



С.Ф.ЩЕДРИН





Автопортрет. 1817

К. В. МИХАЙЛОВА

**Сильвестр
феодосиевич
ЩЕДРИН
1791–1830**

Издание второе

ЛЕНИНГРАД «ХУДОЖНИК РСФСР» 1984

85.103(2)1
М69

Scan+DjVu: AlVaKo
10/10/2023

К. В. Михайлова

**Сильвестр Щедрин. — Л.,: Художник РСФСР,
1983 — 72 с., ил.**

Монография посвящена творчеству выдающегося русского пейзажиста Сильвестра Щедрина (1791—1830). В искусстве живописца соединились культура большой академической школы и поэтическая свобода, преодолевающая условность классицистического пейзажа и наполнявшая мотивы природы жизненной трепетностью, светлой красотой реального мира. Книга содержит 29 цветных репродукций и предназначена широкому кругу читателей.

М4903030000-051
М 173(03)-84 51—84

© Издательство «Художник РСФСР». 1984

Сильвестр Щедрин — художник счастливой судьбы. Искусство было для него радостью. Он не знал тяжелых неудач, не изведал горечи непризнания. Современники восхищались его картинами и нарасхват покупали их. Художник заслужил свой успех: Щедрин был очень талантлив и умел работать. Он стал крупной фигурой в истории русского и мирового пейзажа. Его искусство искренне и безмятежно, в нем соединились классическая ясность и поэтическая свобода.

В душе художника не было изломанности, его не мучили сомнения в своем призвании. Он был убежден, что нет лучшей доли, чем участь ландшафтного живописца. Щедрин умел быть счастливым и прожил жизнь так, как хотел. Трагедия была только в том, что судьба отвела ему очень мало времени — он умер, не дожив до срока лет.

Искусство Щедрина широко известно. Его картины с успехом показываются на русских и зарубежных выставках, постоянно репродуцируются. О художнике написаны статьи и монографии, ему посвящены главы в больших исследованиях по русскому искусству, его письма опубликованы.

И все же творчество Щедрина недостаточно изучено. До сих пор почти не выявлены его работы, оставшиеся за границей, а некоторые известнейшие картины художника, хранящиеся в музеях Советского Союза, многие годы живут с неправильными наименованиями.

Настоящий очерк является еще одной попыткой осветить главные события жизни и особенности творчества художника.

В 1758 году в Петербурге была открыта Академия «трех знатнейших художеств». Крепостных в Академию не принимали, дворяне же готовили своих сыновей для военной или государственной службы, а не для занятий «ремеслом». Обучаться искусству стали дети дворцовых слу-

жителей, ремесленников, солдат. Это был неизведанный путь, но можно было надеяться при удаче выйти в люди. Поэтому солдат лейб-гвардии Преображенского полка Федор Щедрин отдал в Академию художеств двух своих малолетних сыновей — Семена и Феодосия (по простонародному наименованию — Федоса). Ожидания отца оправдались. Оба мальчика, одаренные и энергичные, со временем достигли высоких ступеней академической служебной лестницы. Семен Щедрин стал видным пейзажистом, выполнявшим заказы царского двора. В должности профессора Академии он почти тридцать лет возглавлял класс пейзажной живописи. Федос Щедрин сделался крупным скульптором, которому поручались столь ответственные заказы, как украшение Адмиралтейства, Биржи и Казанского собора. Он также был профессором, а потом и ректором Академии художеств. Естественно, что Федос Федорович предназначил для художественной деятельности и своих сыновей, Сильвестра, родившегося 2 января 1791 года, и младшего, Аполлона.

Второму поколению Щедриных было значительно легче пробивать себе дорогу. Мальчики росли в стенах Академии, где отец имел казенную квартиру, постоянно видели художественные произведения, слышали разговоры об искусстве. Их с детства готовили к профессии художника. «Я помню, как покойный дядюшка водил меня в Эрмитаж еще малинкова, — вспоминал Сильвестр Щедрин, — пропуская все картины, я останавливался только смотреть одного Каналетта»¹. Федос Федорович имел возможность дать сыновьям и общее образование. «Остаюсь навсегда благодарным, что научили меня языкам», — писал Сильвестр родителям из Италии².

В 1800 году девятилетним мальчиком Сильвестр Щедрин поступил в Академию художеств. Он провел в ее стенах двенадцать лет. К тому времени, когда от общих курсов мальчик перешел к изучению пейзажной живописи

си, дяди его уже не было в живых. Классом пейзажа руководил Михаил Матвеевич Иванов, к которому Щедрин всю жизнь относился с теплотой и уважением.

К концу XVIII века в русском академическом искусстве сложился тип пейзажа, который называют «классицистическим». Обыденная сельская русская природа считалась недостойной кисти истинного художника. Процветал возвышенный, «героический» пейзаж. Чаще всего изображались виды Италии с величавыми горами, голубыми озерами, античными руинами, иногда — «облагороженная» и украшенная человеком природа садов и парков. Ревнители академического пейзажа создавали свои полотна, следуя выработанным эстетикой классицизма правилам. Картина четко делилась на близкие и глубинные планы, сохранявшие условную цветовую градацию: первый план — в коричневатых тонах, средний — зеленый, дали — голубые. Композиция была подобна театральной декорации с кулисами в виде деревьев по краям. Во имя «возвышенного» характера пейзажа художник жертвовал частностями, конкретными, живыми признаками природы. Реальный солнечный свет, ощущение воздуха, состояние атмосферы — все это лежало вне интересов живописца. Человеческие фигуры вводились как стаффаж для масштабности и для оживления пейзажа. Нередко художники изображали людей в античных одеждах, усиливая «героическое» звучание картины. Наиболее характерным представителем этого направления был Федор Матвеев.

Однако уже тогда, в конце XVIII века, каноны классицистического пейзажа были в какой-то степени нарушены. Федор Алексеев в городских видах и Семен Щедрин в парковых пейзажах вносили в свои картины лирическое начало, большую конкретность в изображении природы. Решительно порвать с академическими традициями суждено было Сильвестру Щедрину. Но до этого должны были пройти еще годы.

Тем временем Щедрин заканчивал свое художественное образование. В 1811 году академический совет задал ему программу на большую золотую медаль: «Представить приморский город, или селение вдали, а на переднем плане изобразить стадо рогатого скота»³ (умение писать «рогатый скот» признавалось тогда обязательным для пейзажиста). Этой программой по давней традиции считалась принадлежащая Русскому музею картина «Вид с Петровского острова в Петербурге». Несоответствие ее заданной теме относили за счет художественного вольномыслия Щедрина. Между тем при исследовании картины современными методами на ней удалось прочесть ранее неразличимую подпись художника и дату: «1816 год». Пришлось примириться с тем, что программная работа Щедрина 1811 года пока остается неизвестной.

Эта неизвестная нам «программа» принесла художнику золотую медаль первого достоинства и право на трехгодичную поездку в Италию за казенный счет. Однако начавшаяся война с Наполеоном надолго задержала отъезд Щедрина. Художник был оставлен при Академии «для усовершенствования», жил в Петербурге, участвовал в академических выставках.

На выставке 1814 года Щедрин показал картину «Александр I у Шафгаузенского водопада». Этот пейзаж, в 1977 году приобретенный Государственным Русским музеем, сейчас является наиболее ранней из известных работ художника⁴. Именно на него «с любопытством» смотрел поэт К. Н. Батюшков, прогуливаясь по Академии и замечая, что «падение Рейна» в этой картине «не весьма удачно» написано⁵. Батюшков не назвал, а может быть, и не запомнил автора картины; впоследствии в Италии их связывали дружеские отношения.

По словам современника, на картине изображен «Рейнский водопад при Шафгаузене с хижинкою, где российский император и великая княгиня кушали у швей-



Александр I у Шaffгаузeнского водопада 1814

царских крестьян»⁶. Свидание Александра I с его сестрой Екатериной Павловной произошло в конце декабря 1813 года в швейцарском городке Шaffгаузене близ знаменитого Рейнского водопада. Неизвестно, по чьему заказу была исполнена картина, но писал ее Щедрин в России. Он не только не был свидетелем события, но и не видел места, где оно происходило. Фигуры знатных путешественников исполнены с портретов, водопад — с гравюр⁷. И только пышные деревья на первом плане написаны, вероятно, с натуры, но не в Швейцарии, а в Петербурге. Такие же деревья украшают исполненные в следующие годы три вида Петровского острова в Петербурге.



Вид с Петровского острова на Тучков мост и Васильевский остров
в Петербурге, 1815



Вид на Петровский остров в Петербурге. 1817



Вид Неаполя от Королевского сада. 1820

Один из первых биографов Сильвестра Щедрина писал о художнике: «Любимое место прогулки его было на Петровском острове, первые изучения свои он посвятил деревьям, особенно любил дубы — и даже сам, вырыв два отростка на Петровском острове, принес с собой и посадил при доме, где родился»⁸.

В картине 1815 года «Вид с Петровского острова на Тучков мост и на Васильевский остров в Петербурге» горожане узнавали знакомые места: Пеньковый буян, на другой стороне Малой Невы — строения Винного городка, в глубине — на противоположном берегу Невы — Зимний дворец. В картине уже нет следов ученической робости. Рисунок четкий и правильный, хорошо строятся архитектурные объемы, прослеживается перспектива. Чув-



Колизей в Риме. 1827

ствуется, что молодой художник превосходно усвоил преподанные ему в Академии уроки, хотя еще не стремится к решительному нарушению канонов.

Одним из последних пейзажей, написанных Щедриным в России, был «Вид на Петровский остров в Петербурге» 1817 года. Картина более интимна, зритель как бы вовлекается в спокойную вечернюю прогулку. Мотив закатного неба усиливает лирическое настроение.

На выставке в Академии художеств в 1820 году «при входе во вторую залу поставлены были на пульпитрах несколько живописных видов С.-Петербурга» работы Щедрина⁹. Современники отмечали, что в этих пейзажах «кисть будущего мастера видна: фигуры написаны с большим отчетом [...] Колорит местный, верный и живой», и в то же время находили, что «между зрителями и



Водопад в Тиволи. 1822

предметами картины мало воздуха»¹⁰. Умение передавать свет и воздух придет к художнику в Италии.

В 1818 году Академия возобновила заграничное пенсионерство. Из воспитанников, которые «оставались еще при Академии в надежде отправления их в чужие края», были «признаны достойнейшими» скульптор Самуил Гальберг, живописец Сильвестр Щедрин и архитектор Василий Глинка¹¹. Щедрина в это время уже исполнилось двадцать семь лет.

Молодые художники отплыли из Кронштадта 29 июля 1818 года. С трудом, при плохой погоде, добравшись морем до Штеттина, они продолжали путь дилижансами. Через десять дней путешественники прибыли в Берлин, радуясь, что так скоро доехали. «Я нахожусь, слава богу, здоровым и веселым, вояж приносит великие удовольствия», — писал Щедрин домой¹². Все было интересно — новые места, курьезные обычаи. Письма Щедрина пестрят рассказами о том, как почтальон дилижанса, въезжая в какой-либо город, трубит, чтоб давали дорогу, как глашатай нараспев объявляет, что сбежали две овцы, как в Берлине фрукты возят на собаках... Но художник не только удивлялся незнакомым нравам. Его поразили живописные окрестности Дрездена, красота Вены, обширность и великолепие Праги¹³.

Маршрут русских художников лежал через города, знаменитые произведениями искусства. Насколько позволяло время, путешественники осматривали памятники архитектуры, музеи, картинные галереи и писали обо всем увиденном подробные отчеты в Академию художеств. Суждения Щедрина об искусстве самостоятельны и определены. В пейзажной живописи он чаще всего отмечает верность натуре, «легкую кисть», «приятный и верный колорит» и особенно мастерство, с которым написана вода и передано пространство.

В конце сентября художники через Триест морем

добрались до Венеции. Там они провели несколько дней, осматривая все достойное внимания, побывали и во Дворце дожей. Исторические воспоминания мало взволновали Щедрина: «Можно бы было расчувствоваться при сем случае, но я не поэт»¹⁴. Ему понравились каналы, толпящийся на площади святого Марка народ, разноголосые крики разносчиков — «все это прекрасно». Из Венеции, почти не останавливаясь, художники проехали через Падую, Феррару, Болонью и Флоренцию и 15 октября, через два с половиной месяца после отъезда из Кронштадта, прибыли в Рим.

Жизнь в Риме наладилась не сразу. Трудно было найти недорогую квартиру, академический пенсион оказался явно недостаточным. Первое время Щедрин жил вместе с Гальбергом в тесной каморке и жаловался на отсутствие петербургского комфорта. Однако новые места, прекрасный климат, совершенно иной строй жизни заставили забыть о неудобствах. «Представьте себе, я нахожусь в каком климате, что в генваре месяце работаю с натуры, пред моими окошками стоит апельсинное дерево, наполненное фруктами, которые доспевают зимой, нет ни снежинки»¹⁵. Художника увлекает шумная жизнь уличной толпы: «Мы застали Рим в движении [...] везде иллюминации, феерверки, балы»¹⁶. Ему нравилась живость итальянцев: «Здесь шум, крик, говорят все громко, а как начнут все браниться, то выноси всех святых. Смотря феерверк, народ не только что хвалит красивые огни, но каждую фигурку скопирует ртом, как она шипит или хлопнет»¹⁷. Спокойный, доброжелательный и общительный по натуре, Щедрин легко привыкает к чужой стране: «Итальянцы смеются, не понимая меня, а я смеюсь, не понимая их, чем мы остаемся довольными», — пишет он домой¹⁸. С восторгом рассказывает художник, как веселился во время римского карнавала, когда словно целый город сошел с ума.

Щедрин не теряет времени даром: «Я хожу всякий день за город, искать, чем заняться, а остальное время употребляю на рассмотрение работ новейших художников, которых здесь очень много»¹⁹. Рим был наводнен художниками разных национальностей. Щедрин внимательно присматривался к ним, никого не выделяя особо, но стараясь уловить общее направление пейзажной живописи и требования времени.

В начале 1819 года в Рим приехал путешествующий великий князь Михаил Павлович, брат царя. Он должен был оказать покровительство колонии русских художников и сделал заказы всем академическим пенсионерам. Щедрину было предложено написать два вида Неаполя. Получению великокняжеских заказов способствовали жившие тогда в Италии художник О. А. Кипренский и поэт К. Н. Батюшков; последний был назначен на службу в русскую дипломатическую миссию в Неаполе. По пути в Неаполь он некоторое время провел в Риме, где дружески сблизился со Щедриным. «Батюшков в бытность свою в Риме оказывал мне всякие ласки, — отправляясь, велел мне написать к нему: когда я захочу приехать в Неаполь, то чтоб дал ему знать наперед, и если у него будет хоть одна лишняя комната, он мне оную уступит», — сообщал Щедрин домой²⁰.

Летом 1819 года, не успев как следует обосноваться в Риме, Щедрин уехал в Неаполь, где на первое время поселился у Батюшкова на набережной Санта Лючия. Художник был очарован Неаполем: «Город чрезвычайно обширен, и местоположение самое привлекательное [...]»²¹. «Я живу на берегу морском в самом прекраснейшем и многолюднейшем месте, ибо тут проезд в Королевский Сад [...], на берегу множество разнощиков с устрицами и разными рыбами, крик страшный»²².

Щедрин порою жалуется, что крики ночных гуляк не дают ему спать, но чувствует, что шумная неапо-

литанская жизнь ему очень нравится: «Лежишь, лежишь, да и встанешь смотреть на проклятых; а у них не только танцы, да и маскарад: поставит себе на шляпу зажженные свечи, расхаживает, а мальчишки на него прыгают и тушат оные»²³.

Художник пишет многолюдные набережные, море, Везувий. В картине «Вид Неаполя от Королевского сада» (1820) изображена одна из самых красивых неаполитанских набережных — Ривьера ди Кьяя. Расположенный на ней Королевский Сад (Villa Reale) был любимым местом народных гуляний. За ним находился проезд к другой набережной — Санта Лючия, где и жил Щедрин. Далеко в море вдается замок Кастелло дель Ово — одна из главных достопримечательностей Неаполя. Он был построен на небольшом островке, соединенном с берегом дамбой, и в те времена служил военной тюрьмой. Замок имеет овальную форму, от которой и получил свое название (ovo по-итальянски — яйцо). Курящийся Везувий завершает пейзаж.

Эти ранние виды Неаполя еще не во всем удачны. Колорит их несколько пестр и иногда впадает в желтизну. «Перемена натуры, перемена воздуха (то есть для картин) немного ошеломила», — признается художник²⁴. Прошло семь лет, пока Щедрин стал поэтом Неаполя и его окрестностей. Сначала он должен был отдать обязательную для академического пенсионера дань классицистическому пейзажу.

Ранней весной 1821 года Щедрин возвращается в Рим. Он поселился недалеко от площади Тринита деи Монти в одном доме со своим другом Гальбергом. Вскоре «русская колония» в Риме пополнилась: приехали архитектор К. А. Тон, живописец П. В. Басин, братья К. П. и А. П. Брюлловы.

В первую половину дня все художники работали у себя в мастерских или на натуре. Обедали молодые люди



Вид Тиволи близ Рима. 1823



Новый Рим. Замок св. Ангела. 1823 (?)

в траттории дель Лепре, которую они прозвали трактиром Зайцева (lepre по-итальянски — заяц). Вечера нередко проводили в кафе Греко, где собирались художники всех национальностей. Виа Кондотти, где находилось это кафе, была недалеко от «общежития» русских пенсионеров. Щедрин часто посещал обеды и приемы у русских аристократов, живших в Риме. Ему легче, чем другим, было найти знатных покровителей и заказчиков, с которыми он чувствовал себя почти на равной ноге. С легкой завистью Гальберг писал о своем друге: «О Щедрине — это другое дело: он живет вместе с Батюшковым, принят в доме нашего в Неаполе посланника и, следовательно, рекомендуем всем русским господам и посещаем ими; а эти,

в свою очередь, рекомендуют его здешнему министру [русскому посланнику в Риме А. Я. Италинскому. — К. М.], стчего он всегда на виду и на счету. Я уже не говорю о том, что здешний министр батюшке его знакомый человек: вместе в Париже были»²⁵.

Когда в Риме поселилась меценатствующая княгиня красавица Зинаида Волконская, молодые русские художники стали посетителями ее музыкальных вечеров. Скоро они из зрителей превратились в актеров — участников любительских оперных постановок на вилле княгини. Щедрина тоже «нарядили воином и заставили маршировать и сражаться»²⁶, но, по-видимому, это было совсем не в его характере, и он скоро сумел уклониться от выступлений на сцене и остаться только зрителем.

Несмотря на вечерние развлечения, Щедрин много работал. Он рисовал и писал с натуры, знакомился с городом и его окрестностями. Естественно, первое, к чему обратился художник, были античные руины. «Мы исхаживаем по 10 миль, рассматривая древние остатки»²⁷, — пишет он, а в другом письме не очень почтительно замечает: «Таскаюсь по руинам, с которых рисую»²⁸. В эпоху, когда модно было быть восторженным, Щедрин ведет себя на редкость трезво. Ему чужда романтическая игра фантазии. Художника не покидают здравый смысл и легкая ирония. Он не трепещет при виде классических руин, не вызывает в памяти, как Гоголь, «колоссальные образы цезарей»²⁹ и не вздыхает, как Гальберг, о былом величии Рима. Мечтания о прошлом не увлекают Щедрина — ему нравится настоящее.

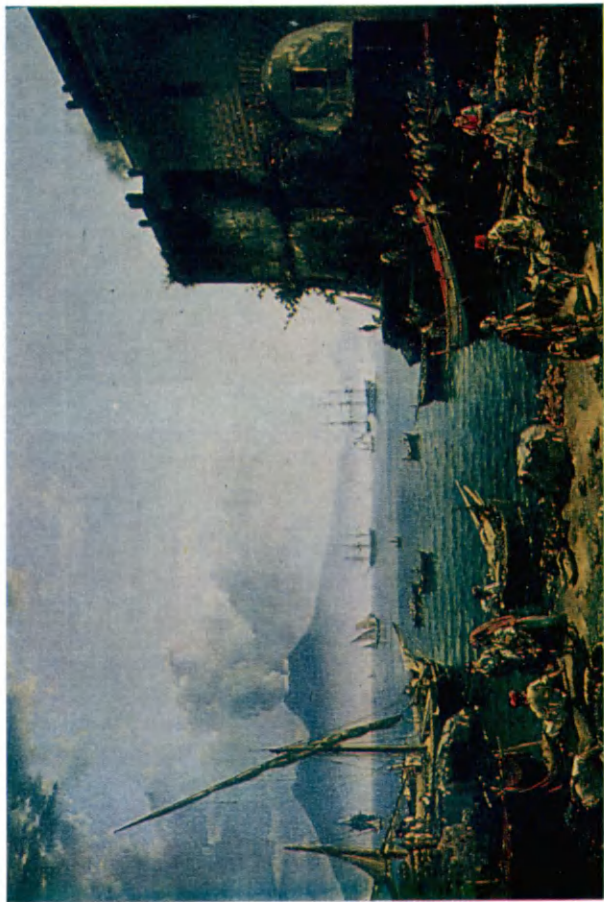
Если руины и привлекали художника, то не историческим величием, а живописностью. «Нонешний Папа старается поддержать эти здания от совершенного разрушения и в особенности трудится над Амфитеатром, что для нашего брата Пейзажиста невыгодно, для нас пусть больше валится», — полушутливо замечает он³⁰.



Озеро Альбано в окрестностях Рима. 1824 или 1825



Набережная Санта Лючия в Неаполе. Вторая половина 1820-х гг.



Вид Неаполя. 1829



Набережная Мерджеллина в Неаполе. 1827

Однако Щедрин прекрасно понимал, что, отправляя его в Рим, Академия ожидала от него изображения классических древностей. Художник должен был послать в Петербург отчетную картину, вещественное доказательство своих успехов. Это было тем более важно потому, что осенью 1821 года истек официальный трехгодичный срок его пребывания в Италии, и пенсионерство было продлено ему еще на два года.

Такой картиной стал «Колизей в Риме» (1822). В январе 1822 года Щедрин сообщил в Академию художеств: «Теперь я начал большую картину, представляющую вид Колизея с окружающими оный предметами»³¹. В письме домой он добавлял, что эта картина «есть вещь весьма мудреная»³². Художник писал ее с чердака монастыря св. Бонавентуры. Монастырь этот, расположенный на юго-запад от Колизея, находится на Палатинском холме. Щедрин смотрел сверху и с довольно значительного расстояния. Выбор такой точки зрения позволил ему охватить большое пространство: видны развалины древнего цирка, арка Константина, остатки других античных зданий и строения нового Рима. На горизонте в голубоватой дымке поднимаются невысокие горы.

Недаром художник называл свою картину «мудреной». В ней чувствуется скорее оглядка на авторитеты и желание сравняться с учителями, чем непосредственное впечатление от натуры. Она традиционна по выбору мотива и художественным средствам: Щедрин изображает античные руины, строит картину тремя планами, пишет листву отдельными мелкими мазками. В то же время в «Колизее» нет такой строгости отбора, как в образцовых классицистических пейзажах. Художника увлекают частности, он стремится проанализировать и верно передать каждый предмет, но недостаточно объединяет их. Полотно теряет композиционное и колористическое единство, как бы «распадается» на отдельные части.

Картина давалась художнику трудно, хотя нельзя сказать, что она приводила его в отчаяние. Такое отношение к своему труду вообще не было свойственно Щедрина. Обычно он работал спокойно, деловито и с удовольствием, но это полотно явно утомляло его. «Я приготовил картину, вид Колосея, которая меня много заставила потеть, под конец июля месяца я принужденным нашелся оную оставить, чтоб освежить глаза и впечатление, теперь она почти окончена», — писал он в ноябре 1822 года³³.

В картине нет легкости и непосредственности. Она выглядит несколько тяжеловесно и скованно, подобно официальным отчетам Щедрина в Академию, которые весьма отличаются от веселых, непринужденных писем близким. Картина и явилась «отчетом», по которому академические наставники должны были судить об успехах художника. Она была послана в Россию и помещена в Эрмитаже. В Петербурге картина понравилась. В. И. Григорович отметил ее достоинства в своем «Журнале изящных искусств»: «Вид Колизея (амфитеатр Веспасианов) с окружающими строениями и синеющею дальностью есть лучшая из картин г. Щедрина. Здания в сей картине написаны с чрезвычайным отчетом. Глаз каждую частью удовлетворен совершенно, предметы делятся, округляются, выходят из холста. Зритель видит все, как в камер-обскуре. Фигуры нарисованы верно и написаны с большим вкусом»³⁴.

Вид Колизея и последовавший за ним «Старый Рим» (1823) были последней данью, которую Щедрин отдал классицистическому пейзажу. Но уже здесь, в какой-нибудь детали, в том, как сверкнет солнце на каменной стене, можно почувствовать новые интересы и возможности художника.

Мода на античность проходила. Изображение классических руин становилось анахронизмом. Романтики ста-



Вид Сорренто близ Неаполя. 1826

вили чувство и вдохновение выше мысли и знания. Они стремились наслаждаться природой, а не размышлять о былом величии истории. Люди нового поколения хотели видеть пейзажи более живые, эмоциональные, интимные. Щедрин искал такие мотивы, которые нравились бы публике и в то же время помогли бы ему определить свой стиль в пейзаже, выразить собственное понимание искусства.

В начале 1820-х годов Щедрин создает серию видов Тиволи. Этот небольшой городок, расположенный недалеко от Рима, знаменит водопадами, которые образует река Анио в своем стремительном течении по каменистому руслу. Художник тщательно пишет зелень, строения на берегах, с особым вкусом и умением передает



Вид Сорренто близ Неаполя. Конец 1820-х гг.

каскады бурлящей воды. Виды Тиволи имели успех. Щедрин удачно продавал свои картины, получал заказы на новые. В это время он уже не робкий ученик, а пейзажист, которого знают в Неаполе и Риме. «Картины, писанные мною прошедшего года, почти все раскуплены; все ищут в моих картинах воду и охотнее оные раскупают, ибо многие знатоки нашли, что я оную пишу удачно, в самом деле я имею к оному склонность, почему и выезжаю в места, где есть реки и каскады», — писал Щедрин осенью 1822 года³⁵.

Виды Тиволи достаточно оригинальны, однако индивидуальность художника выступает в них еще не очень ярко. Только в картине «Новый Рим. Замок св. Ангела» (1823) Щедрин нашел наконец свою тему. Это живой итальянский город, где потемневшие от времени здания



Вид Амальфи близ Неаполя. 1826

окутаны светом и воздухом, где мрачноватые жилые дома спорят по своей живописности со знаменитыми замками и соборами. Это не парадные улицы и площади, по которым фланирует нарядная публика, а грязноватые задворки близ мутного, желтого Тибра, где толпятся занятые своими повседневными делами римские бедняки. У Щедрина взгляд человека новой, романтической эпохи, которого привлекает непосредственное ощущение жизни. Невольно вспоминаются слова Гоголя о том, что в Риме «нравилась самая невразочность улиц темных, неприбранных, отсутствие желтых и светленьких красок на домах, идиллия среди города: отдохавшее стадо козлов на уличной мостовой, крики ребятишек и какое-то невидимое присутствие на всем ясной торжественной тишины»³⁶.



Вид Амальфи близ Неаполя. Конец 1820-х гг.

Щедрин любил писать воду и поэтому выбрал набережную Тибра — место, находящееся недалеко от дома, где он жил. Ему нужно было только спуститься по знаменитой лестнице к площади Испании, миновать несколько улиц и где-то около Пьяцца Сан Сальваторе выйти к реке. Оттуда открывался прекрасный вид на мост и замок святого Ангела и далее — на собор святого Петра и Ватиканский дворец. Справа видны как бы выступающие из воды старые дома. У берега стоят лодки. Идет неторопливая, привычная жизнь: люди сгружают товары, разговаривают, удят рыбу.

Стремясь создать живой образ города, Щедрин в композиции и особенно в живописи смело нарушил академические каноны. Передний план теряет свою «кулис-



храм Сераписа в Поццуоли. 1828 (?)

ность» и незаметно переходит во второй, каменные здания приобретают материальность и весомость. Пространство ощущается более целостным, художник стремится передать его глубину. Основным средством для этого остается еще линейная перспектива, то есть постепенное уменьшение предметов по мере их удаленности от зрителя. Однако художник начинает учиться передавать пространство и средствами воздушной перспективы — далекие здания кажутся окутанными дымкой, их контуры теряют четкость. Засверкала отблесками, солнечными бликами и рефlekсами желтоватая вода Тибра, отразившая темные дома, зеленый берег и голубое небо. Возникло ощущение воздуха и солнечного света. Все предметы

живописно объединены в мягкую цветовую гамму с тонкими светотеневыми градациями. Более традиционно в картине небо и сохранившийся еще теплый коричневатый общий тон.

«Новый Рим» поразил современников. В России картину увидели на выставке Общества поощрения художников в Петербурге в 1826 году. В альманахе «Северные цветы» появился отчет о выставке. Рецензент писал, что зритель «не забудет ни прелестного неба, ни исполинского храма св. Петра, синеегося вдали, ни Тибра, ни берегов его, ни той милой кисти, которая умела так искусно и свободно подделаться под натуру. Произведение сие так понравилось в Риме, что многие желали иметь его. Художник [...] должен был повторить этот вид восемь раз, но, любя художество и природу, не захотел быть копиистом собственной работы. Всякий раз он изменял воздух и тон картины и таким образом произвел восемь картин, один и тот же вид представляющих, равно оригинальных. Пример, достойный подражания!»³⁷.

Вынужденное повторение картины превратилось у Щедрина в углубленную штудию природы, так как художник каждый раз писал непосредственно с натуры. Этот метод работы был новым по своему существу. Мастера классицистического пейзажа с натуры делали только карандашные зарисовки и на их основе уже в мастерской писали картины. При такой системе многое пропало, терялось живое ощущение природы. Именно это Щедрин ставил в упрек старику Ф. М. Матвееву, говоря о нем: «Между нами сказать, — очень сух и все пишет без натуры, а с самых дурных рисунков»³⁸. Метод Щедрина был иным: «Пишу все с натуры, отчего много требуется времени», — говорил художник³⁹. По-видимому, он не делал быстрых односеансных этюдов, как более поздние живописцы. Он писал картины довольно медленно, каждый сеанс продолжая то, что еще не было за-

кончено. При таком методе художнику требовалось примерно одинаковое состояние атмосферы. Поэтому он стремился использовать погожие дни, говоря, что «пейзажисту в ясный день грешно оставить кисть»⁴⁰. И сетовал на «дурные погоды», мешавшие писать на воздухе.

В летние месяцы Щедрин выезжал для работы в окрестности Рима. Он бывал в Тиволи, Фраскати, Субиако, Альбано. В конце 1824 года художник писал домой: «В октябре месяце я получил письмо брата и был обрадован, нашедши вас всех в добром здоровье, что облегчило несколько мое скучное пребывание в Албано, где я должен был прожить два месяца, чтобы кончить заказанную мне картину еще в прошлом году»⁴¹. По-видимому, речь идет о заказе, предназначавшемся для любителя искусств В. А. Перовского. Из письма последнего известно, что Щедрин сделал для него в 1824 году пейзажи «Тибр» и «Альбанское озеро». «И тот и другое — совершенство»⁴². В собрании Русского музея находится вид этого озера, ранее принадлежавший Эрмитажу. Возможно, это — вариант картины, написанной для Перовского, во всяком случае, его можно отнести к тому же периоду творчества художника.

«Озеро Альбано в окрестностях Рима» (1824 или 1825) — один из лучших пейзажей Щедрина — долгое время был известен как изображение озера Неми. Только сопоставление его с другими видами этих озер позволило вернуть картине правильное название.

Щедрин изобразил верхнюю аллею — *galleria di sopra*, — идущую над берегом озера. Гоголь описывал эти места в праздничный день, «когда темная древесная галерея, ведущая из Альбано в Кастель-Гандольфо, вся полна празднично убранного народа [...], а тень и солнце бегут попеременно по всей группе [...] Глубина галереи выдает ее из сумрачной темноты своей всю сверкающую, всю в блеске»⁴³.

У Щедрина аллея относительно пустынна: художник не захотел перегружать картину фигурами, но в то же время не мыслил пейзаж без людей. По дороге неторопливо идут путники: мальчик-погонщик и бродячий монах в коричневой рясе. Поодаль — две беседующие молодые женщины, одетые в красочный наряд альбанок. Везде причудливая, живая игра света. Кроны старых дубов дают густую тень, но солнце прорывается сквозь чащу ветвей и бросает яркие пятна на дорогу. Оно заставляет серебриться светлую зелень деревьев и сверкать голубую воду. Очертания дальнего гористого берега тают в голубоватом мареве жаркого дня. Щедрин впервые ввел в свою живопись мотив «пейзажного интерьера» — окруженного зеленью деревьев пространства, то затененного, то пронизанного солнечным светом.

О значении, которое Щедрин придавал этому пейзажу, можно судить по одному из его писем. В 1826 году он просил брата в Петербурге известить его о пейзажах, исполненных для В. А. Перовского, «ибо там вид Албанский, который я почитаю лучшей картиной, что я до сих пор писал в сем роде»⁴⁴.

Срок академического пенсионерства кончился, а Щедрин продолжал жить в Италии. Он уже отнюдь не начинающий художник. Он знает в Риме многих, и его знают многие. Он легко находит покупателей для своих картин и не может удовлетворить всех желающих иметь его работы. Заказы у него распределены на несколько месяцев вперед. Это дает художнику материальную обеспеченность и известную уверенность в будущем. Щедрина ценят не только любители живописи, но и собратья по искусству. Итальянские пейзажисты ищут его общества, французские художники настоятельно советуют ему «написать что-нибудь для экспозиции в Париж, изъявляя желание служить всем, что только от них будет зависеть»⁴⁵.



Большая гавань на острове Капри. 1828

Все это помогало Щедрина сохранить независимую позицию по отношению к Академии художеств. Правда, связей с ней Щедрин благоразумно не порывает. Он намерен в будущем вернуться в Россию, постоянно интересуется тем, что говорят о нем в Петербурге, как относятся к его отсутствию, думает даже написать картину на звание академика.

Но в то же время официальная художественная карьера не прельщает Щедрина. В письме к своему другу Гальбергу он достаточно откровенно признавался: «Судьба указывает пальцем прямо, чего я должен ожидать: чин советника, 600 жалования, в одном кармане платок, в другом табакерку, в жилете ключ от комода, в котором будут лежать этюды [...], а в панталоны буду класть руки, чтобы укрыть оные от холоду»⁴⁶.



Грот Матримонио на острове Капри. 1827

Щедрин был равнодушен к чинам, не стремился к власти и не чувствовал никакого призвания к педагогической деятельности. Стать «рисовальным учителем» казалось ему пределом падения для живописца. Когда в 1826 году умер руководитель пейзажного класса М. М. Иванов, Щедрину неофициально предложили занять его место. Художник отказался, ссылаясь на то, что жалование очень мало. По-видимому, дело было не только в деньгах: числясь при Академии, можно было зарабатывать неплохо, что доказал родной брат художника Аполлон. Но это была служебная деятельность, во многом выходявшая за рамки чисто художественной. Сильвестр Щедрин стремился оставаться в сфере своей профессии: «Утешаюсь же тем, что приобретаю хотя немного, но занимаясь своим делом, а не бегая по улицам

из дома в дом, давая уроки»⁴⁷. Академической карьере он предпочитал судьбу свободного живописца. Такое положение для русского художника в то время было возможно только вдали от официальных академических кругов, и Щедрин откладывает свое возвращение в Россию.

Вместо этого он в июне 1825 года переезжает в Неаполь. В Папской области был объявлен «святой год». «В Риме скука смертельная, — пишет художник, — нет никаких публичных забав, только видишь медленными шагами скитающихся богомольцев»⁴⁸. С неаполитанской жизнью, напротив, у него были связаны самые приятные и веселые воспоминания.

Однако главной причиной бегства Щедрина в Неаполь была все же не скука «святого года», тем более что она настигла его и там. Художник стремился к морю. Как маринисту, которым он все более себя осознал, ему ничего было делать в Риме: все возможности «вечного города» были исчерпаны Тибром. «Неаполь для меня нужен, я никогда не могу забыть сего прелестного местоположения», — признается Щедрин⁴⁹. В Неаполе начался блестящий, но, к сожалению, короткий взлет его творчества, оборвавшийся смертью художника. Именно неаполитанское пятилетие сделало Щедрина одним из лучших пейзажистов русского и мирового искусства.

Сначала он поселился на Ривьере ди Кьяйя, а потом переехал на Санта Лючию, в тот самый дом, где жил несколько лет назад. Еще тогда он восхищался его прекрасным местоположением: «И так я опять живу на набережной Санта Лучии, на самом лучшем месте из целого Неаполя, вид из окошка имею прелестнейший, Везувий, как говорится, на блюдечке, море, горы, живописно расположенные строения, беспрестанное движение народа, гуляющего и трудящего, все сие мне показалось лучшим местом для пейзажиста»⁵⁰.

Щедрин много раз писал эту знаменитую набереж-



Терраса на берегу моря. 1828

ную, воспетую в стихах и песнях. Очень красива оставшаяся незаконченной картина «Набережная Санта Лючия в Неаполе» (вторая половина 1820-х гг.). Теплый золотистый колорит, игра отражений и солнечных бликов на воде, легкость и свобода мазка, самая незавершенность картины придают ей особую прелесть.

Художник точно придерживается натуры. Море в этой части Неаполя образует небольшую гавань, где стоят рыбацьи лодки. Вдали видны маяк и корабли в военном порту. Сама набережная не очень большая, с рядом старинных каменных домов, в глубине она переходит в улицу того же названия, а здания подступают к самой воде. Около парапета — полотняные навесы лавочек мелких торговцев, которые так живо описывал Щедрин: «Вы сами себе представьте весь ералаш: берег уставлен стойками, где лазароны продают устрицы и прочие морские гадины, также и рыбу, тут же находится колодезь с серной водой, трактиры, куда собираются ужинать только одно рыбное, и едят на открытом воздухе под моими окнами; тут же расставлены по бокам стулья для зрителей, множество народу наполняют сию часть города»⁵¹.

Щедрин неудержимо привлекала жизнь улицы, ее шум и многолюдность. Ему нравилось бродить в толпе, наблюдая пестрые итальянские типы, нравилось изображать людей в своих картинах. Городские виды его предназначены для неторопливого рассматривания, когда зритель мысленно переходит от одной фигуры к другой. Толпа для Щедрина — не безликая масса, каждый человек в ней имеет свой облик и свое, пусть небольшое, «действие» — этот трудится, тот разговаривает или отдыхает.

Художнику не нужно было далеко отходить от своего дома, чтобы написать картину, которая ранее считалась изображением окрестностей Неаполя⁵². В действительности это — «Вид Неаполя» (1829). Большое здание у са-

мой воды, с широкой аркой, куда рыбаки втаскивают лодку, находилось недалеко от набережной Санта Лючия. Отсюда хорошо виден рейд, где стоят корабли, виден и русский бриг под морским «андреевским» флагом — одно из двух военных судов, которые заходили в Неаполь в 1829 году. Бриг этот Щедрин мог увидеть и из своего дома, недаром он писал: «Перед глазами моими всегда дымится Везувий, ни один военный и купеческий корабль не минует моих окошек»⁵³.

22 марта 1828 года около двух часов пополудни художник наблюдал извержение Везувия, которое «свело его с ума своей красотой». Услышав шум и грохот, он «взглянул в окно и увидел зрелище ни с чем не сравненное, скорей палитру, холст и сделал оному этюд»⁵⁴. С тех пор в его картинах над знаменитым вулканом часто появлялось огненное зарево.

Щедрин вновь и вновь пишет неаполитанские набережные, в большом и малом размере, днем и при лунном свете. Так для А. Н. Львова он написал многолюдную Ривьеру ди Кьяйя, пытаюсь вместить в маленький холст «целый город»⁵⁵.

Завершает сюиту неаполитанских видов картина «Набережная Мерджеллина в Неаполе» (1827). В ней представлена набережная итальянского города, в котором вся жизнь протекает на улице. Уходят в море и возвращаются рыбаки, останавливаются поболтать прохожие, влюбленные назначают свидания, босоногие оборванцы отдыхают, лежа на теплом песке, мальчик спит, положив голову на колени матери. Контрастом непринужденной уличной толпе выглядит чопорный господин в цилиндре, сидящий в открытом экипаже с лакеем на запятках. Уступами спускаются к воде белые, освещенные солнцем дома, на фоне светлого неба четко выделяется придорожный крест с распятием, серебристо-голубое море ясно и спокойно.

Старая надпись на подрамнике картины — *Molo di Sorrento* — утверждала, что изображено Сорренто, где Щедрин бывал часто и подолгу. Однако стали возникать сомнения в правильности этого определения. Берега Сорренто круты и обрывисты, здесь берег — отлогий. Более всего вызывала недоумение линия горизонта с ясно изображенным морским проливом: из Сорренто в этом направлении видна сплошная полоса берега с Везувием. И наконец, Сорренто в это время было маленьким городком, почти селением, а в картине Щедрина чувствуется большой многолюдный город, скорее всего — Неаполь.

Удалось найти несколько старинных гравюр с видом этой набережной. На них представлена та же церковь Саннацаро на невысоком мысе у воды, аркада, дома, обнесенный стеной маленький сад с растущей в нем пальмой. Из надписей на гравюрах явствовало, что изображена Мерджеллина — неаполитанская набережная, продолжающая Ривьеру ди Кьяя к западу. Крест с распятием стоял в начале дороги на Позилиппо, а на горизонте с этого места действительно был виден пролив, а за ним — характерный силуэт острова Капри⁵⁶.

Картина была приобретена Государственным Русским музеем в 1957 году у М. В. Годлевской в Ленинграде. Ей принадлежал и другой пейзаж Щедрина, изображающий грот на берегу моря (впоследствии он перешел в одно из московских частных собраний). По словам бывших владельцев, обе картины некогда принадлежали их прадеду, итальянскому любителю искусств Эли Ротуло, которому Щедрин подарил их. Однако вновь опубликованные письма Щедрина Гальбергу позволяют выдвинуть другую версию истории создания этих полотен, а также определить изображенный на втором из них грот.

Эли Ротуло, как об этом сообщила его правнучка, был связан деловыми отношениями с графиней В. П. Шу-



Рыбаки у Берега. Массалубренсе близ Сорренто. Вторая половина 1820-х гг.

валовой и некоторое время служил у нее управляющим. Имя графини Шуваловой несколько раз упоминается в переписке Щедрина. В конце 1826 года она заказала ему две картины, «полагая за оные цену 1500 руб.» и предоставляя выбор сюжетов на его усмотрение⁵⁷. Уже через два месяца Щедрин признавался Гальбергу, что работа у него не ладится, но графиня не хотела ждать. Она побывала в мастерской художника и отобрала для себя одну картину, «а другую, — прибавляет Щедрин, — надо сделать»⁵⁸. К середине мая 1827 года и второй пейзаж — вид Неаполя — был написан. «С графиней Шуваловой я дела никакого более не имею. Между нами все кончено и заплачено мне»⁵⁹. Обе предназначенные

для нее картины Щедрина посылает в Рим Гальбергу с просьбой отправить их в Ливорно для пересылки в Россию. В этом же письме он называет их: «Вид Кокумепли» (грот близ Сорренто. — К. М.), без Везувии, и «Вид Неаполя» [...] также без Везувии, но с крестом на первом плане, отправить графине Шуваловой-Полье в С-т Петербург»⁶⁰. Несомненно, это — те две картины, которые потом перешли к Ротуло.

Виды Неаполя пользовались большим успехом, и Щедрина постоянно получал на них заказы. Но одни городские виды не могли удовлетворить художника. Многолюдность, обилие архитектуры отвлекали его внимание от природы. Приступая к выполнению пейзажей для графини Шуваловой, Щедрина писал Гальбергу: «Между нами будь сказано, мне бы не очень хотелось, чтобы она сама приняла бы картины, в таком случае я должен написать что-нибудь дамское, то есть городской видик, где много человечков. По-моему бы лучше я бы ей отпустил море, скалы, утесы и проч. — но быть по сему!»⁶¹.

Море, скалы и утесы властно влекли Щедрина. В поисках новых пейзажных мотивов он стремился побывать там, где «ни одна ландшафтная нога не ступала»⁶². Он жил в Каstellамаре, построенном на месте древней Стабии, в Поццуоли, где писал развалины храма Сераписа, в Вико, которое, правда, находил «прескучным», в Амальфи, на Капри, но больше всего он любил Сорренто. «Сорренто земля прелестнейшая, — писал он брату, — вообрази себе леса апельсиновые, лимонные, под тенью коих прогуливаешься. Жить очень дешево»⁶³. Там он нашел тихие гавани, живописные обрывистые берега, скалистые гроты у моря, заросшие виноградом террасы. Менялись маршруты летних поездок Щедрина, но в Сорренто он бывал непременно. Здесь написаны многие его картины.

К некоторым полюбившимся ему мотивам художник



Терраса на берегу моря. Капуччини близ Сорренто. 1827

возвращался много раз, меняя освещение и точку обзора. Еще в 1825 году он упоминает «вид, взятый [...] в Сорренто, где виден дом Тасса на ближайшей скале»⁶⁴. Затем появились еще несколько вариантов этого пейзажа, находящиеся ныне в различных музеях. Последний «Вид Сорренто» остался незавершенным. Вместе с другими неоконченными полотнами он был найден после смерти Щедрина в его мастерской в Неаполе. Брат художника, Аполлон Феодосиевич, в 1832 году продал эти картины в Академию художеств, откуда они впоследствии поступили в Русский музей.

Щедрин изобразил наиболее живописную часть Сор-

ренто: на скалистом берегу над морем прилепились дома, их поддерживают мощные каменные устои, поднимающиеся от самой воды. Одно из этих зданий народная молва связывала с именем Торквато Тассо. В действительности дом, где родился великий поэт, еще в давние времена обрушился в море вместе с частью берега. Однако легенда о том, что дом сохранился, продолжала жить среди обитателей Сорренто — они хотели иметь в своем городке вещественную память о Тассо. Во второй половине XIX века эти здания под названиями «Отель Тассо» и «Отель Трамонтано» использовались как гостиницы и были обезображены огромными вывесками и позднейшими пристройками. Однако во времена Щедрина эти старые причудливые по своей архитектуре и расположению дома еще могли сообщить картине тот живописный «местный колорит», который так ценили люди эпохи романтизма.

Вдали видны изрезанные бухтами гористые берега, вблизи — скалы и прибрежные камни, отражающиеся в воде. Превосходно написано море. Художник внимательно проследивает изменение цвета поверхности воды — коричневатого там, где над нею нависают скалы, зеленого в затененных местах и серебристо-голубого вдали, где море освещено солнцем и отражает почти безоблачное небо.

Пейзажная часть картины в последнем варианте в основном была закончена, фигуры же едва намечены кистью, сквозь них просвечивает море. Раскрывается метод работы Щедрина: художник сначала писал с натуры пейзаж, а потом, где позволяло место в картине, добавлял фигуры. Натурщиков, с радостью готовых позировать, всегда было довольно. «Сначала я должен был рассылать искать мне оборванных и запачканных нищих и пьянушек всякого рода, но когда они узнали, что им за это платят, то мне от оных не было отдыху, я не мог

выглянуть в окно, как в разные голоса мне кричали: «Ecelena, напишите меня, смотрите, как я оборван, смотрите, как я запачкан», и я как сыр в масле валялся»⁶⁵.

Только таких натурщиков признавал Щедрин. «Восхищают же меня одни только рублища как живописца, и чем кто больше испачкан и оборван, тот мне и милее, тому только я и кланяюсь в пояс, чтобы пришел постоять у меня на натуре»⁶⁶. Бедняки были естественными обитателями итальянских террас, гаваней и гротов. Только простолюдины в своих живописных лохмотьях, а не обезличенная интернациональная толпа «господ» могли придать картинам Щедрина жизненную непринужденность и «местный колорит». В выборе натуры проявилось характерное для времени, хотя едва ли осознанное художником, отношение к человеку из народа как носителю «естественного нравственного чувства», живущему жизнью, близкой к природе, не испорченному цивилизацией.

Сам Щедрин относился к итальянским беднякам проще и человечнее, не пытаясь осмысливать свои чувства философски. «Чудной народ, которых я на одном дне 10 раз ругаю и десять раз хвалю», — говорил он⁶⁷. Его восхищала их жизнерадостность: «Итальянцу не много надо, если он с голоду не умирает, то он счастливейший человек в свете»⁶⁸. Он чувствовал себя с ними легко, с каждым умел найти общий язык: «Приобрел себе пропасть приятелей, то есть из мужиков, отставных солдат и протчих людей»⁶⁹. Конечно, при этом художник сохранял некоторую дистанцию. Его называли «дон Сильвестро».

Перечитывая письма Щедрина, можно представить себе его характер. Художник отнюдь не был далеким от жизни мечтателем и книжником. Он был уверен в себе, обладал практической сметкой, трезво смотрел на мир и умел сохранять независимость, не фрондируя и не под-

личая. Умный и наблюдательный, Щедрин был не лишен чувства юмора, легко подмечал смешное. Он терпимо относился к людям. «Всякий вправе чувствовать и молиться по своему образу мыслей, лишь бы не было вреда другому»⁷⁰. Вызывали у него раздражение и неприязнь только разбросанность и «богемная» недобросовестность в денежных делах. Он ценил доброе отношение, легко сходилась с людьми, был общителен, приветлив и мягок в обращении: «Никто от меня не слышал грубого слова»⁷¹. Ему была неприятна жестокость и явно пришлось не по душе поездка к Собачьей пещере, известной своими вредными испарениями. Для развлечения посетителей к отверстию пещеры подносили собаку, которая быстро начинала задыхаться. Художник жалеет, что он невольно «тоже попал в число мучителей собачьих»⁷². Зато Щедрин умел веселиться, любил быть зрителем и участником веселья толпы. Карнавалы, фейерверки, гулянья, уличные представления «гаеров, буратинов, пульчинелей» неотразимо привлекали художника, который ценил простые удовольствия и радости. Его характеру многие завидовали. Но при этом Щедрин знал цену каждодневного труда, умел работать, любил свою профессию и обладал безупречным художественным вкусом.

Природа в картинах Щедрина всегда ясна и спокойна. В противоположность многим своим современникам, искавшим в бурях утоления романтической страсти ко всему необычайному, Щедрин ненавидел дисгармонию. Еще на пути в Италию, попав в шторм, он без всякого восхищения смотрел на бушующее море, сказав только: «Оно очень пестро и неопрятно»⁷³.

Маршрут летних поездок Щедрина не ограничивался Сорренто. Художник часто бывал и в Амальфи — небольшом городке на берегу Салернского залива, это была крайняя южная точка его странствий. Амальфи очень красив своим местоположением. Щедрин написал там не-



На веранде. 1829

сколько пейзажей, два из которых находятся в Русском музее. Один кажется странно суровым и пустынным из-за отсутствия человеческих фигур. Несомненно, они должны были быть написаны, но картина осталась незаконченной. Другой, более ранний «Вид Амальфи близ Неаполя», датирован 1826 годом. Картина построена на блестяще использованном контрасте светлого и темного. Изображено раннее утро, солнце стоит низко, значительная часть берега еще не освещена, скалы кажутся коричневыми, а от камней падают на воду длинные тени. Из-за темных скал выступает сверкающий на солнце белый городок,

который уступами спускается к морю. Море очень красиво в своей серебристой голубизне, переходящей в золотистые и зеленоватые тона. Цветовые и световые контрасты смягчены общим светлым колоритом картины, исполненной тишины и покоя. Как всегда у Щедрина, пейзаж населен людьми: одни рыбаки отдыхают, другие разбирают сети, мальчик несет за спиной корзину, женщины спокойно беседуют.

Пристально изучая натуру, ища возможности передать средствами живописи свет и воздух, то есть следуя путем художника-пленэриста, Щедрин постепенно отказался от условного коричневатого колорита, принятого в академических пейзажах. «Ну, слава богу, [...] насилу-то я выбился из этих теплых тонов, о которых мне столько натолковали и о которых до сих пор толкуют господа любители», — говорил он Гальбергу⁷⁴. Художник перешел к холодной серебристой палитре, передающей дневной свет. Более того, иногда он и солнечный свет писал чуть серебристым. Для зрителей того времени это было странно и непривычно: большинство художников и позднее писали знойное южное солнце интенсивно золотистыми и даже красноватыми тонами. В. А. Перовский, человек с художественным вкусом, тем не менее говорил о пейзажах Щедрина: «Картина в холодном тоне может быть так же хороша или лучше, нежели другая в самом жарком тоне; но это — не Италия, не итальянский день, не итальянский жар»⁷⁵. Между тем в действительности очень жаркое южное солнце сообщает предметам не золотистость и цветовую яркость, а скорее высветленность, даже белесоватость. Щедрин интуитивно почувствовал то, что по-настоящему поняли и ввели в живопись только художники конца XIX века.

В холодных серебристых тонах написан небольшой пейзаж «Храм Сераписа в Поццуоли». Щедрин не датировал его, но, скорее всего, он относится к 1828 году.



Вид Вико между Каstellамаре и Сорренто. Конец 1820-х гг.

В мае этого года, изменив своему обычному маршруту, художник поехал на запад от Неаполя, правда, всего за шесть миль, в небольшой городок Поццуоли. «Скитаясь по окрестностям сего городка, любопытного местоположением и древними остатками»⁷⁶, Щедрин и написал свой пейзаж. Теперь, когда античные руины перестали быть для художника предметом принудительного восхищения, картина превратилась в увлеченно исполненный натурный этюд.

Из Поццуоли Щедрин отправился на Капри. Это была его вторая поездка на знаменитый своими красотоми остров. В первый раз он был там в 1827 году. «Нонешнего лета я провел около двух месяцев в Капри», — писал он тогда брату⁷⁷. Художник жаловался, что привез мало картин, так как помешали «дурные погоды» и «не-

знакомое место». Но остров понравился ему: «Здоровый воздух, добрые жители и прекраснейшее вино облегчают некоторым образом тяжелую ходьбу по горам»⁷⁸. В следующем году Щедрин снова побывал на Капри и, как всегда, искал наиболее живописные места. Несколько картин, безусловно, написаны на этом острове.

В Третьяковской галерее находятся два вида одной и той же гавани. Это — бухта с узким пляжем и рядом домов с закругленными крышами, за домами — поросший деревьями склон и отвесные скалистые горы. Бухта замыкается высоким мысом с большим каменным зданием. Долгое время картина считалась видом Сорренто. Однако удалось найти изображение этой же бухты на этюдах А. П. Боголюбова. Аккуратный художник, как всегда, надписал их: «Капри. Marina grande (Большая гавань)»⁷⁹. Несмотря на разделяющие работы Щедрина и Боголюбова тридцать лет, гавань на них выглядит совершенно одинаково. С Капри связана и еще одна картина, принадлежащая Третьяковской галерее и ранее известная как изображение грота в Сорренто. Между тем существует итальянская гравюра с видом того же самого грота⁸⁰. Надпись на гравюре свидетельствует о том, что изображен грот, который в официальных картах и справочниках носит название Митромания, в народе же его переименовали в Матримонио («супружеский», «брачный»). Он находится на восточной стороне Капри, и из него открывается прекрасный вид на побережье Салернского залива, где расположено Амальфи.

О том, что Щедрин действительно писал этот грот, сохранилось документальное свидетельство. Молодой любитель искусств Николай Охотников, будучи в Италии, заказал Щедрину пять пейзажей. В письме от августа 1828 года, перечисляя сюжеты этих картин, он в их числе называет «Вид из одной Гроты, на Капри же, на весь берег Амальфи (grotte Matrimonio)»⁸¹.



Вид в окрестностях Сорренто. Вечер. Конец 1820-х гг.

Мотив грота нередко встречается в творчестве Щедрина. Художника привлекал живописный контраст затененного и залитого светом пространства, равно как и необычные для северянина формы южной природы. Темные скалы гротов дают полотну композиционное обрамление и по контрасту усиливают яркость зелени, воды и неба и мягкость очертаний подернутых дымкой дальних берегов.

В картине «Скалы Малой гавани на острове Капри» (1827 или 1828) внимание художника привлекла одна из главных достопримечательностей острова — причудливая естественная арка над водой. К скале прилепилось строение с характерной для этих мест полукруглой крышей, здание полуразрушено, но обитаемо: из трубы идет дым. Вырубленная в скале лестница ведет наверх, где растянута для просушки рыбачьи сети. Спокойное море и голубое небо придают картине безмятежную ясность, которую так любил Щедрин.

Долгое время с Капри ошибочно связывали один из прекраснейших морских видов Щедрина «Рыбаки у берега». Картина известна в нескольких вариантах, наиболее ранний из них, находящийся в Третьяковской галерее, датирован 1826 годом. Эта датировка положила начало сомнениям в атрибуции картины: из писем Щедрина ясно видно, что впервые он попал на Капри только в 1827 году. Вызывал недоумение и рельеф берега, слишком низкого и отлогого для этого скалистого острова⁸². Позднее пейзаж был конкретизирован как «Берег Сорренто с видом на остров Капри»⁸³. И наконец, последовало еще одно уточнение: на картине изображено побережье около рыбачьего селения Массалубренсе, находящегося примерно на половине пути между Сорренто и мысом Кампанелла — крайней южной точкой полуострова⁸⁴.

«Рыбаки у берега» (вторая половина 1820-х гг.) — одна из самых пленэрных работ Щедрина. Художник ста-



Неаполитанские рыбаки в лунную ночь. Вид Позиллипо. Конец 1820-х гг.

вит и успешно решает в этой картине новую для его времени задачу передать изменчивое состояние атмосферы. Небо уже не ясное, бирюзово-голубое, как в других полотнах Щедрина; здесь и белые, ярко освещенные кучевые облака, и клочковатые обрывки серых дождевых туч. Справа тучи сгущаются, на их фоне видны косые полосы дождя. Солнце, пробиваясь сквозь облака, освещает неверным слабым светом берег и фигуры рыбаков. Создается ощущение прохлады и влажности воздуха в дождливый день. Картина превосходна по живописи — гармонично сочетание многообразных оттенков голубого, серого и коричневого. Совершенна и ее композиция — спокойный ритм движения, уравновешенность масс и объемов, соотношение темного и светлого. Все вместе делает картину одним из наиболее тонких, поэтических и «музыкальных» произведений Щедрина.

Тему «пейзажного интерьера», образованного зеленью и пронизанного светом и воздухом, художник с особым блеском развернул в серии своих «террас» и «веранд». Картина «Терраса на берегу моря» была написана в 1827 году. Удалось уточнить местоположение этой террасы с ее характерной архитектурой — каменным парапетом, высокой стеной и аркой в глубине. Помогла находка рисунков, сделанных неведомым любителем в 1840-х годах. Среди них оказались зарисовки этой же террасы с пометкой, указывающей ее местонахождение — селение Капуччини близ Сорренто⁸⁵.

Терраса расположена высоко над морем, через залив виден отдаленный берег с Везувием. Ближе — обрывистый мыс Граделле, который часто появляется в картинах Щедрина, изображающих окрестности Сорренто и залитое солнцем селение Мета, видное в просвете листвы. Чувствуется, каким мастером пейзажа стал художник. Линейная перспектива сохраняется только для ближнего плана — уходящей в глубину по диагонали террасы. Даль-

ний план передан исключительно живописными средствами. Нет никакого перспективного перехода от темной фигуры облокотившегося на парапет священника к светлому морю и голубым далям, однако прекрасно ощущается, какое огромное пространство открывается в просвете листвы. Немногими быстрыми мазками едва намечены розовые крыши и белые стены селения. Интересно отметить, что только художники-пленэристы конца XIX века стали писать освещенные солнцем красные крыши высветленными, чуть розоватыми. Сама терраса, местами озаренная ярким солнцем, местами погруженная в глубокую тень, полна причудливой игры света.

На первом плане Щедрин разворачивает бытовые сцены, помещая там довольно крупные фигуры. В тени высоких деревьев укрылись от зноя прохожие: здесь нищенствующие монахи в коричневых рясах, подпоясанных веревками, толстый священник, мальчик-погонщик ослика, молодой итальянец в широкополой шляпе и оборванец, надвинувший колпак на глаза и прислонившийся к стене. Люди в картинах Щедрина овеяны тем же настроением безмятежного спокойствия, что и природа.

Художник очень наблюдателен и умеет выбирать натуру. Он поместил в свою картину наиболее характерные для итальянской улицы фигуры. На них останавливал внимание и Гоголь в своих описаниях итальянского быта: у него, как и в картине Щедрина, появляются и черный аббат «с треугольною шляпой, черными чулками и башмаками», и «нечистый рыжий капуцин, вдруг вспыхнувший на солнце светловерблюжьим цветом», и итальянские простолудины, «этот живой, неторопящийся народ, живописно и покойно расхаживающий по улицам»⁸⁶.

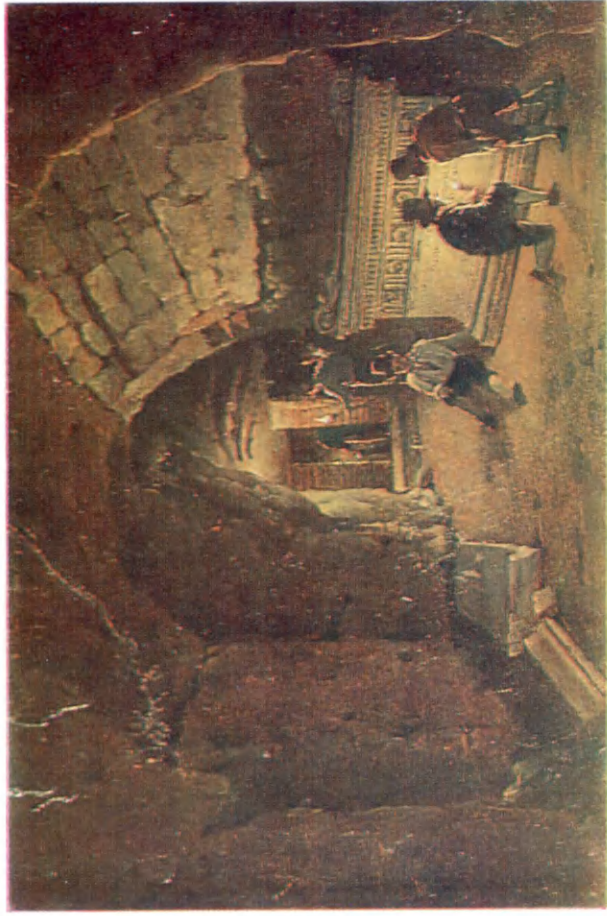
Всех своих персонажей Щедрин писал с натуры. В ноябре 1827 года он сообщает брату: «Вчера у меня стоял на натуре поп»⁸⁷. Возможно, это и есть тот самый священник, который облокотился на парапет. Обращает на

себя внимание дата письма — поздняя осень, между тем как пейзаж в картине — летний. Вероятно, фигуры Щедрина вносил в свои полотна позднее, зимой, когда, по собственному признанию, отделывал картины. В марте 1827 года он писал Гальбергу: «Мочи нет, с октября месяца все пишу фигуры, так надоело, как горькая редька!»⁸⁸.

Пронизана светом и насыщена воздухом «Веранда, обвитая виноградом» 1828 года, изображенная дважды (обе картины находятся в Третьяковской галерее). Этот пейзажный мотив Щедрин называл «Перголата» (*pergolato* по-итальянски — навес из вьющихся растений). Иногда художнику не везло с этими непрочными сооружениями, и он жаловался Гальбергу: «Начал писать перголату [...] и уже подвинул к концу картину, как вдруг поднялся жестокий ветер и моя «перголата» обрушилась, оную подняли и поставили совсем иначе»⁸⁹.

Каменные столбы с облупившейся штукатуркой поддерживают «крышу» «перголаты» — решетку из жердей, густо обвитую виноградом. На одной из картин — раннее утро. Солнце еще так низко, что проникает через боковые проемы, ярко освещая землю и бросая длинные четкие тени; берег погружен в тень. Второй раз Щедрин пишет «перголату» днем, когда солнце стоит высоко и заметно продвинулось к западу, а тени переместились. Свет падает сверху и задерживается зеленью, а там, где солнцу все же удастся пробиться сквозь листву, виден яркий сноп лучей. Интерес к проблеме света, усиление его интенсивности — характерная особенность искусства Щедрина конца 1820-х годов.

Как всегда, «перголата» населена: путники безмятежно отдыхают в ее тени. Среди них мы видим тот же милый Щедрину тип бродяги и оборванца, который восхищал художника еще при первом знакомстве с Неаполем: «Он, приставив корзинку к стене, дрыхнет в ней на солн-



Гробница Сципиона Барбата на Аппиевой дороге близ Рима. 1829 (?)

це, или, лежа в оной, смотрит на всех с презрением»⁹⁰.

Один из шедевров живописи Щедрина — маленькая картина «На веранде» (1829). Здесь чуть изменен социальный характер интерьера. Изображена уже не открытая для всех прохожих «перголата», а веранда богатого дома с дорогой мебелью, гладким полом и красивыми колоннами, один из тех старинных особняков, которые снимали в Италии путешествующие русские аристократы. В кресле сидит дама, читающая только что распечатанное письмо. Его доставил молодой неаполитанец, который робко стоит у двери, дожидаясь ответа, и в знак уважения к знатной хозяйке снял свой красный колпак. В картине, таким образом, появляются зачатки сюжета.

В нескольких вариантах известна картина «Вид Вико между Кастелламаре и Сорренто» (конец 1820-х гг.). Щедрин подолгу жил и много работал в этом городке, хотя и находил его скучным. Старинная церковь, прилепившаяся на обрыве, скалы и полуразрушенные строения, море, легкими волнами набегающее на песок, стройные рыбацьи лодки со свернутыми парусами — все создает гармоничное целое. Мастерство Щедрина совершенствуется, его живопись становится все богаче, композиция — увереннее и свободнее.

Художник не довольствовался передачей дневного рассеянного солнечного света. Он ставил перед собой более сложные живописные задачи. Очень интересна картина, известная под названием «Вид в окрестностях Сорренто. Вечер». Она существует в трех вариантах, один находится в Русском музее, два — в Третьяковской галерее. Следует отметить, что изображенная на этой картине местность не имеет ничего общего с Кастелламаре и не является местом, где находилась древняя Стабия⁹¹. Равным образом «Вид Вико» также иногда неправильно связывается со Стабией. В действительности античная Стабия, погибшая в 79 году н. э. при извержении Везувия вместе с Гер-



Вид из грота на Везувий и Каstellор дель Ово в лунную ночь. Конец 1820-х гг.

куланумом и Помпеями, находилась в излучине Неаполитанского залива, и на ее развалинах потом возник городок Кастелламаре, полное название которого Кастелламаре ди Стабии. Вико, расположенное значительно южнее, на половине пути к Сорренто, не имеет отношения к Стабии. Место же, представленное на картине «Вечер», стоит еще дальше от Кастелламаре и, следовательно, от Стабии. Оно находится совсем близко от Сорренто и ограждено с севера большим мысом Граделле, отчетливо видимым на всех картинах Щедрина с изображением Сорренто.

Во всех трех вариантах фигурирует одна и та же маленькая бухта и дома, стоящие у самой воды. Везде вечернее освещение, но степень его интенсивности художник изменяет. В варианте Русского музея солнце еще довольно высоко, его лучи пока не приобрели красноватого оттенка и мягко, но отчетливо освещают каменную стену, зелень на первом плане и здания поодаль. В варианте Третьяковской галереи солнце значительно ниже, его свет стал красноватым, передний план погружен в глубокую тень. Соответственно освещению изменяется и отражение в воде, по-разному окрашено небо — в первом случае на нем серые, во втором — желтовато-розовые облака. Вариант Русского музея привлекает тонкой живописностью и мягкостью кисти, вариант Третьяковской галереи — свободой и смелостью решения сложной колористической задачи. Щедрин в какой-то мере предвосхитил художественные поиски импрессионистов, которые много раз писали один и тот же вид в различных условиях освещения и состояния атмосферы.

В последние годы жизни Щедрин, продолжая свои живописные поиски, пишет много ночных пейзажей. Некоторые из этих картин, совсем небольшие, сделаны маслом на картоне. В них художник, часто повторяя уже привычные сюжеты, не стремится к подробностям, опу-

скает многие детали. Но он с большой поэтичностью передает лунный свет, чудесно преображающий небо и море; ночные виды очень красивы своим мягким голубовато-серебристым колоритом. Иногда художник ставил перед собою сложные задачи, стремясь сочетать в картине свет луны, зарево вулкана и огонь горящего костра. Разработку подобных световых эффектов в живописи продолжили впоследствии И. К. Айвазовский и А. И. Кунджи.

В конце двадцатых годов Щедрин окончательно обрел прочное и независимое положение как художник. Любители живописи спорили за право приобрести его пейзажи. Многим он вынужден был отказывать. Художник имел обширную русскую и иностранную клиентуру. Его картины охотно покупали не только итальянцы и французы, но и англичане, имевшие в это время своих превосходных пейзажистов и знавшие толк в пейзаже. Несколько картин Щедрина попали даже в еще далекую в те годы Америку.

Художнику приходилось очень много работать, чтобы удовлетворить хотя бы часть заказчиков: «Я так занят, что с утра до вечера с места не встаю»⁹². «Надобно бы было иметь десять рук, чтоб справиться», — жаловался он⁹³.

С годами характер Щедрина заметно изменился. Художник, который в прежнее время каждый вечер заканчивал в театре, теперь бывает там совсем редко. Он, который в молодые годы много и охотно посещал аристократические салоны, теперь, когда ему нет еще сорока, говорит, что делать визиты для него самое большое несчастье. Прежде не мысливший остаться без городских развлечений, Щедрин признается, что все больше и больше начинает любить сельскую жизнь, «к которой я так пристрастился, что, приезжая в город, я совершенно расстраиваюсь и всюду кажусь дикарем»⁹⁴. По полгода и

более художник не возвращается в Неаполь: «Никогда я не бываю столь доволен моим положением, как проживая за городом»⁹⁵. Каковы были причины этих перемен? Обилие работы, поглощенность Щедрина искусством, которое оставляло мало времени и сил для рассеяния? Или просто изменились взгляды и вкусы художника? Может быть, светские успехи Щедрина были временным увлечением, в какой-то степени вызванным необходимостью создать себе имя, а истинные симпатии художника лежали в иной сфере? Или все усиливающаяся с годами болезнь — тяжелое поражение печени, первые признаки которой появились еще в 1821 году? В конце 1829 года художник пишет: «Я девять месяцев как ничего работать не могу»⁹⁶. Правда, в промежутках между обострениями болезни он не только успевает написать несколько картин, но и совершить летом 1829 года путешествие по Италии и Швейцарии. Художник посетил Пизу, Геную, Милан и Женеву, а часть зимы провел в Риме. Однако его физическое состояние было слишком тяжелым, чтобы он мог получить от поездки удовольствие. «Вояж мне никак не удался, я все время был болен желчью и теперь с этой же болезнью сижу в Риме, ожидая облегчения, дабы отправиться в Неаполь»⁹⁷. Наконец Щедрина удалось вернуться в Неаполь, но и здесь состояние его не улучшилось. Он меняет докторов, пытается лечиться водами в Вико, в письмах жалуется на ипохондрию: «От меня все отошло», «ничто меня не льстит и не утешает, исключая работы», «за одной только работой я мог быть спокоен»⁹⁸. Лето художник, как всегда, проводит за городом, но дни его сочтены: «Когда приехал в Сорренто, меня не узнавали, и некоторые старухи, глядя на меня, плакали»⁹⁹.

8 ноября 1830 года Щедрин умер в Сорренто, тридцати девяти лет от роду. Он был похоронен там же в церкви Сан-Виченцо, и над его могилой был поставлен па-

мятник, выполненный другом художника С. И. Гальбергом.

Щедрин отверг холодную рассудочность и сухость классицизма, но сохранил классическую ясность стиля и эллинское радостное и светлое отношение к природе. Он не принял романтического бунтарства и бури страстей, но как истинный романтик поставил вдохновение и «жизнь сердца» выше холодной игры ума. Щедрин не внес в свои картины социальных обличений, но его вдохновляли природа и жизнь, он правдиво писал то, что видел, — прекрасную солнечную южную природу и беспечную непринужденность итальянских бедняков. «Дурные погоды» и дурные страсти лежали вне интересов Щедрина, жизнь в его картинах прекрасна и радостна.

В творчестве Сильвестра Щедрина сильнее, чем у кого-либо из русских пейзажистов, проявилось светлое пушкинское начало — неомраченность, внутренняя свобода и поэтическая ясность отношения к миру.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Сильвестр Щедрин. Письма из Италии. Вступительная статья, редакция и примечания А. Эфроса. М.—Л., 1932, с. 80 (далее: Сильвестр Щедрин. Письма из Италии).
- ² Там же, с. 88.
- ³ П. Н. Петров. Сборник материалов для истории императорской С.-петербургской Академии художеств за сто лет ее существования. Т. 1. Спб., 1864, с. 557.
- ⁴ Вариант-повторение картины 1815 г. находится в Славянском институте Чехословацкой Академии наук (см.: Русская живопись в собраниях Чехословакии. Составитель и автор текста Владимир Фиала. Л., 1974, с. 19, 144, воспр. на с. 145).
- ⁵ К. Н. Батюшков. Прогулка в Академию художеств. Письмо старого московского жителя к приятелю в деревню его Н. 1814. — Собр. соч. М.—Л., 1934, с. 322, 333.
- ⁶ ЦГИА, ф. 733, оп. 16, д. 46, 1814 г., л. 8.
- ⁷ Подробнее о картине см.: К. В. Михайлова. Картина С. Ф. Щедрина «Александр I у Шафгаузенского водопада» (К вопросу о петербургском периоде творчества художника). В кн.: Современный художественный музей. Проблемы деятельности и перспективы развития. Сборник научных трудов. Л., 1980, с. 99—110.
- ⁸ Памятник искусств. Спб., 1841, тетрадь 10, с. 12.
- ⁹ Отечественные записки, 1820, № 6, с. 275, 276.
- ¹⁰ Сын отечества, 1820, № XXXIX, с. 257.
- ¹¹ П. Н. Петров. Сборник материалов для истории... Т. 2. Спб., 1865, с. 93.
- ¹² Сильвестр Щедрин. Письма из Италии, с. 52
- ¹³ См.: там же, с. 58—62.
- ¹⁴ Там же, с. 83.
- ¹⁵ Там же, с. 88.
- ¹⁶ Там же, с. 67.
- ¹⁷ Там же, с. 68.
- ¹⁸ Там же.
- ¹⁹ Там же, с. 69.
- ²⁰ Там же, с. 89.
- ²¹ Там же, с. 116

- 22 Там же, с. 110, 111.
- 23 Там же, с. 121.
- 24 Там же, с. 104.
- 25 Скульптор Самуил Иванович Гальберг в его заграничных письмах и записках. 1818—1828. Собрал В. Ф. Эвальд. Спб., 1884, с. 119.
- 26 Там же, с. 125.
- 27 Сильвестр Щедрин. Письма из Италии, с. 162.
- 28 Там же, с. 93.
- 29 Н. В. Гоголь. Собр. соч. в 5-ти т. Т. 3. М., 1952, с. 287.
- 30 Сильвестр Щедрин. Письма из Италии, с. 75.
- 31 Сильвестр Щедрин. Письма. Составитель и автор вступительной статьи Э. Н. Ацаркина. М., 1978, с. 30 (далее: Сильвестр Щедрин. Письма).
- 32 Сильвестр Щедрин. Письма из Италии, с. 175.
- 33 Там же, с. 176.
- 34 Журнал изящных искусств, 1823, кн. 5, с. 427.
- 35 Сильвестр Щедрин. Письма из Италии, с. 177.
- 36 Н. В. Гоголь. Собр. соч. в 5-ти т. Т. 3, с. 288.
- 37 Северные цветы на 1827 год. Спб., 1827, с. 22, 23.
- 38 Сильвестр Щедрин. Письма из Италии, с. 69.
- 39 Там же, с. 214.
- 40 Там же, с. 226.
- 41 Там же, с. 193, 194.
- 42 Архив Брюлловых. Редакция и примечания И. А. Кубасова. Спб., 1900, с. 189.
- 43 Н. В. Гоголь. Собр. соч. в 5-ти т. Т. 3, с. 266, 267.
- 44 Сильвестр Щедрин. Письма из Италии, с. 219.
- 45 Там же, с. 199.
- 46 Сильвестр Щедрин. Письма, с. 82.
- 47 Сильвестр Щедрин. Письма из Италии, с. 202.
- 48 Там же, с. 207.
- 49 Там же, с. 177.
- 50 Там же, с. 143.
- 51 Там же, с. 120.
- 52 См.: Э. Н. Ацаркина. Сильвестр Щедрин. 1791—1830. М., 1978, с. 136—138, 192, воспр. с. 142.
- 53 Сильвестр Щедрин. Письма, с. 194

- 54 Там же, с. 170.
- 55 Картина долгое время неправильно называлась «Санта Лючия». Подробнее об определении этой и других картин Щедрина см.: К. В. Михайлова. Новое о некоторых пейзажах Сильвестра Щедрина. Доклад на расширенном заседании, посвященном проблемам атрибуции и научной каталогизации произведений искусства в художественных музеях. Академия художеств СССР. Москва, 22—24 декабря 1969 г. (ротапринтный оттиск).
- 56 Гравюра Винченцо Алойа по рисунку Луиджи Ферголы (1804-е гг.) и Пьетро Парбони по рисунку Сильвестро Босси (1820-е гг.).
- 57 Сильвестр Щедрин. Письма, с. 128.
- 58 Там же, с. 140.
- 59 Там же, с. 146.
- 60 Там же.
- 61 Там же, с. 160, 161.
- 62 Э. Н. Ацаркина. Из неопубликованных писем Сильвестра Щедрина. — Искусство, 1951, № 6, с. 78.
- 63 Сильвестр Щедрин. Письма, с. 105.
- 64 Там же, с. 107.
- 65 Сильвестр Щедрин. Письма из Италии, с. 250.
- 66 Сильвестр Щедрин. Письма, с. 193.
- 67 Сильвестр Щедрин. Письма из Италии, с. 122.
- 68 Сильвестр Щедрин. Письма, с. 45.
- 69 Сильвестр Щедрин. Письма из Италии, с. 140.
- 70 Там же, с. 209.
- 71 Там же, с. 281.
- 72 Там же, с. 127.
- 73 Цит. по: Скульптор Самуил Иванович Гальберг в его заграничных письмах и записках. . . , с. 16.
- 74 Памятник искусств. Спб., 1841, тетрадь 10, с. 19.
- 75 Цит. по: Скульптор Самуил Иванович Гальберг в его заграничных письмах и записках. . . , с. 184.
- 76 Сильвестр Щедрин. Письма из Италии, с. 245.
- 77 Там же, с. 238.
- 78 Там же.
- 79 Карандашный и живописный этюды А. П. Боголюбова 1855 г. находятся в Государственном Русском музее.
- 80 Гравюра Пьетро Парбони по рисунку Томмазо Дассулави.
- 81 Государственный Исторический музей. Отдел письменных источников, ф. 457 (Рамазанова), ед. хр. 29, л. 131

- ⁸² См.: К. В. Михайлова. Новое о некоторых пейзажах Сильвестра Щедрина. . .
- ⁸³ См. Э. Н. Ацаркина. Сильвестр Щедрин. 1791—1830. М., 1978, с. 86, 87, 170, прим. 19.
- ⁸⁴ См.: И. Бочаров, Ю. Глушак ова. Из итальянских разысканий. Новое о Сильвестре Щедрине.— Огонек, 1979, № 28, с. 24, 25.
- ⁸⁵ Рисунки находятся в Государственном Русском музее.
- ⁸⁶ Н. В. Гоголь. Собр. соч. в 5-ти т. Т. 3, с. 292.
- ⁸⁷ Сильвестр Щедрин. Письма из Италии, с. 238.
- ⁸⁸ Сильвестр Щедрин. Письма, с. 135, 136.
- ⁸⁹ Там же, с. 157, 158.
- ⁹⁰ Сильвестр Щедрин. Письма из Италии, с. 123.
- ⁹¹ В монографии Э. Н. Ацаркиной (с. 131, 132, 133) картина названа «В окрестностях Сорренто близ Каstellамаре (место, где находилась деревня Стабия)».
- ⁹² Сильвестр Щедрин. Письма, с. 169.
- ⁹³ Сильвестр Щедрин. Письма из Италии, с. 242.
- ⁹⁴ Там же, с. 245.
- ⁹⁵ Там же, с. 220.
- ⁹⁶ Сильвестр Щедрин. Письма, с. 186.
- ⁹⁷ Сильвестр Щедрин. Письма из Италии, с. 276.
- ⁹⁸ Там же, с. 278, 280, 281.
- ⁹⁹ Там же, с. 280.

БИБЛИОГРАФИЯ

Сильвестр Щедрин. Письма из Италии. Вступительная статья, редакция и примечания А. Эфроса. М.—Л., 1932.

Э. Н. Ацаркина. Из неопубликованных писем Сильвестра Щедрина. — Искусство, 1951, № 6, с. 73—80.

А. А. Федоров-Давыдов. Русский пейзаж XVIII—начала XIX века. М., 1953.

История русского искусства. Т. 8, кн. 1. М., 1963, с. 487—513.

Сильвестр Феодосиевич Щедрин. 1791—1830. (Альбом репродукций.) Автор-составитель Е. Плотникова. М., 1965.

К. В. Михайлова. Сильвестр Феодосиевич Щедрин. Л., 1972.

Э. Н. Ацаркина. Сильвестр Щедрин. 1791—1830. М., 1978.

Сильвестр Щедрин. Письма. Составитель и автор вступительной статьи Э. Н. Ацаркина. М., 1978.

К. В. Михайлова. Картина С. Ф. Щедрина «Александр I у Шафгаузенского водопада». (К вопросу о петербургском периоде творчества художника). — В кн.: Современный художественный музей. Проблемы деятельности и перспективы развития. Сборник научных трудов Л., 1980, с. 99—110.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

На фронтисписе: АВТОПОРТРЕТ. 1817. Государственная Третьяковская галерея

АЛЕКСАНДР I У ШАФГАУЗЕНСКОГО ВОДОПАДА. 1814. Государственный Русский музей **9**

ВИД С ПЕТРОВСКОГО ОСТРОВА НА ТУЧКОВ МОСТ И ВАСИЛЬЕВСКИЙ ОСТРОВ В ПЕТЕРБУРГЕ. 1815. Государственная Третьяковская галерея **10**

ВИД НА ПЕТРОВСКИЙ ОСТРОВ В ПЕТЕРБУРГЕ. 1817. Государственный Русский музей **11**

ВИД НЕАПОЛЯ ОТ КОРОЛЕВСКОГО САДА. 1820. Государственный Русский музей **12**

КОЛИЗЕЙ В РИМЕ. 1822. Государственный Русский музей **13**

ВОДОПАД В ТИВОЛИ. 1822. Государственная Третьяковская галерея **14**

ВИД ТИВОЛИ БЛИЗ РИМА. 1823. Государственный Русский музей **19**

НОВЫЙ РИМ. ЗАМОК СВ. АНГЕЛА. 1823 (?). Государственный Русский музей **20**

ОЗЕРО АЛЬБАНО В ОКРЕСТНОСТЯХ РИМА. 1824 или 1825. Государственный Русский музей **22**

НАБЕРЕЖНАЯ САНТА ЛЮЦИЯ В НЕАПОЛЕ. Вторая половина 1820-х гг. Государственный Русский музей **23**

ВИД НЕАПОЛЯ. 1829. Государственный Русский музей **24**

НАБЕРЕЖНАЯ МЕРДЖЕЛЛИНА В НЕАПОЛЕ. 1827. Государственный Русский музей **25**

ВИД СОРРЕНТО БЛИЗ НЕАПОЛЯ. 1826. Государственная Третьяковская галерея **28**

ВИД СОРРЕНТО БЛИЗ НЕАПОЛЯ. Конец 1820-х гг. Государственный Русский музей **29**

ВИД АМАЛЬФИ БЛИЗ НЕАПОЛЯ. 1826. Государственный Русский музей **30**

ВИД АМАЛЬФИ БЛИЗ НЕАПОЛЯ. Конец 1820-х гг. Государственный Русский музей **31**

ХРАМ СЕРАПИСА В ПОЦЦУОЛИ. 1828 (?). Государственный Русский музей **32**

БОЛЬШАЯ ГАВАНЬ НА ОСТРОВЕ КАПРИ. 1828. Государственная Третьяковская галерея **36**

ГРОТ МАТРИМОНИО НА ОСТРОВЕ КАПРИ. 1827. Государственная Третьяковская галерея **37**

ТЕРРАСА НА БЕРЕГУ МОРЯ. 1828. Государственная Третьяковская галерея **39**

РЫБАКИ У БЕРЕГА. МАССАЛУБРЕНСЕ БЛИЗ СОРРЕНТО. Вторая половина 1820-х гг. Государственный Русский музей **43**

ТЕРРАСА НА БЕРЕГУ МОРЯ. КАПУЧЧИНИ БЛИЗ СОРРЕНТО. 1827. Государственный Русский музей **45**

НА ВЕРАНДЕ. 1829. Государственный Русский музей **49**

ВИД ВИКО МЕЖДУ КАСТЕЛЛАМАРЕ И СОРРЕНТО. Конец 1820-х гг. Государственный Русский музей **51**

ВИД В ОКРЕСТНОСТЯХ СОРРЕНТО. ВЕЧЕР. Конец 1820-х гг. Государственный Русский музей **53**

НЕАПОЛИТАНСКИЕ РЫБАКИ В ЛУННУЮ НОЧЬ. ВИД ПОЗИЛИППО. Конец 1820-х гг. Государственный Русский музей **55**

ГРОБНИЦА СЦИПИОНА БАРБАТА НА АППИЕВОЙ ДОРОГЕ БЛИЗ РИМА. 1829 (?). Государственный Русский музей **59**

ВИД ИЗ ГРОТА НА ВЕЗУВИЙ И КАСТЕЛЛО ДЕЛЬ ОВО В ЛУННУЮ НОЧЬ. Конец 1820-х гг. Государственный Русский музей **61**

На обложке: СКАЛЫ МАЛОЙ ГАВАНИ НА ОСТРОВЕ КАПРИ. 1827 или 1828. Государственный Русский музей

На четвертой стороне обложки: ВЕРАНДА, ОБВИТАЯ ВИНОГРАДОМ. 1828. Государственная Третьяковская галерея

Кира Владимировна Михайлова
СИЛЬВЕСТР ФЕОДОСИЕВИЧ ЩЕДРИН

Издание второе

Редактор В. М. Домитеева. Оформление серии Д. М. Плаксина. Художественный редактор Л. Б. Козин. Технический редактор Т. А. Иванова. Корректор Е. Е. Ротманская. Сдано в набор 08.07.83. Подписано в печать 23.08.84. М-24905. Формат 70 x 100 1/32. Бумага мелованная. Гарнитура журнальная рубленая. Печать высокая. Печ. л. 2,25. Уч.-изд. л. 2,851. Усл.-печ. л. 2,925. Тираж 50 000 экз. Заказ 433. Цена 55 коп. Издательство «Художник РСФСР». Ленинград, 195027, Большеохтинский пр., 6, корпус 2. Искомбинат «Художник РСФСР» Росглавополиграфпрома Госкомитета РСФСР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. Ленинград, Промышленная, 40.

55 Kon

