littéraire // Art in Theory. 1648–1815*. An Anthology of Changing Ideas (ed. by Ch. Harrison, P. Wood and J. Gaiger). Oxford, Blackwell, 2000, pp. 592–595.
25. Lacombe 1752 — *Lacombe J. Dictionnaire portatif des beaux-arts, au Abrégé de ce qui concerne l'Architecture, la Sculpture, la Peinture, la Gravure, la Poésie et la Musique; avec La définition de ces Arts, l'explication des Termes & des choses qui leur appartiennent: ensemble Les noms, la date de la naissance & de la mort, les circonstances les plus remarquables de la vie, & le genre particulier de talent des personnes qui se sont distinguées dans ces différens Arts parmi les Anciens & les Modernes; en France & dans les Pays étrangers*. Par M. L**. Avocat. Paris, la Veuve Estienne & Fils, J.-Th. Herissant, 1752.
26. Joseph-Marie Vien 1988 — *Les Mémoires de Joseph-Marie Vien; Manuscrit de Vien // Gaehtgens Th. W., Lugand J. Joseph-Marie Vien, Peintre du Roi (1716–1809)*. Paris: Arthena, 1988, pp. 287–324.
27. McQueen 2003 — *McQueen A. The Rise of the Cult of Rembrandt: Reinventing an Old Master in Nineteenth-Century France*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2003.
28. Walton 1965 — *Walton G. Some unnoticed works by Pierre Puget*. — *The Art Bulletin*, vol. 47, No 3 (Sept., 1965):356. <https://www.jstor.org/stable/3048283?seq=1> (дата обращения 28.04.2020).

References

1. Abecedario de P. J. Mariette (1857–1858), *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les Arts et les Artistes* (publ. par Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon). Tome Quatrième. Mocchi-Roberti, J. B. Dumoulin, Paris,
2. Abecedario de P. J. Mariette (1859–1860), *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les Arts et les Artistes* (publ. par Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon). Tome Sixième. Van Santen-Zumbo, J. B. Dumoulin, Paris.
3. Cailleux (1975), *Cailleux J. Les artistes français du dix-huitième siècle et Rembrandt // Études d'art français offertes à Charles Sterling*. Paris.
4. Chaussard (1806), *Chaussard P.-J. B. Le Pausanius Français; état des arts du dessin en France, à l'ouverture du XIXe siècle: Salon de 1806*, Chez F. Buisson, Paris.
5. Costa de Beauregard (2013), *Costa de Beauregard J.-H. Journal de voyage d'un noble Savoyard à Paris en 1766–1767*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires de Septentrion.
6. Courajod (1874), *Courajod L. Histoire de l'École des Beaux-Arts au XVIIIe siècle. L'École Royale des élèves protégés*, J. Rouam, Paris, Gilbert Wood, London.
7. Grigorovitch, V. I. (2012), *Izbrannye Trudy* (sost., vst. st. i prim. N. S. Belyaev) [Selected writings (ed. by N. S. Belyaev)], Lema, Saint Petersburg, Russia.
8. Grimm (2000), *Grimm F. M. From the Correspondence littéraire // Art in Theory. 1648–1815. An Anthology of Changing Ideas* (ed. by Ch. Harrison, P. Wood and J. Gaiger), Oxford, Blackwell, pp. 592–595.
9. Didro, D. (1989), *Salony*, v 2 t. [Salons, in 2 vol.], Iskusstvo, Moscow, Russia.
10. Discours (1721), *Discours prononcez dans les conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Par M. Coypel Ecuyer, premier Peintre du Roy, de Monseigneur le Duc d'Orleans Regent; et Directeur de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Jacques Collombat, Paris.
11. Discourse (2000), *Pupils of David: "Discourse addressed to Vien" // Art in Theory. 1648–1815. An Anthology of Changing Ideas* (ed. by Ch. Harrison, P. Wood and J. Gaiger), Blackwell, Oxford, pp. 1125–1127.
12. Gaehtgens (1988), *Gaehtgens Th. W., Lugand J. Joseph-Marie Vien, Peintre du Roi (1716–1809)*, Arthena, Paris.
13. Kaganovitch, A. L. (1963), *Anton Losenko i russkoe iskusstvo serediny XVIII stoletiya* [Anton Losenko and Russian art of the XVIII century], Izdatel'stvo Akademii khudoshestv SSSR [The USSR Academy of Arts Publishing], Moscow, Russia.
14. Lacombe (1752), *Lacombe J. Dictionnaire portatif des beaux-arts, au Abrégé de ce qui concerne l'Architecture, la Sculpture, la Peinture, la Gravure, la Poésie et la Musique; avec La définition de ces Arts, l'explication des Termes & des choses qui leur appartiennent: ensemble Les noms, la date de la naissance & de la mort, les circonstances les plus remarquables de la vie, & le genre particulier de talent des personnes qui se sont distinguées dans ces différens Arts parmi les Anciens & les Modernes; en France & dans les Pays étrangers*. Par M. L**. Avocat. Paris, la Veuve Estienne & Fils, J.-Th. Herissant.
15. Vien, Joseph-Marie, (1988), *Les Mémoires de Joseph-Marie Vien; Manuscrit de Vien // Gaehtgens Th. W., Lugand J. Joseph-Marie Vien, Peintre du Roi (1716–1809)*, Arthena Paris, pp. 287–324.
16. Losenko (1838), *Russkaya Shkola* [Russian School] // "Khudozhestvennaya gazeta" [Art Newspaper], No 12, pp. 373–378.
17. Malinovskiy, K. V. (2012), *Istoriya kollektcionirovaniya zhivopisi v Sankt-Peterburge XVIII veka* [The History of Art Collecting in Saint Petersburg], Kruga, Saint-Petersburg, Russia.
18. Marisina, I. M. (1995), *Rossiya – Frantsiya. Vek vosemnadsatyy* [Russia – France. The eighteenth century], NII RAKH [Research institute of the Russian Academy of Arts Publishing], Moscow, Russia.
19. McQueen (2003), *McQueen A. The Rise of the Cult of Rembrandt: Reinventing an Old Master in Nineteenth-Century France*, Amsterdam University Press, Amsterdam.
20. Mikats, O. V. (1996), *Kopirovanie v Ermitazhe kak shkola masterstva russkikh khudozhnikov XVIII–XIX vv.* [Copying at the Hermitage as a school of mastery for Russian artists of the XVIII–XIX cent.], Gosudarstvennyy Ermitazh [The Hermitage Publishing], Saint Petersburg, Russia.
21. Mikhaylova, O. V. (1951), *Uchebnyy risunok v Akademii khudojestv XVIII veka* [Study drawing at the Academy of Arts in the XVIII century], Izdatel'stvo Akademii khudojestv SSSR [The USSR Academy of Arts Publishing], Moscow, Russia.
22. Nemilova, I. S. (1982), *Frantsuzskaya zhivopis XVIII veka v Ermitazhe*. Nauchnyy katalog [French painting of the XVIII century in the Hermitage. The academic catalogue], Iskusstvo, Leningrad, Russia.
23. Nemilova, I. S. (1989), *"O bystrostechnosti i brennosti slavy (kartiny Zhozefa-Mari V'ena "Minerva" i "Anakreon")"* [On the transience and fragility of fame (the pictures by Joseph-Marie Vien "Minerva" and "Anakreon")] // Nemilova, I. S., *Zagadki starykh kartin* [The Enigmas of old canvases], Izobrazitel'noe iskusstvo, Moscow, Russia, pp. 335–346.
24. Petrov, V. N. (1977), *Mikhail Ivanovitch Kozlovskiy, izobrazitel'noe iskusstvo*, Moscow, Russia.

25. *Russkoe iskusstvo. Idea. Obraz. Tekst* (2019), [Russian Art. Idea. Image. Text.], Aleteya, Saint Petersburg, Russia.
26. Somov, O. M. (1820), "Novye proizvedeniya izyashchnykh iskusstv, vystavlennye v Luvre (1819 goda)". *Pis'mo k A. R. Shidlovskomu* [New pieces of fine art, exhibited at the Louvre (year 1819). A letter to A. R. Shidlovsky] // *Syn Otechestva*, Chast' 66, № 51, pp. 205–229.
27. Sharnova, E. B. (2015), "O sozdanii yazyka iskusstva v Rossii: Opisanie znamenitkh proizvedeniyami shkol i vyshedshikh iz onykh khudozhnikov i proch. knyazy D. A. Golitsyna" [On the creation of the art criticism language in Russia: "The description of the schools famous for their productions, and of the artists who came out of them, etc." written by D. A. Golitsyn // "Vek prosveshcheniya" (otv. red. S. Ya. Karp, sost. G. A. Kosmolinskaya) [The Enlightenment century (ed. by S. Ya. Karp and G. A. Kosmolinskaya)], Vypusk 5: "Geografiya epokhi Prosveshcheniya: mezhdv voobrazheniem i real'nost'yu" [No 5: "The geography of the epoch of Enlightenment: between imagination and reality"], Nauka, Moscow, Russia.
28. Walton (1965), Walton G. Some unnoticed works by Pierre Puget. // *The Art Bulletin*, vol. 47, No 3 (Sept., 1965):356. <https://www.jstor.org/stable/3048283?seq=1> (дата обращения 28.04.2020).

Информация об авторе

Ирина М. Марисина, кандидат искусствоведения, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия, 119034, Москва, ул. Пречистенка, д. 21; i.marisina@gmail.com

Author Info

Irina M. Marisina, Cand. of Sci., Moscow, Russia; Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia; 21 Prechistenka St, 119034 Moscow, Russia; i.marisina@gmail.com