

**ПЕЙЗАЖИ ШАРЛЯ ФРАНСУА ГРЕНЬЕ  
ДЕ ЛАКРУА И УЧЕНИКИ ЛАНДШАФТНОГО  
КЛАССА ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМИИ  
ХУДОЖЕСТВ. ОТ КОПИИ К ОРИГИНАЛУ**

**Светлана В. Усачева**

*Научно-исследовательский институт теории и истории  
Российской академии художеств, Москва, Россия,*

**usachevasv@rah.ru**

*Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия,*

**usacheva-sv@yandex.ru**

*Аннотация.* Статья посвящена роли копий и пастишей в пейзажном жанре во второй половине XVIII века. Типологические и стилистические свойства копийных произведений, исполненных учениками класса ландшафтной живописи Императорской Академии художеств, позволяют выявить ряд оригиналов, выступавших для них образцами, и проанализировать степень и особенности их взаимодействия. Особое внимание уделено ученическим работам А.Е. Мартынова. Высказываются предположения об их возможных источниках, среди которых наиболее вероятными являются произведения Шарля Франсуа де Лакруа, в свою очередь, исполнявшего виды в духе Жозефа Верне и Сальватора Розы.

*Ключевые слова:* пейзажный жанр, Императорская Академия художеств, русское искусство XVIII века, копии, пастиш, классицизм

*Для цитирования:* Усачева С.В. Пейзажи Шарля Франсуа Гренье де Лакруа и ученики ландшафтного класса Императорской Академии художеств. От копии к оригиналу // *Academia*. 2021. №1. С. 92–99. DOI 10.37953/2079-0341-2021-1-1-92-99

**LANDSCAPES OF CHARLES-FRANÇOIS  
GRENIER DE LACROIX AND LANDSCAPE CLASS  
STUDENTS OF THE IMPERIAL ACADEMY  
OF ARTS. FROM COPY TO ORIGINAL**

**Svetlana V. Usacheva**

*Research Institute of Theory and History of Fine Arts,  
Russian Academy of Arts, Moscow, Russia,*

**usachevasv@rah.ru**

*State Tretyakov Gallery, Moscow, Russia,*

**usacheva-sv@yandex.ru**

*Abstract.* The article is devoted to the role of copies and pastiche in the landscape genre in the second half of the 18th century. Typological and stylistic properties of replicas performed by landscape painting class students of the Imperial Academy of Arts allow us to identify a number of originals that served as samples for them and analyze the degree and characteristics of their interaction. Special attention is paid to the student works of A. Martynov. Assumptions are made about their possible sources, among which the most probable are the works of Charles François de Lacroix, who in his turn painted his views in the spirit of Joseph Vernet and Salvator Rosa.

*Keywords:* landscape genre, Imperial Academy of Arts, 18th-century Russian art, copies, pastiche, classicism

*For citation:* Usacheva, S.V. (2021), "Landscapes of Charles-François Grenier de Lacroix and landscape class students of the Imperial Academy of Arts. From copy to original", *Academia*, 2021, no 1, pp. 92–99. DOI 10.37953/2079-0341-2021-1-1-92-99



Ил. 1. Мартынов Андрей Ефимович. Пейзаж. До 1788. Холст, масло. ГРМ.

В пейзажной живописи XVIII века пастиши занимают особое место. Влияние их можно назвать определяющим, поскольку оно прослеживается на разных уровнях жанровой структуры от типологии до стилистики. Данное явление характерно практически для всех европейских школ в эпоху классицизма, когда взаимодействие природы и художественных способов ее интерпретации неизбежно приводит к выработке общих представлений, подразумевающих использование образцов. Весьма значительную роль пастиши играют в учебной академической практике. Здесь они тесно взаимодействуют с копиями, причем роль последних выходит далеко за пределы простого воспроизведения оригиналов. Копии и пастиши становятся в учебной сфере основой для постижения общих закономерностей жанра, его конструктивных и живописных особенностей.

Жанровая структура пейзажа, сложившаяся в отечественном искусстве классицизма на рубеже XVIII–XIX столетий, вобрала в себя различного рода европейские «ландшафтные общепринятости», давно ставшие каноническими. В их число входили архитектурные и природные виды Италии, связанные с итальянским Grand Tour. Изображения водопадов в Тиволи с храмом Сивиллы и виллой Мецената, виды Форума и Колизея — эти и другие исторические местоположения давно превратились в ландшафтные топосы в прямом и переносном значении этого термина. Общепринятыми были и композиционные приемы, преображавшие подлинную природу в природу, идеализированную согласно классицистическим эстетическим и художественным нормативам.

Подобное единообразие, тем не менее, подразумевало разнообразие гораздо более изощренное, чем содержательная или композиционная уникальность. Оно крылось в особенностях пейзажной стилистики, связанной с именами корифеев жанра XVII века и вызывавшей ассоциации с той или иной национальной школой живописи. Для русского академического искусства эта ситуация была особенно актуальна на раннем этапе развития.

В 1823 году в журнале «Отечественные записки» упоминалось о копировании учениками ландшафтного класса Академии художеств произведений из коллекции А.С. Строганова. «И как часто видели мы... пейзажистов, созерцающих Клода, Пуссена, Вернета... и художники сии возвращались в мирную обитель свою обогащенные новыми идеями, воспламененные живейшею страстью, занявши в несколько часов, может быть более, чем в месячный курс академического учения» [Ацаркина 1978, с. 20]. Недостаток собственных кадров и разработанных методик в Академии довольно долгое время заменяли полотна авторов, представлявших основные западноевропейские школы пейзажной живописи. Воспитанники ландшафтного класса создавали на их основе



Ил. 2. Ш.-Ф. Гренье де Лакруа. Морской вид при закате солнца. Холст, масло. Курская государственная картинная галерея им. А.А. Дейнеки

не только учебные, но и выпускные «программы», медали и звания в Академии XVIII века присуждались в том числе за копийные произведения.

Основные пейзажные манеры или «слоги» охарактеризованы в сочинении А. Кеппена «Письма о сельских видах», переведенном для русского читателя А. Писаревым, поместившим текст в свое пособие для художников [Писарев 1808]. Важнейшими из них считались героический и идиллический. Использование переводчиком литературного термина в данном случае весьма показательно, поскольку пейзажные «слоги» отличались друг от друга не столько предметными мотивами, сколько их сочетаниями и своего рода композиционной рифмовкой.

Классицистическое пейзажное мышление позволяло объединить в пределах одного «слога» художников с весьма разным творческим почерком. Героический пейзажный «слог» по мнению Кеппена был присущ строю произведений Никола Пуссена и Сальватора Розы, при том, что манера второго чаще именовалась «разительной». Идиллический «слог», также именуемый сельским, ассоциировался с именем Клода Лоррена и работами его итальянских последователей Франческо Цуккарелли и Марко Риччи. Вместе с тем, сами сельские виды, неперменной принадлежностью которых являлись пастушеские сцены, связывались в отечественной академической среде, как правило, с голландскими пейзажистами. Подобное смешение трудно назвать случайным. Множественность наслоений, присущих традиции воспроизведения образцовых манер, усложняла и развивала функции пастишей. «Иногда весьма счастливо соединяют слог героический со слогом сельским», — говорится в сочинении Кеппена о художниках-классиках [Писарев 1808, с. 20–21].

Определение *пастиши* в русском переводе труда Роже де Пиль, сделанном преподавателем Академии художеств Архимом Ивановым, трактовалось следующим образом: «Остается мне упомянуть нечто о тѣх картинах, которыя ни подлинники суть ни копии, но подражания вкусам лучших Мастеров, и которым от Итальянцев дано просторечное название пастичи, то есть пироги» [Пиль 1789, с. 146].

Отношение к пастишам среди знатоков академического искусства было двояким. О творческой основе этого явления писали Роже де Пиль и Дени Дидро. Роже де Пиль

считал, что заимствование и интерпретация мотивов придают созданному на их основе образу свойства фальшивки. Дидро, напротив, оценивал пастиши весьма высоко как вполне самостоятельные произведения [Шарнова 1997, с. 393, 398]. Впрочем, и то, и другое отношение подразумевало умение создать впечатление единого целого на основе ряда заимствований — это подтверждало зрелость мастера и говорило о глубине усвоенных им навыков пейзажного «цитирования».

Сохранившиеся ученические работы далеко не всегда позволяют определить их конкретные прототипы. Картины европейских пейзажистов, сосредоточенные в XVIII веке в академической коллекции и собрании Эрмитажа, сохранились далеко не все, многие из них впоследствии разошлись по другим музейным собраниям. Обнаружить непосредственную связь между эталонами и копиями также не позволяет невнятность документальных сведений. В архивных списках XVIII — начала XIX века, где фиксировались ученические произведения и указывались их первоисточники, нередко приводится лишь имя автора оригинала без указания на конкретное полотно.

Подобные препятствия оставляют исследователю зачастую лишь одну возможность: попробовать вычленить почерк создателя «мастерской картины», то есть образца через саму копию. Этот путь имеет и свои преимущества, позволяя определить не только академический «оригинал», но и характер, степень, положительные и отрицательные стороны его воздействия.

А.А. Фёдоров-Давыдов в своей книге, посвященной русской пейзажной школе XVIII века, не без основания утверждал, что первые воспитанники ландшафтного класса копировали работы преимущественно мастеров идиллического сельского пейзажа, таких как итальянцы Ф. Цуккарелли и А. Локателли. Вместе с тем, архивные источники свидетельствуют, что воспитанники класса 1770-х — 1780-х годов, как правило, чаще копировали пейзажи не итальянских, а голландских мастеров. К сожалению, несмотря на регулярное упоминание в академических документах «сельских» программ, авторских, а тем более ученических работ на подобные сюжеты сохранилось совсем немного. Тем больший интерес представляют произведения, учебная роль которых очевидна. Так, хорошо усвоенные правила создания идиллического ландшафта демонстрирует работа П.Т. Сосина («Пейзаж», 1782, ГРМ). Судя по надписи на обороте холста, Сосин написал ландшафт, будучи учеником старшего, 5-го возраста, вполне возможно, что его работа являлась программной. Пространство ландшафта отличает замкнутость и внутренняя пластическая насыщенность: горизонт почти скрыт силуэтами холмов и возвышенностей, небо наполнено клубящимися облаками. В целом речной пейзаж весьма напоминает полотна голландцев, но определенного образца здесь обнаружить пока не удалось.

Если ландшафтные мотивы и трактуемые их манеры ученики не изобретали, то способы компоновки элементов того или иного вида в пределах картинного поля предполагали известную свободу. В программах неслучайно говорилось, что все исполнители могли предложенные мотивы «располагать на волю», то есть компоновать самостоятельно [Моисеева 2014, с. 158]. Обращаясь к академическим эталонам, ученики нередко создавали своеобразные компиляции, предполагавшие непосредственное цитирование фрагментов и отдельных деталей. По сути, речь идет о пастишах, исполняемых с учебной целью.

В этом смысле пастиш чем-то напоминает ребус. Одной из загадок такого рода являются парные полотна под мало что говорящим названием «Пейзаж» (до 1788, оба в ГРМ) кисти А.Е. Мартынова (1768–1826). Мартынов обучался в Академии художеств в 1773–1788 годах в классе ландшафтной живописи под руководством С.Ф. Щедрина. Традиционно считалось что Мартынов следовал полотнам Андреа Локателли. Версию о том, что оригиналами для ученика послужили произведения итальянского пейзажиста первой половины XVIII века, в свое время предложил А.А. Фёдоров-Давыдов, назвавший картины Мартынова «характерным образчиком ученических копий» [Фёдоров-Давыдов 1953, с. 326]. Замечание ученого выглядит весьма справедливым, но имя Локателли как автора эталона впоследствии оказалось под вопросом. В академическом каталоге Русского музея указание на автора оригинала сопровождается комментарием о том, что подобных видов в наследии Локателли обнаружить не удалось [Государственный Русский музей 1998, с. 124].

Сомнение вызывает в данном случае и отсутствие в ученических работах Мартынова характерных особенностей, присущих работам Локателли, ландшафтная манера которого явно относится к идиллической. На картинах же Мартынова скорее представлены приметы природы «разительной» — скалы с возвышающимися на них замками, струящиеся водопады, огромные искривленные стволы деревьев на первом плане.

По нашим наблюдениям, композиционные свойства и предметные мотивы работ Мартынова напоминают произведения французского пейзажиста Шарля Франсуа Гренье де Лакруа, прозванного марсельцем. Большинство работ Лакруа как раз представляют приморские виды или гавани с характерной горизонтальной композицией, где первый план занимает берег с отдыхающими или тянущими сеть рыбаками, средний и дальний отведены морю и возвышающимся вдали горам. «Кулисами» подобных видов нередко служат крепостные башни и замки на скалах. Еще одна примечательная деталь пейзажей Лакруа — мощные древесные стволы с искривленными мертвыми сучьями.

Лакруа принадлежал к романтической ветви так называемого воображаемого ландшафта, и следовал «разительной» манере, интерес к которой у учеников Академии был не менее велик, чем к идиллической. Интересно, что образцами в данном случае выступали как раз пастиши. Лучшими представителями драматизированных природных видов считались мастера XVII века Сальватор Роза и Гаспар Дюге, но произведения их были малодоступны. В академических описях чаще фигурируют имена их французских и немецких последователей, работавших в XVIII столетии. Так, виды Тиволи Сальватора Розы ученики Академии постигали через работы Христиана Вильгельма Эрнста Дитриха. Лакруа же был учеником Жозефа Верне, исполнявшего, в свою очередь, пастиши в духе Сальватора Розы.

Судя по архивным сведениям, сначала работы Лакруа оказались в коллекции Академии художеств, основу которой, как известно, заложил ее первый президент И.И. Шувалов. «Вид приморский Лакроа» значится в списке полотен, «присланных от господина президента академии в 1768 году»<sup>1</sup>. В собрании Эрмитажа в конце XVIII века имелся целый ряд произведений Лакруа, приобретенных при императрице Екатерине II и представлявших прибрежные виды [Немилова 1982, с. 201–202]. В настоящее время здесь находятся два пейзажа — «Морской залив» (1733) и «Гавань с башней» (1756). Еще два полотна, по-видимому, входившие в цикл «времена суток», оказались в собрании ГМИИ им. А.С. Пушкина («Лунная ночь», 1755; «Морской вид. Утро», 1754). Судя по всему, полотна Лакруа бытовали и в частных отечественных коллекциях. В частности, одна из работ мастера находилась в собрании князей Барятинских («Морской вид при закате солнца», Курская государственная картинная галерея им. А.А. Дейнеки).

Известный исследователь европейского пейзажа Кеннет Кларк писал, что С. Роза изобрел «риторическую» пейзажную форму, которая отличалась преувеличенностью чувства и банальностью средств. Это и стало причиной его популярности у средней руки художников XVIII века, вполне полагавшихся на «banditti и ветвистые ели Сальватора» [Кларк 2004, с. 130]. Аффектированная героика, характерная для Розы, утратила в их произведениях бурный эмоциональный напор, зато приобрела академическую выверенность и даже некоторую сухость. Лакруа, как и Дитриха, отличавшихся безусловной даровитостью, все же скорее можно отнести к мастерам «золотой середины». Произведения подобных авторов, работавших в определенном «вкусе» и оттачивавших его, составляли основу коллекции Шувалова, и именно они оказались наиболее востребованными в учебной практике. Как отмечал В.А. Давыдов, одним из первых обратившийся к поиску первоисточников академических копий, «выбор... этих произведений был обусловлен как сравнительной простотой и ясностью их композиции, так и отсутствием в них стилистических и колористических решений повышенной сложности» [Давыдов 1993, с. 6].

Среди образцов, которые копировали ученики ландшафтного класса в последней трети XVIII века, имя марсельца Лакруа упоминается гораздо чаще, чем имя того же Локателли. К Лакруа обращались уже первые воспитанники «живописи в пейзажах» Василий Зяблов и Иван Якубовский [Крылова 1986, с. 77, 100]. В одном из архивных списков

<sup>1</sup> РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Ед. хр. 570. Л. 10 об.

мы обнаружили упоминание о копии, исполненной с прибрежного вида Лакруа будущим академиком перспективной живописи Фёдором Алексеевым<sup>2</sup>.

Неоднократно встречаются в списках копий и работы Мартынова, но, к сожалению, без указания на авторов эталонов. Тем не менее, еще раз обращаясь к их возможным прототипам, приходишь к выводу, что, будучи тесно связаны с произведениями Лакруа, они не являются их буквальными воспроизведениями. Судя по всему, Мартынов работал над «сочинением по мотивам», иначе говоря, пастишем. Причем, скорее всего, русский художник осваивал уже не манеру определенного мастера, а весь комплекс сложносочиненного пейзажа, вместившего приметы «разительного» слога, характерного для Сальватора Розы, К.-Ж. Верне и самого Лакруа. В созданных Мартыновым видах соединились типические элементы романтического восприятия и передачи природы, отчетливая выраженность которых приобрела характер учебного пособия. Примечательно, что в картинах Мартынова представлен практически весь набор романтического стаффажа: здесь есть и рыбаки Лакруа, и воины в рыцарских латах, населяющие некоторые картины Верне и весьма характерные для Розы, авторский образ которого подразумевал для заказчиков вид «со скалами, водопадами, стволами деревьев и несколькими солдатами в доспехах» [Шарнова 2017, с. 124].

Продолжая подобные сопоставления, можно вернуться и к имени Локателли, среди работ которого, находящихся в зарубежных коллекциях, обнаружилась картина, исполненная вполне в романтическом духе («Классический пейзаж со сценой в гавани и рыбаками», Музей Мейдстона, Мейдстон, Англия). Пейзаж весьма напоминает произведения Розы, и эта находка еще раз подтверждает в широком смысле правоту слов Фёдорова-Давыдова, называвшего работы Мартынова «характерным образчиком ученических копий».

Думается, что популярность адаптированных шедевров у коллекционеров того времени повлияла и на судьбу ученических пастишей Мартынова. Прежде чем оказаться в собрании ГРМ, они находились в Эрмитаже, куда поступили из петербургской коллекции Мятлевых. Возможно, что, как и многие другие ученические копии, работы Мартынова были проданы в частные руки из академической факторской.

Создание композиций по мотивам целого ряда произведений являлось для русских художников учебной задачей, входившей в методику обучения. Ее решение предполагало не столько имитацию определенного ландшафтного «слога», граничащую с мистификацией, сколько умение сплавить воедино отдельные элементы многих оригиналов. Создавая ученические пастиши, русские пейзажисты осваивали целый пласт традиций воображаемого или идеального пейзажа. В итоге усваивалась не только манера, присущая конкретному мастеру, но вырабатывалось умение видеть словно сквозь целый ряд образцов, вычлняя из них типические свойства. Опыт этот был принципиально важен, когда наступал, наконец, момент работы с натуры. Усвоив классические модели европейской ландшафтной живописи, русские мастера вырабатывали на их основе собственный, вполне узнаваемый творческий почерк.

<sup>2</sup> ОР РНБ. Ф. 575. Ед. хр. 179. Л. 109, 113.

## Литература

1. Ацаркина 1978 – Ацаркина Э. Н. Сильвестр Шедрин. М., 1978.
2. Давыдов 1993 – Давыдов В. А. Копирование европейской живописи в системе Академии художеств 60-х годов XVIII века (Некоторые проблемы исследования и атрибуции) // Проблемы развития зарубежного искусства: сб. ст. СПб., 1993. Ч. 2. С. 3–12.
3. Крылова 1986 – Крылова Л. Н. Копии, оригинальные работы русских художников-академистов XVIII века и эталоны для копирования в Академии художеств // Русская живопись XVIII века. Исследования и реставрация: сб. научн. тр. М., 1986. С. 77–101.
4. Моисеева 2014 – Моисеева С. В. «...К лучшим успехам и славе Академии». Живописные классы Санкт-Петербургской Академии художеств XVIII – первой половины XIX века. СПб., 2014.
5. Немилова 1982 – Немилова И. С. Французская живопись XVIII века в Эрмитаже: научн. кат. Л., 1982.
6. Писарев 1808 – Писарев А. А. Начертание художеств или правила, в живописи, скульптуре, гравировании и архитектуре, с присовокуплением разных отрывков, касательно до художеств, выбранных из лучших сочинителей А. Писаревым. СПб., 1808.
7. Шарнова 1997 – Шарнова Е. Б. “Pastiche” во французской живописи конца XVII – начала XVIII века // Введение во храм: сб. ст. / под ред. Л. А. Акимова. М., 1997. С. 393–399.
8. Шарнова 2017 – Шарнова Е. Б. «Пейзаж во вкусе Сальватора Розы». Сальватор Роза и французский пейзаж XVIII века // Искусствознание. М., 2017. №3. С. 122–145.
9. Фёдоров-Давыдов 1953 – Фёдоров-Давыдов А. А. Русский пейзаж XVIII века. М., 1953.

## References

1. Atsarkina, E. N. (1978), *Silvestr Shchedrin*, Moscow, Russia.
2. Davydov, V. A. (1993), “Kopirovanie evropeyskoy zhivopisi v sisteme Akademii khudozhestv 60-kh godov 18 veka” [Copying of European painting in the system of the Academy of Arts of the 60s of the 18th century], *Nekotorye problemy issledovaniya i atributsii*, *Problemy razvitiya zarubezhnogo iskusstva*, St Petersburg, Part 2, pp. 3–12.
3. Krylova, L. N. (1986), “Kopii, originalnye raboty russkikh khudozhnikov-akademistov 18 veka i etalony dlya kopirovaniya v Akademii khudozhestv” [Copies, original works of Russian academic artists of the 18th century and standards for copying at the Academy of Arts], *Russkaya zhivopis 18 veka. Issledovaniya i restavratsiya*, Moscow, Russia, pp. 77–101.
4. Moiseeva, S. V. (2014), “...K luchshim uspekham i slave Akademii” *Zhivopisnyye klassy Sankt-Peterburgskoy Akademii khudozhestv 18 – pervoy poloviny 19 veka*. St Petersburg, Russia.
5. Nemilova, I. S. (1985), *Gosudarstvennyy Ermitazh. Sbornik zapadnoevropeyskoy zhivopisi. Katalog. Frantsuzskaya zhivopis 18 veka*. [State Hermitage. Collection of Western European life. Catalog. French painting of the 18th century], St Petersburg, Russia.
6. Pisarev, A. A. (1808), *Nachertanie khudozhestv ili pravila, v zhivopisi, skulpture, gravyure, s prisovokupleniyem raznykh otryvkov, kasatelno do khudozhestv, vybrannykh iz luchshikh sochiniteley A. Pisarevym* [Inscription arts or rules, in painting, sculpture, engraving and architecture chosen by writer A. Pisarev], St Petersburg, Russia.
7. Sharnova, Ye. B. (1997), “Pastiche” vo frantsuzskoy zhivopisi kontsa 17 – nachala 18 veka [“Pastiche” in French painting of the late 17th – early 18th century], *Vvedeniye vo khram*, Akimov L. A. (Ed.) Moscow, Russia, pp. 393–399.
8. Sharnova, Ye. B. (2017), “Peyzazh vo vkuse Salvatora Rozy”. *Salvator Roza i frantsuzskiy peyzazh 18 veka* [Salvator Rosa and the French landscape of the 18th century], *Iskusstvoznanie*, Moscow, Russia, no 3, pp. 122–145.
9. Fyodorov-Davydov A. A. (1953), *Russkiy peyzazh XVIII veka* [Russian landscape of the 18th century], Moscow, Russia.

## Информация об авторе

Светлана В. Усачева, кандидат искусствоведения, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия, 119034, Москва, ул. Пречистенка, д. 21, [usachevasv@rah.ru](mailto:usachevasv@rah.ru); Государственная Третьяковская галерея, Москва, Россия, 119017, Москва, Лаврушинский пер.; [usacheva-sv@yandex.ru](mailto:usacheva-sv@yandex.ru);

## Author Info

*Svetlana V. Usacheva*, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academia of Arts, Moscow, Russia; 21 Prechistenka St, 119034 Moscow, Russia, [usachevasv@rah.ru](mailto:usachevasv@rah.ru); State Tretyakov Gallery, Lavrushinsky Lane, 119017, Moscow, Russia; [usacheva-sv@yandex.ru](mailto:usacheva-sv@yandex.ru)