

ОТЗЫВ ОФИЦИАЛЬНОГО ОППОНЕНТА

доктора искусствоведения Корндорф Анны Сергеевны на диссертацию
Артемьевой Ирины Сергеевны «**Венецианская живопись в
художественных собраниях Петербурга в XVIII веке: проблемы
происхождения, идентификации и атрибуции**», представленную на
соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности
5.10.3 Виды искусства (Изобразительное и декоративно-прикладное
искусство и архитектура)

Диссертационная работа И.С.Артемьевой, хранителя венецианской живописи Государственного Эрмитажа, является результатом многолетних плодотворных исследований автора, посвященных произведениям венецианской школы в российских и зарубежных музейных и частных коллекциях.

Ирина Сергеевна поставила перед собой сложную и, безусловно, актуальную задачу – рассмотреть проблемы происхождения, идентификации и атрибуции венецианской живописи в художественных собраниях Петербурга в XVIII веке, выявить причины интереса русских заказчиков именно к венецианской школе, а также связь этого интереса с культурной ситуацией в российской столице и политическими стратегиями и амбициями последовательно сменявших друг друга императоров.

И для академического, и для музейного искусствознания такие исследования обладают большим потенциалом и чрезвычайно важны, как с точки зрения систематизации огромного накопленного атрибуционного материала и данных по истории коллекционирования, так и с точки зрения поисков инструментария, позволяющего включить обнаруженные, подчас дискретные факты в широкий комплексный контекст изучения художественных и культурных процессов рассматриваемой эпохи.

Принципы знаточеского подхода, сформулированные Максом Фридендером и Бернардом Беренсоном и учитывающие в равной мере индивидуальность исследовательского взгляда и научную четкость аргументации, стали основой для движения диссертанта от «ближних» к «дальним» планам в рассуждениях об искусстве, от частного — к общему, от произведения — к концепциям.

В качестве основного средства атрибуции и датировки памятников автор с

виртуозной отточенностью применяет формально-стилистический метод, тщательно анализирует композиционные принципы, технику и стиль исполнения множества рассматриваемых в диссертации работ. Причем свои предположения и выводы И.С.Артемьева нередко подкрепляет применением данных технико-технологических исследований.

Не менее существенен для исследования и иконологический метод. Автор не только уточняет или определяет заново сюжеты отдельных произведений монументально-декоративного жанра, созданных венецианскими художниками для русской столицы, но и обосновывает гипотезу о неизменно присущей им политической программе. Как показывает Артемьева, подобные программы, лежащие в основе иконографии и сюжетики оформления парадных дворцовых залов первой половины и середины XVIII столетия, построены на аллегорической репрезентации могущества России, императорской власти и лично персоны монарха и играют важную роль в становлении и понимании значения изобразительного искусства в России как средства монументальной пропаганды в годы правления Петра I и Елизаветы Петровны.

Рассматривая исторические, политические, художественные и биографические причины неуклонного доминирования венецианской школы живописи в итальянской части императорских и частных коллекций, а также подавляющего присутствия современных венецианских живописцев среди мастеров, находившихся на службе при русском дворе на протяжении XVIII века, диссертант справедливо характеризует используемый метод, как комплексный, ориентированный на весь круг явлений, связанных с исследуемой темой. Такой подход, сочетающий искусствоведческую оптику с микро-историческими исследованиями и инструментами других гуманитарных дисциплин позволяет реконструировать широкий спектр исторических реалий культуры и придворной дипломатии, охарактеризовать социальный круг не только заказчиков, но и их посредников в России и Италии, их эстетические приоритеты, личные и профессиональные связи, осуществить погружение в плотную сеть академических, цеховых, родственных, коммерческих и земляческих контактов.

Несмотря на доказываемое автором неоспоримое преобладание венецианской живописи в оформлении императорских и вельможных дворцов Петербурга, и в формирующихся с середины XVIII века российских художественных собраниях, построение системной, представленной в развитии, картины русско-венецианских художественных связей этого времени, до сих пор не становилось целью специального углубленного изучения.

До начала исследовательской деятельности диссертанта значительное число произведений венецианской живописи оставалось неопознанным, было приписано другим (в том числе русским) мастерам, еще часть считалась утраченными и выпавшими из поля зрения специалистов, или в силу исторических обстоятельств было распылено по советским и зарубежным музейным коллекциям. В диссертации приведены многочисленные – около полусотни – примеров выявления, идентификации и возвращения авторства картинам венецианских художников, сделанных И.С.Артемьевой на протяжении четверти века в самых разных собраниях. Эти находки подчас настолько значительны сами по себе, что становятся предметом отдельных параграфов, например, «casus *«Бегства в Египет»* Тициана», «casus Пьер Антонио Новелли», «*Похищение сабинянок*» Джамбаттисты Тьеполо и «*'Блудница' дома Соранцо*» Паоло Веронезе» или же занимают весьма значительное место внутри других разделов, как в случае с важными атрибутами «*Трех парок*» Себастьяно Маццони, «*Пира Ирода*» Сильвестро Манаиго и др. Таким образом, в диссертации подробнейшим образом прослеживается судьба целого ряда картин, попавших в XVIII веке в Россию. Причем иногда автору удается восстановить цельную и последовательную историю буквально из обрывков сведений, обнаруженных им в результате длительных поисков в архивах России, в Государственном архиве Венеции и в библиотеке Коррера.

Но при этом одним из значительных достоинств работы является интеграция подобных атрибуционных сюжетов и историй провенанса (подчас серьезно обогащающих наши представления о творчестве венецианских художников XVII – XVIII столетий) в более общие рассуждения автора о механизмах художественного трансфера между Венецианской республикой и Петербургом.

В этом отношении чрезвычайно продуманной оказывается и сама структура работы. Логично построенная по хронологическому принципу, она одновременно позволяет проследить трансформацию механизмов проникновения венецианской живописи в Россию.

Последовательно реконструируя различные этапы включения отечественных заказчиков в европейский художественный рынок, автор демонстрирует весь спектр существовавших и сменявших друг друга на протяжении столетия стратегий приобретения произведений искусства. Таких как: целенаправленная деятельность царских эмиссаров непосредственно в Венеции, приглашение мастеров в Петербург на службу к русскому двору, система прямых заказов у художников, участие разного рода посредников, как размещавших заказы среди известных им мастеров, так и поставлявших

на петербургский рынок готовые работы, приобретение уже сформированных коллекций целиком, и непосредственное участие русских коллекционеров и их доверенных лиц в европейской антикварной торговле и рынке современного искусства.

Нужно подчеркнуть, что в диссертации И.С.Артемьевой корпус произведений венецианской живописи XVI – XVIII веков, оказавшейся к концу этого периода в России, впервые описан и осмыслен как единый целостный комплекс. Это позволило автору пересмотреть фигурирующие в литературе неверные суждения и выводы и дало возможность скорректировать и существенно дополнить общую картину развития русско-венецианских художественных связей XVIII столетия.

В том числе новое освещение получают в работе и сами фигуры русских коллекционеров середины – второй половины XVIII века, а также специфика их художественно-эстетических пристрастий и приоритетов. В частности, диссертант дает принципиально новую оценку личности Петра III, как собирателя и ценителя живописи, подчеркивая систематический характер и неординарный подбор картин его галереи. В круг рассматриваемых коллекций попадает большинство художественно значимых частных собраний живописи Петербурга и Москвы XVIII столетия, связанных с именами К.Г.Разумовского, Б.П.Шереметева, И.И.Шувалова, Г.А.Потемкина, А.А.Безбородко, С.А. Понятовского, Н.Б. Юсупова.

На примере принадлежащих им работ венецианской школы диссертант показывает перелом, происходящий в политике коллекционирования во второй половине XVIII века, когда на смену практике обладания художественными сокровищами с целью демонстрации социального статуса, богатства и создания репрезентативного дворцового убранства приходит систематическое и целенаправленное собирательство, в основе которого лежит выбор, опирающийся на осознанный художественный вкус и понимание искусства.

Вполне закономерно, что автор диссертации, ограничивший круг своих интересов венецианской живописью оставляет за рамками исследования любые упоминания о возникающих в России современных графических коллекциях. Однако, как мне кажется, было бы не лишним отослать читателя к исследованиям, посвященным важным для русской культуры второй половины XVIII века собраниям рисунка И.И.Бецкого, К.Кобенцля, Д.М.Голицына, Н.Б. Юсупова, также включавшим произведения венецианской школы.

Еще одна принципиально важная часть диссертации, посвящена анализу эрмитажной коллекции живописи Екатерины II. Здесь рассмотрены

поступления рубежа 1770-х-1780-х годов: коллекция Джона Уддея, барона Цукмантеля и приобретения И.-Ф. Рейфенштейна в Риме у Т. Дженкинса. В сумме они насчитывали около 230 картин, о которых до последнего времени ничего не было известно. Реконструкция этих собраний и введение в научный оборот выявленных произведений, рассеянных по различным коллекциям или известным по описаниям в различных источниках, позволили И.С. Артемьевой восполнить существенные лакуны истории итальянской части эрмитажного собрания.

Значительным вкладом диссертанта в формировании фактологической базы для дальнейших исследований истории искусства и отечественного собирательства стали три Приложения к работе. В них приводятся полные иллюстрированные списки трех основных, приобретенных Екатериной коллекций итальянской живописи, которые дают ключ к поиску и идентификации тех работ, что по-прежнему остаются вне поля зрения исследователей.

Наконец, нельзя не обратить внимания, на существенную сторону исследования, выявляющую синкретизм художественной и театральной сцены Петербурга 1760-1790-х годов. С очевидной внешней стороны, он проявлялся в участии большинства обретавшихся при русском дворе венецианских художников и в создании монументально-декоративных композиций и в производстве декораций для оперных спектаклей, в результате чего формировался единый торжественный стиль художественного оформления жизни императорского двора и его приближенных. В диссертации Ирина Сергеевна прослеживает это явление на примере Джузеппе Валериани, Франческо Градици и Пьетро Гонзаги. Со стороны же менее очевидной, эта общность выражалась в тесных родственных и земляческих контактах музыкантов и актеров придворной театральной труппы с художниками. В частности, автор наглядно показывает роль театрального виолончелиста Джузеппе далл'Олио, как одного из самых активных художественных агентов середины столетия, поставившего, пользуясь своими итальянскими связями, картины в Петербург. Между тем, как мне представляется, обе стороны этого феномена можно обозначить шире и проследить начиная с 1730-х годов. Так по сведениям, приводимым Я.Штелиным, уже Джованни (Бартоломео) Тарсия создавал декорации для придворной оперы и, в частности, оформил постановку «Сила любви и ненависти», состоявшуюся в Зимнем дворце в 1736 году в честь дня рождения Анны Иоанновны¹. Как театральный художник был известен в

¹ Ш. [Якоб Штелин] Продолжение исторического описания о опере // Приложения к газете СПб Ведомости. Часть 47 и 48 (12 июня 1738 года).

Петербурге и Якопо Амигони, ведь столичная газета не раз сообщала о театральных постановках в его оформлении. К примеру, о спектаклях в Мадриде, где король и королева с восхищением увидели «4 великие картины, представляющие четыре времени года, которые намелеваны были славным Амиконием»². Возможно, ему же принадлежало и изображение Елизаветы Петровны в образе Минервы, представленное на праздничном столе в доме русского посла князя А.Д. Кантемира в Париже, в честь празднования коронации ее императорского величества летом 1742 года³. В полном смысле слова театральным живописцем и архитектором был и упоминаемый автором Анжело Карбони, подвизавшийся не только декоратором и автором проекта театра Локателли, но и отвечавший за сценические решения в театре малого двора в Ораниенбауме. Не менее тесно с петербургским театром был связан художник и поставщик плафонных композиций своих венецианских коллег по цеху Серафино Бароцци, брат которого Гаспаро Бароцци выступал солистом оперной труппы Локателли.

Приглашение ко двору музыкантов, либреттистов и певцов, среди которых было немало артистов, прошедших школу оперных театров Серениссимы, бывшей в это время одной из самых блистательных столиц оперного искусства, соединяло придворную труппу и придворных художников теснейшими невидимыми нитями, которые отчасти определили тот факт, что театральные живописцы в России были сплошь венецианцы. Ситуация для европейского двора скорее исключительная, так как в этой сфере существовала весомая альтернатива в лице других прославленных школ театральных квадратуристов – семейства Бибиены и Галлиари. Однако это лишь некое возможное расширение темы, а не недостаток предлагаемой к защите диссертации.

Таким образом, подводя итог, следует сказать, что диссертация И.С.Артемьевой представляет собой фундаментальное научное исследование, позволившее совместить предлагаемую автором концептуальную картину русско-венецианских художественных связей с колоссальным опытом непосредственной работы с произведениями искусства. Иначе говоря, найти ту самую гармонию исследовательской оптики, дисциплины мысли и свободы интерпретации и изложения, которая составляет огромное обаяние текста И.С.Артемьевой, если только можно применить это слово к серьезным научным работам. Кроме того, автору несомненно удалось облечь строгую

² СПбВ 1748. №88 (2 ноября)

³ «По середине главного четвероугольного стола сделан был из сахара преизрядный сад, и в среднем оного партере Храм на столбах Ионического ордина, в котором изображена была ЕИВ, сидящая во образе Минервы, и пред нею на коленях Россия, подающая на подушке корону и сердце» (СПбВ 1742. №63 (5 августа)).

аргументированность в безупречную языковую литературную форму. Автореферат полностью соответствует содержанию диссертации и вместе с основными публикациями полностью отражает содержание работы. Диссертация И.С.Артемьевой «Венецианская живопись в художественных собраниях Петербурга в XVIII веке: проблемы происхождения, идентификации и атрибуции», полностью отвечает требованиям, установленным ВАК РФ к работам подобного рода. Содержание диссертации соответствует паспорту специальности 5.10.3, а также критериям, «Положения о присуждении ученых степеней», утвержденным постановлением Правительства РФ от 24.09.2013 года № 842 (в редакции от 01.10.2018).

Таким образом, соискатель Ирина Сергеевна Артемьева заслуживает присуждения ученой степени доктора искусствоведения по специальности 5.10.3 Виды искусства (Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Официальный оппонент:

Доктор искусствоведения,
ведущий научный сотрудник
сектора искусства Нового и Новейшего времени
отдела изобразительного искусства и архитектуры
ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания».

А.С. Корндорф

ПОДПИСЬ А.С. Корндорф
УДОСТОВЕРЯЕТСЯ. НАЧ. О/К

16.09.2024



Контактные данные:

Тел: 7 (963) 675 33 44, e-mail: korndorf@mail.ru

Специальность, по которой официальным оппонентом защищена диссертация: 17.00.01

Адрес места работы:

125009, г. Москва, Козицкий переулок, д. 5

ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания»,

сектор искусства Нового и Новейшего времени,

отдел изобразительного искусства и архитектуры

Тел.: 7 (495) 694 03 71; e-mail: korndorf@mail.ru