

С.В. Усачева*

**ФЕДОР АЛЕКСЕЕВ И УЧЕНИКИ:
В МАСТЕРСКОЙ И В КЛАССЕ**

S. V. Usacheva

**FYODOR ALEKSEYEV AND HIS DISCIPLES:
IN THE WORKSHOP AND CLASSROOM**

Аннотация. Ф.Я. Алексеев, ведущий представитель жанра городских проспектов в русской академической живописи рубежа XVIII–XIX вв., многие годы совмещал художественную и педагогическую практику, одновременно выступая в роли главы мастерской и руководителя класса перспективной живописи Императорской Академии художеств. На примере деятельности Алексеева автор рассматривает содержание понятий «мастерская» и «школа» в эпоху классицизма в России, когда прежние цеховые формы работы мастера и подмастерьев соседствовали с новой академической системой подготовки профессиональных художественных кадров. Основой для анализа выступает практическая работа Алексеева над императорским заказом — написанием видов Москвы, образ которой символизировал в конце XVIII — начале XIX в. национальные исторические традиции и выступал своего рода анти-тезой столичному Петербургу. Особенности взаимоотношений мастера и его помощников отражены в совместной работе Алексеева и выпускников Академии — А.М. Кунавина и И.В. Мошкова — над графическими видами Москвы в 1800–1801 гг. (после командировки в первопрестольную столицу по заданию Академии художеств). Изучение произведений с точки зрения типологических особенностей изображений, их стилистики и манеры исполнения позволяет определить роль мастера и его подопечных в процессе создания видов. В статье прослеживается композиционная и смысловая трансформация видов от натуральных акварелей к картинам, принесшим Алексею славу первого мастера отечественного городского пейзажа. Опыт руководителя мастерской, непосредственно передающего свой опыт подопечным и определяющего конечный результат работы, нашел продолжение в деятельности Алексеева-профессора, возглавлявшего класс перспективной живописи в Академии художеств с 1803 по 1824 г. и продолжавшего практику

* *Усачева Светлана Владимировна*, кандидат искусствоведения, главный научный сотрудник Государственной Третьяковской галереи; заведующий отделом НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств
Usacheva Svetlana Vladimirovna, PhD Candidate in Art History and Criticism, Chief Research Fellow, State Tretyakov Gallery; Head of the Department, Research Institute of Art Theory and History, Russian Academy of Arts
+7-916-217-49-12; usacheva-sv@yandex.ru

написания полотен на московскую тематику. Благодаря тесному совмещению творческой и педагогической практики Алексеев оказал значительное влияние на формирование типологической и образной «модели» городского пейзажа, получившей развитие в русской живописи начала XIX в.

Ключевые слова: Императорская Академия художеств, русское искусство, классицизм в живописи, класс перспективной живописи, пейзажная школа, Ф.Я. Алексеев, М.Н. Воробьев.

Abstract. Feodor Alekseyev, a leading representative of the genre of perspective cityscapes in the Russian academic art at the turn of the 18th century, combined artistic work and teaching practice for many years, simultaneously acting as the head of the workshop and the professor of the perspective painting class at the Imperial Academy of Arts. Based on Alekseyev's activities, the author examines the content of the concepts of "workshop" and "school" in the era of classicism in Russia, when the earlier forms of master and apprentices' working in a guild coexisted with the new academic system of training professional artists. The basis for the analysis was Alekseyev's practical work commissioned by the Emperor, i.e. his execution of the views of Moscow, whose image symbolized national historical traditions and acted as a certain antithesis to the metropolitan Petersburg in the late 18th and early 19th centuries. The features characterising the relationship between the master and his assistants are reflected in Alekseyev's collaboration with the graduates of the Academy, A.M. Kunavin and I.V. Moshkov, as they worked jointly on the graphic views of Moscow in 1800–1801 (after the business trip to the ancient capital on assignment for the Academy of Arts). The study of the paintings from the perspective of the typological features of images, their style and manner of execution let the author identify the respective roles of the master and his mentees in the process of creating the cityscapes. The article traces the compositional and semantic transformation of the views starting with watercolour drawings from nature and ending with the paintings that brought Alekseyev the glory of the first master of the Russian cityscape. Alekseyev's experience as the head of the workshop, when he directly shared his expertise with his apprentices and determined the final result of their work, was extended in the activities of Alekseyev as a professor, who headed the class of perspective painting at the Academy of Arts from 1803 to 1824, and continued the practice of creating the panoramic views of Moscow. Thanks to the close integration of artistic and pedagogical practice, Alekseyev had a significant impact on the formation of the typological and figurative "model" of the urban landscape which was developed in the Russian art at the beginning of the nineteenth century.

Keywords: Imperial Academy of Arts, Russian art, classicism in painting, class of perspective painting, Russian landscape school, F.Ya. Alekseyev, M.N. Vorobiev.

* * *

В академической карьере художника-пейзажиста Ф.Я. Алексеева (1753 (1754?) — 1824) можно выделить два узловых момента, связанные с его деятельностью на педагогическом поприще.

Первый — командировка в Москву в 1800 г. по заданию Академии художеств «для снятия видов» в сопровождении академических воспитанников А.М. Кунавина и И.В. Мошкова. Второй — назначение Алексева вскоре после возвращения в Петербург руководителем класса перспективной живописи, который художник возглавлял до своей кончины. Хотя в том и в другом случае Алексей выступал в роли наставника, функции его были несколько различны. В первом случае его можно назвать мастером, исполнявшим ответственный заказ, большой объем и сложность которого предполагали наличие помощников, т.е. подмастерьев. Став профессором специального живописного класса, Алексей приобрел полномочия и обязанности педагога, призванного руководствоваться не только собственным творческим опытом, но и принятыми в Академии методами обучения.

Таким образом, деятельность художника побуждает обратиться к вопросу о взаимодействии в отечественной академической среде мастерской и школы — понятий, изначально связанных с разными эпохами в европейской истории искусства. В эпоху сложения и господства классицистических нормативов смысловые оттенки данных терминов значительно варьируются, вызывая целый ряд вопросов. В частности, можно ли говорить о существовании мастерской, призванной воплощать творческую волю мастера в рамках академической системы образования? С другой стороны, может ли мастерская перерасти в школу в академическом смысле слова, глава которой не столько ограничивает, сколько стимулирует творческий потенциал воспитанников, формируя новые представления о задачах жанра, его образной и типологической структуре?

Стремительная европеизация отечественной культуры в XVIII в. обусловила взаимопроникновение двух форм обучения — прежней, цеховой, и новой, связанной с формированием академической среды. Еще одна примета времени — совмещение практической и педагогической деятельности мастеров, прежде всего иностранных. Известно, что первыми преподавателями перспективы как особого жанра в Академии художеств стали итальянские декораторы, а их русские подмастерья наряду с цеховыми, получали академические звания. Так, А.И. Бельский, работавший с Д. Валериани и А. Перезинотти, дважды исполнял программы, за которые был удостоен звания «назначенного» в академики (второй раз после введения нового академического устава), а уже после этого стал мастером, получив, таким образом, и цеховые привилегии¹.

Алексеев начал свою карьеру непосредственно в Академии художеств, но многие годы после возвращения из пенсионерской поездки

¹ РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Ед. хр. 526. Л. 1–13.

в Италию (1773–1777) числился в Дирекции императорских театров «по монтировочной части» под началом П. Градицци. Театральная специфика способствовала сохранению непосредственной зависимости исполнителей декораций от инвенторов — авторов эскизов, контролировавших процесс их создания, и Алексеев, несомненно, хорошо представлял характер взаимоотношений мастера и подмастерьев. Правда, имя художника в документах Дирекции встречается лишь единожды, и то среди сотрудников Театрального училища². Вероятнее всего, Алексеев занимался в Дирекции преимущественно преподаванием (он упоминает о воспитанном в период работы в Дирекции ученике в послужном списке), а значит, так или иначе следовал методам, по которым обучали в Академии его самого³. Одновременно рос его опыт копииста произведений западноевропейских авторов городской ведуты и архитектурных фантазий, а затем и автора оригинальных городских видов⁴.

Пройдя подобную практику, Алексеев-мастер проявил себя в полной мере во время путешествия в Москву вместе с Кунавиным и Мошковым. Впрочем, можно ли назвать Кунавина и Мошкова непосредственными учениками художника? Преподавать в Академии Алексеев начал уже после возвращения в Петербург (в декабре 1802 г. он был удостоен звания профессора и советника Академии художеств). Кунавин же и Мошков в 1800 г., накануне отъезда в древнюю столицу, уже значились воспитанниками старшего, 5-го возраста⁵. Выпускники были даны Алексееву в помощь и стали его пенсионерами. Алексееву были отпущены финансовые средства на содержание воспитанников, он отвечал за их поведение, т. е. мастер принял на себя роль опекуна, сродни той, которую играли резиденты Академии, ведавшие академическими выпускниками за рубежом⁶.

Итог московского вояжа — акварельный «Портфель московских видов» — позволяет представить характер творческого сотрудничества мастера и его помощников. В 1953 г., после первой монографической экспозиции произведений художника, известный исследователь его творчества А.А. Федоров-Давыдов сожалел о том, «что на выставку были собраны не все находящиеся в музеях СССР произведения

² Архив Дирекции императорских театров. Сборник документов. Вып. 1. СПб., 1892. С. 322.

³ РГИА. Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Ед. хр. 720. Л. 73.

⁴ *Петров П.Н.* Сборник документов для истории Императорской С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования / Под ред. П.Н. Петрова. В 3 ч. Ч. 1. СПб., 1865. С. 15.

⁵ *Федоров-Давыдов А.А.* Федор Яковлевич Алексеев. М., 1955. С. 91.

⁶ РГИА. Ф. 789. Оп. 20. Ед. хр. 51. Л. 1–4.

Алексеева и что не были показаны работы учеников, выполненные под его непосредственным руководством»⁷. Изучение работ «Портфеля», действительно, затруднено. На протяжении долгого времени хранившийся в Эрмитаже, в начале XX в. он был разрознен, рисунки оказались рассредоточены по нескольким московским и петербургским музейным собраниям. Как единый комплекс, куда вошли также реплики и графические воспроизведения ряда московских акварелей, они впервые экспонировались на юбилейной монографической выставке художника, прошедшей в 2004 г. в ГТГ.

На акварелях отсутствуют подписи, и для обозначения коллективного авторства «Портфеля» в музейной среде приняты два варианта: «Алексеев и ученики» или «мастерская Алексеева»⁸. Единоличное авторство, столь важное для нынешних историков искусства, вряд ли было существенно для создателей и заказчиков альбома. Подручные Алексеева не могли претендовать на особую оценку своей работы, а тем более, ее авторский статус. Однако иерархическое разделение функций, характерное для мастерской, в данном случае корректировалось общей для всех художников академической школой и заложенными в ней нормативами. Можно сказать, что в перспективной живописи нормативность нашла выражение в своего рода пространственных моделях, прочно связанных в сознании академических воспитанников с определенным типом пейзажа. В этой ситуации роль учеников была довольно значительной, они принимали участие в экспедиции, будучи во многом достаточно подготовленными для решения задач, которые ставил перед ними не столько наставник, сколько сама цель путешествия.

Стилистическая разница между листами московской серии очевидна, и исследователи неоднократно предпринимали попытки выявить руку каждого из авторов. Важную роль здесь играют знаточеский опыт и интуиция и привлечение корреспондирующего иконографического материала⁹. Не менее существенным, на наш взгляд, является анализ метода работы и последовательность ее этапов. Выяснить, что входило в обязанности подмастерьев Алексеева, помогает присутствие в альбоме нескольких вариантов одного и того же вида, а также использование акварелей при создании живописных полотен.

Цель, определенная в задании Академии как «снятие видов», подразумевала своего рода топографическое исследование, создание своеобразной живописной «карты» древней Москвы (и окрестно-

⁷ Федоров-Давыдов А.А. Указ. соч. С. 10.

⁸ Скорнякова Н.Н. Графическая серия московских видов Федора Алексеева // Федор Алексеев и его школа. Альбом. М., 2004. С. 18.

⁹ Скорнякова Н.Н. Указ. соч. С. 17–25; Федоров-Давыдов А.А. Указ. соч. С. 54, 95.

стей), ставшей в конце XVIII — начале XIX в. местом паломничества русских и иностранных путешественников. Она включала Кремль, Китай-город, Замоскворечье, Лефортово, живописные окрестности усадьбы Царицыно и Троице-Сергиевской Лавры. Внимание художников также привлекли недавно сооруженные классицистические здания Московского университета и госпиталя в Лефортово. Вид последнего Алексееву был заказан «начальником над гофшпиталями» Г.А. Хомутовым¹⁰.

Суля по всему, точки зрения на виды определял сам Алексеев, но уже начальный этап работы предполагал некоторую самостоятельность перспективного мышления его подопечных. Поручения мастера не исчерпывались указаниями запечатлеть отдельные постройки. Ученики «снимали» именно виды со всеми присущими им архитектурными и топографическими особенностями, создавая документальный обзор местности — поначалу безлюдной, поскольку большинство проспектов акварельной серии лишены стаффажа. Неизвестно, использовали ли Кунавин и Мошков во время натурной работы камеру-обскуру или другие оптические и математические приспособления. В любом случае пространственное решение перспектив кажется созданным «на глаз». По крайней мере, в композиционных решениях акварелей явно ощутимо влияние образцовых пространственных «моделей», известных воспитанникам из учебной практики. Пользуясь ими, ученики с документальной скрупулезностью передавали архитектурные подробности видов, которые при всей неуклюжести исполнения могут быть использованы для подробной, а, главное, вполне достоверной реконструкции архитектурного облика «допожарной» Москвы.

Чаще всего на акварелях представлены перспективы улиц, причем в ряде случаев изображения словно продолжают друг друга, позволяя увидеть местность с разных сторон. Реже в «Портфеле» встречаются панорамы, подразумевающие «сложносочиненное» композиционное решение. В этих случаях уже ощутима рука мастера, владеющего целым набором пространственных приемов, еще недоступным ученикам, и свободно их варьирующим. Аналогичные приемы можно обнаружить в более ранних живописных работах Алексеева и работах его современников, в том числе западноевропейских. Среди эталонов подобного рода, вошедших в альбом, можно назвать уже упомянутый вид на военный госпиталь в Лефортово.

В процессе художественного переосмысления собственно топографических задач, исполнение которых было поручено ученикам,

¹⁰ Федоров-Давыдов А.А. Указ. соч. С. 111.

существенным стал опыт Алексеева-декоратора. Благодаря мастеру, поправлявшему первоначальные виды, подлинный городской рельеф постепенно приобретает картинную выразительность и сценический характер. Усложняется перспективное решение и точки зрения на виды, пространство приобретает внутреннюю завершенность, появляются неизбежные для классицистического пейзажа «кулисы», меняются пропорции сооружений и расстояния между ними. Парадоксально, но именно благодаря подобной театрализации город начинает оживать, его архитектурная уникальность превращается в уникальность историческую. Выразительный пример подобной трансформации — варианты вида на Воскресенские ворота от Тверской улицы. Сопоставляя их, можно проследить «рождение» художественного произведения — от довольно неуклюжего безлюдного «проспекта» до картинного образа, оживленного многочисленным стаффажем.

Появление на улицах и площадях жителей города — последний образный штрих, нанесенный мастером. Разнообразные события с участием москвичей, их яркие костюмы явно вдохновляли Алексеева, несомненно, что стаффажные группы созданы на основе натуральных впечатлений. Стаффаж не только придает архитектурным проспектам жанровый характер, но и играет весьма существенную роль в символическом прочтении московских видов¹¹. Кроме того, сама манера написания стаффаж в акварелях отчетливо корреспондирует с аналогичными мотивами в картинах, где авторство пейзажиста считается безусловным и единоличным.

Тем не менее, при работе над живописными полотнами также не обошлось без участия мастерской. Работа над ними в основном проходила уже после возвращения Алексеева и его помощников в Петербург, наибольшая популярность московских видов пришлась на 1800-е — 1810-е гг. Помимо большого заказа, сделанного художнику императором Александром I, Алексей исполнял виды Москвы для графа Орлова, князя Тюфякина, А.С. Строганова и других любителей искусства¹². В 1808 г. ему было поручено написать изображения первопрестольной столицы в связи с отправкой очередного русского посольства в Китай. Год спустя один из видов Москвы был преподнесен прусскому королю, еще один продан в Англию. Художник, уже несколько лет руководивший к тому времени классом перспективной живописи, явно не справлялся с многочисленными повторениями. Об этом свидетельствует специальное распоряжение Академии,

¹¹ Карев А.А. Содержательные аспекты перспективы в работах Федора Алексева // Мир музея. 2005. № 10. (218).С. 33–34.

¹² РГИА. Ф. 789. Оп. 20. Ед. хр. 51. Л. 3.

сделанное в связи с очередным заказом: «чтобы сии картины были написаны им самим»¹³.

Таким образом, связь между Алексеевым-мастером и его мастерской органично переросла в связь между Алексеевым-педагогом и его учениками. После возвращения в Петербург Кунавин и Мошков покинули своего наставника, в качестве пенсионеров их сменили воспитанники перспективного класса Александр Комаров и Семен Максимов. В 1800-е — 1810-е гг. в классе под началом художника также числились Михаил Егоров, Александр Тон, Иван Боден (Бодин), Василий Богданов, Максим Воробьев и другие воспитанники, чье участие можно предположить в мастерских картинах.

Органическое соединение обязанностей мастера и академического профессора отмечал у Алексеева А.А. Федоров-Давыдов. В связи с этим исследователь обращал особое внимание на практику копирования учениками произведений пейзажиста, в том числе его графических работ¹⁴. Так, акварельные копии с картин Алексеева исполнял его ученик В.Д. Васильев, служивший в дальнейшем в Академии учителем и гувернером. Сохранились акварели С.Ф. Галлактионова (1820, ОР РНБ), повторяющие виды Боярской площадки с восточной и западной стороны. Одна из них представляет особую ценность, поскольку воспроизводит картину пейзажиста, настоящее местонахождение которой не известно.

Популярность московских видов, по-видимому, явилась причиной появления еще одного комплекса акварелей, так называемой второй московской серии. По наблюдению Н.Н. Скорняковой, данные листы исполнены позднее и представляют собой варианты-повторения оригинального «Портфеля»¹⁵. Более лапидарные по цвету и линейно-пластическому решению, они значительно отличаются от эталонных графических произведений Алексеева, привлекающих маэстрией перового рисунка и воздушной легкостью колорита. Участие учеников явно ощутимо и в ряде вариантов «Вида Кремля от Каменного моста», традиционно приписываемых Алексееву. Особенно уязвимы в этом отношении произведения, датируемые второй половиной 1810-х гг. — временем, когда художник тяжело болел. Возможно, именно вмешательство мастерской объясняет «мужицкую» брутальность живописного решения этих произведений.

Интересно, что постоянно подвизаясь в роли помощников и копиистов работ мастера, мало кто из учеников Алексеева продолжил работать в жанре городских проспектов в самостоятельной

¹³ Федоров-Давыдов А.А. Указ. соч. С. 95.

¹⁴ Там же. С. 74.

¹⁵ Скорнякова Н.Н. Указ. соч. С. 19.

художественной деятельности. Причина, вероятно, кроется в универсальности академических методов подготовки воспитанников. Следование традициям, воплощенным в конкретных произведениях, во многом подрывало творческую инициативу. Как правило, во время учебы ученики становились подражателями образцовой манеры наставников, что не мешало в дальнейшем изменить жанровую специализацию. Так, Кунавин, признанный одновременно с Мошковым «назначенным» в академики за московские акварели, вскоре отошел от этой темы и создавал в дальнейшем усадебные виды¹⁶. И.Ф. Боден, в 1811 г. удостоенный малой золотой медали за «Вид Невского проспекта», затем исполнял преимущественно природные ландшафты. Характер деятельности многих других воспитанников класса до сих пор остается неизвестным.

Здесь вновь возникает вопрос: можно ли говорить о создании Алексеевым собственной школы? Если под школой подразумевать непосредственных последователей в области жанра, то приходится признать, что подобным требованиям отвечает лишь М.Н. Воробьев, ставший преемником Алексеева на посту руководителя класса. Характеристика многогранной творческой и педагогической работы Воробьева остается за пределами данной статьи, но нельзя не отметить факт возникшей конкуренции между учителем и учеником в рамках московской тематики. В видах Москвы, к написанию которых Воробьев обратился в конце 1810-х гг., последователь Алексеева создал новый образ города не столько с точки зрения видового сюжета, сколько с точки зрения его пространственного решения.

Педагогическую методику Алексеева вряд ли можно признать авторской. Скорее, можно говорить о прямом и опосредованном влиянии его произведений. Родоначальник жанра городских проспектов в отечественной академической живописи, Алексеев-мастер во многом определил дальнейшее смысловое развитие пейзажных «моделей», объединивших архитектуру и окружающую ее городскую и природную среду и смог придать им историческую целостность. Именно с этой точки зрения следует признать справедливыми слова И.Э. Грабаря, считавшего, что Алексеев оказал «огромное влияние на русский пейзаж первой половины XIX века»¹⁷. Особенности художественного видения Алексеева через его графику и живопись оказали воздействие на представителей следующего поколения русских пейзажистов. Не связанные ремесленным диктатом мастерской, последователи мастера обладали более широким академическим кругозором и возможностью осмыслить творческую практику своих предшественников.

¹⁶ Там же. С. 22.

¹⁷ *Грабарь И.Э.* Ф.Я. Алексеев // *Старые годы.* 1907. Июль—сентябрь. С. 358.

References

Fedorov-Davydov A.A. *Fyodor Yakovlevich Alekseyev*. Moscow: Iskusstvo, 1955. 167 p.

Grabar I.E. *F.Ya. Alekseyev // Staryye gody*. July–September 1907, p. 357–390.

Karev A.A. *Soderzhatel'nyye aspekty perspektivy v rabotakh Fyodora Alekseyeva* [Content Aspects of Perspective in the Works by Fyodor Alekseyev] // *Mir muzeya*. 2005. № 10 (218), p. 24–34.

Skornyakova N.N. *Graficheskaya seriya moskovskikh vidov Fyodora Alekseyeva* [Graphic Series of Moscow Views by Fyodor Alekseyev] // *Fyodor Alekseyev i yego shkola. Al'bom* [Fyodor Alekseyev and His School. An Album]. Moscow: Skanrus, 2004, p. 17–25.

Usacheva S.V. *Master gorodskogo peyzazha* [Master of the Urban Landscape] // *Fyodor Alekseyev i yego shkola. Al'bom* [Fyodor Alekseyev and His School. An Album]. Moscow: Skanrus, 2004, p. 9–15.

Поступила в редакцию
21 октября 2019 г.