

RU

Батальная живопись как исторический документ. Особенности творческого метода А. Е. Коцебу

Любин Д. В.

Аннотация. Цель исследования - выявить особенности творческого метода крупнейшего, но незаслуженно забытого отечественного художника-баталиста А. Е. Коцебу в контексте русской и зарубежной академической батальной живописи середины - третьей четверти XIX в. Научная новизна исследования состоит в том, что впервые в отечественном и зарубежном искусствознании изучены и введены в научный оборот документальные свидетельства метода работы Коцебу над картиной, выявлены его принципиальные особенности, определены уникальность и характерность творческого метода в контексте русской и зарубежной академической батальной живописи середины - третьей четверти XIX в. В результате доказано, что творческий метод Коцебу сформировался в годы обучения в Академии художеств в Санкт-Петербурге и не претерпел принципиальных изменений на протяжении жизни художника, был типичен для академического баталиста середины - третьей четверти XIX в. Следование своей методике позволило художнику создать картины, являющиеся в полной мере историческими документами.

EN

Battle Painting as Historical Document. Specificity of A. E. Kotzebue's Creative Method

Lyubin D. V.

Abstract. The paper aims to reveal specificity of the creative method of the prominent but undeservedly forgotten Russian battle painter A. E. Kotzebue in the context of the Russian and foreign academic battle painting of the half - third quarter of the XIX century. Scientific originality of the study lies in the fact that relying on previously unpublished documentary sources, the researcher identifies common and peculiar features of Kotzebue's creative method in the context of the Russian and foreign academic battle painting of the half - third quarter of the XIX century. As a result, it is proved that A. E. Kotzebue's creative method was developed during his studies at the Imperial Academy of Arts and didn't change over the course of his life; this method was typical of academic battle painting of the half - third quarter of the XIX century. Adherence to established methods allowed the painter to create pictures which can rightfully be called historical documents.

Введение

Актуальность исследования обусловлена необходимостью изучения произведений «незаслуженно забытого сегодня мастера» [21, с. 356], крупнейшего русского баталиста середины и третьей четверти XIX в. А. Е. Коцебу, а также его творческого метода. Творчество Коцебу до сих пор не было предметом детального исследования и рассматривалось поверхностно и вскользь. Единственная в XX в. обстоятельная публикация о нем напечатана в 1955 г. [20]. Главные задачи настоящего исследования заключаются в том, чтобы изучить особенности творческого метода Коцебу, доказать неизменность методики работы над картинами на протяжении жизни художника на конкретных примерах, выяснить уникальность и типичность его творческого метода в контексте русской и европейской академической батальной живописи. Применены исторический, системно-типологический и основные искусствоведческие методы исследования. Теоретической базой исследования послужили материалы Архива Государственного Эрмитажа [1], Российского государственного исторического архива [3-7], Отчетов Академии художеств [7-11], труды отечественных исследователей: Асварища [2], Любина [4], Михайловского-Данилевского [5; 6], Пассек [12], Садовеня [20], Шереметьева [21] и зарубежных авторов: Генова [3], Парч [22], Зоммер [23]. Практическая значимость исследования заключается в том, что его материалы

могут быть использованы в научно-исследовательской работе, музейной практике, при составлении курсов лекций, а также в качестве основы для дальнейшего изучения темы, имеющей большой научный потенциал.

Александр Евстафьевич Коцебу (1815-1889) – ключевая фигура в русской академической батальной живописи середины – третьей четверти XIX в., ее крупнейший представитель: «...его больше, чем кого-либо из русских академических баталистов, можно назвать художником-историографом русской военной славы» [20, с. 92]. Его специализацией были картины, посвященные наиболее значительным событиям русской военной истории. Они созданы по заказам Николая I и Александра II, предназначались для галереи батальной живописи в Зимнем дворце. Спецификой заказов обусловлены особенности этих работ: это крупноформатные произведения репрезентативного характера, в которых с точностью изображены сражения и походы русской армии XVIII – начала XIX в. Достоверность картин Коцебу отвечала требованиям заказчиков, которые были знатоками военной истории, униформы, вооружения и т.д.

Тенденция запечатлеть событие военной истории со всей возможной точностью доминировала в русской и европейской батальной живописи середины – третьей четверти XIX в. Картины баталистов имели в то время особое предназначение. Они украшали резиденции монархов, находились в залах исторических, а не художественных музеев и в восприятии зрителей имели значение именно исторического документа, созданного средствами живописи.

Это определило особенности творческого метода академических баталистов, перед которыми стояла задача и достоверно показать сражение, и создать картину представительную и привлекательную, которая излагала бы историю события интересно, со множеством подробностей, в которой ни драматизм, ни пафос не были бы помехой для восприятия, рассматривания и рассуждений знатоков и историков. Для написания такой батальной картины требовались доскональное изучение обстоятельств боя, работа с документами, в цейтгаузах, осмотр полей сражения. Такой подход доминировал довольно долго. Лишь ближе к концу XIX в. в батальной живописи возобладали иные тенденции. Картина битвы стала ограничиваться по большей части локальным эпизодом, получил развитие критический подход к изображению войны и т.д.

Известны слова Николая I о батальной живописи: «...надобно быть военным, чтобы уметь писать эти сюжеты» [Цит. по: 12, с. 404]. Среди баталистов в России и в Европе было немало профессиональных военных, посвятивших себя искусству. Среди них Ж. Ш. Ланглуа во Франции (полковник), Х.-В. Фабер дю Фор в Германии (генерал-майор) и др. Многие были очевидцами сражений, как А. Адам (битва при Ваграме, Русский поход Наполеона). Непосредственное знание военной службы во всех ее подробностях позволило им достичь особой достоверности в своих работах. Такие художники ценились очень высоко. Практика участия художников в боевых действиях – и как наблюдателей, и как сражающихся – была распространена и позднее [22, S. 89]. Военным был и Коцебу: он учился во 2-м кадетском корпусе в Санкт-Петербурге и два года служил офицером в Лейб-гвардии Литовском полку. 12 января 1837 г. был уволен от военной службы и в том же году поступил в Академию художеств. В боевых действиях он не принимал участие, но жизнь армии знал прекрасно.

Формирование творческого метода в годы обучения

Основы творческого метода Коцебу заложены в годы обучения (1837-1844) в батальном классе под руководством профессора А. И. Зауервейда. Как именно надлежит работать над батальной картиной, молодой художник смог понять уже на первом году обучения в ходе совместного путешествия со своим учителем в Теплиц. По Высочайшему повелению в июне 1838 г. они срочно отправились к месту одного из наиболее значительных и памятных сражений Заграничных походов – битвы при Кульме. В Теплице с художниками встретился прусский король Фридрих-Вильгельм III. Очевидец сражения, он дал им объяснения происшедшему, выбрал точку, «с которой вид снять надлежит, чтоб все то показать, что для объяснения великого дня торжественного боя нужно» [14, ч. 2, д. 2304, л. 1 – 1 об.]. Художники получили от него также разъяснения о сражениях при Лейпциге, Фершампенуазе и Париже. Эта встреча позволила Зауервейду создать эскизы для картин, предназначенных для Александровского зала в Зимнем дворце [Там же, д. 2382, л. 33 – 33 об.].

Для Коцебу эта поездка была чрезвычайно важна. Он соприкоснулся с практикой исполнения крупного императорского заказа и методами работы художника-баталиста, в основу которой был положен принцип достоверности изображения события. Это качество присуще ученическим картинам Коцебу: «Лейб-гвардии Измайловский полк в сражении при Бородине» (1842), «Полковник Скобелев в сражении при Реймсе спасает раненого генерала Сен-При» (1842) [4], «Сражение при Кульме 17 августа 1813 г.» (1843) и др.

Выводы: уже с ученических лет в основе работы Коцебу над батальной картиной лежат осмотр места сражения с натуры, изучение источников – документов, исторических исследований, мемуаров участников, свидетельств очевидцев, материальных памятников. Архивные документы, обнаруженные нами впервые и введенные в научный оборот, подтверждают это.

Осмотр мест сражений и их фиксация с натуры

Осмотр места сражения был обязательным началом работы Коцебу над картиной, и этого принципа он придерживался до самой старости. В 1844 г. Коцебу приступил к выполнению первого заказа Николая I. Он должен был написать две картины из истории Петра I на сюжеты битвы при Нарве (1700) и взятия Нотебурга (1702)

и сразу отправился осматривать местность. Художник вознамерился зарисовать нарвские укрепления – и столкнулся с неожиданными сложностями: комендант крепости Нарвы изъял у него виды укреплений военного объекта. Дело дошло до самого императора, и лишь тогда рисунки возвратили [13, д. 32, л. 3 – 3 об.]. Схожие сложности Коцебу испытал при работе над второй картиной. Их помогло решить только вмешательство наследника престола [17, ед. хр. 118 К, л. 23-31]. Оба примера демонстрируют настоящее стремление Коцебу к максимальной достоверности своих картин.

С осмотра мест сражения Коцебу начинал работу над картинами серии, посвященной Семилетней войне. 12 октября 1846 г. последовало Высочайшее повеление: «Коцебу... разрешить отправить за границу, но с тем, чтобы он осмотрел все места, где проходили сражения между Российскими и Прусскими войсками в 7-ми летнюю войну, дабы он мог впоследствии представить их в картинах...» [13, д. 32, л. 29 – 29 об.]. В рапортах, которые художник направлял в Академию, он сообщал, что из Кёнигсберга Коцебу выезжал в те места Пруссии, где проходили сражения Семилетней войны [14, ч. 2, д. 3208, л. 18]. Как и в России, порой военная тематика становилась причиной препятствий в работе. В 1847 г. ему не позволили осмотреть крепость Кольберг, капитуляция которой была сюжетом одной из картин [13, д. 32, л. 39 – 39 об.]. Окончив три картины, Коцебу прибыл в Санкт-Петербург, представил их Николаю I и весной 1850 г. вновь отправился за границу «для снятия с натуры видов, нужных для написания заказанных ему Его Величеством картин из Семилетней войны» [Там же, л. 67 – 67 об.]. С 1850 г. он жил и работал в Мюнхене.

Наиболее подробно отражены в источниках обстоятельства работы над следующей серией, посвященной Итальянскому и Швейцарскому походам А. В. Суворова. Коцебу работал над ней в 1852-1860 гг. 1/13 сентября 1852 года он сообщал: «Оставляю Мюнхен с тем, чтобы по предварительному обзору полей вновь заказанных мне Его Императорским Величеством сражений под Суворовым в Италии и в Швейцарии – заняться в Риме составлением эскизов означенным картинам. Сии эскизы лично мною будут представлены в С.-Петербурге в продолжение лета 1853 года» [15, д. 89, л. 4].

В собрании семьи Коцебу (ФРГ) сохранился дневник поездки в Италию и Швейцарию, который вела жена художника Шарлотта. Информация о поездке по местам, которые Коцебу намеревался изобразить в картинах «Суворовской» серии, о работе над эскизами к ним, содержащаяся в нем, служит ярким свидетельством особенностей творческого метода художника. 18 сентября 1852 г. Шарлотта записала: «Итак, вот мы и находимся здесь перед дверью, ведущей к местам, которые так важны для Александра и его новых заказов! Он как раз обсуждает с проводниками и хозяевами свое путешествие, которое он хочет начать отсюда. Оказывается, для того, чтобы увидеть Муттенскую долину, через которую отступал Суворов, и перевал Паникс, ему потребуется чуть ли не неделя – и это если будет стоять хорошая погода! Он, однако, не позволяет себя удерживать и хочет продолжать то, что он считает своим долгом, несмотря на мои просьбы, что можно было бы предоставить своему воображению и более широкое поле, даже если это произойдет за счет правды...». Таким образом, на предложение «сфантазировать» художник ответил отказом, не желая изменить выбранному принципу достоверности. 21 сентября он был в Муттенской долине и выполнил зарисовки, которые легли в основу картины, изображавшей сражение. Художник общался со стариками, которые помнили обстоятельства пребывания здесь Суворова в 1799 г.

23 сентября Коцебу достигли Чертова моста. Шарлотта писала: «Старый мост с этим зловещим названием – тоненькая перемычка над дерзкой аркой, и Александр стоит, опершись о балюстраду, и зарисовывает ужасную местность, несмотря на холодную бурю и обдающую его из водопада водяную пыль». 24 сентября Коцебу вновь отправился к мосту, чтобы запечатлеть его с лучшей для картины точки. «Он вернулся обратно, насквозь замерзший и синий, но очень довольный проделанной работой». 25 сентября Коцебу достигли Сен-Готарда. «Здесь Александр тоже рисовал». В дневнике нет упоминаний о том, что он ездил к местам сражений при Нови и Треббии, однако рисунки и акварели не оставляют сомнений в том, что художник посетил их.

Работая над картинами серии, посвященной деяниям Петра Великого, Коцебу совершил меньше поездок, чем обычно, хотя именно обзор мест событий указан причиной убытия за границу: «Профессор Александр Коцебу по Высочайшему повелению послан за границу для снятия с натуры видов, нужных для написания заказанных Его Величеством картин... Весною сего года г. Коцебу приезжал из Мюнхена для срисовки некоторых предметов в здешнем Арсенале и вновь отправился в Мюнхен для окончания помянутого заказа» [7, с. 90-91]. Речь идет о видах прибалтийских городов – Нарвы и Риги. В Полтаву и к деревне Лесной Александр не ездил, так как его пребывание в России было кратким – всего 10 дней, а такое путешествие из Санкт-Петербурга потребовало бы большего времени. Это – единственное исключение из правила художника начинать работу над картиной с осмотра местности. Изображая события под Полтавой, он должен был руководствоваться историческими исследованиями, а композиция «Сражения при Лесной» составлена так, что не несет привязки к местности. Садовень указал, что в этих работах «пейзаж менее конкретен и более приближителен, чем в картинах суворовского цикла» [20, с. 110].

История создания картин на сюжеты войны со Швецией 1808-1809 гг. освещена слабо, однако в отчете Академии за 1870-1871 гг. содержится указание, что художник, не изменив своему творческому методу, отправился по местам сражений: «Профессор... Коцебу, удостоясь в августе месяце 1870 г. Высочайшего заказа написать пять картин из похода в Финляндию 1808-1809 годов, занимался предварительно изучением с натуры полей сражения означенного похода» [8, с. 49-50]. Косвенно подтверждает выезды в Финляндию то обстоятельство, что в мюнхенских адресных книгах за 1870 и 1871 гг. не упомянута фамилия художника. Это означает, что в это время он не жил в столице Баварии постоянно. Скорее всего, после визита в Санкт-Петербург

в августе 1870 г. он отправился в Финляндию и провел ближайшие месяцы там и, вероятно, в Эстляндии, где проживали родственники его жены.

После русско-турецкой войны 1877-1878 гг. Александр II пожелал создать в Зимнем дворце новую галерею батальной живописи. Коцебу получил повеление запечатлеть один из ключевых моментов кампании, третий день боя на Шипкинском перевале [16, д. 216, ч. 1, л. 21 об., 39]. Он не смог завершить картину из-за болезни, однако большая подготовительная работа была проделана. В собрании семьи Коцебу сохранились документы, которые позволяют восстановить ее ход и характеризуют творческий метод Коцебу, не претерпевший изменений со времени исполнения первых картин.

Высочайшее повеление писать картину последовало не позднее августа 1879 г. Вскоре Коцебу уже направлялся на Шипку. В отчете Академии указано, что Коцебу «находился в сентябре месяце 1879 г. в Болгарии для снятия там местоположений для картины “Оборона Шипки 11 августа 1877 г. под начальством генерала Радецкого»» [9, с. 39]. Работа на Шипке заключалась в снятии видов местности и составлении плана боя по документам армии. Сохранились акварель, воспроизводящая фрагмент русской позиции – вероятно, она должна была лечь в основу картины, и вид, на котором обозначено расположение артиллерийских батарей, дороги в Габрово, ложементов. Они датированы сентябрем 1879 г. Картина, однако, не суждено было появиться. Поездка в Болгарию критически сказалась на здоровье старого художника. В течение некоторого времени он еще пытался работать [10, с. 37], но уже в академическом отчете за 1881-1882 гг. указано, что «Коцебу по болезни не мог продолжать... картину» [11, с. 38]. В 1889 г. он умер. Картина, порученная ему, была после его смерти заказана А. Д. Кившенко [16, д. 216, ч. 1, л. 39].

Выводы: осмотр и изучение местности, где происходило сражение, и ее фиксация с природы с разных ракурсов составляли первый этап в работе Коцебу над картиной. Его результатом был выбор наиболее выразительной точки зрения, с которой эпизод сражения затем изображался в картине.

Изучение документов, научной и мемуарной литературы, материальных памятников

Поездка на места сражений была важной фазой работы над картиной. Не менее важным было изучение документов, научной и мемуарной литературы. Изучение истории создания картин, а также их сюжетов позволило воссоздать отчасти круг таких источников. Коцебу был чрезвычайно внимателен к истории события, которое он намеревался запечатлеть, еще в годы обучения в Академии художеств. Яркий пример – картина «Полковник Скобелев в сражении при Реймсе спасает раненого генерала Сен-При». На поле битвы молодой художник не был, однако сравнение вида поля боя в картине с картами сражения ясно показывает, что Коцебу внимательно его изучил: топография соответствует действительности. Важным источником для изучения хода боя послужил труд А. И. Михайловского-Данилевского «Описание похода во Францию в 1814 году» [5], но еще более важно изложение событий непосредственным их участником и главным героем картины – генералом И. Н. Скобелевым. Его воспоминания опубликованы в журнале «Славянин» в 1828 г. под названием «Рязанский пехотный полк при Реймсе, 28-го февраля, 1-е и 2-е марта 1814 года» [18, с. 191-204; 19, с. 227-235]. Мемуары Скобелева, несомненно, оказали большую помощь Коцебу. Вместе с тем можно предположить и его непосредственное общение с генералом, который в 1842 г. был комендантом Петропавловской крепости. Картина, находящаяся ныне в собрании Рязанского музея-заповедника, поступила из имения Скобелевых и, скорее всего, была написана художником специально для главного героя того боя.

Работа над императорскими заказами обеспечила художнику доступ к архивам русского военного ведомства. В преддверии отъезда Коцебу в Европу для работы над серией о Семилетней войне Николай I пожелал, чтобы художника снабдили «из Генерального штаба всеми нужными сведениями, реляциями, описаниями и пр. с указанием главнейших моментов каждого сражения» [13, д. 32, л. 29 об.]. В тот же день генерал-адъютант В. Ф. Адлерберг сообщил о поручении военному министру [Там же, л. 34]. Таким образом, Коцебу в работе над серией точно пользовался документами Генерального штаба. В поисках материала он не чуждался общения с коллегами, разрабатывавшими близкие темы, например с А. Менцелем, главным специалистом по эпохе Фридриха II в Пруссии [23, S. 43].

В работе над «суворовской» серией Коцебу существенно помогло то, что он еще в ученические годы вместе с Т. Г. Шевченко и Р. К. Жуковским выполнил художественное оформление книги известного русского писателя и историка Н. А. Полевого «История князя Итальянского, графа Суворова-Рымникского, генералиссимуса российских войск». Эта книга считалась лучшей биографией полководца до выхода в свет в 1884 году трехтомного труда А. Ф. Петрушевского «Генералиссимус князь Суворов». 22 иллюстрации имеют подпись Коцебу, можно предположить, что он выполнил еще несколько. Он сконцентрировался на том материале, который был ему более всего знаком: в книге ему принадлежат все военно-бытовые и батальные изображения.

В марте 1860 г., находясь в Санкт-Петербурге и получив заказ на серию, посвященную Петру I, он посещал Арсенал, где срисовывал образцы военной формы и вооружения петровской эпохи. Об этом свидетельствует письмо из Академии художеств военному министру от 6 марта 1860 г.: Коцебу, которому поручено написать несколько картин «из военных событий при императоре Петре I, имеет надобность в срисовке оружия и костюмов того времени, находящихся в С.-Петербургском Арсенале» [17, ед. хр. 118 К, л. 48 – 48 об.].

Подтверждением этой подготовительной работы служат многочисленные рисунки военной формы петровской эпохи, конской упряжи, вооружения, пушек. Большинство снабжены надписями, дающими пояснения

о материале, размере, цвете того или иного объекта. В некоторых случаях поясняется его применение. Рисунок полкового орудия, например, снабжен схемой расстановки орудийного расчета в бою. Следует сказать, что точно так же, только еще более подробно зарисовывал все Менцель во время работы над картинами и гравюрами о жизни Фридриха II. В собрании семьи Коцебу хранится гипсовая посмертная маска Петра I, а также графические портреты его сподвижников – Меншикова, Брюса, Боура, Головина, Огильви, Шереметева и других, которые также служили художнику вспомогательным материалом.

О подготовительной работе над картинами Финляндской серии свидетельств мало: рисунок русского драгуна в форме на 1809 г., а также чухонской крестьянки с подробным описанием национального костюма на обороте. Из научной военной литературы художник не мог не пользоваться книгой А. И. Михайловского-Данилевского «Описание Финляндской войны на сухом пути и на море в 1808 и 1809 годах», опубликованной в 1841 г. [6].

Наиболее ярко иллюстрирует эту особенность творческого метода Коцебу история подготовки его последней картины. Сохранился выполненный в масштабе (!) план дороги через перевал с расположением батарей, перевязочного пункта, турецких окопов, местонахождением русских частей на позиции («брянцы», «орловцы», «сводная рота ½ брянцев, ½ орловцев, при ней генерал Радецкий»). Этот план заверен действующими военными: «Верно. Полковник Соболев». План содержит несколько важных примечаний, касающихся обороны: «Расположение русских и турецких сил соответствует 6 часам пополудни 11 августа 1877 г.» и «Перевязочный пункт позиции обстреливался со всех четырех сторон». Первое примечание наиболее важное. Оно, вместе с подписью Соболева, свидетельствует о том, что Коцебу остался верен своему творческому методу. Указывают эти примечания и на сюжет несостоявшейся картины: художник решил изобразить критический момент третьего дня боя. Указание на местонахождение перевязочного пункта и упоминание, что он был под перекрестным огнем, позволяют с осторожностью предположить, что именно Коцебу задумал изобразить. Одним из эпизодов героической обороны Шипки 11 августа 1877 г. была контратака турок русскими ранеными, которых повел за собой врач К. Вязенков [3, с. 75-76]. Свидетельства работы на месте боя дополняют рисунки, запечатлевшие болгарских крестьян, повозки, военных, а также набросок сцены атаки.

Выводы: изучение документальных свидетельств (документы военного министерства Российской империи, научные исторические исследования, свидетельства очевидцев – по мемуарам и посредством личного общения), а также материальных памятников (вооружение, униформа, знамена, артиллерия, трофеи, портреты главных действующих лиц и т.д.) составляло важнейшую часть творческого метода Коцебу и позволяло ему соблюсти высочайшую точность в общей картине сражения и в деталях. После того, как была изучена местность, документы и материальные свидетельства, художник выбирал ключевой эпизод сражения и изображал со всей возможной достоверностью.

Особенности приемки картин Николаем I и Александром II

Стремление Коцебу к документальной точности своих картин отражает требования Николая I и Александра II. Известны примеры, когда художники удостоивались жесткой критики императоров из-за неверно изображенной униформы или ошибки в сюжете. А. О. Орловский уничтожил свою картину, посвященную переходу Суворова через Альпы, из-за ничтожной ошибки, замеченной Николаем I и вызвавшей его гнев: на мундирах русских grenадер оказалось на одну пуговицу больше, чем было узаконено на то время. Такого рода вещи сильно гневляли государя, исключительного знатока формы. В 1842 г., осмотрев работу Хесса «Сражение при Вязьме», он велел передать художнику замечания: «...сюртуки офицеров застегнуты на картине на левую сторону, у нас все офицеры застегивают на правую сторону, и число пуговиц на оных сторонах должно быть **только** по 6. На шинели унтер-офицера галуну не должно быть...» [2]. Иногда исправления осуществляли профессора батального класса Академии художеств. Так поступал и Александр II. Осмотрев картину Хесса «Сражение при Клястицах», он повелел, чтобы «у солдат лейб-гвардии Павловского полка... профессор Виллевалде переписал форму мундиров» [Там же]. Коцебу также приходилось исправлять обнаруженные неточности. Описания, которыми Коцебу дополнял эскизы, содержат пометы Николая I [13, д. 32, л. 42]. Замечания монарха касались точности воспроизведения формы и действий войск, в художественную проблематику он вмешался лишь однажды, подчеркнув, что картины следует писать «сообразно с действительностью и военным делом» [Там же, л. 115 – 115 об.].

Исторические неточности в картинах Коцебу и их причины

Коцебу не всегда удавалось избежать неточностей, которые были выявлены нами только после детального изучения картин. Приведем несколько примеров. В картине «Взятие крепости Кольберга 6 декабря 1761 г.» прусский комендант протягивает русскому командующему П. А. Румянцеву документ, в котором оговорены условия капитуляции. Эта встреча является одним из ключевых смысловых акцентов в его картине. Художник, однако, трактовал события несколько вольно: при капитуляции комендант не присутствовал. Запись об этом содержит «Журнал военных действий корпуса П. А. Румянцева» за 5 декабря 1761 г. Коцебу, однако, в своем описании [1, д. 8, л. 4] указывает, что изобразил именно коменданта, и упоминает даже, что его портрет «писан с медали, в честь его литой». Очевидно, Коцебу не был знаком с «Журналом...», и его стремлению точно передать происходившее сопутствует ошибка. О намеренном искажении фактов вряд ли можно вести речь.

Неточности униформологического характера можно отметить во «Взятии Берлина 28 сентября 1760 г.», в котором чины двух конно-гренадерских полков, Санкт-Петербургского и Рязанского, показаны в облике кирасир. Вероятнее всего, Коцебу ввел в заблуждение тот факт, что вскоре после изображенных в картине событий, 19 февраля 1762 г., по указу императора Петра III все конно-гренадерские полки, в том числе Санкт-Петербургский и Рязанский, были переименованы в кирасирские. Обмундирование при этом осталось прежним, как и состав полка. Поэтому художник достоверно показал в картине ряды кирасир в лосиных кафтанах и черных кирасах, выстроившихся вдоль дворца, тогда как вместо них надлежало показать всадников в синих кафтанах с красными обшлагами. Подобные ошибки были неизбежными, так как вызваны недостаточными сведениями об униформе русской армии в то время. Современная историческая наука находится, разумеется, на куда более высоком уровне, чем в XIX в., что и позволяет выявлять эти неточности.

Их не всегда мог заметить и современник художника. Примером служит замечание о киверах русских гусар начала XIX в. в картине «Сражение при Карстугле». Александр II повелел, чтобы Коцебу «уменьшил величину киверов... Кроме того, на первом плане изображен гусарский офицер с голубым кивером, между тем как в то время гусары имели черные кивера» [13, д. 32, л. 365]. Были ли такие подробности важны в 1873 г., когда написана картина? На ее оценку они не повлияли. «Сражение при Карстугле» было отправлено (без исправлений) на Всемирную выставку в Вене и принесло художнику медаль. Но учитывая, что картина предназначалась для галереи батальной живописи в императорской резиденции, они имели значение: неточностей нельзя было допустить.

Заключение

Проведенное исследование позволяет сделать следующие выводы.

1. Творческий метод А. Е. Коцебу сформировался в годы обучения в классе батальной живописи в Императорской Академии художеств в Санкт-Петербурге (1837-1844). Помимо обучения, важнейшую роль в понимании того, как надлежит создавать батальную картину, сыграли поездка с А. И. Заурвейдом в Теплиц в 1838 г. и работа по указаниям прусского короля Фридриха-Вильгельма III, очевидца сражений.

2. Основы творческого метода Коцебу заключаются в следующем:

а) изучение местности, где происходило сражение, и ее фиксация с натуры с разных ракурсов, и затем – выбор наиболее удачной, выразительной точки зрения;

б) изучение документальных свидетельств (документы военного министерства России, научные исследования, свидетельства очевидцев – мемуары и в ходе личного общения), и затем – выбор ключевого эпизода, который позволял раскрыть общий ход сражения;

в) изучение материальных памятников (вооружение, униформа, знамена, артиллерия, трофеи, портреты действующих лиц и т.д.).

3. Подобный метод типичен для многих представителей академической батальной живописи в России и в Европе, так как главной тенденцией в развитии жанра в 1840-1870 гг. являлось создание максимально достоверной картины исторического события.

4. В то же время подход Коцебу уникален в контексте развития батального жанра в России – ни один из русских баталистов не уделял столь пристального, скрупулезного внимания изучению исторической эпохи, которую ему надлежало изобразить, и не показывал ее настолько подробно.

5. В России только подобный метод отвечал требованиям главных заказчиков батальных картин – императоров Николая I и Александра II.

6. Метод работы Коцебу над картинами не претерпел принципиальных изменений на протяжении всей творческой жизни художника. Работа, проведенная на Шипке в 1879 г., убедительно это доказывает.

7. Этот метод позволил художнику создать произведения, которые в полной мере можно назвать историческими документами.

8. Несмотря на доскональное изучение исторического материала, Коцебу не смог избежать некоторых неточностей в картинах. Их появление обусловлено недостаточной изученностью событий, которые он изобразил, современной ему исторической наукой.

Перспективы дальнейших исследований по теме заключаются в изучении специфики русской академической батальной живописи XIX в., в частности выявления степени достоверности батальных картин и полноты запечатленного в них эпизода военной истории, сохранения ее самобытности и изучения ее компромисса с критическим направлением в военном жанре в конце XIX в.

Источники | References

1. Архив Государственного Эрмитажа. Ф. 1. Оп. 2.
2. Асвариц Б. И. Третья комната военной живописи [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/10308.php> (дата обращения: 31.03.2020).
3. Генов Ц. Русско-турецкая война 1877-1878 гг. и подвиг освободителей. София: София пресс, 1979. 276 с.
4. Любин Д. В. Повесть об одном сражении. Картина А. Е. Коцебу «Генерал Скобелев в бою» из собрания Рязанского историко-архитектурного музея-заповедника // Петербургские искусствоведческие тетради. 2021. № 64. С. 115-138.

5. Михайловский-Данилевский А. И. Описание похода во Францию в 1814 году: в 2-х т. СПб.: В типографии департамента внешней торговли, 1836. Т. 1. 321 с.
6. Михайловский-Данилевский А. И. Описание Финляндской войны на сухом пути и на море в 1808 и 1809 годах. СПб.: Типография Отдельного корпуса Внутренней стражи, 1841. 549 с.
7. Отчет Императорской Академии художеств с 10 мая 1859 по 4 сентября 1860 г. СПб., 1860. 104 с.
8. Отчет Императорской Академии художеств с 4-го ноября 1870 по 4-е ноября 1871 г. СПб.: Лито-типография В. Грацианского и Ко, 1872. 100+92+XXXIX с.
9. Отчет Императорской Академии художеств с 4 ноября 1879 г. по 4 ноября 1880 г. СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1882. 87 с.
10. Отчет Императорской Академии художеств с 4 ноября 1880 г. по 4 ноября 1881 г. СПб., 1884. 80 с.
11. Отчет Императорской Академии художеств с 4 ноября 1881 г. по 4 ноября 1882 г. СПб., 1885. 91 с.
12. Пассек Т. П. Из дальних лет: воспоминания / вступ. ст., подг. текста и примеч. А. Н. Дубовикова. М.: Гослитиздат, 1963. 519 с.
13. Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 472. Оп. 17 (100/937).
14. РГИА. Ф. 789. Оп. 1.
15. РГИА. Ф. 789. Оп. 2.
16. РГИА. Ф. 789. Оп. 11.
17. РГИА. Ф. 789. Оп. 14.
18. Рязанский пехотный полк при Реймсе, 28-го февраля, 1-е и 2-е марта 1814 года // Славянин. 1828. Ч. 7. № 32. С. 191-204.
19. Рязанский пехотный полк при Реймсе, 28-го февраля, 1-е и 2-е марта 1814 года // Славянин. 1828. Ч. 7. № 33. С. 227-235.
20. Садовень В. В. Русские художники-баталисты XVIII-XIX веков. М.: Искусство, 1955. 371 с.
21. Шереметьев О. В. Наполеоновская эпоха в батальной и портретной живописи России и Европы конца XVIII - начала XX века: дисс. ... д. иск. Барнаул, 2010. 597 с.
22. Parth S. Zwischen Bildbericht und Bildpropaganda. Kriegskonstruktionen in der deutschen Militärmalerei des 19. Jahrhunderts. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh, 2010. 409 S.
23. Sommer E. F. Alexander von Kotzebue // Jahrbuch des baltischen Deutschtums 1980. Lüneburg, 1979. S. 41-51.

Информация об авторах | Author information



Любин Дмитрий Владимирович¹, к. иск., доц.
¹ Государственный Эрмитаж, г. Санкт-Петербург



Lyubin Dmitry Vladimirovich¹, PhD
¹ The State Hermitage museum, Saint Petersburg

¹ d.lyubin@gmail.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 11.04.2021; опубликовано (published): 30.06.2021.

Ключевые слова (keywords): А. Е. Коцебу; творческий метод художника; Санкт-Петербургская Академия художеств; академическая батальная живопись; военная история; А. Е. Kotzebue; painter's creative method; Imperial Academy of Arts; academic battle painting; military history.