

УДК 75.02+75.03+75.041.5

DOI 10.37953/2079-0341-2024-2-1-310-323

**ПЕТР БАСИН — ПЕНСИОНЕР  
ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ:  
ЛИНИЯ ЖИЗНИ В ПРОСТРАНСТВЕ ИТАЛИИ**

**Светлана С. Степанова**

Государственная Третьяковская галерея,

Москва, Россия,

svetlan-stepan@yandex.ru

*Аннотация*

Материалы для статьи получены в результате исследования, проведенного в процессе подготовки к научной публикации писем пенсионера, а впоследствии профессора Академии художеств — П.В. Басина (1793–1877). В статье освещаются некоторые обстоятельства его жизни в Италии, «точки пересечения» с собратьями по искусству и характер личных взаимоотношений. Сопоставление текстов писем Басина с эпистолярным наследием его современников-пенсионеров позволяет уточнить некоторые факты, имена и обстоятельства существования русской колонии в Риме в 1820-е годы, круг интересов и новые аспекты диалога русских художников с общеевропейским культурным наследием.

*Ключевые слова:* пенсионерство, русская колония в Риме, академическое искусство, художественная среда, европейское культурное наследие

*Для цитирования:* Степанова С.С. Петр Басин — пенсионер Императорской Академии художеств: линия жизни в пространстве Италии // *Academia*. 2024. №2. С. 310–323.

DOI: 10.37953/2079-0341-2024-2-1-310-323

**PETER BASIN, A PENSIONER OF THE IMPERIAL  
ACADEMY OF ARTS: A LIFE LINE  
IN THE ITALIAN SPACE**

**Svetlana S. Stepanova**

State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia,

svetlan-stepan@yandex.ru

*Abstract*

The article analyzes the circumstances of life in Italy of pensioner P. V. Basin (1793–1877), future professor at the Imperial Academy of Arts. The “points of intersection” with his fellow artists are shown, the characteristics of personal relationships and the creative environment are given. Comparison of the texts of Basin’s letters with the epistolary heritage of his contemporaries makes it possible to clarify some facts, names and circumstances of the life of the Russian colony in Rome in the 1820s, Basin’s range of interests and new aspects of the dialogue between Russian artists and the pan-European cultural heritage. Materials for the article were obtained as a result of a study conducted in the process of preparing for the publication of the letters of Basin-pensioner.

*Keywords:* pensioner, Russian colony in Rome, academic art, artistic environment, European cultural heritage

*For citation:* Stepanova, S.S. (2024), “Peter Basin, a pensioner of the Imperial Academy of Arts: a life line in the Italian space”, *Academia*, 2024, no 2, pp. 310–323. DOI: 10.37953/2079-0341-2024-2-1-310-323



Ил. 1. К. П. Брюллов. Портрет П. В. Басина. 1830. Бумага, акварель. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

Письма Петра Васильевича Басина (1793–1877), пенсионера, а впоследствии профессора Академии художеств, адресованы отцу [Степанова 2022]. На протяжении десяти лет он сообщал родным о своей жизни в Италии, о житейских ситуациях, занятиях и творческих планах. Не столь обстоятельные и подробные, как письма братьев К. П. и А. П. Брюлловых, С. Ф. Щедрина или С. И. Гальберга, они, тем не менее, освещают разные стороны жизни в Италии, наглядно передают увлеченность молодого художника искусством и желание достигнуть в нем возможного совершенства.

В 1820-е годы русская колония в Риме представляла собой чрезвычайно интересный круг академических воспитанников. Это были исторические живописцы О. А. Кипренский, В. К. Сазонов, К. П. Брюллов, Ф. А. Бруни, скульпторы С. И. Гальберг и М. Г. Крылов, архитекторы В. А. Глинка, А. П. Брюллов и К. А. Тон, пейзажист С. Ф. Щедрин. Каждый из них в этот, чрезвычайно ответственный для дальнейшего развития период, нащупывал свою «линию жизни» в искусстве. Ручеек русской культуры вливался в обширный «водоем» римской художественной жизни, где главенствовали две академии — римская академия Святого Луки и Французская академия изящных искусств, а группа «назарейцев» представляла самое заметное явление немецкой школы. Русские пенсионеры своей академии в Риме не имели, будучи предоставлены сами себе, но обязанные отчитываться перед петербургскими покровителями в лице Академии художеств и Общества поощрения художников. «Пенсионеры находились в ведении посланника и были свободны в своих действиях, следовательно, ничто не мешало развитию каждого из них, самого себя, добропорядочным образом. Кипренский, Гальберг, Орловский, Тон, Карл Брюллов, Александр Брюллов, Бруни, Басин, Иордан, Иванов, Никитин, Кузьмин, Рихтер — все эти люди были предметом зависти несчастных французских пенсионеров, у коих Академия сковывала все успехи в форму директорства. Вернет кроил их по-вернетовски, Энгр зачернил по-энгровски, а жанрист Шнец сбросил все доброе Энгра», — так оценивал состояние русской колонии в 1820-е — 1830-е годы А. А. Иванов [Иванов 2001, с. 379–380].



**Ил. 2.** А. П. Брюллов. Путник. 1820-е. Картон, графитный карандаш. Государственная Третьяковская галерея, Москва. Инв. 30940.

Отчасти это мнение было вызвано негативным отношением Иванова к директорству над русскими художниками — опекающему и контролирующему органу, учрежденному в 1841 году. «Точками пересечения» Петра Басина с собратьями по искусству были музеи и выставки, дом Зинаиды Волконской, совместные поездки по живописным окрестностям, копирование в залах Ватикана и оформление иконостаса посольской церкви. Свои нюансы возникали и во взаимоотношениях пенсионеров между собой.

Рисование с антиков, копирование работ старых мастеров и рисование в натуральных классах римской и французской академий составляли основное занятие пенсионеров. В мраморных оригиналах, знакомых по слепкам, штудированным в Академии, им открывалась подлинная античная красота, поражавшая одухотворенностью и живостью. До глубины души был поражен художественными качествами антиков Карл Брюллов: «То, чем мы восхищаемся в гипсе, то в мраморе поражает! — признается он брату Федору в августе 1824 года. — Сквознота мрамора делает все нежным, и Лаокоон в гипсе кажется почти без кожи в сравнении с оригиналом; Аполлон не кажется уже каменным и слишком отошедшим от природы <...> Чувства, рождаемые сими произведениями, столь тонки, как чувства осязания, доходящие к рассудку...» [Брюллов 1961, с. 47]. Но Басина по времени, сколько он проводил в залах музеев, пожалуй, мало с кем можно было сравнить: «голова моя занята непрерывно теми предметами, кои наполняют музеи Ватикана, Капитолия и многих Дворцов римских, я почти уверен, что мне неостанет положенного времени



**Ил. 3.** П. В. Басин. Статуя и бюст (в профиль) Деметры; статуя музы Урании. Бумага, графитный карандаш. 1819–1821. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Инв. Р-19949.

на обозрение их с точностью, — я многое видел, глазам моим представляется в каждую минуту бесчисленное множество картин, статуй, развалин» [Степанова 2022, с. 74]. Молодой пенсионер оказывается свидетелем археологических раскопок, открывавших современникам облик древнего Рима, а также строительства новой галереи антиков в Ватикане — Браччо Нуово, созданную в 1817–1822 годах для размещения папской коллекции античной скульптуры. Среди рисунков художника, хранящихся в отделе графики Государственного Русского музея, встречаются изображения памятников из этой экспозиции. В частности, рисунок со статуи Гермеса в петасе [Степанова 2022, с. 273, кат. 112]. Басин работал в ватиканских музеях: Пио-Клементино, Кьярамонти, Браччо Нуово, в Апостольском дворце (станцы Рафаэля), в римском Капитолии, а также в Неаполе. Более 240 рисунков на отдельных листах и в альбомах в настоящее время хранятся в Государственном Русском музее. Из них — 16 листов анатомических штудий, более 80-ти — с античных скульптур и рельефов. Выполненные карандашом, они поражают не эффектами линии и штриха, но точностью и легкостью передачи пластики, пропорций, деталей и драпировок, присущих образцам. Такое впечатление, что эти альбомы предназначены были не только в качестве пособия для самостоятельной работы, но и для будущих учеников, хотя, конечно, он в это время не помышлял об академической карьере. В процессе работы удалось уточнить оригиналы для целого ряда рисунков. В частности: рисунок со сражающимися воинами (ГРМ, инв. Р19936) оказался фрагментом композиции Джулио Романо «Битва у Мульвийского моста (Битва Константина с Максенцием)» в зале Константина в станцах Ватикана. Он зарисовывает верхнюю и нижнюю части и другой композиции этого мастера — «Коронование Девы Марии (Мадонна Монтелуче)» из пинакотеки Ватикана (ГРМ, инв. Р19937 и Р19938). А рисунки с женскими фигурами, держащими в руках орудия сельскохозяйственных работ, были выполнены с нижнего яруса росписей станца д'Элиодоро. Композицию фрески Рафаэля «Месса в Больсене» художник копировал в качестве отчетной работы. Но параллельно решил зарисовать «кариатид» (ГРМ, инв. Р19942). Удалось определить оригиналы и некоторых барельефов. В частности, Басин зарисовывает такие редко копируемые античные рельефы, как «Любовь земная и Любовь небесная» с надгробной стелы (Неаполитанский археологический музей) (ГРМ,



Ил. 4. П. В. Басин. Фавн Марсий учит юношу Олимпия игре на свирели. 1821. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Инв. Ж-5071.

инв. Р19933), «Апофеоз Сабины» и «Раздача продовольствия детям Рима» (Капитолийские музеи) (ГРМ, инв. Р19934, инв. Р19935).

«Недавно я заплатил 20 пиастров 100 р. за 6 книг Древности Геркулан<sup>1</sup>, прекраснейшее издание, но думаю, что редко когда могу так покупать, хотя подобных им здесь весьма много», — сообщает Басин отцу [Степанова 2022, с. 64]. Приобретать произведения искусства и археологические предметы, как это делали маститые художники — Винченцо Камуччини, Бертель Торвальдсен, ему было не под силу. Но страсть к коллекционированию менее состоятельных собирателей удовлетворялась эстампами и книгами. Под впечатлением воспроизведенной в первом томе издания «Le Antichità di Ercolano esposte» гравюры с античной фрески был задуман сюжет с фавном Марсием и юношей Олимпием («Фавн Марсий учит юношу Олимпия игре на свирели», 1821, ГРМ), достаточно редкий в европейском искусстве. О фреске Геркуланума как источнике сюжета сообщила автор монографии о художнике [Петтинова 1984, с. 208–209]. Полагаем, что русскому художнику могла попасть на глаза и работа Аннибале Карраччи — расписная панель, украшавшая клавесин в палаццо Боргезе<sup>2</sup>. В данном варианте миф о Марсии, подобравшем брошенную Афиной флейту и вызвавшим своей игрой гнев богов, представал не в драматическом кровавом варианте состязания Марсия с Аполлоном («Наказание Марсия» у Тициана и др.), а в идиллической сцене союза столь разных существ — дикого обитателя лесов

<sup>1</sup> Le Antichità di Ercolano esposte [in otto volumi]. Napoli: Regia stamperia, 1757–1779. Издание представляет собой аннотированный свод изображений археологических находок, полученных при раскопках в Геркулануме. Публиковались тома в течение 40 лет с 1744 по 1792 год, поскольку раскопки продолжались. Тома, посвященные живописи, были основным источником вдохновения для европейских художников-неоклассиков.

<sup>2</sup> В настоящее время панель А. Карраччи принадлежит Национальной галерее (Лондон). Гравюра Доменико Кунего с оригинала Карраччи под названием «Аполлон и Силен» (1770) входила в круг иллюстраций к книге «Schola Italica picturae sive selectaed quaedam summorum e schola Italica pictorum tabulae are incisa cura et impensis Gavini Hamilton pictoris. Romae, 1773».



Ил. 5. П. В. Басин. Сапожник. 1820-е. Бумага, сепия, кисть, графитный карандаш. Государственная Третьяковская галерея, Москва. Инв. 6541.

и прекрасного юноши<sup>3</sup>. Таким образом, сюжет позволял молодому художнику продемонстрировать мастерскую работу с разными натурщиками. Поиску пластической выразительности фигуры юноши Олимпия послужила и увиденная в собрании Фарнезе античная статуя Антиноя Фарнезского, зарисованная во время поездки в Неаполь с семейством Лореров. Увидел заинтересовавший его сюжет на одной из античных фресок, найденных при раскопках Помпей и Геркуланума, и Карл Брюллов во время поездки в Неаполь — «Гилас, увлекаемый нимфами в воду», посчитав, что он мог бы «удовлетворить требованию почтеннейшего Общества, заказывающего мне картину с условием, чтобы я поместил в оной две или три фигуры нагие» (К.П. Брюллов — ОПХ, 19 ноября 1827) [Брюллов 1961, с. 59–60]. Примечательно, что рисунок и композицию древней фрески Брюллов находил слабыми и «неисправными». В соответствии с эстетикой классицизма решает свою композицию на мифологическую тему и Басин. Правда, Брюллов свою картину так и не написал, выполнив лишь несколько рисунков, среди которых особенно выделяется тот, где представлены две фигуры — Гиласа и нимфы, обнимающей его. Выходцы из одной академической школы, они по-разному использовали усвоенную технику рисунка. Брюллов охотно прибегал к тушевке, чего академики, как правило, избегали, в том числе и Басин, поскольку она делает форму несколько аморфной. Басин предпочитал очерковую, линейную манеру, лишь слегка прорабатывая штрихом затененные части. Брюллову нравилась использовать растушевку, поскольку она давала более натуральное ощущение светотени и воздуха.

«Признаюсь в моей слабости, что имею непреодолимую страсть к изящному; не проходит недели, чтоб я не купил какого-нибудь эстампа, ибо не могу смотреть равнодушно на оттиски Мишель-Анжа, Рафаэля, Гвида, Доменикино, Караша и других славнейших живописцев», — писал художник [Степанова 2022, с. 64–65]. И несмотря на отказ графа А.И. Остерман-Толстого субсидировать заказанную им копию со «Св. Иеронима» Доменикино, художник продолжил этот труд, увлеченный сугубо творческой задачей<sup>4</sup>. Картиной Доменикино, которую копировал Басин, восхищался и К.П. Брюллов: «Все сие достойно самого Рафаэля. Нет той обработки, но сие заменяется частью приятною, мягкой и смелой кистью. Колорит также превосходит все прочия, мною виденные картины сего мастера, исключая „Иоанна Богослова“, находящегося в галерее его

<sup>3</sup> Среди рисунков Басина есть набросок, изображающий «Состязание Аполлона и Марсия перед царем Мидасом» (ГРМ, инв. Р-11340).

<sup>4</sup> Причащение Св. Иеронима. Копия картины Доменикино (Холст, масло. 418,5×256,5 см. НИМ РХХ).



Ил. 6. П. В. Басин. Разбойники. Около 1822. Бумага, сепия, кисть, тушь, перо. Государственная Третьяковская галерея, Москва. Инв. 6540.

высокопревосходительства А. Л. Нарышкина» [Архив Брюлловых 1900, с. 33]». Басин приобретает гравюры с композиций Н. Пуссена «Семь тайнств» «той же... гравировки, как у Василия Козмича, и весьма недорого — за 14 пиастров, счет мой подобных покупок простирается теперь слишком на 150 пиастров», — сообщает он, имея в виду своего академического наставника — Василия Кузьмича Шебуева [Степанова 2022, с. 105].

Одним из самых отрадных времяпрепровождений пенсионеров были поездки за город. Особый восторг вызывали окрестности Рима — Субиако, Альбано, Дженцано, Неми, «где природа и остатки древностей представляют художникам столько прелестных видов, коими им должно запасаться» [Степанова 2022, с. 64]. В 1822 году в Субиако Басин жил вместе с Сильвестром Щедриным. После его отъезда пейзажист писал Гальбергу 5 сентября: «Басин увез с собой прекрасные дни, беспрестанные толстые облака заграждают солнце, между тем, как дожди и идут, и нет» [Итальянские письма 2014, с. 220]. И в другом письме от 3 октября: «...в прочем я надеюсь скоро расписать несколько фиясок с Басиным за здоровье двухгодичной прибавки» [Итальянские письма 2014, с. 223]. Весной 1823 года в Рим прибыли братья Брюлловы и вскоре присоединились к загородным прогулкам: «За несколько времени сговорилось нас пять человек: Гальберг, Щедрин, Басин, я и брат и сделали маленькое путешествие по Альбанским и Тускуланским горам. Если хочешь знать как, то возьми подробную карту Италии и вообрази нас прогуливающимися около Альбанского и Немигоского озер, бродящими от одного города до другого, от Альбано до Кастель-Гандольфа, от него во Фраскати и проч. и проч. Недели полторы сделали маленькое путешествие в Тиволи, оттуда заезжали в городок, называемый Палестрина», — сообщал А. П. Брюллов брату Федору 25 июня 1823 года [Архив Брюлловых 1900, с. 23]. Альбомный рисунок К. П. Брюллова, сделанный в Альбано в следующем году, изображает Басина, Тона и неизвестного за карточной игрой (ГТГ, инв. 13867. Л. 2). Побуждаемый знакомством с Сильвестром Щедриным и собственной впечатлительностью, Басин принимается зарисовывать пейзажи. Интересно, что в его



Ил. 7. П. В. Басин. Портрет М. Я. Нарышкиной с дочерью Александрой. 1823. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва. Инв. 10486.

пейзажных этюдах нет расхожих примет итальянской красоты — живописных руин, пиний, платанов и прочих красот этой щедрой земли. Он пишет деревья, почву, камни, озеро, облака, окрашенные закатным светом солнца, предвосхищая интерес Александра Иванова к таким «первоэлементам» природного мира. Его этюды отличаются простотой и сдержанностью колорита, но верной передачей естественного соотношения цвета и тона в пространственных градациях.

Особенно актуальной в 1820-е годы была тема итальянских разбойников, в какой-то мере отразив ситуацию, когда то и дело вспыхивали восстания местного населения против австрийского правительства. Ей отдали должное многие художники, чаще всего избирая сюжеты с женами этих вольнолюбивых и горячих людей, — Бартоломео Пиннели, Леон Конье, Луиджи Рокко, Луи Роберт Леопольд, Орас Верне. Откликнулся на нее и Басин, изобразив разбойника с женой в момент прощания на горной дороге («Итальянский разбойник», 1822, ГРМ). Композиция полотна не отличается

особой прихотливостью, нет и особого блеска живописных решений, но эта небольшая картинка отличается хорошим чувством цвета, вниманием к характерным деталям и тонко переданным драматизмом происходящего. В рисунках та же тема решается в экспрессивном ракурсе и динамизме, связанном с ситуацией боевой схватки («Разбойники», около 1822, ГТГ).

Итальянские пейзажные этюды и жанровые композиции Басина — пример его отзывчивости на природное, натурное. Он зарисовывает уличные сценки с сапожником, привычно расположившимся у великолепной Испанской лестницы («Сапожник», 1820-е, ГТГ), итальянское семейство, возможно — у темницы апостола Петра («Сцена из итальянской жизни», ГРМ). Набрасывает сломанное бурей дерево и брошенные на землю вещи и тут же зарисовывает композицию «Смерть Плиния», где бурное движение облаков и наклонившееся под ветром дерево передают драматизм сцены. Так в историческую композицию пробиваются элементы реальных впечатлений. Конечно, достойно сожаления то, что итальянский жанр в первой половине XIX века не стал развиваться по линии, намеченной Басиным. Брюлловская маэстрия — при неглубоком погружении в стихию народной жизни — породила празднично-эффектную интерпретацию итальянских впечатлений у его последователей. Тогда как Басину присуща та строгость и сдержанность в трактовке персонажей, которые ближе к образности художественного реализма.

Помимо прогулок, развлечением пенсионеров было посещение театров и собственное участие в домашних постановках. Одну из них, сыгранную у князя Гагарина комедию «Недоросль» в ноябре 1822 года, упоминают К.П. Брюллов и Г.Г. Гагарин. Басину в ней досталась роль Милона, но самым неподражаемым оказался Брюллов, исполнивший сразу две роли — Вральмана и Простакова.

Опыт писания пейзажей скажется и в исторических композициях Басина. Так, фон в картине с Марсием и Олимпием напоминает один из натуральных пейзажей с горой Монте Каво на дальнем плане, в настоящее время существующий под названием «Вечерний пейзаж в песчаной местности» (ГТГ). Реальные природные мотивы угадываются и в полотнах «Вакханалия» (1827, Приморская государственная картинная галерея) и в «Античной сцене» с источником Виргинии (1828, ГРМ), исполненных по заказу Г.И. Гагарина. Оказавшись возле знаменитого фонтана, художник воображает античную сцену, как если бы она происходила на его глазах: «Сей сюжет мне понравился, и я написал небольшую картину из четырех фигур, т. е. девушки, показывающей источник, и трех солдат, обрадовавшихся увидя воду» [Степанова 2022, с. 158]. Гедонистические темы вакханалий были весьма популярны в кругу аристократии. В 1824 году на этот сюжет, но в более фривольном варианте, написал эскиз Брюллов, изобразив группу со старым фавном, выжимающим виноград, и молодым фавном, держащим на плечах вакханку, которая тянется к винограду («Сатир и вакханка. Вакханалия», 1824, ГРМ). «Все сии фигуры написал с натуры», — сообщает он ОПХ 28 июня 1824 года [Брюллов 1961, с. 46]. Басин в общем решении своей картины отталкивается от Пуссена, которого неоднократно копировал в Эрмитаже, и любимых болонцев, используя уже ставшую традиционной интересную сюжетную завязку для главной группы: сатир и юноша-Вакх предлагают вакханке перенести ее через ручей и она уже забросила свою ножку через их сомкнутые руки. Примечателен возрастающий интерес у русских пенсионеров (при всем различии индивидуальных манер) к решению пленэрных задач и стремление к реалистическому восприятию натуры даже при создании мифологических сцен.

Большой удачей для Басина стала поездка в Неаполь, состоявшаяся по приглашению семьи Александра Ивановича Лорера (1779–1824). Полковник в отставке, человек добрейшей души, умный и благородный, Лорер отличался веселым нравом и демократизмом в отношениях с людьми. Он был женат на Марии Ивановне Корсаковой (1777–1873) и приходился дядей А.О. Смирновой-Россет (1809–1882). Басину удалось побывать с Лорерами в Помпеях и Геркулануме, Кастелламаре и Сорренто, на островах Капри и Искья, осмотреть Байи и даже опуститься в подземную цистерну Cento Camerelle. В знак благодарности художник написал портреты семьи Лорера, но их местонахождение неизвестно. Общение с русскими путешественниками позволяло укреплять положение в светском обществе, находить заказчиков и покровителей. Исторические живописцы, как Брюллов, Басин и Ф. А. Бруни, становились портретистами, осваивая попутно популярный

европейский жанр «портрета-прогулки», пейзажисты писали по заказам путешественников виды Италии. Стилиевые качества романтизированного классицизма отличают и портретные работы Басина, чаще всего исполняемые на заказ или в дар. Среди них два портрета Сильвестра Щедрина — акварельный (1821, ГРМ) и живописный (1822, ГТГ). «...а Басин написал с меня маленький портрет очень похоже», — сообщает Щедрин родным 18 ноября 1822 года [Итальянские письма 2014, с. 228]. Портрет оставался в Риме после смерти пейзажиста, одно время его держал у себя Ф. А. Бруни, намереваясь сделать с него копию, затем он был отправлен в Петербург С. И. Гальбергу, самому близкому другу Щедрина [Петина 1984, с. 213–214]. В строгом и сдержанном образном решении портрета Басину удалось передать аристократизм и сосредоточенность Сильвестра, которого за высокий рост, худощавость и астеничность принимали за англичанина. В духе романтического классицизма написан и небольшой портрет молодой женщины с девочкой на фоне Рима с узнаваемой башней Нерона (башней Милиции) на дальнем плане и постройками капитолийского холма. Благодаря упоминанию в письме и проведенным исследованиям, теперь персонажам этого портрета возвращены имена: на нем изображены Мария Яковлевна Нарышкина (1789–1854), урожденная княжна Лобанова-Ростовская, и ее дочь Александра Кирилловна (1817–1856). Имя героини портрета неоднократно упоминается в письмах Басина. Мария Нарышкина была одарена художественным вкусом, состояла членом Общества поощрения художников, делала заказы и оказывала покровительство отечественным талантам. В 1827 году К. П. Брюллов напишет акварель, изобразив чету Нарышкиных на конной прогулке (ГРМ), поместив Марию Яковлевну впереди своего супруга. Вероятно, не только потому, что женская фигура эффектней мужской, но и по расположенности к этой аристократке, о которой современники отзывались очень уважительно, в отличие от ее супруга, отличавшегося невыдержанным и грубым нравом. Как «сопутница» Нарышкиной упоминается в письмах некая «мадам Мельян». В переписке Щедрина она фигурирует под именем «Емельян» — известно, что Щедрин часто коверкал фамилии и имена собственные. Полагаем, что речь идет о Лауре Осиповне де Мельян, урожденной баронессе Бринкен, а не об Екатерине Алексеевне Омельяненко (1795–1876), как сообщается в «Фонде имен» опубликованных писем художника [Итальянские письма 2014, с. 581]. С юности она имела призвание воспитывать детей, по семейным обстоятельствам покинула родовое поместье в Курляндии и переехала в Петербург, где вышла замуж за вдовца, француза-эмигранта Филиппа де Мельяна, с которым познакомилась в доме статс-дамы Прасковьи Ивановны Мятлевой. Для Нарышкиной, путешествовавшей с малолетней дочерью, такая спутница — образованная, знавшая детскую психологию и скромная, была более чем желательна.

Взаимоотношения Петра Басина с другими русскими пенсионерами, в частности — со Щедриным, это особая тема. Замечательный пейзажист относился к своему собрату по искусству со снисходительной иронией. По-видимому, довольно желчному и язвительному Сильвестру Петр Басин казался излишне простодушным и «правильным». Кроме того, все помнили, что они с Константином Тоном отправились в пенсионерскую поездку по особому распоряжению, вследствие ходатайства президента А. Н. Оленина. В письме Щедрина Гальбергу от 28 декабря 1819 года читаем: «Прошу поздравить Тона с Басом с благополучным прибытием в Рим» [Итальянские письма 2014, с. 130]. П. В. Басину и К. А. Тону был предоставлен пенсион из сумм Кабинета императора Александра I. Возможно, в данном случае не обошлось без связей отца художника, служившего в департаменте государственного казначейства. Но эти усилия были оправданы серьезностью отношения молодого Басина к занятиям и горячностью желания продолжить учебу. Иронии подвергалась даже внешняя аккуратность и сдержанность Басина: «Скажите, пожалуйста, как ведет себя Басин, басом или тенором, он, вить, в Петербурге аршин проглотил...», — иронизировал Щедрин в письме Гальбергу от 30 декабря 1819 года [Итальянские письма 2014, с. 133]; «Басин — хороший фронт», — так характеризовали знавшие его современники [Архив Брюлловых 1900, с. 25]; «Потускло ли зеркало на галстук у Живописца», — вопрошал Кипренский, имея в виду галстучную булаву [Степанова 2022, с. 115, прим. 2]; «Что сделалось с его (К. Тона. — С. С.) гитарой? Удалось ли ему выучить в два года и *tre, mi, fa*? Или уж так же подвинулся, как Басин. Кстати о Басине, начал ли он второе колено мазурки?» (Щедрин — Гальбергу, 31 марта — 1 апреля 1827 г.) [Итальянские письма

2014, с. 350–351]. Но позже тому же Щедрину пришлось не раз прибегать к посредничеству Басина. «Вас прошу, как единую мою отраду, спросить Басина, нет ли чего в письме его о бытии Государя в Академии и мне ответить, а я буду иногда от скуки мыслить, рассчитывать и етим несколько себя облегчать» (Щедрин — Гальбергу, 28 ноября — 1 декабря 1820 г.) [Итальянские письма 2014, с. 184]. Он пишет о поручении Басину «как опекуна последней капли ума крыловского», требовать с последнего — скульптора Крылова, долг [Итальянские письма 2014, с. 236–237]. «...г-н Смирнов желает иметь рисунки акварелью для своего албаума и прот: Естли согласятся зделать, то можно будет адресоваться на етот раз Басину, так как оне оба находятся во Флоренции, почему наш молодец может привести и денги» (Щедрин — Гальбергу, 23 марта 1827 г.) [Итальянские письма 2014, с. 346]. Петр Басин был в 1827 году во Флоренции с княгиней М.Я. Нарышкиной: «Пребыванием моим во Флоренции я обязан Ея Пр-ву Марьи Яковлевны Нарышкиной, которая приехала сюда только на десять дней для исполнения христианской обязанности по случаю поста и церкви нашей, здесь устроенной, — я воспользовался сим случаем и теперь, по прошествию семилетняго пребывания моего в Италии, удостоился причаститься Святых тайн» [Степанова 2022, с. 145]. И Щедрин пишет приятелю не без иронии: «Поправился ли Басин после причащения Святых Тайн?» (Щедрин — Гальбергу, 22–23 апреля 1827 г.) [Итальянские письма 2014, с. 356]. По-видимому, Басин по простоте душевной поделился с приятелями столь глубоко личным событием.

Постоянной проблемой оказывалась несвоевременная выплата пенсии: «Что Габерцетель и Басин? Вышел ли им пенсион? Подчатской уверял, что Басин имел намерение с ним ехать в Россию» (Щедрин — Гальбергу, 6 октября 1827 г.) [Итальянские письма 2014, с. 368]. В 1827 году ситуация с денежным содержанием обострилась и вызвала служебную переписку между ведомствами, поскольку Басин официально не был отправлен в Италию как пенсионер Академии художеств.

«Басин всем кланяется, он здоров и просит также уведомить, чем теперь занимает [ся] В.К. Шебуев», — заканчивает одно из своих писем родным Щедрин 13 апреля 1824 года [Итальянские письма 2014, с. 246]. Дело в том, что Басин глубоко чтит своего наставника по Академии — В.К. Шебуева и постоянно передавал ему приветы, но так и не дождался от него ответного письма. Нам неизвестна и судьба послания самого Басина Шебуеву, которое чрезвычайно интересно, поскольку было обращено к старшему коллеге по искусству, а не к родителю, далекому от художественных проблем. Письма, отправляемые домой, служили весточками о всех пенсионерах: «Из письма к Басину вы услышите о нашем вояже, которой мы зделали благополучно» (Щедрин — Гальбергу, 16 июня 1825 г.) [Итальянские письма 2014, с. 263].

Скульптор С. А. Гальберг, описывая путешествие по окрестностям и древнеримские памятники, признавался шутя: «Живучи в Риме, где все так старо, невольно делаешься антикварием» [Гальберг 1884, с. 84]. Еще одним проявлением любви к античности стал интерес Басина к собиранию римских и греческих монет. Нумизматика была для художника частью древности, которая кроме «собственного достоинства», «переносит как нельзя больше в историю тех времен» [Степанова 2022, с. 150–151]. Чтобы разобраться в своих приобретениях, он знакомится с учеными, в том числе с известным антикварием Пьетро Висконти (Пьетро Эрколе Висконти, 1802–1880), изучает специальную литературу, в частности — труд австрийского нумизмата, священника-иезуита Иоганна-Иосифа-Илария Эккеля (1737–1798): «Классическое сочинение о сей науке написал в восьми томах Эккель на латинском языке; впоследствии многие антикварины трактовали следуя совершенно сему автору, но как издание сие стоит весьма дорого, то, не желая быть вовсе незнакомым с монетами у меня находящимися, я пользуюсь некоторыми отрывками или кратким основанием сего сочинителя, переведенном на итальянской язык; — можете представить, сколь приятно рассматривать сии остатки величия древних греков и римлян, кои без сомнения будут навсегда нашими учителями по части искус<с>тв. В малейшем собрании у меня находящимся есть головы, с которыми не может сравняться ни одна медаль, битая нынешними просвещеннейшими государствами Европы» [Степанова 2022, с. 153]. В пополнении нумизматической коллекции Басину помогал Щедрин. «Извините меня перед Басиным, что я ему не отвечал на его письмо. Мне иногда бывает крайняя лень; прибавте к оному, естли найду какие-либо монеты по ценам им назначенным,

не премину взять, но также опасаясь, чтоб не прислать тех же, какие у него находятся, зная, что Роберт Антонович ему оных много покупал» (Щедрин — Гальбергу, 4 мая 1828 г.) [Итальянские письма 2014, с. 391].

Интересно, что со временем изменился объем писем Басина и даже его почерк — он стал более размашистым и реплика Щедрина это подтверждает: «Римские товарищи крайние ленивцы, ничего не пишут, один только Басин иногда снабжает кое-какими письмами, но так широко пишет, что едва ль на листе наберется семь и восемь строчек» (Щедрин — брату А.Ф. Щедрину, 27–28 февраля 1829 г.) [Итальянские письма 2014, с. 410].

«Киль мне сказывал, что Басин написал большую картину, равно и Габерцетель, и очень хорошо» (Щедрин — Гальбергу, февраль — март 1827 г.) [Итальянские письма 2014, с. 340]. «Наши господа не хвалят картину Басина», — передает он позже уже другое мнение (Щедрин — Гальбергу, 27 августа 1827 г.) [Итальянские письма 2014, с. 365]. Публикатор писем Щедрина М.Ю. Евсевьев предполагает, что речь идет о «Вакханалии» или «Сократе». Полагаем, скорее всего эти высказывания касаются полотна «Сократ в битве при Потидее защищает Алкивиада» (1828, ГРМ), ставшего главной отчетной работой Басина, над которой он трудился несколько лет. В поисках сюжетов исторические живописцы, как правило, обращались к драматическим эпизодам римской истории. Общую пластическую идею для фигуры Алкивиада, его позу и алый плащ, художнику подсказал образ Иоанна Богослова с полотна Доменикино «Мадонна с младенцем, Св. Петроний и Иоанн Богослов» (Национальная галерея античного искусства, Рим). А для фигуры Сократа — барельеф Кановы с аналогичным сюжетом (гипсовая копия, хранившаяся в академии Сан Лука). Использование образцовых пластических мотивов было нормой художественной системы классицизма и неоклассицизма. При этом уровень таланта художника и эстетическая ценность произведения определялись не самим фактом цитирования, а оригинальностью характера интерпретации источника. Полотно экспонировалось на публичной выставке в зале на Пьяцца дель Пополо. Позже этим залом пользовалось Общество любителей и ценителей изящных искусств, которое формировалось в те годы как площадка для презентации произведений художников разных национальных школ<sup>5</sup>.

В конце 1820-х годов для церкви при русской миссии в Риме Басин в числе других художников с увлечением пишет образа: «По случаю основания нашей греко-католической церкви во дворце российского министра, мы, русские живописцы, находящиеся в Риме, предложили Его Сиятельству написать иконы из доброго усердия к нашей религии, и потому я с своей стороны посвящаю труды мои и пишу Спасителя и Матерь Божию с Младенцем» [Степанова 2022, с. 155]. Иконостас работы Басина, Брюллова и других в настоящее время находится в церкви Св. Николая на виа Палестро в Риме. Вместе с К.П. Брюлловым, А.Т. Марковым и И.И. Габерцетелем Басин удостоился чести сопровождать великую княгиню Елену Павловну по залам ватиканского музея и картинной галереи. «Можно ли после таких почестей не надеяться подняться на несколько ступеней в искусстве выше, есть ли кто от души в оном занимается», — с гордостью пишет он отцу [Степанова 2022, с. 160]. По поручению Елены Павловны летом 1829 года художник отправился в окрестности Рима — во Фраскати и Гроттаферрату, для написания пейзажей и копирования росписей Доменикино в монастыре Санта-Мария-де-Гроттаферрата: «Ей много наговорено было о знаменитой моей способности писать пейзажи, хотя я учился только оным с натуры для собственного своего удовольствия, но что делать! Вот я и пейзажист естьли вам угодно» [Степанова 2022, с. 200]. Из-за этой работы художник был вновь вынужден отложить свой долгожданный отъезд на родину, как это уже было 1828 году в связи с копированием «Большенской мессы»<sup>6</sup>. К сожалению, выяснить судьбу этих копий пока не удалось, как и альбома рисунков, созданных для Елены Павловны. Известно, что император передал копии со «Св. Нила» в 1831 году в Академию художеств.

«Третьяго дня, идучи по берегу от С. Лучии с Тонном, уже в сумерках встречается нам коляска с двумя кавалерами и дамой, которая поравнявшись со мной что есть мочи раскачалась, проехавши мимо, она встала в коляске и все еще продолжала кланяться

<sup>5</sup> См.: Степанова С. Площадка для художественного космополитизма. Общество любителей и ценителей изящных искусств в Риме // Искусствознание. 2016. № 1–2. С. 448–469.

<sup>6</sup> Большенская месса. 1828–1830? Копия ватиканской фрески Рафаэля. Холст, масло. 525×828 см. НИМ ПАХ.

и вертеться как угорелая. Это была Анжелина Колакаменты, вот только это я могу донести Басину, более с ними я нигде не встречался. Брюллов их видел в театре Фондо, окруженных кучею мушин; аддио, Басинушка» (Щедрин — Гальбергу, 25 июня 1825 г.) [Итальянские письма 2014, с. 268]. Вероятно, это была пассия Петра Басина, о которой он, конечно, ничего не писал отцу и родным. «Уговорите Басина жениться, а то из нас никто не привезет итальянки, от чего наше общество итальянское нечем будет в Петербурге вспомнить» (Щедрин — Гальбергу, 26 марта 1826 г.) [Итальянские письма 2014, с. 291]. Но никакую итальянку Басин в Россию не привез. Уже в России он женится на Ольге Владимировне Назанской (1815–1849) в 1838 году. В счастливом браке родится шестеро детей, но Ольга Басина умрет преждевременно от чахотки.

Десятилетнее пребывание в Италии утомило художника, он неоднократно хотел вернуться в Россию, но заказы вынуждали его остаться, отчего настроение не улучшалось: «Протчие же все по-прежнему, Габерцетель жалуется, Басин недоволен, Бруни возится со своей Зенеидой А. Волхонской», — писал Щедрин Гальбергу 23 января 1830 года. [Итальянские письма 2014, с. 440]. Выполненные копии и картины отправлялись в Петербург и попадали в собрание Эрмитажа и Академии художеств. «Басина работа — „Сусанна“ стоит в Эрмитаже, — просто много учиться еще надо», — сообщает 24 января 1824 г. в обзоре петербургских новостей Ф. П. Брюллов о работе Басина [Архив Брюлловых 1900, с. 39]. Дело в том, что в письме, где сообщается о недовольстве Обществом поощрения художников Карлом и Александром Брюлловыми и отказе им в продлении пенсионера, Басина приводят в пример: «Вот (П. В.) Басин: он прислал в Россию своих работ — две копии с Рафаэля, копию с Доменикино и Множество других работ. Григорович на то сказал, что хоть и прислал Басин своих работ, но оне слабее К. Брюллова игрушек» (Ф.П. Брюллов — А.П. Брюллову. 27 марта 1829 г.) [Архив Брюлловых 1900, с. 106–107]. Общество поощрения художников поспешило успокоить Карла Брюллова: «На счет помещения копии „Афинской школы“ в Академию вы можете быть спокойны: государь Император подарил ей копии Басина, следовательно, и ваша туда же поступить может» (ОПХ — К.П. Брюллову. 26 апреля 1829 г.) [Архив Брюлловых 1900, с. 108]. Однако сам Басин не пытался ни с кем конкурировать, вполне отдавал себе отчет в степени своего таланта и превосходстве Брюллова. Его отличало огромное трудолюбие, и тот же Брюллов конечно не мог предполагать, что двадцать лет спустя именно Басину придется заканчивать за ним работы в Исаакиевском соборе. Художественная система классицизма не была для Басина чем-то насильственно навязываемым, ломающим его природу. Он воспринимал ее как единственно верный эталон и совершенство, к которому обязан стремиться, развивая свои задатки. И оставался носителем тех основ классического понимания гармоничной формы, которые освоил в период пенсионерства, проложив свою «линию жизни» через углубленный труд в музеях и развитие кругозора, погружение в мир природы и людей Италии.

## Литература

1. Иванов 2001 — Александр Иванов в письмах, документах, воспоминаниях / Сост. И.А. Виноградов. М., 2001. 774 с.
2. Архив Брюлловых 1900 — Архив Брюлловых / Ред. и прим. И.А. Кубасова. СПб., 1900. 195 с.
3. Брюллов 1961 — К.П. Брюллов в письмах, документах и воспоминаниях современников / Сост. Н.Г. Машковцев. М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1961. 284 с.
4. Итальянские письма 2014 — Итальянские письма и донесения Сильвестра Феодосиевича Щедрина. 1818–1830 / изд. подгот. М.Ю. Евсевьев. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2014. 758 с.
5. Петина 1984 — Петина Е.Ф. Петр Васильевич Басин. 1793–1877. Л.: Художник РСФСР, 1984. 269 с.
6. Гальберг 1884 — Скульптор Самуил Иванович Гальберг в его заграничных письмах и записках. 1818–1828 / собр. В.Ф. Эвальд. СПб., 1884. 185 с.
7. Степанова 2022 — Степанова С.С. Романтичный классицист Петр Васильевич Басин. Письма из Италии. 1819–1830. М.: БуксМарт, 2022. 320 с.

## References

1. *Aleksandr Ivanov v pismakh, dokumentakh, vospominaniyakh*, (2001) [Alexander Ivanov in letters, documents, memoirs], Comp. by I.A. Vinogradov, Moscow.
2. *Bryullovs' Archive* (1900), Ed., notes by I.A. Kubasova, St Petersburg.
3. *K.P. Bryullov v pismakh, dokumentakh i vospominaniyakh sovremennikov*, (1961) [K.P. Bryullov in letters, documents and memoirs of contemporaries], Comp. by N.G. Mashkovtsev. Moscow: Publishing House of the USSR Academy of Arts.
4. *Italianskie pisma i doneseniya Silvestra Feodosievicha Shchedrina. 1818–1830*, (2014) [Italian letters and reports of Sylvester Feodosievich Shchedrin. 1818–1830], Ed. and prepared M.Yu. Evseviev. Moscow; St Petersburg: Alliance-Arkheo.
5. Petinova, E.F. (1984), *Piotr Vasilievich Basin. 1793–1877* [Pyotr Vasilievich Basin. 1793–1877], Leningrad: Khudozhnik RFSR.
6. *Skulptor Samuil Ivanovich Galberg v ego zagranichnykh pismakh i zapiskakh. 1818–1828*, (1884) [Sculptor Samuil Galberg in his letters and notes abroad. 1818–1828], Collected by V.F. Ewald, St Petersburg.
7. Stepanova, S.S. (2022), *Romantichny klassitsist Piotr Vasilievich Basin. Pisma iz Italii. 1819–1830*, [Romantic classicist Pyotr Vasilievich Basin. Letters from Italy. 1819–1830], Moscow: BooksMart.

## Список сокращений

**ГРМ** – Государственный Русский музей

**ГТГ** – Государственная Третьяковская галерея

**ИАХ** – Императорская академия художеств

**ОПХ** – Общество поощрения художников

### *Информация об авторе*

*Светлана С. Степанова*, доктор искусствоведения, Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия; 119017, Россия, Москва, Лаврушинский пер., д. 10; Российская академия живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова, Россия, Москва; 101000, Россия, Москва, ул. Мясницкая, д. 121; svetlan-stepan@yandex.ru

### *Author Info*

*Svetlana S. Stepanova*, Dr. of Sci. (Art History), State Tretyakov Gallery, 10 Lavrushinsky Lane, 119017 Moscow, Russia; Ilya Glazunov Russian Academy of Painting, Sculpture and Architecture; 121 Myasnitskaya St, 101000, Moscow Russia; svetlan-stepan@yandex.ru