

ОТЗЫВ ОФИЦИАЛЬНОГО ОППОНЕНТА

доктора искусствоведения Марковой Виктории Эммануиловны 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)

Представленная в качестве докторской диссертации работа Ирины Сергеевны Артемьевой, ведущего научного сотрудника отдела западноевропейского искусства Государственного Эрмитажа, хранителя венецианской живописи, – результат многолетних исследований автора, посвященных как отдельным произведениям, так и разным аспектам российского и западноевропейского собирательства XVIII-XIX веков. Необходимо сразу отметить то главное, что выгодно отличает данную работу – ее проблематика и содержание по своей значимости явно выходят за рамки темы, как она заявлена соискателем в заглавии. Рассматривая, казалось бы, конкретные и достаточно узкие вопросы, касающиеся венецианской живописи и ее бытования в собраниях российских и зарубежных музеев и частных коллекциях, автор в то же время выходит на важнейшие пласты российской культуры и даже политики в один из наиболее значимых моментов нашей истории, период от Петра Великого до Павла I. Именно по инициативе Петра I берет свое начало собирательство произведений западноевропейских художников, ставшее важной составной частью политической программы в эпоху преобразований, когда Россия отстаивала свое место в содружестве ведущих европейских держав. Именно поэтому значимость рецензируемой работы, обретая иной масштаб, выходит за рамки чисто музейных исследований и, в конечном итоге, даже за рамки искусствоведческой науки.

Наиболее весомым аргументом в пользу значимости выбранной темы служит тот факт, что с середины XVIII столетия картины венецианских живописцев лидировали в российских собраниях, не только императорских, но и частных, но и отвечали

политическим запросам русского императорского двора по своей художественной форме и по точности воплощения замысла заказчиков.

Прежде, чем перейти к конкретному анализу работы в целом, ее структуры и отдельным положениям, позволю себе особо подчеркнуть ее методологическую значимость и актуальность. Она заключается в том, что в наши дни наиболее впечатляющие результаты в изучении итальянской живописи достигаются при комплексном подходе к материалу, основанном на тесном взаимодействии знаточеского стилистического анализа, целью которого является установление авторства (напомню, что итальянские живописцы редко ставили подписи на своих произведениях), и на изучении архивных источников – описей коллекций и разного рода документальных свидетельств.

Принцип построения работы в полной мере раскрывает основные положения ее содержания, точно обозначенные во введении. Глава **«Петровское время. Первые приобретения картин в Венеции»** посвящена начальному этапу собирательства западноевропейского искусства в России, который совпадает со строительством новой столицы, Санкт-Петербурга, ставшей, по точному выражению Альгаротти, окном в Европу. Наряду с архитектурой и новым характером городской планировки, с заполнявшей городские пространства скульптурой (Летний сад), привозимые в Россию произведения живописи способствовали созданию новой среды, сформировавшей тип русского европейца. Начиная с XVIII века на этой благодатной почве возросла великая русская культура – изобразительное искусство, литература, музыка, театр. Автор справедливо указывает на то, что именно Петр I «в полной мере осознал всю силу живописи, способной стать политическим манифестом монаршей власти, мощным идеологическим орудием, неподвластным времени». И, что немаловажно, уже на этом раннем этапе Петром была заложена традиция прямых заказов русского двора лучшим итальянским живописцам, преуспевшим в монументальном, батальном и портретном жанрах. Эта традиция была продолжена его преемниками – Елизаветой и Екатериной Великой.

Опираясь на точно сформулированные общие положения, автор диссертации переходит к рассмотрению возникших тогда особых связей России с Венецией, которая уже в начале XVIII столетия принимает эстафету у Рима и становится новым центром художественной жизни не только Италии, но и Европы. Важные приобретения делают в Венеции царские агенты Савва Рагузинский (заказ скульптур для Летнего сада) и Петр Беклемишев, который покупает около семидесяти картин. Важной задачей на сегодня является их идентификация, поскольку многие работы со временем покинули императорские собрания и перешли в другие музеи. Эту задачу поставила перед собой автор диссертации, которой

удалось обнаружить некоторые важные работы, в частности находившееся когда-то в петровской коллекции полотно Пьетро Либери «Венера с Купидоном», хранящееся сегодня в Музее Богдана и Варвары Ханенко в Киеве. И в последующее время работы этого известного мастера будут пополнять императорские собрания.

В рамках первой главы автор рассматривает заказы на программные монументально-декоративные полотна – практика до того неизвестная в России и инициированная самим Петром Великим. Именно в этот период в русскую жизнь прочно входят образы античной мифологии, а также разного рода аллегории и триумфы, прославляющие победы русского оружия. В монументальной живописи закрепляются образы и формы прославления императорской власти и личности монарха. Первым, кто воплотил эти идеи в форме монументальных композиций, стал прибывший в Санкт-Петербург в 1722 году венецианский живописец Бартоломео Тарсия.

После небольшого перерыва дело Петра было продолжено, о чем идет речь во второй главе диссертации – **«Венецианская живопись в Петербурге в правление императрицы Елизаветы»**. Благодаря таким выдающимся деятелям, как князь Антиох Кантемир в период царствования Анны Иоанновны и правительницы Анны Леопольдовны продолжали поддерживаться культурные и художественные связи со странами Западной Европы. Исполненный Якопо Амигони по заказу Кантемира «Портрет Петра I с Минервой» был задуман как памятник, не только прославляющий деяния императора, но и как аллегория мудрого правления. Это программное полотно во многом способствовало укреплению особого положения венецианских художников при русском дворе и открыло дорогу их широкому присутствию в России на протяжении последующих десятилетий.

Важным событием стало приглашение ко двору Джузеппе Валериани, который работал как театральным художником, а также выполнял плафонные композиции в императорских и частных дворцах Петербурга, конкурируя с приехавшим ранее Бартоломео Тарсия. Развернувшееся в Петербурге в 1750-е годы интенсивное дворцовое строительство нуждалось в мастерах монументальной живописи и искусных декораторах, и именно художники венецианской школы лучше других отвечали этим запросам. Упрочению их положения при русском дворе во многом способствовали прямые контакты с Венецианской Академией и лично с возглавлявшим ее Джамбаттистой Тьеполо. Одни художники для выполнения заказов приезжали в Петербург, другие предпочитали оставаться в Венеции, откуда посылали свои работы в Россию.

Наряду с монументальной живописью в период царствования Елизаветы Петровны при дворе возникла острая потребность в высокого класса портретистах. Эта задача была во

многим решена с приездом в Петербург в 1756 году Пьетро Антонио Ротари родом из Вероны, который до этого работал в Дрездене в качестве придворного художника Августа III и проявил себя не только как незаурядный мастер исторической и жанровой картины, но и как блестящий портретист. Одним из первых Ротари был привлечен Иваном Ивановичем Шуваловым к преподаванию в основанной в 1757 году петербургской Академии художеств, что способствовало передаче венецианского художественного опыта начинавшим свой путь русским живописцам.

Работы итальянских и, в первую очередь, венецианских мастеров, не только численно, но и по своему качественному уровню, преобладали и в картинных галереях, устроенных Елизаветой по примеру Петра в ее новых апартаментах. Наиболее яркий пример – Картинный зал в перестроенном Растрелли Екатерининском дворце Царского Села, для обустройства которого в 1745 году из Праги было привезено 115 полотен.

Как справедливо отмечает автор в заключении второй главы, ни одна европейская столица не могла сравниться с достигнутым в Петербурге в период царствования Елизаветы Петровны размахом в деле монументально-декоративного оформления дворцовых интерьеров, осуществленных венецианскими живописцами. Таким образом, период с 1757 по 1762 годы знаменует наивысший уровень художественных связей между Петербургом и Венецией.

Чрезвычайно важной теме, получившей лишь фрагментарное отражение в искусствоведческой науке и до сих пор до конца еще не раскрытой, посвящена третья глава – **«Формирование художественного рынка в Петербурге и первые частные картинные галереи в середине XVIII века; место в них венецианской живописи: “colore e decoro”»**. В первой половине столетия картины западноевропейских мастеров приобретались в других странах, однако постепенно и в России, в основном в Петербурге, формируется художественный рынок, что послужило важным стимулом для развития частного собирательства.

В числе рассматриваемых автором коллекций – самые крупные частные собрания живописи Петербурга и Москвы середины - второй половины XVIII столетия, связанные с именами К.Г.Разумовского, Б.П.Шереметева, И.И.Шувалова, Г.А.Потемкина, А.А.Безбородко, С.А. Понятовского, Н.Б. Юсупова. Анализируя принадлежащие им работы венецианской школы, диссертант справедливо указывает на происшедший в этот период важный перелом в самом отношении к произведениям искусства, а также и в политике коллекционирования: если раньше обладание художественными сокровищами привлекало возможностью продемонстрировать социальный статус, богатство их владельца, было необходимо для создания репрезентативного дворцового убранства, то

теперь собирательство принимает целенаправленный характер, оно все больше отражает интересы и художественный вкус владельца.

Особое место в этом ряду занимает коллекция Петра III, находившаяся в Картинном доме в Ораниенбауме. В известном смысле ее можно считать образцовой, поскольку она подбиралась не только в соответствии со вкусами владельца, но и при помощи Якоба Штелина, человека, осведомленного в вопросах искусства, выступавшего в качестве консультанта. При Екатерине коллекция была разрознена (в 1765 году 44 работы были переданы в Академию художеств) и потому сегодня на повестке дня стоит задача ее реконструкции, изучения и идентификации произведений. Во многом ее решение осложняется тем, что в изначальной описи размеры картин и имена авторов не указаны, однако, работа, проведенная диссертантом в этом направлении, уже дала первые убедительные результаты.

Свой дар скрупулезного исследователя, умеющего соединить проникновение в суть художественного произведения с внимательным прочтением документальных свидетельств, автор диссертации с блеском демонстрирует на примере полотен Джамбаттисты Тьеполо для дворца графа М.И. Воронцова.

Как убедительно показано в предыдущих главах, к моменту воцарения на престол Екатерины в деле собирательства западноевропейской живописи Россия практически достигла европейского уровня: возникли достойные внимания как императорские, так и частные собрания, шел процесс формирования рынка искусства – свидетельство того, что собирательство прочно вошло в российскую жизнь. Особую роль в этом процессе играли художественные связи с Венецией.

Четвертая глава – **«Начало «века Екатерины»: Россия на художественном рынке Европы»** охватывает период, когда «присутствие» венецианцев в Петербурге, их роль в создании масштабных проектов, а также численность обогативших эрмитажное собрание произведений мастеров этой школы, достигают своего апогея.

Подлинным триумфом венецианского вкуса стал Китайский дворец в Ораниенбауме, возведенный по проекту Антонио Ринальди, представляющий собой уникальный памятник, сохранивший в первозданном виде весь комплекс внутреннего убранства, включая живописные полотна, исполненные Джамбаттистой Питтони, Якопо Гуараной, Гаспаре Дициани, Франческо Дзуньо, Доменико Маджотто. Из Венеции в Петербург они отправлялись при содействии Джузеппе Даль Олио. Диссертант не только подробно рассматривает историю изучения Китайского дворца, понимание значимости которого пришло лишь на рубеже XIX-XX веков благодаря Александру Бенуа и художникам «Мира искусства», но и внесла свой весомый вклад в уточнение авторства ряда композиций.

Анализируя первые приобретения для Эрмитажа, чье собрание Екатерина начала формировать «с чистого листа», важное место автор диссертации уделяет роли маркиза Пано Маруцци, русского дипломатического агента в Венеции, который приобрел 37 полотен, преимущественно венецианских живописцев второй половины XVII – начала XVIII веков. Вскоре по прибытии в Петербург они были подарены Григорию Орлову. В настоящее время они рассеялись по разным музеям и даже оказались за пределами России: помимо Эрмитажа, в ГМИИ им. А.С. Пушкина, в Дальневосточном художественном музее Хабаровска, в Национальной галерее Армении в Ереване. Их выявление и изучение является заслугой автора диссертации.

Заключительный раздел четвертой главы посвящен первой публикации эрмитажного собрания в печатном Каталоге 1774 года, составленного Эрнестом фон Минихом по поручению Екатерины. Количество картин венецианской школы приближалось в нем к тремстам. Не все определения авторства соответствовали действительности, и здесь диссертант внес свою лепту в атрибуцию целого ряда произведений. Но наиболее весомым оказался ее вклад в изучение «Бегства в Египет», чье авторство долгое время вызывало вопросы. Точку в этой истории удалось поставить автору диссертации, убедительно доказавшему, что картина принадлежит кисти самого Тициана и относится к раннему периоду его творчества. Сегодня эта атрибуция безоговорочно принята всем международным профессиональным сообществом.

В пятой главе – **«1770-80-е годы. Смена приоритетов: Рим как главный ориентир в пополнении итальянской части коллекций»** рассматривается период, когда Россия все более активно проявляет себя на европейском художественном рынке, чутко реагируя при этом на происходящие изменения в художественных вкусах.

Однако связи с Венецией продолжали сохраняться, о чем наглядно свидетельствует предпринятая Екатериной заочная покупка коллекции у Джона Удnea, британского торгового консула в Венеции. Ее изучение и, в частности, выяснение непростых перипетий приобретения и доставки в Петербург, а также идентификация произведений и их атрибуция, являются целиком заслугой автора диссертации. Из 60 картин собрания Удnea, вошедших в первый рукописный каталог Эрмитажа 1773 года, автору удалось выявить и проследить историю 40 картин, находящихся в разных музейных и частных собраниях и проданных с аукциона 1854 года. Только за последний год были выявлены семь картин, происходящих из коллекции Удnea: две – в Гатчине, по одной в частном собрании и в Екатерининском дворце Царского Села, в Петергофе, в Павловске и в Приморской картинной галерее (история изучения поступившего в Эрмитаж собрания Джона Удnea рассмотрена в *Приложении 1*).

Еще одному эпизоду истории Картинной галереи Эрмитажа времен Екатерины, до недавнего времени остававшемуся непонятым и даже загадочным, посвящен один из разделов главы, в котором изложена история покупки картин у Джона Уддея и Томаса Дженкинса при посредничестве Рейфенштейна и покупки собрания барона Цукмантеля при посредничестве барона Мельхиора Гримма. Предпринятое автором скрупулезное изучение документов, а также стилистический анализ произведений, позволивший сделать правильные атрибуции, внесли, наконец, ясность в понимание этих не простых историй, которые подробно освещены в *Приложениях 2 и 3*.

В последней, шестой главе диссертации, озаглавленной **«Конец XVIII века – «охота за шедеврами». Русские коллекционеры – главные приобретатели на антикварном рынке Венеции. Выдающиеся картины венецианских мастеров в частных собраниях екатерининских вельмож»**, автор рассматривает поступления венецианских картин в крупные частные собрания, сложившиеся к концу XVIII века, а также приобретения для Эрмитажа в последние годы царствования Екатерины. Речь здесь идет о коллекциях канцлера А. А. Безбородко, которому принадлежало полотно Джамбаттисты Тьеполо «Похищение сабинянок» и «Христос и грешница» или «Блудница дома Соранцо» Паоло Веронезе, исчезнувшая из поля зрения исследователей творчества художника более чем на два столетия. В 1919 году полотно было сдано в Государственный музейный фонд, а в 1931 передано в Дальневосточный художественный музей, где оно и было обнаружено, а затем и опубликовано автором диссертации.

Далее речь идет о картинах из собраний двух фаворитов Екатерины – Светлейшего князя Потемкина-Таврического и низложенного польского короля Станислава Августа Понятовского, которые как коллекционеры отдавали предпочтение современным им венецианским мастерам. Прямые контакты связывали Потемкина с Франческо Казановой, самым знаменитым баталистом Европы того времени. В 1789 году художник написал огромный конный портрет Светлейшего князя (Государственный музей А. В. Суворова), а в 1790 завершил два полотна «Приступ Очакова со стороны моря» и «Приступ Очакова со стороны сухого пути», которые были доставлены в Петербург в 1792 году уже после смерти Потемкина.

Особого внимания достойна Галерея Тьеполо в коллекции Н. Б. Юсупова в создании которой важную роль сыграл архитектор Джакомо Кваренги. Николай Борисович был одним из немногих русских коллекционеров, кто целенаправленно собирал произведения венецианских мастеров XVIII века, в том числе работы Тьеполо. Шесть полотен на темы истории Антония и Клеопатры были размещены в специально созданной Кваренги «Галерее Тьеполо» в новом дворце на Фонтанке, а в 1810 перевез коллекцию в

Архангельское, где в 1820 году четыре вертикальные композиции были уничтожены при пожаре. От первоначального декоративного ансамбля сохранились два главных полотна – «Встреча Антония и Клеопатры» и «Пир Клеопатры». Джакомо Кваренги участвовал также в истории приобретения Юсуповым и других работ Джамбаттисты Тьеполо, в частности превосходного боццетто «Смерть Дидоны», находящегося теперь в ГМИИ. У Юсупова начал свою деятельность еще один выдающийся представитель венецианской традиции – Пьетро Гонзага, ставший главным художником-оформителем Императорских театров.

Триумфальную, по выражению автора, точку в формировании венецианской коллекции Эрмитажа суждено было поставить приобретением выдающегося по своему художественному качеству и значимости полотна Джамбаттисты Тьеполо «Пир Клеопатры», которое Альгаротти предлагал Августу III Саксонскому в 1744 году. Однако финансовые трудности не позволили тогда приобрести картину для Дрезденского собрания и в 1765 году она была продана на аукционе в Амстердаме. Спустя 30 лет, в 1795-ом, торговец Никола Лионелли продал российскому двору «Пир Клеопатры», работу, которая с полным правом считалась гордостью Эрмитажа. Невосполнимой потерей стала ее продажа в 1930-е годы в Австралию, где она и находится в Национальной галерее Виктории в Мельбурне.

В заключительной части работы автор делает ряд выводов, подтверждающих значение самой темы и важность проделанной работы. Так, в диссертации приведены многочисленные, не менее 40, примеров выявления, идентификации и возвращения авторства картинам венецианских художников не только в собрании Эрмитажа, но и в различных отечественных и зарубежных коллекциях. Этот результат впечатляет, и одного этого было бы достаточно для присуждения И.С. Артемьевой ученой степени доктора искусствоведения.

Однако, подводя итог сказанному, следует констатировать, что диссертация представляет собой фундаментальное научное исследование, в котором решение многих конкретных задач, связанных с изучением произведений искусства, получили концептуальное осмысление и оказались органично встроенными в общую проблематику русско-венецианских художественных связей. Именно это делает работу И.С. Артемьевой интересной не только историкам искусства и музейным сотрудникам, но и всем тем, кто занимается изучением исторических и политических процессов, происходивших в Российской Империи в XVIII столетии, от эпохи Петра до века Екатерины. Масштаб выбранной диссертантом темы и широта охвата материала поневоле ставит перед читателем новые вопросы, на которые работа ответов не дает. Один из них

заключается в том, что факт столь активного присутствия России в XVIII веке на европейском художественном рынке вызывает желание обрисовать общую европейскую ситуацию, сравнить восприятие венецианской живописи русскими и, к примеру, англичанами, которые в это же время были не меньше увлечены приобретением картин мастеров этой школы. Однако задачи были разными, как и характер осевших в Англии произведений. Анализ этой ситуации помог бы нагляднее показать своеобразие российского подхода. Из этого вытекают и другие вопросы, а именно, каким образом происходило приобретение произведений в других странах, кто выступал в качестве посредников, агентов (в Англию многие работы поступали благодаря находившемуся в Венеции консулу Смитту), насколько проживавшие в Венеции иностранцы влияли на сам художественный процесс (один из примеров – покровительство маршалом Шуленбургом мастерской Гварди), их прямые заказы и, наконец, как соотносились цены, которые платили покупатели в России и в Европе.

У меня нет сомнений, что текст обсуждаемой диссертации должен быть издан в виде отдельной книги, где ответы на все эти вопросы в той или иной мере прозвучат. Диссертация И.С. Артемьевой в полной мере отвечает и критерию актуальности, поскольку в XX веке после событий 1917 года в связи с проводимой в стране национализацией частных собраний и основанием новых музеев произошло небывалое по своим масштабам распыление исторически сложившихся коллекций. При этом Императорские собрания постоянно служили источником пополнения вновь образованных музеев, не говоря о большом числе картин Эрмитажа, в том числе венецианской школы, которые были проданы за рубеж. Обсуждаемая диссертация помогает восстановить утраченные звенья, заполнить белые пятна в нашем представлении о прошлом.

К бесспорным достоинствам работы следует отнести и то, что автору удалось мастерски соединить в единую ткань повествования все многообразие конкретных фактов, событий, произведений живописи, придав тексту диссертации строгую и вместе с тем увлекательную литературную форму.

Публикации И.С. Артемьевой в полной мере отражают структуру, содержание и основные результаты исследования.

В заключении позволю себе обратить внимание на одну допущенную автором неточность. Говоря о собрании Шереметевых в Кусково, автор называет картину Пьетро делла Веккья «Самсон и Далила» и представляет ее как единственную работу, сохранившую изначальную правильную атрибуцию. В действительности же в документах музея полотно всегда проходило под именем римского живописца Джованни Франческо Романелли, чье

имя и дата 1650 ясно видны вдоль нижнего края на лицевой стороне полотна. Правильное определение было дано картине автором данного отзыва в начале 1980-х годов и опубликовано в 1986 году в каталоге выставки, прошедшей в ГМИИ им. А.С. Пушкина (В.Э. Маркова. Картины итальянских мастеров XV-XVIII веков из музеев СССР. М., 1986. С.148-151б №55).

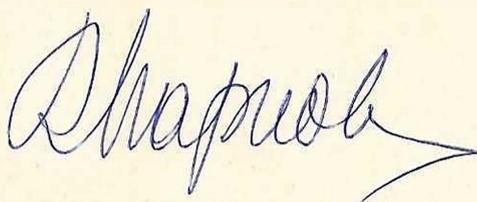
Автореферат полностью соответствует содержанию диссертации и вместе с основными публикациями полностью отражает содержание работы. Диссертация И.С. Артемьевой «Венецианская живопись в художественных собраниях Петербурга в XVIII веке: проблемы происхождения, идентификации и атрибуции» полностью отвечает 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,
главный научный сотрудник
Отдела искусства старых мастеров
Государственного музея изобразительных
искусств имени А.С. Пушкина

В.Э.Маркова

30.09.2024



Контактные данные:

Тел.: +7 (910) 415 69 89, e-mail: vittmar@mail.ru

Специальность, по которой официальным оппонентом защищена диссертация: 17.00.04

Адрес места работы:

119019, г. Москва, ул. Волхонка, д. 12

ФГБУК «Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина»,

Отдел искусства старых мастеров

Тел.: +7 (495) 697 95 78; +7 (495) 697 74 12; e-mail: vittmar@mail.ru

Подпись руки Марковой
удостоверено.
30.09.2024г.

