

THE WORLD
OF MUSEUM

8

№ 336 август 2015

ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ
ИСТОРИЧЕСКИЙ
И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
ЖУРНАЛ

МИР МУЗЕЯ

МИР МУЗЕЯ

№ 8 (336) • август • 2015



Форнарина из Вязёма

В 1992 году Государственный таможенный комитет передал Музею-заповеднику А. С. Пушкина холст небольших размеров¹ с погрудным изображением молодой женщины. Картина находилась в очень плохом состоянии и требовала серьёзных реставрационных работ, которые и были проведены сотрудниками фирмы НИРАО.

Никита Махов ■ Государственный историко-литературный музей-заповедник А. С. Пушкина (усадьба Вязёмы)

В плачевном состоянии находилась и атрибуция картины. Было известно, что картина исполнена в XIX веке в Западной Европе. О том, кто её автор, оригинал это или копия, кто изображён на портрете и по какому поводу, оставалось неизвестным. И только визуальное впечатление от живописной манеры позволяло — предварительно — отнести полотно к венецианской школе.

Завеса таинственности неожиданно приоткрылась в римском палацо Корсини, где разместилось художественное собрание второго раздела Национальной галереи старого искусства, первый отдел которой находится в палаццо Барберини. Среди выставленных там картин музыкальной экспозиции нам посчастливилось обнаружить — предположительно — авторскую копию того же оригинала, какой, как теперь стало ясно, послужил прототипом и для нашего холста из Вязёма. Автором хранящегося в Уффици подлинника оказался крупнейший итальянский художник Высокого Возрождения Себастьяно дель Пьомбо (Лучиани). Название же работы в полном итальянском каталоге творений живописца² такое: «Портрет женщины (по прозвищу Форнарина)».

Если обратить внимание на главные произведения венецианского периода — трёхметровый холст «Суд Соломона» (1507—1509), полотно «Святой Иоанн Златоуст со святыми» (1510), фреску в храме Святого Варфоломея в Венеции с изображением святых Варфоломея, Себастьяна, Людовика и Синибалда, — то легко уловить заметные отклонения от венецианской живописной манеры. В частности, просматривается тяготение к обобщющей монументальной пластике и более выраженному рисунку, а также к драматизму действия, особенно



Ф. А. Бруни. Портрет женщины (по прозвищу Форнарина). По оригиналу Себастьяно дель Пьомбо. Кон. 1810-х гг. Холст, масло. 64 × 52. ГИМЗ А. С. Пушкина.

проявившемуся в «Суде Соломона». Те же стилистические черты присущи мифологическим персонажам в люнетах и фигуре циклопа Полифема, изображённого на фреске слева — через вход — от рафаэлевской Галатеи. Венецианская линия сохранилась в цветовой насыщенности колорита, постро-

енного на выразительных контрастах одежд, карнации обнажённых и полуобнажённых фигур с пронзительной синевой небесного фона.

Ясность форм, расчёлливая выверенность рисунка, обобщённая лепка телесных объёмов характерны и для оригинала из Уффици.

От портретной манеры Джорджоне остались только мягкость тональных переходов золотисто-рыжеватых лессировок, отмеченных красочным единствообразием, и определённая плавность

очертаний всех изобразительных деталей. На портрете представлена женская модель тициановского склада. Округлые формы открытых частей её фигуры говорят о том, что, перебравшись в Рим, Себастьяно на самом деле скучал по тому типу чувственной женской красоты, какой был выработан в иконографии великих венецианцев и какой, судя по всему, оставался привлекательным для художника и после того, как он навсегда покинул родину. При этом отчётливо проступают приметы патрицианского стиля, сложившегося в Риме и ставшего в женском портрете структурной основой живописной фактуры.

Разумеется, Себастьяно не мог не испытать воздействия искусства художественных лидеров Высокого Возрождения, зародившегося при папском дворе, — о том свидетельствуют архитектоническая выстроенность черт лица и скульптурная их трактовка, несомненно, восходящая к традиции античных статуй, столь культурируемой мастерами римской школы. При этом выбирирующая светотень сглаживает скульптурную угловатость, сообщая облику модели привлекательную женственность и как бы окутывая её флером возвышенной поэтичности, белый цвет блузы и воротник меховой с пятнами накидки придавали особую декоративность.

При всём том остаётся непонятным, почему же портретное произведение кисти младшего собрата по ремеслу, созданное в 1512 году, получило в подзаголовке то же название, что и женский портрет работы Рафаэля, законченный в 1519 году и опубликованный в каталоге экспозиции палаццо Барберини под названием «Форнарина». Как следует из принятых историками искусства датировок, портретная композиция, исполненная маэстро, появилась нескользкими годами позже. Однако строить предположения о каком-либо влиянии венецианца на одного из ведущих мастеров эпохи, как всем очевидно, нет никаких серьёзных оснований. Кроме того, иконографические изводы рафаэлевского образца и портретного варианта Себастьяно дель Пьомбо фактически не имеют между собою ничего общего. У Рафаэля представлено почти поколенное изображение модели. Героиня сидит на



Себастьяно дель Пьомбо. Портрет женщины (по прозвищу Форнарина). 1512. Холст, масло. 68 × 55. Флоренция, галерея Уффици.

фоне пейзажной кулисы полуобнажённой, с полностью открытым торсом (практически ничего не скрывающая прозрачная пелена не в счёт). Правая её рука, придерживаясь воздушной ткани, касается груди, а левая спокойно лежит на бедрах. У Пьомбо, как мы помним, изображение погрудное, лишь с одной правой рукой, и женщина одета в блузу и платье сарафанного покрова, на которые с левого плеча ещё наброшена верхняя одежда. Пейзажный фон отсутствует. Пространственная ориентация объёма головы также различна — у Рафаэля она имеет трёхчетвертной разворот вправо, а у Пьомбо — трёхчетвертной влево и с наклоном. Единственное сходство имеется в жесте правой руки. Зато схема портретной композиции Себастьяно

Все пути ведут в Рим

Для того чтобы лучше понять образную специфику оригинала, нам необходимо обратиться к некоторым фактам биографии его творца. Себастьяно дель Пьомбо предположительно родился в 1485 году в Венеции. По сведениям Вазари, сначала обучался в мастерской знаменитого венецианского художника Джованни Беллини, а затем перешёл к Джорджоне, восхищённый введёнными им в живописную практику новыми приемами письма, которые, собственно, и послужили становлению не знавшей аналогов венецианской школы, отмеченной особым подходом к живописно-

му цвету и колористическим построениям.

В 1511 году начался «римский период» мастера, оборвавшийся с его кончиной в 1547 году. В Вечный город Себастьяно переехал по приглашению богатейшего сиенского купца и финансиста, папского казначея Агостино Киджи. Заказчик сразу включил его в деятельность по созданию росписей виллы Фарнезина в районе Трастевере (буквально — «за Тибром»).^{*} Глубоко затронутый гуманистическими настроениями эпохи, по-

кровительствовавший Рафаэлю Киджи поручил художнику возглавлять все работы по росписям. Глава мастерской стал автором центральной композиции фрескового цикла «Триумф Галатеи». Работая в непосредственном содружестве с гениальным художником, естественно, Себастьяно не мог не поддаться неизразумному обаянию его искусства, послужившего одним из ведущих факторов формирования римской школы.

Правда, воздействие другой, во многом отличной, художественной традиции было вовсе не случайным. Недаром выбор банкира пал именно на Пьомбо.

¹ Размер холста 64 × 52 см.

² Sebastiano del Piombo. 1485–1547. Milan, 2008.

музея в Бергамо и «Воскрешение Лазаря» из лондонской Национальной галереи, в процессе создания которого Пьомбо даже пытался соперничать с самим Рафаэлем, так как «Преображение» последнего исполнялось для той же церкви, что и «Воскрешение Лазаря». Нравственное воздействие Микеланджело сказалось, в частности, на взгляде нашей героини, отразившем настроение драматической задумчивости, поддержанной бархатным эффектом тёмного фона. Трагическая интонация усиливается на поздних этапах — в период Контрреформации. «Бичевание Христа», также выполненное по рисунку Микеланджело, и «Христос с крестом» (в нескольких версиях) означенены мрачной суворостью образного пафоса.

В рассмотренном нами портрете из Уффици заявляет о себе новый портретный стиль, отмеченный монументальной масштабностью и драматической индивидуализацией модели.

Что же касается копии из Вязёма, то она, безусловно, выполнена на очень высоком профессиональном уровне. Особенно это положение относится к рисунку, довольно точно повторившему образные характеристики образца. Однако имеются и существенные расхождения, какие по большей части принадлежат живописной интерпретации картины. Во-первых, определённое колористическое разнообразие прототипа, набранное из розовых оттенков лица и сизо-фиолетового колера накидки, в копии — при определённом сохранении венецианской манеры — сведено к сумрачно-умбристой однослоистности, которой свойственна некоторая тяжеловесность. И во-вторых, наиболее заметное отличие наблюдается в тональном слое, лишённом полутеней в лицевой зоне. Объём головы моделируется сильным контрастом между хорошо освещённым лицом и погруженными в глубокую тень боковыми долями, отчего лицо портретируемой получилось вписаным в строгий овал, усиливший эмоциональный драматизм портретного образа, заостривший его



О прозвище

Необходимо сказать, что, по общему мнению современников, после кончины Рафаэля Себастьяно дель Пьомбо не имел равных себе в кругу римских коллег в области портретного искусства. При дворе папы он пользовался большим уважением. Климент VII назначил художника на должность хранителя папской печати, экземпляры которой отливали из свинца — *piombo*. Отсюда и прозвище художника.

Ф. А. Бруни. Иоанн Креститель.
1826. Холст, масло. 75×60.
Кон. 1810-х. Великий Новгород,
Новгородский музей-заповедник.

ственno императорским двором академической традиции копирования, получившей в России необычайный практический размах.

Среди выпускников Академии художеств (лишь они и только награждённые Большой золотой медалью посылались пенсионерами в Италию) всплывают две фигуры, раннее творчество которых по-настоящему отмечено воздействием живописного искусства гениального Караваджо. Это Александр Иванов и Фёдор Бруни — выдающиеся мастера русской живописи первой трети XIX столетия, личностное дарование которых далеко выходило за пределы одной художественной сферы.

Оба они, несомненно, обладали глубоким философским складом ума, способностью интеллектуального синтеза впечатлений, полученных от общения с окружающей действительностью и памятниками мировой культуры. И тем не менее первого нам придётся отклонить, так как караваджийское влияние оказывается у него всего лишь в одном раннем полотне — «Иосиф, толкующий в темнице сны виночерпию и хлебодару». После короткого опыта Иванов отказывается от сумеречного фумато и погружается в поиски высыпанной пленэрной палитры, предвосхищая искания импрессионистов почти на полстолетия.

Участие Западной Европы сразу же надлежит исключить, ведь там не было авторитарно установленной непосред-

Немного этиологии

Как известно, моделью для подлинной рафаэлевской «Форнарины» послужила натурщица и возлюбленная великого художника — Маргерита Лоти, прозванная Форнариной (букочницей), поскольку она была дочерью пекаря — *fornarino*. В искусстве впервые с такой откровенной прямотой, без боязни

порицаний был создан портрет простолюдина, выходца из народной среды, да к тому же ещё и малоизвестной женщины. До сих пор портретного изображения удостаивались лишь высоко-поставленные персоны, будь они светской принадлежности или церковной. Факт этот, очевидно, оказал такое психологическое

воздействие на современников, что именование «Форнарина» сделалось нарицательным, недаром изображению обнажённой натурщицы из собрания ГМИИ имени А.С.Пушкина, выполненному в 1520-х годах учеником Рафаэля, живописцем и архитектором Джузеппе Романо, было добавлено то же название.

картина «Иоанн Креститель», выполненной в 1826 году и в настоящее время находящейся в собрании Новгородского музея-заповедника), но оставалась важнейшим элементом живописной методики мастера и при создании последних произведений. Разумеется, применяемая в переработанном виде, согласно индивидуальным художественным потребностям. К тому же он испытал частичное влияние и выдающихся мастеров болонской школы XVII века — Гвидо Рени и Доминикино.

Пенсионером Академии Фёдор Бруни отправляется в Италию в 1927 году. Сначала он прибывает в Неаполь, а затем к основному месту назначения — в Рим. На следующий год им совершается «большое путешествие» по итальянским городам, в маршрут которого входят Пиза, Лукка и Флоренция. В этом перечислении последний пункт имеет для нас совершенно особое значение.

Мы помним, оригинал «Форнарины» к тому времени уже давно находился в Уффици, самом крупном собрании итальянского искусства эпохи Возрождения, которое начинающий художник просто не посмел бы оставить без своего внимания. Но Бруни не мог не видеть авторского повторения

портретной композиции и в Риме. В самом начале изложения было сказано о том, что оно по сей день пребывает в римском палаццо Корсини. В первую очередь выпускникам Академии, удостоенным пенсионерской поездки, вменялось в обязанность создавать копии живописных композиций ведущих представителей Высокого Возрождения — Микеланджело, Рафаэля, Тициана, Джорджоне. При этом пальма первенства неизменно отдавалась именно непревзойдённым по изяществу и выразительной гармонии живописным творениям художника из Урбино. Вот почему Бруни просто не мог не обратить своего внимания на замечательное портретное изображение молодой женщины, выполненное Рафаэлем или Джорджоне, как тогда всем представлялось. Больше того, данное произведение должно было составить для выпускника Академии из Петербурга предмет особого интереса в связи с ещё одним присущим его художественному стилю качеством. Оное заключалось в опоре на рисунок индивидуальной направленности, заметно отличавшейся, как мы установили, творческий метод Себастьяно дель Пьомбо от венецианских приёмов живописи. Всё дело в том,

что в авторском стиле, разработанном Бруни в зрелые годы, рисунок не просто превалировал над колоритом, но получил исключительные, фактически не встречавшие аналогий у соратников по мастерству образно-выразительные функции.

Ради достоверности наших атрибуционных выводов здесь нельзя не сказать о том, что стараниями Общества поощрения художников Бруни, благодаря отпущенными по ходатайству секретаря этого общества П.А.Кикина финансовым средствам, был освобождён от подёнщины кописта. И всё же хотя бы одну или даже несколько работ подобного типа он не мог не исполнить, иначе другим пенсионерам, сотоварившем по ремеслу, представился бы повод прямо обвинить Бруни в отсутствии профессиональной пригодности, какая в те годы проверялась, в том числе, и на способности умелого создания мастеров копий с произведений великих мастеров.

Так или иначе, добротно исполненная вяземская копия служит замечательным мостом между усадебным комплексом князей Голицыных в Больших Вязёмах и мировым искусством. □
Московская область, село Большие Вязёмы



ЦЕНТР КОНСАЛТИНГА
ИННОВАЦИЯ

ПАРТНЕР ЖУРНАЛА
“МИР МУЗЕЯ” С 2009 ГОДА



НЕЗАВИСИМАЯ ОЦЕНКА
СТРАХОВАНИЕ ПРЕДМЕТОВ ИСКУССТВА

(495) 698-60-37

www.centr-i.ru

Центр ИННОВАЦИЯ совместно со страховой компанией ВТБ Страхование осуществляет:

Страховое покрытие предметов культуры, находящихся в хранении, экспозиции, а также на время перевозки.

Сотрудничество с нами гарантирует Вам:

- надежное страхование рисков в крупнейшей страховой компании
- независимую оценку предметов специалистами высокого класса
- помочь в подборе экспедитора, перевозчика предметов
- организацию отправки и приема застрахованного груза

Сеть филиалов страховой компании покрывает 46 крупных городов России.

Преимущества работы с ООО СК ВТБ Страхование оценены клиентами, среди которых:

- Государственная Третьяковская Галерея
- Выставочный комплекс "Крокус"
- ГМИИ имени Пушкина
- Издательство "АЙ Ньюс"
- Государственный центр Современного искусства
- Гостиница "ПЕКИН"
- ООО "Инвест Кино", и другие.

МИР МУЗЕЯ
WWW.MIRMUS.RU